اومبرتو اکو و ترجمه

منوچهر افسری

ابعاد علایق معنوی و زمینه‌های فعالیت فرهنگی اکو بسیار گسترده است و از چارلی براون، کمیک استریپ امریکایی تا کانت فیلسوف عصر روشنگری را دربر می‌گیرد ولی همه جا درصدد یافتن ریشه‌های نظمی است که کائنات اندیشه را به هم پیوسته و در این جست و جو خرد و کلان، مدرن و سنتی، روا و ناروا نمی‌شناسد. هر قالبی برای او مجالی برای تنفس و برای کسب موفقیت درنوردیدن مرزهایی است که علوم انسانی را از یکدیگر جدا ساخته و رشته‌های مختلف آن را به صورت حوزه‌های بسته و بیگانه با یکدیگر درآورده است. اکو مانند دریانوردی کهنه‌کار پیوسته بین این جزایر جدا افتادهٔ علوم انسانی کشتی می‌راند، از جزیره‌ای به جزیرهٔ دیگر سر می‌کشد، و برای سالم به مقصد رساندن بار خویش علاوه بر هوش و استعداد طبیعی از ابزارهای اکتسابی محیطی ـ اجتماعی زیر نیز برخوردار است:

۱. توانایی‌های زبانی خارق‌العاده؛

۲. قابلیت‌های تجزیه و تحلیل و جمعبندی خیره‌کننده؛

۳. روش‌شناسی کارآمد و نظم کاری هوشربا.

در این نوشته نگارنده قصد ندارد به ابزارهای محیطی ـ اجتماعی اکو بپردازد بلکه فقط به آن بخشی که به فعالیت‌های او در زمینهٔ ترجمهٔ ادبی اختصاص دارد. قبل از ورود

به این مبحث ضرورت دارد هرچه زودتر گفته شود که تلاش او در برگرداندن آثار ادبی از زبان‌های بیگانه به زبان مادری از حد دستگرمی فراتر نرفته و آنچه موضوع غالب این سخن را تشکیل می‌دهد فعالیت‌های مکرر در مکرر او در زمینهٔ ویراستاری و کمک به مترجمان دیگر برای برگرداندن آثار ادبی نگاشتهٔ او به زبان‌های بیگانه است. این فعالیت‌ها چنان همه جانبه، پرجاذبه و سرشار از انگیزه است که انسان را به تأمل وامی‌دارد. اکنون برای نظم بخشیدن به بررسی و تحقیقی که در پیش داریم این جنبه از فعالیت‌های ترجمهٔ ادبی اکو را به سه بخش تقسیم می‌کنیم:

الف) فعالیت‌های ویراستاری و کنترل ترجمهٔ دیگران؛

ب) فعالیت ترجمه از زبان بیگانه به زبان مادری؛

ج) کمک به مترجمان در برگرداندن آثار ادبی وی به زبان‌های بیگانه.

هدف نگارنده در تهیهٔ این گزارش فقط تاباندن روشنایی به یکی از جنبه‌های کمتر شناخته شدهٔ فعالیت‌های این عالم نشانه‌شناسی نیست بلکه قصد دارد با کمک گرفتن از این بخش فرعی از تلاش ادبی او به رمزگشایی و درک چگونگی فوت و فنّ آن بخش از فعالیت ادبی او بپردازد که نزد همه جهانیان به خوبی شناخته شده است.

الف) فعالیت‌های ویراستاری و کنترل ترجمه

در چند دههٔ اخیر توجه به ترجمه و وضع تئوری‌های مختلف و یافتن شیوه‌های مناسب برای رفع نابسامانی و چاپ فرهنگ‌های دوزبانهٔ نوین و روزآمد نه‌تنها در کشور ما که در سراسر جهان متداول شده و توجه عمومی را به خود جلب کرده است. مدارس ترجمه، مجلات تخصصی، دانشکده‌ها و مراکز مختلف علمی که می‌کوشند کلاس‌های ترجمه مناسب رشتهٔ خود دایر کنند خود به خود ابزارهای شناسایی جدید و روش‌های زبان آموزی کارآمدتر می‌طلبند که پانورامای همکاری فرهنگی جهانی را متنوع‌تر و خوش آب و رنگ‌تر ساخته و از طرف دیگر با پیشرفت‌های علم زبان‌شناسی راهبردهای جدید برای رشد روزافزون اصول ترجمه می‌یابند که نزدیک‌ترین آن به ما ترجمهٔ انفورماتیک است.

امبرتو اکو علاوه بر زبان مادری، ایتالیایی، به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی و اسپانیایی مسلط است. به دو زبان فرانسه و انگلیسی تدریس می‌کند، سمینار برگزار کرده و کتاب می‌نویسد. او از سال ۱۹۶۰ یعنی بیست و هشت سالگی همکاری خود را با انتشارات بومپیانی Bompiani در میلان به عنوان ویراستار آغاز کرد و کنترل و نظردهی

در مورد آثار جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی که از زبان‌های فرانسه و انگلیسی به ایتالیایی ترجمه می‌شدند به او واگذار شده بود. این سیر همکاری که در آن تاریخ با این انتشاراتی آغاز شد هنوز بی‌وقفه ادامه دارد. او سرپرستی سلسله کتب زبانشناسی و مجموعهٔ جستارهای اجتماعی این انتشاراتی را بر عهده دارد. کنکاش او در زمینهٔ ترجمه بسیار متنوع است و شامل فعالیت‌های گوناگون تحقیقی، فلسفی و آموزشی می‌گردد که ما در زیر لیست اهم آن‌ها را در هر سه زمینه فهرست‌وار می‌آوریم:

آثار تحقیقی مستقیم دربارهٔ ترجمه:

۱. دو نظر دربارهٔ ترجمه، گزارش گردهمایی بین‌المللی دربارهٔ ترجمه، ریچونه (ایتالیا)؛ از ۲ تا ۱۰ دسامبر ۱۹۹۰ ـ تاریخ انتشار: ۱۹۹۲.

۲. تأملات تئوریک ـ پراتیک دربارهٔ ترجمه، در سیری نرگارد، ۱۹۹۵.

3. Experiences in translation; Toronto U.P.; 2001.

۴. تقریباً با هم فرقی ندارد، سیری در تجارب ترجمه؛ میلان: بومپیانی، ۲۰۰۳.

5. Mouse or Rat? translation as Negotiation, Wiedenfeld; London, 2003.

آثار تحقیقی که به طور غیرمستقیم با ترجمه سروکار دارد:

۱. نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان، میلان: بومپیانی، ۱۹۸۴.

۲. جستجوی زبان بی عیب و نقص، باری: لاترزا، ۱۹۸۴.

۳. حد و مرزهای تعبیر، میلان: بومپیانی، ۱۹۹۰.

۴. شش گشت و گذار در بیشه‌های داستانی، میلان: بومپیانی، ۱۹۹۴.

فعالیت‌های آموزشی و ترویجی:

علاوه بر جستارها و کتب، او در دانشگاه‌های مختلف جهان مسائل ترجمه را مطرح ساخته و دروس مربوط به آن را تدریس کرده و در سمینارها و کنگره‌ها و دوره‌های زبانشناسی شرکت کرده که لیست اهم آن‌ها در زیر آمده است:

۱. طی سال‌های ۱۹۹۷ و ۱۹۹۹ دو سمینار سالانه برای دورهٔ دکتری زبانشناسی در دانشگاه بلونیا که موضوع آن ترجمه از زبان شفاهی به زبان تصویری بود.

۲. در سال ۱۹۹۸ استاد مدعو در Toronto University برای دورهٔ Goggio Lectures که جمع‌بندی آن در کتاب Experiences in Translation آمده است.

۳. همکاری با تز دکتری دانشجوی بلژیکی به نام Siri Nergaard که منجر به نگارش

دو تز دکتری گردید که هر دو در سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۵ نزد انتشارات بومپیانی به طبع رسید و از آن پس مسئولیت ترجمهٔ آثار ادبی اکو برای ناشران بلژیکی به او واگذار شد.

۴. در سال ۲۰۰۲ هشت Weidenfeld Lecture در دانشگاه آکسفورد دربارهٔ ترجمه برگزار کرد که طی آن معلومات جدیدی دربارهٔ توافق در ترجمه ارائه داد و جمع‌بندی آن در کتاب ?Mouse or Rat آمده است.

در هیچ یک از این دوره‌های دانشگاهی، سمینارهای علمی و یا کتاب‌ها و جستارهای معرفی شده، او تئوری وضع نمی‌کند، لحن فضل‌فروشانه به کلام نمی‌دهد، تاریخچه نمی‌نویسد، بلکه از مسائل ملموس حرکت می‌کند، مثال‌های عینی می‌آورد و قلم به دست در کنار دانشجویانش به تصحیح تکالیفشان می‌پردازد:

«ترجمه یعنی درک سیستم درونی زبان و نیز ساختار آنچه به آن زبان نوشته شده و سپس تبدیل نوشته به ساختار زبانی متفاوت آن گونه که بتواند همان اثر نوشتهٔ اولیه را، چه از نظر نشانه‌شناسی، چه از نظر بافت کلام، یا سبک نویسنده، وزن، نمادهای فونتیک و سرانجام تأثیرات عاطفی، در خوانندهٔ متن ثانوی ایجاد کند»[1].

ب) فعالیت ترجمه از زبان بیگانه به زبان مادری

اکو در این عرصه دو تجربهٔ زیر را از زبان فرانسه به ایتالیایی تحویل داده است:

1. Raymond Queneou, *Exercices de style*
2. Gérard de Nerval, *Sylvie*.

تجربهٔ سوم قرار بود کنت مونت کریستو اثر الکساندر دوما باشد. در آغاز دههٔ هشتاد میلادی ایتالو کالوینو سرپرستی سلسله آثاری را در انتشارات اینائودی به عهده گرفت که قرار بود آثار نویسندگان کلاسیک را با ترجمهٔ نویسندگان معاصر ایتالیایی به چاپ برساند. کالوینو که از علاقهٔ اکو به این اثر مردمی خبر داشت از او دعوت کرد تا ترجمهٔ آن را از فرانسه به ایتالیایی بپذیرد. اکو که همواره به این رُمان به چشم شاهکار داستانسرایی نگریسته بود پذیرفت تا در اطراف این پیشنهاد مطالعه کند:

«برای آنکه دوما را بهتر بشناسیم باید نظری به آثار نویسندهٔ معاصر او اوژن سو بیافکنیم که در آن زمان بسیار پرآوازه‌تر از دوما بود و چه بسا دوما از او الهام می‌گرفت:

---

۱. کلیه ارجاعات داخل گیومه در این صفحه و صفحات آینده از کتاب تقریباً با هم فرقی ندارد، سیری در تجارب ترجمه، میلان، بومپیانی (۲۰۰۳) نقل شده است.

برای مثال کنت مونت کریستو به عنوان قهرمان انتقامجوی عدالت‌پیشه ملهم از اسرار پاریس اثر موفق اوژن سو است. اما اگر امروز دوباره اسرار پاریس را برای مطالعه به دست بگیریم از طول و تفصیل آن بیزار می‌شویم: ارزش این کتاب در سندیت تاریخی آن است. اما در عوض سه تفنگدار بسیار پرکشش و جذاب است و مانند یک قطعهٔ جاز جان را سیراب می‌کند به رغم آنکه نویسنده برای افزایش دستمزدش گفتگوها را کش می‌دهد و دو تا سه صفحه را با بگومگوهای زیادی پر می‌کند، اما زیبایی تآترال صحنه‌ها از دست نمی‌رود».

آنگاه او با تردید از خود می‌پرسد:

«آیا ما باید امروز در ترجمهٔ روزآمد شدهٔ خود نیازهای مادّی آن زمان دوما را لحاظ کنیم؟ می‌توان با این فرضیه سراغ ترجمهٔ تازه‌ای از این اثر قدیمی رفت که آن زمان وقتی دوما، کنت مونت کریستو را به قیمت سطری می‌نوشت هنوز مردم با آثار پرتحرک و پویای نویسنده‌ای مانند همینگوی آشنا نشده بودند و یا داشیل هامت را نخوانده بودند و بنابراین ضرورت دارد که کتاب را متناسب با روحیهٔ خوانندهٔ جدید از نو ترجمه کنیم».

به این ترتیب کتاب را ورق می‌زند و می‌کوشد با حذف قرائن و تکرار مشهود از حجم صفحات بکاهد و آن را باب میل خوانندهٔ مدرن درآورد. مثلاً وقتی می‌بیند همواره قهرمان داستان دوما از صندلی‌ای برمی‌خیزد که قبلاً بر آن نشسته بود از خود می‌پرسد مگر کسی می‌تواند از روی صندلی‌ای برخیزد که قبلاً بر آن ننشسته باشد؟

برای مثال از تست فرانسوی مثال می‌آورد:

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'orange, il s'adressa a un cactus, mais aors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

و از خود می‌پرسد چرا نباید به شکل زیر ترجمه شود:

«ماشین‌وار، یکی پس از دیگری، گل‌های دل‌انگیز پرتقال را پر پر کرد؛ کارش که تمام شد سراغ کاکتوس رفت ولی نتوانست از پس آن برآید زیرا کاکتوس به طرز موهنی دستش را گزید».

اکنون نوبت محاسبه می‌رسد: چهار سطر به سه سطر تبدیل شد و می‌توان به جای چهل و دو واژهٔ فرانسوی بیست و نه واژهٔ ایتالیایی گذارد: یعنی بیست و پنج درصد صرفه‌جویی در مصرف کلمات در یک پاراگراف و در تمام متن ۱۴۰۰ صفحه با سطور

بسیار فشردهٔ انتشارات Plèiade می‌توان ۳۵۰ صفحه صرفه‌جویی کرد:

«تازه اگر نخواهیم از حذف Monsieur ها سخنی به میان آوریم. زیرا مسیو در زبان فرانسه بسیار بیشتر از signore سینیوره در زبان ایتالیایی به کار می‌رود. امروزه نیز وقتی دو نفر همسایه در آسانسور به هم می‌رسند با صبح به خیر مسیو bonjour monsieur به هم سلام می‌کنند در حالیکه در ایتالیا فقط به یک صبح به خیر buon giorno اکتفا می‌کنند. امروزه تازه سلام و علیکی در کار نیست ولی خدا می‌داند در قرن نوزدهم چند هزار بار نام مسیو تکرار شده و چقدر از صفحات این کتاب کاسته خواهد شد وقتی به ایتالیایی امروز ترجمه شود».

مع ذلک اکو وقتی به اینجا می‌رسد بحران عمیقی دامنگیرش می‌شود: زیرا حساب تعداد صفحات صرفه‌جویی شده درست ولی حال و هوای قرن نوزدهمی کتاب چطور می‌شود؟ الکساندر دوما در کتاب خود استراتژی مکالماتی را پاس می‌دارد که بدون آن درک روابط واقعی شخصیت‌های قرن نوزدهمی رُمان غیرممکن است.

«اینجا بود که از خودم پرسیدم آیا حق دارم حتی Je vous en prie را آنگونه که زبان مدرن می‌طلبد به ایتالیایی vi prego ترجمه کنم و یا مانند مترجمان کارکشتهٔ قدیمی باید به جای آن ve ne prego بیاورم؟».

در اینجا اکو پی برد تمام آن روده‌درازی‌ها که قصد اجتناب از آن را داشت، تمام آن سیصد و پنجاه صفحه‌ای که می‌خواست صرفه‌جویی کند، در عمل وظیفهٔ استراتژیک بسیار مهمی را در به تعویق افکندن رویدادهای تعیین کنندهٔ بسیار پراضطراب در این شاهکار انتقامجویی قرن نوزدهم بر عهده داشتند، درست مانند غذای خوشمزه‌ای که سرد آن بچسبد:

«وقتی به این حقیقت پی بردم از خر شیطان پیاده شدم و کنت مونت کریستو را به خاطر استراتژی روایتی آن، اگر نه اثری درخور و بی عیب و نقص، حداقل اثری قابل ستایش دانستم زیرا با وظیفه‌ای که پیش رو داشت آشنا بود. الکساندر دوما، اگرچه فشار نگرانی‌های مادی را برنمی‌تافت، ولی یک چیز را خیلی خوب می‌دانست: سه تفنگدار باید تند حرکت کند زیرا خواننده مایل است بداند دیگران در بحبوحهٔ حوادث چگونه گلیمشان را از آب بیرون می‌کشند و به عکس کنت مونت کریستو باید با تأنی حرکت کند و با طمأنینه سخن بگوید زیرا با هیجانات عاطفی ما سروکار دارد. چند صفحه قلمفرسایی برای توصیف شکست ژوساک در دوئل کفایت می‌کند، زیرا برای خواننده هرگز پیش نخواهد آمد که با شمشیر برهنه به کارملیتن‌ها حمله ببرد، اما وقتی سخنی از

خیال‌پردازی‌های دور و دراز یک عمر حیات مملو از ناکامی‌های ما است هزار صفحه هم کفایت نمی‌کند».

تمرینات سبک، اثر ریموند کنو، نخستین تجربهٔ اکو در ترجمه از زبان بیگانه، متعلق به سال ۱۹۸۳ است. در این باره گفتنی زیادی در کار نیست زیرا کتاب همان گونه که از نام آن برمی‌آید ذوق آزمایی و سنجش توانایی‌های نویسنده، و به تبع آن مترجم، در نگارش به سبک‌های مختلف است: مثلاً یک صفحه قلمفرسایی بدون استفاده از حرف ربط و یا نوشتن به زبان فرانسه با آواهای ایتالیایی و بالعکس، و غیره.

سیلوی، اثر ژرار دونروال، نویسندهٔ فرانسوی، داستان کوتاهی است که سه ترجمه از آن به زبان انگلیسی و چهار ترجمه به زبان ایتالیایی و یک ترجمه به زبان فارسی وجود دارد که نام آن‌ها، همراه نام مترجمان، نام ناشر و تاریخ انتشار در زیر آمده است:

- Sylvie; by Ludovic Halévy. London: Routledge, 1887.
- Sylvie; by Richard Aldington. London: Chatto and Windus, 1932.
- Sylvie; by Richard Sieburth. Hardmonsworth: Panguin, 1995.
- Le figlie del fuoco, Tr. Cesare Giardini-Milano: Rizzoli, 1954.
- Le figlie del fuoco, Tr. Franco Calamandrei. Torino: E'naudi, 1966.
- Le figlie del fuoco, Tr. Renata Debenedetti. Milano: Garzanti, 1983.
- Sylvie, Tr. Oreste Macri. Milano: Bompiani, 1994.
- Sylvie, Tr. Umberto Eco. Torino: Einaudi, 1999.
- سیلوی، ترجمهٔ میرجلال‌الدین کزّازی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

اکو تا هنگام ترجمهٔ سیلوی هیچ گونه سابقهٔ ترجمهٔ ادبی پس سر ندارد و ابتدا به ساکن کتابی را انتخاب می‌کند که قبل از او چهار مترجم دیگر بخت خود را در ترجمهٔ آن آزموده‌اند ـ چه چیزی او را وامی‌دارد که به رغم تازه‌کار بودن وارد عرصهٔ پرمخاطرهٔ رقابتی شود که سربلند بیرون آمدن از آن خیلی شرط است؟ با شهرت عالمگیری که او در همین سال‌ها در عرصهٔ رُمان کسب کرده و هر کتابی که نام او را بر پیشانی دارد بلافاصله در لیست Bestseller ها قرار می‌گیرد چرا او باید نام خود را که همیشه بر صدر عنوان کتاب‌ها جای دارد در ذیل نام نویسنده قرار دهد؟ می‌توان تصور کرد اکو از ثروت و شهرت چشم پوشیده باشد ولی آیا همزمان می‌توان باور کرد که یکی از پرافتخارترین

نویسندگان ایتالیایی و یکی از برجسته‌ترین مردان اندیشه‌ورز اروپا در سن شصت و پنج سالگی تصمیم گرفته باشد راه و رسم مألوف و مهر تأیید خورده راکنار گذارده و مسیری را برگزیند که آینده، شهرت و موفقیت آن با گذشته قابل مقایسه نیست؟

نگارنده بی آنکه هیچ پاسخ قاطعی برای پرسش‌های فوق داشته باشد حدسیاتی چند را قلم‌انداز در زیر می‌آورد:

۱. علاقهٔ وافر اکو به این قطعهٔ ادبی؛

۲. نویسندهٔ نام گل سرخ به جای پیمودن مسیرهای مطمئن، همچون یک اروپایی تمام عیار، پیوسته مترصد کشف کائنات ناشناخته برای جولان اندیشه است اگرچه آبی هم به ظاهر از آن گرم نشود؛

۳. تعداد صفحاتی که پس از انتشار سیلوی به توضیح روش کار، کنکاش‌های زبانشناسی، جست و جو در پیشینه و یا ویژگی‌ها و جزئیات محیط و پرسناژهای قرن نوزدهمی این اثر تغزلی اختصاص داده بدون اغراق از حجم خود کتاب افزونتر است.

برای آشنایی با دلمشغولی‌های اکو به عنوان مترجم مقداری از ملاحظات او را دربارهٔ ترجمه سیلوی در زیر می‌آوریم:

۱. رسم‌الخط ترجمه

در زبان‌های اروپایی در چگونگی برخورد چاپی با دیـــــالوگ‌ها اختلاف است. انگلیسی زبان‌ها نقل قول را به سر سطر می‌برند، آن را داخل گیومه یا دو ویرگول قرار می‌دهند و نام گوینده را در پایان می‌آورند، مانند این سطر از War & Peace:

'No, there is nothing very entertaining in that,' said Rostov.

گاه به جای ویرگول ساده از ویرگول دوبل و گاه به جای هر دو از گیومه استفاده می‌کنند. حال در مواردی گیومه قبل از تمام شدن نقل قول بسته می‌شود و برای نمایش ناتمام ماندن نقل قول ویرگول می‌آورند، آنگاه نام گوینده می‌آید، گیومه دوباره باز می‌شود و پس از آوردن نقل قول گیومه بسته شده و نقطهٔ پایانی می‌گذارند، مانند نقل قول زیر از کتاب Reading Lolita:

"I think," Azin shot back, "that an adulterous woman is much better than a hypocritical one."

در حوزهٔ نفوذ زبان فرانسه نقل قول سبک دیگری دارد، به این مورد برگرفته از Le jardin des Finzi-Contini توجه کنید:

- N'est - ce pas, monsieur le pacha?

ولی هرگاه قرار است وضع حال گوینده ذکر شود، مانند جملهٔ زیر، این وضعیت در ابهام می‌ماند.

- Mon Dieu! Soupirai - je. Quoi qu'il en soit, que veux - tu dire? je ne comprends pas.

در زبان ایتالیایی عموماً از شیوهٔ نقل قول انگلیسی و در زبان فارسی از شیوهٔ نقل قول فرانسوی استفاده می‌شود. بنابراین وقتی از زبان فرانسه به ایتالیایی ترجمه می‌شود، می‌کوشند نقل قول‌ها را داخل گیومه قرار دهند. اما نویسندهٔ نام گل سرخ هنگام ترجمهٔ میلوی پی می‌برد که در متن اصلی به قلم نروال نمی‌توان به این سادگی نقل قول‌ها را در گیومه قرار داد. به متن زیر به زبان ایتالیایی که عیناً طبق رسم‌الخط فرانسوی نوشته شده توجه کنید:

Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. - che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. - E tu? - Io? Io inseguo un'immagine, null'altro.

ترجمهٔ فارسی:

او پول بر میز قمار می‌افکند و آن را خونسرد و بی‌اعتنا، می‌باخت. به خود گفتم: «برای من چه اهمیتی دارد که او باشد یا دیگری؟ می‌بایست یکی می‌بود؛ و آن مرد در نظر من سزاوار آن بود که به دلداری برگزیده شود. ـ اما خود تو چه؟ ـ من؟ آنچه من به دنبال آن بودم، تنها تصویری بود؛ نه چیزی بیش از آن. (میلوی، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۲۱)

حال ببینیم اکو خود در این باره چه می‌اندیشد:

«نروال از خط فاصله انواع و اقسام استفاده را می‌برد، مثلاً برای نقل قول حتی داخل گیومه‌ای که خود به نقل قول اختصاص دارد. برای ادای توضیحات، برای بریدن مسیر روایت، برای قطع و وصل سخن، برای تغییر موضوع و یا نقل گفتار غیرمستقیم. از این رو خواننده نمی‌داند و مطمئن نیست که این خط فاصله اختصاص به نقل قول از یکی از قهرمانان داستان دارد یا قطع و وصلی در مسیر روایت اصلی.

شاید بتوان گفت نروال ویراستار خوبی نداشته است. اما او از این آشفته بازار حداکثر استفاده را برده، زیرا نارسایی‌های چاپی بر سیر روایت سایهٔ ابهام دلنشینی افکنده است. در جای جای صفحات کتاب به دلیل کاربرد نابجای خط فاصله نقل قول‌ها با تصویرهای

ذهنی خلط شده است (و همین انگیزهٔ ناخواسته یکی از جاذبه‌های بی‌همتای روایت نروال است) و گاه نقل قول از پرسناژها با روایت راوی درمی‌آمیزد و در نتیجه سیر رویدادها را با آنچه در ذهن او می‌گذرد نمی‌توان از هم تمیز داد. کلماتی که واقعاً بر زبان رانده شده و با گوش و هوش انسان آشنا شده با آنچه فقط از ذهن گوینده عبور کرده و از محدودهٔ محفوظات ذهنی او فراتر نرفته در متن نروال با یک شیوهٔ کتابت معرفی می‌شوند.

در نتیجه تصمیم گرفتم در ترجمهٔ ایتالیایی خط فاصله و ویرگول‌ها را همان طور که در متن اصلی آمده حفظ کنم. وانگهی، خوانندهٔ ایتالیایی متوسط، با رؤیت این بلبشوی خط فاصله، گیومه و ویرگول‌ها احتمالاً زُمان‌هایی را به یاد خواهد آورد که با رسم‌الخط قدیمی خوانده و ناخواسته در همان فضای قرن نوزدهم قرار می‌گیرد که منظور نویسنده است. ترجمه‌ای موفق است که مترجم فضای فرهنگی مورد نظر اثر اصلی را خوب حفظ کرده باشد».

۲. آهنگ و وزن سخن

فصل دوم شرح صحنهٔ رقصی روی علفزار نزدیک قلعه‌ای قدیمی است که در آن راوی با رؤیت تصویر خیالی از معشوقهٔ دلخواهش یک دل نه صد دل عاشق او می‌شود و تا انتهای داستان لحظه‌ای تصویر جمال او از منظر دیدگانش دور نمی‌شود.

ابتدا این قطعه را به زبان اصلی بخوانید:

J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!... Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, - jusque - là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le choeur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi.

و سپس ترجمهٔ ایتالیایی به قلم اکو:

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, - sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

اینک ترجمهٔ فارسی:

من، در آن چنبر، تنها پسری بودم که دوست کمسالم، سیلوی را که دخترکی از دهستان کناری بود، به همراه آورده بودم؛ دختری بس سرزنده، شکفته و شاداب، با چشمانی سیاه، با نیمرخی بآئین و موزون، و پوستی که اندک سیاه چرده شده بود!... جز او را دوست نمی‌داشتم؛ جز او را نمی‌دیدم، ـ تا آن زمان! به دشواری، در چنبری که در آن می‌رقصیدیم، بر دختری زرین موی، بلند و زیبا نظر افکنده بودم که آدریان نامیده می‌شد، ناگهان، به سبب سامان و هنجار رقص، آدریان دید که در میانهٔ حلقه، با من تنهاست. همبالا بودیم. به ما گفته شد که یکدیگر را ببوسیم؛ پایکوبی و همسرایی، در این هنگام، تندتر از هر زمان به انجام می‌رسید. در آن هنگام که می‌بوسیدمش، نتوانستم از فشردن دستش باز ایستم. شکنجهای گیسوان زرینش که بلند، یکی پس از دیگری، درهم پیچیده و فرو رفته بودند، گونه‌هایم را نواختند. از این زمان، گونه‌ای آشفتگی ناشناخته بر من چیره شد. (سیلوی، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۲۴ و ۲۵)

اکنون ملاحظاتی که مترجم در شأن این قطعه با خوانندگانش در میان گذارده است:

«... باید اعتراف کنم با وجود بارها و بارها قرائت متن به زبان اصلی و آشنایی با دیدگاه صاحبنظران در این باره تا قبل از ترجمه پی به خصلت آهنگین اثر نبرده بودم. فقط هنگام پیاده کردن ترجمه بود که با صناعت ظریفی که نروال در پرداخت نثر خود

دارد و خواننده را بی اختیار محو و مسحور می‌سازد آشنا شدم (این صناعت وقتی بیشتر احساس می‌شود که نثر آهنگین او با صدای بلند خوانده شود). وقتی پای احساسات و عشق سوزان به میان می‌آید نثر او مسجع می‌شود: گاه به صورت یک بیت کامل، گاه به صورت یک مصرع و گاه با وزن ده سیلابی. در قطعه‌ای که در بالا آمد حداقل هفت بیت کامل به چشم می‌خورد».

آنگاه نویسندهٔ ایتالیایی در این مورد مثال‌هایی به دست می‌دهد:

"J'etais le seul garçon dans cette ronde"

قطعهٔ بالا ده سیلابی (endecasillabo) است.

"une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne e Je ne pus m'empêcher de lui presser la main"

قطعهٔ بالا چند تک بیت مستقل و قطعهٔ زیر سه مصراع دارد:

"Sylvie, une petite fille; Nos taille ètaient pareilles; Les longs anneaux roulés"

و آنگاه عبارت زیر را می‌آورد که چند قافیهٔ درونی دارد:

placée, enbrasse, baiser, n'empêcher, presser

و این‌ها همه در طول سه سطر. سپس نویسنده می‌آورد:

«امروز همه می‌دانند که نثر، وزن، شعر یا قافیه به کلی مزاحم مترجم است. اما در نثر نروال وضع به گونهٔ دیگر است زیرا تکرار می‌کنم این وزن و آهنگ در سخن نروال فقط در پاره‌ای از صحنه‌های دل‌انگیز ظاهر می‌شود، آنجا که نویسنده برای بیان هیجانات، امید و شوق قهرمانان داستان، به نثر مسجع متوسل می‌شود.

اینجاست که مترجم وظیفه دارد همین احساس و شوق دلکش را در خواننده برانگیزد، در حالیکه در هیچ یک از چهار ترجمه از این کتاب به زبان ایتالیایی هرگز چنین کوششی از سوی مترجمان به چشم نمی‌خورد و اگر جایی نظم و آهنگی در متن ترجمه به چشم می‌خورد بر حسب تصادف است».

واضح است که نویسندهٔ نام‌گل سرخ تنها مترجمی نبوده که نظم پنهان در نثر سیلوی را کشف کرده و انسان علاقمند است این تجربه را در مقایسه با سه ترجمهٔ موجود به زبان انگلیسی نیز ادامه بدهد.

در قطعه زیر، تجدید خاطرهٔ آدریان (در خواب و بیداری) از فصل سوم سیلوی آمده است:

Fantôme rose et blond / glissant su l'herbe verte, a' demi baignée de blanches vapeurs.

شبحی گلگون و زرفام که بر چمن سبز که نیمی از آن در بخارهای سپید فرورفته بود، لغزیده بود. (سیلوی، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۲۸)

در ترجمه به زبان ایتالیایی اکو دو هفت سیلابی (settenari) و یک شش سیلابی دوبل (senario) گنجانده است:

Fantasma rosa e biondo / lambente l'erba verde, / appena bagnata di bianchi vapori.

به نظر امبرتو اکو، هالوی مترجم انگلیسی، کاملاً ضرباهنگ را از دست داده است:

A rosy and blond phantom *gliding over the green grass* that lay buried in white vapor.

همچنین آلدینگتون، مترجم دوم انگلیسی، وزن اول را از دست می‌دهد ولی در قسمت دوم آن را جبران می‌کند:

A rose and gold phantom *gliding over the green grass, / half bathed in white mists.*

اما سیبورث، مترجم سوم انگلیسی، یک وزن اضافه می‌کند تا وزن‌های از دست رفتهٔ قبلی و بعدی را جبران کند:

A phanton fair and rosy / gliding over the green grass / half bathed in white mist.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳. معنی، تعبیر و توافق

مترجم ایتالیایی سیلوی، به واژه‌ای در متن فرانسه برمی‌خورد که معادل ایتالیایی ندارد: chaumière. مترجمان دیگر ایتالیایی برای این واژه معادل‌هایی مانند capanna (کلبه)، casupola (آلونک)، casetta (خانهٔ کوچک) یافته‌اند و مترجم انگلیسی ریچارد سیبورث معادل cottage را برگزیده است. در دهکدهٔ لوازی Loisy سیلوی و خالهٔ او در چنین خانه‌ای سکنی گزیده‌اند.

اکنون ببینید اکو چه راه حلی برای این مشکل در چنته دارد:

«این نوع خانهٔ فرانسوی حداقل پنج خصوصیت دارد: ۱) روستایی، ۲) محقر، ۳) دیوار سنگی، ۴) سقف پوشالی، ۵) بی‌آلایش. مترجم‌های ایتالیایی با معادلی که برگزیده‌اند کدام یک از خصوصیات مورد نظر نروال را پاسخ گفته‌اند؟ می‌دانم که

Umberto Eco

ECO
IL NOME
DELLA ROSA

Umberto Eco

Umberto Eco

نمی‌توان فقط به پاسخگویی به یکی از این خواص اکتفا کرد، به خصوص وقتی در فصل ششم بخوانیم petit cheumière یعنی خانهٔ خاله با سنگ لاشه pierres de grès inegales بنا شده است. لذا chaumière نمی‌تواند کلبه باشد زیرا در ایتالیایی کلبه به خانهٔ چوبی یا پوشالی گفته می‌شود. در ضمن خانهٔ کوچک هم نیست زیرا سقف کاه‌گلی دارد (در ایتالیا خانهٔ کوچک به خانه‌ای گفته می‌شود که سقف سفال دارد و الزاماً به فقرا اختصاص ندارد)، و در همان حال پناهگاه هم نیست زیرا پناهگاه بنای یُقر کوهستانی و سرپناه موقت است. حرفی ندارم که در بسیاری از دهکده‌های فرانسویِ آن زمان خانه‌های کوچک روستایی، بی آنکه حتماً ویلایی بوده و یا حتی کلبه‌ای محقر باشند، با همین شکل و شمایل ساخته می‌شدند.

با خود گفتم می‌توان از پاره‌ای از خصوصیات فوق صرفنظر کرد (زیرا اگر بخواهیم همه را رعایت کنیم تازه می‌شویم فرهنگ لغات و ضرباهنگ متن را از دست می‌دهیم). تصمیم گرفتم آن خصوصیاتی را حفظ کنم که با بقیهٔ متن همخوانی داشته باشد. مثلاً برای خانه‌های لوازی دیدم که می‌توان از بام کاهگلی صرفنظر و به جای آن ویژگی‌هایی را که آلونک سنگی در ایتالیا دارد حفظ کرد. بام کاهگلی را وانهادم اما در عوض به جای یک از دو واژه استفاده کردم. حال اگر نمای این آلونک‌ها را، همان گونه که نروال در متن آورده، با مو وحشی و گل نسترن بیارایم خواننده کاملاً پی خواهد برد منظور از آلونک کلبهٔ محقر نیست».

اینک اصل متن فرانسوی و سپس ترجمهٔ ایتالیایی آن:

voici le village au but de la sente qui côtoie la forêt: vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.

Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta: venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone.

ترجمهٔ فارسی:

آنک دهکدهٔ در آنجاست؛ در پایان کوره راهی که در کنارهٔ جنگل است: بیست کلبه که تاکها و گلبنان بر آنها فرارفته‌اند و دیوارهایشان را با آذینها آراسته‌اند. (سیلوی، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۳۸).

پس از انتخاب معادلی برای واژهٔ فرانسوی می‌پردازد به چگونگی تطبیق آن با خانهٔ

خاله:

«در متن فرانسوی خانهٔ خاله سنگی از نوع grès دارد که در ایتالیا به آن arenaria (سنگ سیاه) گفته می‌شود. این واژه سنگ‌های قوارهٔ سیاه را تداعی می‌کند (من به کرّات به خانهٔ زیبایی از سنگ سیاه می‌اندیشیدم که Nero Wolfe در آن سکنی داشت و همه خوانندگان آثار Rex Stout او را به خوبی می‌شناسند). من هم می‌توانستم مانند نویسندهٔ فرانسوی بگویم خانه با سنگ لاشهٔ سیاه ساخته شده اما بعداً چگونه می‌توانستم این نمای سنگی با این دقت توصیف شده را با بام کاهگلیِ آن در زبان ایتالیایی توجیه کنم؟ این بار برخلاف بار قبل مجبور شدم جزئیات نمای سنگ سیاه را به دست فراموشی سپرده و بر بام کاهگلی تأکید ورزم تا به این ترتیب خوانندهٔ ایتالیایی زبان را با آلونک سنگی با نمای سنگ لاشه (opus incertum) آشنا ساخته باشم. سیبروث، مترجم انگلیسی، گزینهٔ دیگری به عمل آورد: او به جای بام کاهگلی بر ناترازی سنگ‌های نما تأکید ورزیده است. مسلماً ترجمهٔ او تحت‌اللفظی از آب درآمده در حالیکه من در نظر داشتم با آن کاهگل بام و آن عشقه‌های بالارونده ایدهٔ مسکن دلنشین و گرم روستایی را به دست دهم».

متن اصلی:

La tante de Sylvie habitait une petite chaumière bâtie en pierses des grès inégales que revêtaient des treilla ges de houblon et de vigne vierge.

ترجمهٔ اکو:

La zia di Sylvie abitava in una casetta di pietra da tetti di stoppia, ingraticciata di luppolo e di vite selvatica.

ترجمهٔ سیبورث:

Sylvie's aunt lived in a small cottage built of uneven granite fieldstone and covered with trellises of hop and honey suckle.

ترجمهٔ فارسی:

خالهٔ سیلوی در کلبه‌ای کوچک که با پاره سنگهایی نایکسان ساخته شده بود، می‌زیست. چفته‌های از لبلاب پیوند نکرده دیوارهای سنگی را می‌پوشاند. (سیلوی، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۴۱).

در پایان مترجم ایتالیایی سیلوی می‌آورد:

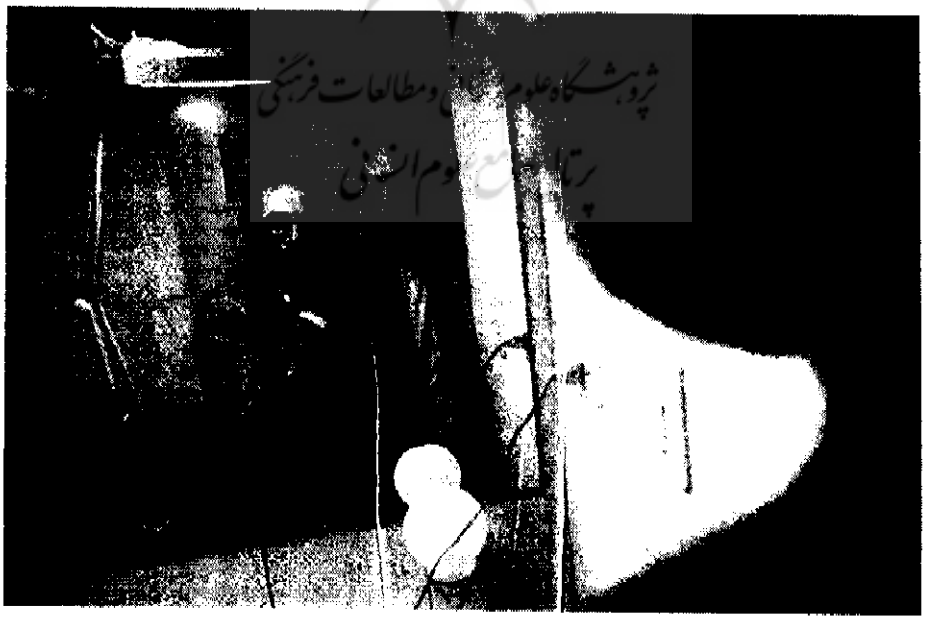
«در هر دو مورد کاری به کار آنچه در دیکسیونر فرانسوی، زیر مدخل chaumière آمده بود نداشتم. با متن اصلی بر سر خصوصیاتی که می‌پنداشتم مدنظر نویسندهٔ فرانسوی بودند به توافق رسیدم (آن خانه‌ها باید مأوایی روستایی باشند بی‌تکلّف ولی نه فقیر، آبرومند و دل به نشاط)».

۴. وفاداری به سبک نویسنده

«بوده‌اند قبل از من کسانی که زبان نویسنده را در این کتاب از نظر لغوی فقیر توصیف کرده‌اند. یک واژه بارها در این کتاب تکرار شده، پوست اهل ده همیشه halée است، رنگ مناظر یا گلگون و فیروزه‌ای و یا گلگون و زرّین است، سایه روشن‌ها آبی روشن و یا آبی سیر هشت بار تکرار شده، نه بار رنگ گلگون آمده، پنج بار از صفت مبهم استفاده کرده و نه بار واژهٔ bouquet را آورده است. البته به جای فقر واژگان باید از بازی تداعی نویسنده (به معنی بودلری آن) نام برد که بین تصویرهای خیالی رابطه برقرار می‌کند. غنا بخشیدن به متن مبدأ شرط ترجمهٔ خوب نیست، اما گاه هست که مترجم چاره دیگری ندارد».

نروال در سیلوی بارها از واژهٔ bouquet استفاده کرده و عجیب هم نیست زیرا همهٔ شخصیت‌ها در این روایت گل باران می‌شوند، از ایزید گرفته تا آدریان، از سیلوی گرفته تا آئورلیا و خاله، هیچ یک از هدایای فلورژال بی‌نصیب نمانده‌اند، در دید و بازدیدها چنان گل دست به دست می‌شود که در موقعیتی از bouquet de pins هم دریغ ندارند. سبک نویسنده ایجاب می‌کند که bouquet همه جا به همین صورت تکرار گردد؛ مترجم در ادامه می‌آورد:

«از بخت بد در زبان ایتالیایی معادل bouquet دسته است که واژهٔ زیبایی نیست. با شنیدن bouquet رایحهٔ ظریف و دلچسبی در دماغ جان پراکنده می‌شود و گل و سبزه را به یاد انسان می‌آورد، اما دسته انسان را به یاد دسته کلید، دسته چکش، و دستهٔ اسکناس می‌اندازد. به حال سیبورث حسرت خوردم که می‌توانست همان واژهٔ bouquet را هفت بار عین خودش به کار ببرد، زیرا فرهنگ وبستر او را مجاز می‌شمرد. البته در زبان ایتالیایی نیز فرهنگ‌ها همین واژه را به کار برده‌اند اما نزد عامهٔ مردم اشاره به بوی شراب دارد. اگر مترجمی bouquet را در زبان ایتالیایی به جای دسته گل به کار برد او را به فرانسوی‌مآبی متهم می‌کنند. اگرچه اوگوفوسکولو Ugo Foscolo می‌آموزد که وقتی با متن انگلیسی سروکار داریم فرانسوی‌مآبی عیب نیست. من، برای اجتناب از به‌کار بردن واژهٔ دسته، البته با توجه به موقعیت متن هر بار واژهٔ جدیدی مانند یک بغل، یک شاخه و



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غیره به کار بردم که با توجه به اصل استعمال مکرر واژه، جزیی از سبک نویسنده، اطمینان دارم که به او خیانت ورزیده‌ام».

نویسندهٔ مترجم از این دست ملاحظات دربارهٔ تنها ترجمهٔ ادبی خود، که از سر علاقه و حوصله دو سال وقت صرف آن کرده، گفتنی بسیار دارد. اغلب این ملاحظات که دقت عمل و اصالت نظر او را می‌رساند در زبان فارسی انعکاس درخور نمی‌یابد و از نقل آن صرفنظر شد.

ج) کمک به مترجمان در برگرداندن آثار ادبی او به زبان‌های بیگانه

امبرتو اکو چهار رُمان برجسته دارد که اولین آن نام گل سرخ در ۱۹۸۰ و آخرین آن بودولینو در سال ۲۰۰۰ از چاپ خارج شده است. این آثار بلافاصله پس از انتشار به کلیهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه شده‌اند. او در نوشتهٔ تحقیقی خود، سیری در تجارب ترجمه، که دستمایهٔ این جستار قرار گرفته، شرح متنوع و مفصلی از همکاری‌های پربار و داوطلبانهٔ خود با مترجمان آثارش آورده که ما در اینجا فقط بخشی از آن را که به نحوهٔ کنکاش نویسنده با مترجمان سه زبان عمدهٔ اروپایی (فرانسه، آلمانی و انگلیسی) اختصاص دارد می‌آوریم. از آنجا که هر چهار رُمان ترجمه شدهٔ او به هریک از این سه زبان یک ناشر و مترجم بیشتر ندارد بنابراین ما با نقل مشخصات کتابشناسی نام گل سرخ از آوردن نام ناشر و مترجم بقیهٔ رُمان‌های او صرفنظر کردیم:

Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 1980.

1) The Name of the Rose. Tr. William Weaver; New York: Harcourt, 1983.

2) Le nom de la rose. Tr. Jean-Noel Schifiano; Paris: Grasset, 1982.

3) Der Name der Rose. Tr. Burkhart Kroeber; München: Hanser, 1982.

نویسندهٔ ایتالیایی در طول مدت ترجمه پیوسته با مترجمانش ارتباط تلفنی، نامه‌نگاری و تماس دارد. به دلیل آشنایی عمیق با این سه زبان اروپایی ترجمه‌ها را در حین کار کنترل می‌کند؛ نکات مبهم و دوپهلو را برای مترجمان توضیح می‌دهد و بزنگاه‌های کتاب را به موقع به آنان گوشزد می‌کند بدون آنکه درصدد تحمیل نظرات خود برآید. حاصل این همکاری تنگاتنگ دستاوردهای زیر است:

ـ برداشتن باری از دوش مترجم؛

- کاستن از ابهامات متن به نفع خواننده؛
- تأثیرگذاری در خواننده دست کم مانند قرائت متن اصلی.

چگونگی کنار آمدن نویسندهٔ این چهار رُمان پرفروش با مشکلاتی که هنگام ترجمهٔ آن‌ها سر راه مترجمانش قرار می‌گیرد موضوع این گفتار است که در چهار مبحث رسیدگی خواهد شد.

۱. مدرن سازی و کهن نمایی

تئوری‌های ترجمه دو روش مدرن سازی modernization و کهن نمایی arcaization را همچون دو بدیل می‌شناسند، در حالیکه آشنایی‌زدایی foreignizing و اهلی سازی domesticating را دو وجه رودررو و در تقابل با یکدیگر به شمار می‌آورند. در پاراگراف زیر با چگونگی بهره‌جویی از ترم‌های کهن در دستمایه‌های مدرن در یکی از رُمان‌های اکو آشنا می‌شویم:

«یکی از دشوارترین فصل‌های کتاب آونگ فوکو که به سختی با زبان‌های بیگانه کنار می‌آید فصل ۶۶ است که در آن پیروان علوم خفیه چوبکاری می‌شوند زیرا "بنا به پندار آنان همه مظاهر هستی، هر جنبش و آوایی، هر کلام کتبی یا شفاهی دلالت بر راز و رمزی دارد غیرقابل رؤیت با چشم یا شنیدن با گوش". بلبو ثابت می‌کند که حتی در سیستم اتومبیل، یا حداقل در سازوکار میل‌لنگ آن آثار این رمز و کنایه فراوان وجود دارد.»

در زبان ایتالیایی میل لنگ albero di trasmissione نام دارد و نیز albero به معنی درخت است. بلبو این اصطلاح را با albero delle sephirot مقایسه می‌کند که در قبالا [عرفان یهود] وجود دارد. انتقال این مفهوم به زبان انگلیسی برای مترجم آن دشوار بود زیرا در این زبان به جای albero واژهٔ axle را به کار می‌برند که در قبالا وجود ندارد. مترجم انگلیسی در پی جستجوی بسیار در میان فرهنگ‌های موجود به ترم axle-three، ترکیبی با مسمّی، می‌رسد و مشکل خود را حل می‌کند. اما هنوز مشکل اولی حل نشده مشکل دیگری به شکل عبارتی حاوی نکته‌ای دوپهلو سر راهش سبز می‌شود که به هیچ وجه قابل ترجمه به زبان انگلیسی نیست:

Per questo i figli della *Gnosi* dicono che non bisogna fidarsi degli *Ilici* ma degli *Pneumatici*.

Gnosi یا گنوستیک‌ها معرف عرفان مسیحی قرون دوم و سوم میلادی‌اند؛ *Ilici* یا ماتریالیست‌ها و *Pneumatici* همان پارسایانند که با ماتریالیست‌ها در نبرد به سر

می‌بردند.

ترجمهٔ جمله به فارسی:

«از این رو فرزندان گنوستیک برآنند که برخلاف ایلیچی‌ها می‌توان به پنوماتیک‌ها اعتماد کرد.»

در زبان ایتالیایی امروزه واژهٔ پنوماتیک در ساختار اتومبیل کاربرد دارد و دقیقاً به معنی لاستیک آن است. در زبان انگلیسی معادل آن tire است. حال مترجم انگلیسی چه راهی پیش رو دارد؟ او در یادداشت‌هایی که در طول ترجمهٔ کتاب تهیه کرده در این باره نقل می‌کند که مشکل خود را با نویسندهٔ آونگ فوکو در میان گذارد و همزمان نام یک کارخانهٔ بزرگ لاستیک سازی را به نام Firestone بر زبان آورد. نویسندهٔ ایتالیایی به محض شنیدن نام کارخانهٔ انگلیسی به یاد سنگ آتش زنه می‌افتد که در ازمنهٔ قدیم در کیمیاگری نقش داشته و در نتیجهٔ جملهٔ بالا در زبان انگلیسی به صورت زیر درآمده است:

They never saw the connection between the Philosopher's stone and Firestone.

۲. آشنایی زدایی و اهلی سازی

اکو از کروبر، مترجم آلمانی کتاب‌های خود، به عنوان یکی از سرسخت‌ترین مدافعان اهلی کردن ترجمه نام می‌برد و آنچنانکه در یادداشت‌های خود آورده، معتقد است اختلاف بین زبان ایتالیایی و آلمانی فقط به واژگان دو زبان منحصر نمی‌گردد بلکه ساختار زمانی زبان ایتالیایی نیز برای زبان آلمانی بسیار کهنوش است. در ترجمهٔ تحت‌اللفظی از آلمانی به ایتالیایی کلام معمولاً صبغهٔ فخیم به خود می‌گیرد زیرا در زبان ایتالیایی خیلی از ساختارهای مصدری یا اسم فعل یا حتی مفعول به مطلق وجود دارد که در زبان آلمانی مدرن معرف ساختارهای زبانی کهن و یادآور زبان لاتین است.

نویسندهٔ نام‌گل سرخ این تأخیر زمانی زبان ایتالیایی را نسبت به زبان آلمانی برای بیان فضای قرون وسطایی این کتاب بسیار مناسب می‌یابد و تا حتی کروبر را به استفاده از سبک توماس مان در یوسف و برادرانش تشویق می‌کند: آدزو نه فقط قرار بود به سبک قرون وسطا بنویسد بلکه خاستگاه آلمانی خود را نیز به نمایش بگذارد. این جزئیات در زبان ایتالیایی چندان نمود ندارد اما در زبان آلمانی کروبر را به تأمل وامی‌دارد. او «بازسازی این ماسک آلمانی مآب» را سرلوحهٔ فعالیت‌های خود قرار داده و صراحتاً برای ترجمهٔ وفادارانه به زبان آلمانی اینجا و آنجا از عناصر تیپیکال استفاده می‌کند: برای

مثال به جای ماضی بعید فعل گفتن dissi یا disse در زبان ایتالیایی از گام‌های وسیع turn ancillaries که در زبان آلمانی برای آثار کلاسیک به کار رفته مانند versetze ich، erwirdert er، gab er zu bedenken و غیره بهره می‌برد؛ زیرا راویان سنتی به این زبان سخن می‌گفته‌اند. اکو با این راهکار مترجم آلمانی موافق است و در تأیید آن می‌آورد:

«کروبر وقتی درصدد ترجمهٔ رؤیای آدزو برآمد نه فقط از Coena Cypriani و بسیاری از اپیزودهای تاریخ هنر و ادبیات نمونه آورده بلکه از خاطرات ادبی مشخص خود نیز بهره‌ها جُسته تا به رؤیای او وجههٔ کاملاً آلمانی هبه کند. او حتی خود را مجاز می‌یابد (برای شرکت در بازی‌ای که من مقدمات آن را فراهم آورده بودم) با نقل خاطره‌هایی که از مطالعهٔ یوسف توماس مان در ذهنش باقی بود و یا با نقل قول‌هایی از برشت رؤیای آدزو را غنی سازد. بله، اگر من عباراتی از ویتگنشتاین از قول قهرمان داستانم ویلیام نقل کرده‌ام چرا مترجم کتاب من نباید با چشمکی به خوانندهٔ کهنه‌کار، از برشت نقل قول نکند. کروبر، در یادداشت‌های برگرفته از تجربهٔ ترجمهٔ نام گل سرخ، از خواننده بخشش می‌طلبد که ترجمه‌ای "زیبا ولی بی وفا" به دست داده اما به زعم من او با فراروی از ترجمهٔ تحت‌اللفظی مفهوم سطحی ترجمهٔ وفادارانه را پس سر نهاده است».

۳. توصیه به مترجم برای فاصله‌گذاری بین متن

نویسندهٔ نام گل سرخ در نگارش رُمان‌های خود از شگرد متناژ استفادهٔ فراوان برده و هیچ گونه ابایی از تذکار آن ندارد. هنگام نگارش، کتاب‌های بسیاری روی میز کار او گشوده است و او "گاه دیدگانش را با صفحات یکی و سپس با صفحات کتاب دیگری آشنا می‌سازد"[1]، در جزیرهٔ روز قبل، به عنوان مثال، عنوان هریک از فصول از یکی از آثار قرن هفدهم اخذ شده است:

«گاه از خود می‌پرسم شاید داستانسرایی‌های من انگیزهٔ دیگری جز یافتن فرصتی برای نقل قول از نقطه عطف‌هایی که فقط خودم می‌دانم از کجاها برداشت کرده‌ام، ندارد. درست مانند نقاشی که پردهٔ زیبا و خوش نقش و نگاری آفریده و در میان گل و بوته‌های آن حروف اول نام و نام خانوادگی معشوق خود را طوری نقش کرده که فقط خودش بتواند بخواند. تازه ممکن است خود معشوق هم از خواندن آن عاجز باشد و این

---

1. Postilla a 'il nome della Rosa'; Umberto Eco.

به جایی برنمی‌خورد زیرا عشاق پاکبازند. اما میل دارم که مترجمان این بازی را کشف کرده و آن را با هر بامبولی که می‌دانند به زبان خودشان منعکس کنند».

در بسیاری از موارد او از آشنایی عمیقی که نسبت به کتب خطی و فهرست کتب نادر دارد و نیز کتابخانهٔ سی هزار جلدی خود بهره‌ها می‌برد تا برای کتاب‌های دیگران عنوان‌های مناسب بیابد:

«در طول تمام سفر آرماریلی Armarilli، در جزیرهٔ روز بعد، اشاره‌های فراوان به جزایر و شخصیت‌های نامدار جهان ادب وجود دارد؛ من نام آن‌ها را می‌آورم تا محمل اشاره از دید شما پنهان نماند اگرچه می‌دانم به این سادگی‌ها نیست. Mas Afuera جزیرهٔ مجمع الجزایر خوان فرناندز Juan Fernandez است که روبنسون کروزوئه در آن غرق شد. شوالیهٔ مالت با حلقه‌ای در گوش اشاره به کورتو مالتزه Corto Maltese دارد که درصدد جستجوی اسکوندیدا Escondida برآمده است. Pitcairn جزیرهٔ بی‌نام و نشانی است که گالاپاگوها به آن می‌رسند و شوالیه را از سرپیچی جاشوان و ملوانان کشتی Bounty آگاه می‌سازند. جزیرهٔ بعدی همان جزیره‌ای است که گوگن در آن رحل اقامت افکنده بود. وقتی شوالیه به جزیره می‌رسد و ماجراجویی‌هایش را نقل می‌کند او را Tusitala می‌خوانند، این اشارهٔ روشنی است به استیونسن R.L.Stevensen و یا وقتی شوالیه به ربرتو می‌گوید خود را در دریا غرق کند اشاره به خودکشی مارتین ادن دارد. یا عبارت ربرتو «به محض دانستن حقیقت، از دانستن آن بی‌بهره می‌مانیم» اشاره به واپسین جملهٔ رُمان جک لندن دارد:

and at the instant he knew , he ceased to know.

و طبعاً Weaver مترجم انگلیسی رُمان جزیرهٔ روز بعد این اشاره را به فراست دریافته که جمله کتاب مرا عیناً از زبان قهرمان جک لندن نقل کرده است».

۴. واژهٔ معادل در زبان مقصد وجود ندارد

در ترجمهٔ آونگ فوکو مترجم انگلیسی به مشکلی برخورد که مترجمان آلمانی و فرانسه با آن سروکار نداشته‌اند. این مشکل و چگونگی راه حل آن بخش نهایی جستار حاضر را تشکیل می‌دهد. مکالمهٔ زیر به صورت گپ دوستانه و کنایه‌آمیز بین سه تن از قهرمانان رُمان جریان دارد که از خلال آن نویسندهٔ کتاب می‌کوشد روحیه و خلقیات آنان را به خواننده معرفی کند:

Diotallevi: Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un

telegramma.

Belbo: Fiat Lux, stop. segue lettera.

Casaubon: Ai Tessalonicesi, immagino.

ترجمهٔ فارسی:

دیوتالوی: خداوند دنیا را با کلام خلق کرد، نه با تلگراف.

بلبو: نور برآید، والسلام، آنگاه نوبت نامه رسید.

کازابون: خطاب به سالونیک‌ها، تصور می‌کنم.

دیوتالوی می‌گوید آن وقت‌ها تلگراف در کار نبوده و خداوند با کلام دنیا را خلق کرده. بلبو در پاسخ می‌گوید کلامی که خدا به کار برده همان Fiat Lux است. اینجا بار دیگر نویسنده از ساختار پر رمز و راز اتومبیل که تبیین نمادهای مذهبی است و ما در بخش اول این مبحث از آن نام بردیم استفاده می‌کند. فیات لوکس یعنی ماشین فیات لوکس. ولی این جمله‌ای است به زبان لاتین نقل از کتاب مقدس که خداوند با گفتن «نور برآید» جهان را آفرید: Fiat = باشد، Lux = نور. واژهٔ stop که اینجا والسلام ترجمه شده معمولاً در زبان رمز تلگرافی به نوعی اتمام عبارت مخابره شده را می‌رساند. حال آنچه مشکل مترجم انگلیسی را تشکیل می‌دهد بخشی دوم از گفتهٔ بلبو است: آنگاه نوبت نامه رسید. خدا پس از ارسال تلگراف، یعنی وقتی دنیا خلق شد، بقیه کارها را باید با نامه انجام دهد. در زبان‌های فرانسه و آلمانی نامه معنی دومی هم دارد و آن «پیام پائولو قدیس» است. بنابراین نویسنده عبارت دوپهلویی را از زبان بلبو نقل می‌کند: معنی اول آن روشن است و معنی دوم اشاره به پیام رسولی به نام پائولو به مردم نقاط مختلف کرهٔ زمین از جمله سالونیا در یونان دارد. در پایان کازابون معنی اول واژه را وامی‌گذارد و معنی دوم آن را که اشاره به پیام پائولو قدیس خطاب به اهالی سالونیا دارد برمی‌گیرد. این تمام مکانیزم پنهان و آشکار دام‌های زبانی است که نویسندهٔ آونگ فوکو در مسیر خوانندهٔ رُمان قرار می‌دهد و او را به تفکر و البته جستجو در متن‌های کهن وامی‌دارد. در زبان انگلیسی نامه letter است و پیام پائولو قدیس epistle ، با این دوگانگی اکنون چگونه می‌توان واژه‌ای برای بیان دو منظور اختیار کرد؟ اگر مترجم letter را به کار برد عطف به پائولو قدیس پنهان می‌ماند و اگر epistle را برگزیند اشاره به تلگراف مهمل می‌ماند. سرانجام نویسندهٔ آونگ با مترجم انگلیسی بر سر جملهٔ زیر به توافق رسیدند:

Diotallevi: God created the world by speaking. He didn't send a telegram

Belbo: Fiat Lux, stop.

Casaubon: Epistle follows.

در اینجا اجرای بازی دوپهلوی نامه ـ تلگراف و نیز اشاره به پیام پائولو قدیس به تنهایی به کازابون واگذار شده و در نتیجه خواننده به همت بیشتری برای درک این گذار پیچیده و مبهم نیاز دارد؛ اکنون بشنویم از نویسنده:

«این بازی دوپهلو در زبان ایتالیایی استوار بر هویتی واژگانی حامل بار معنایی پیچیده است؛ اما در ترجمه به زبان انگلیسی بر هویت معنایی استوار است به دنبال یافتن واژگان بین دو سیستم زبانی مختلف.

در این مورد از مترجم انگلیسی خواستم معنی تحت‌اللفظی متن اصلی را فرو بگذارد تا بتواند "معنی ژرف" آن را فراچنگ آورد. اینجا ممکن است به من ایراد بگیرند چرا تعبیر مورد نظر خود را به مترجم تلقین کرده‌ام، در حالیکه مؤلف حق ندارد دست خود را نزد مترجم رو کند. اما مترجم قبل از توصیهٔ نویسنده پی برده بود که ترجمهٔ تحت‌اللفظی این مکالمه دردی را دوا نمی‌کند و نقش من فقط توصیهٔ یک راه حل بود. معمولاً آنقدر که مترجم می‌تواند با ارائه برداشت متفاوت و غیرمنتظرهٔ خود به نویسنده کمک کند، مؤلف نمی‌تواند مترجم را تحت تأثیر قرار دهد. اینجا باید اقرار کنم که راه‌حل اختیار شده در زبان انگلیسی بسیار گیراتر و کارسازتر از گفتگو به زبان ایتالیایی از آب درآمده و اگر می‌توانستم رُمان آونگ فوکو را دوباره بنویسم لحظه‌ای در اصلاح این محاوره تردید نمی‌کردم».

مطالعهٔ کتاب "سیری در تجارب ترجمه" از اکو به پایان رسید ولی ارتباط شگرفی که نویسندهٔ ایتالیایی صادقانه با خوانندهٔ خود برقرار می‌کند به پایان نمی‌رسد. معروف است که رُمان‌های او مانند رساله‌های فلسفی خوانده می‌شود ولی آثار فلسفی او مانند رُمان. اکنون از خود می‌پرسم چگونه می‌توان رُمان‌های او را برای سرگرمی خواند و از آن بدتر فقط به قصد انتقال ماجراهای تکان دهنده و سطحی درصدد ترجمهٔ اجمالی آن‌ها برآمد و حرمت اندیشه‌های باریک او را، که با ظرافت نقاشی که نام معشوقه را دزدکی بین نقش و نگارهای فریبندهٔ پردهٔ خود پنهان کند در لابلای سطور رُمان‌هایش گنجانده، پاس نداشت. در پایان لازم به یادآوری است که امبرتو اکو از مترجمان فارسی زبان و مترجمان زبان عربی که هیچ گاه با او تماس نگرفته‌اند گله دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی