بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

سرمقاله

ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی — علی‌رضا انوشیروانی — ۷

چرا ترجمه مهم است — ادیت گراسمن، ترجمهٔ مژده دقیقی — ۲۶

تأملی بر ادبیات تطبیقی در قرن بیست‌ویکم — سوزان باسنت، ترجمهٔ مسیح ذکاوت — ۵۰

در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ — دیک دیویس، ترجمهٔ مصطفی حسینی و بهنام میرزابابازاده فومشی — ۶۲

هر ترجمه‌ای با ترجمهٔ دیگر متفاوت است — ماریا کونستانزا گوسمان، ترجمهٔ سوسن نیازی — ۷۶

کتاب‌شناسی کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران — ویدا بزرگ‌چمی — ۱۰۱

گزارش

ازدست‌رفته در ترجمه: سطر اول «بیگانه» چگونه باید باشد؟ — رایان بلوم، ترجمهٔ مژده دقیقی — ۱۲۵

نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی — علی‌رضا انوشیروانی — ۱۳۰

معرفی و نقد کتاب

ترجمه‌پژوهی (سوزان باسنت) — مصطفی حسینی — ۱۳۴

درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی (زیگبرت سالومون پراور) — بهنام میرزابابازاده فومشی — ۱۳۹

با چراغ و آینه: ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران (محمدرضا شفیعی کدکنی) — آبتین گلکار — ۱۵۱

ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران

ادبیات تطبیقی دو ساله شد. راه چندانی نیامده‌ایم، ولی با نقشهٔ راه و برنامه آمده‌ایم. در این مدت کوتاه، تلاش کرده‌ایم تا گام‌ها را کوچک ولی مبتنی بر نظریه و روش تحقیق علمی برداریم. این نکته را در همان شمارهٔ اول گفتیم و در شماره‌های متعاقب آن مؤکد داشتیم، چون معتقدیم راه پیشرفت علمی در هر رشته‌ای منوط به داشتن دانش کافی در زمینهٔ نظریه‌ها و روش‌های جدید تحقیق است و بر خود فرض می‌دانیم که کج‌راهه‌ها را به پژوهشگران این رشته ــ به‌ویژه دانشجویان جوان و علاقه‌مند ــ نشان دهیم. از همان آغاز، می‌دانستیم که پای در راهی ناپیموده و دشوار گذاشته‌ایم؛ نه تنها می‌بایست تحولات نظری و رویکردهای جدید این رشته را معرفی کنیم، بلکه بدفهمی‌های رایج را نیز شناسایی و تصحیح کنیم. به سخن دیگر، لازم بود در کنار تبیین ساحت نظری ادبیات تطبیقی به نقد ساختارها و روش‌های کهن و منسوخ هم بپردازیم.

چنین راهبردی، به دلایلی که اینجا مجال پرداختن به آنها نیست، تا سرحدِ ناممکن دشوار بود. ولی همین چهار شمارهٔ اول به‌سرعت جای خود را در میان پژوهشگران بینارشته‌ای در داخل و خارج کشور باز کرد و مقاله‌های علمی وزین‌تری را به سوی این نشریهٔ نوپا روانه ساخت. استقبال خوانندگان با حمایت‌های بی‌دریغ رئیس فاضل و ادب‌پرور فرهنگستان همراه شد و بر شوق و ارادهٔ ما برای ادامهٔ راه افزود و سختی‌ها را بر ما آسان کرد.

در همه دنیا، رسم بر این است که بزرگان علم و ادب و متفکران و اصحاب اندیشه را در فرهنگستان‌ها گرد هم آورند تا طرح‌های نو درافکنند و سخنی تازه بگویند و راه را بر دیگر پژوهندگان بگشایند. با مطالعه‌ای مختصر درمی‌یابیم که فرهنگستان‌های کشورهای پیشرفته محل تولید نظریه‌ها و بینش‌های جدید و اعضای آنها از پیشگامان علم و اندیشه بوده‌اند. در این میان، فرهنگستان‌هایی که با فرهنگ و ادب و هویت ملی

ادبیّات تطبیقی ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، پیاپی ۵

ــ یعنی علوم انسانی ــ سروکار دارند جایگاهی والاتر و مسئولیت خطیرتری داشته‌اند. بی‌تردید فرهنگستان زبان وادب فارسی که حافظ میراث گرانبهای هویت و فرهنگ این مرز و بوم کهن است جایگاه ویژه‌ای در میان سایر فرهنگستان‌ها دارد. ما نیز در گروه ادبیات تطبیقی با عشق و علاقه کمر همت بستیم تا این حرمت علمی را پاس داریم. پس به وسوسهٔ چاپ نشریه برای کسب امتیاز تن در ندادیم و هم بر خود و هم بر دیگران سخت گرفتیم و راهی را در پیش گرفتیم که راهگشای این علم برای نسل جوان پویندهٔ ما باشد. نتیجهٔ این کوشندگی و سخت‌گیری علمی جلب اعتمادِ اهل دانش و قلم در داخل و خارج بود که مجلهٔ ما را برای چاپ مقاله‌های وزین خود برگزیدند. البته، همچنان‌که پیش‌تر نیز گفته‌ایم و دیگران هم خاطرنشان کرده‌اند، این نشریه عاری از کاستی و ضعف نبوده است. «نه هر که چهره برافروخت دلبری داند.»

بر آن بوده‌ایم تا هر شش‌ماه با چاپ مجله‌ای عرصه‌های نوین در قلمرو پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را به‌تدریج به خوانندگان معرفی کنیم. علاوه بر چاپ نشریه، در تیر ماه سال ۹۱ کارگاهی نیز برای آشنایی با نظریه‌ها و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی برگزار کردیم که با استقبال خوبی مواجه شد و شرکت‌کنندگان خواستار ادامهٔ آن شدند. از آن رو که قلمرو ادبیات تطبیقی در دنیا هر روز گسترده‌تر می‌شود، تصمیم گرفتیم دست‌کم برخی شماره‌ها را به موضوع ویژه‌ای اختصاص دهیم تا بتوانیم در یک شماره تصویر کامل‌تر و منسجم‌تری از روندهای تازهٔ این رشته ارائه دهیم و، بدین‌سان، به شیوه‌ای ساختمند و گام‌به‌گام به اهداف نشریه نزدیک شویم. نگاهی اجمالی به برنامه‌های درسی دانشگاه‌ها و نشریه‌های علمی معتبر دنیا و محورهای همایش‌های بین‌المللی حاکی از گسترش دائم مرزهای پژوهش در قلمرو ادبیات تطبیقی در شرق و غرب است. جالب‌تر آنکه در حالی‌که این رشته در غرب به دلیل سابقهٔ تاریخی اروپامحورش با چالش‌های جدی روبه‌رو شده، در محافل علمی مشرق‌زمین به همت متفکران و اندیشه‌ورزان پسااستعماریِ شرقی و مطرح شدنِ نظریه‌های نو اقبال کم‌نظیری یافته است.

اما در ایران، تا به حال، بخش عمدهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به همان سنّت مطالعات تأثیرات ادبی بین زبان‌ها و ملل مختلف محدود بوده است و از ادبیات تطبیقی نو که سرشتی بینارشته‌ای دارد کمتر سخن گفته شده است. ارتباط ادبیات تطبیقی با

مطالعات ترجمه یکی از این حوزه‌هاست که در این شماره به آن پرداخته‌ایم. از دیدگاه سنّتی، ترجمهٔ ادبی امری اشتقاقی و دست دوم به حساب می‌آمده، در صورتی‌که امروزه بسیاری برآن‌اند که ترجمه کاری خلاق است. بر خلاف باورهای رایج، ترجمه فقط پل ارتباطیِ فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نیست و نقش آن تنها به مطالعهٔ تأثیرات و روابط ادبی محدود نمی‌شود. با ظهور رویکردهای جدید در نقد ادبی، مطالعات ترجمه نیز دگرگون شده و با سایر رشته‌های علوم انسانی در هم آمیخته است. امروزه ترجمه‌پژوهی با سایر حوزه‌های علوم انسانی همچون نقد ادبی، فلسفه، مطالعات فرهنگی، مردم‌شناسی، مطالعات پسااستعماری و هنرها پیوندی تنگاتنگ دارد. بر همین اساس است که برخی صاحب‌نظران آن را یک رشتهٔ آکادمیک بینارشته‌ایِ مستقل و برخی دیگر آن را ادبیات تطبیقی در کسوتی جدید می‌دانند.

در این شماره، انوشیروانی در «ادبیات تطبیقی و ترجمه» با طرح چند نظریهٔ متفاوت در اصل وفاداری و حفظ امانت در ترجمهٔ ادبی گره‌افکنی می‌کند و می‌کوشد تا آن را از زاویهٔ دیدِ تطبیقگر مورد بررسی قرار دهد. گراسمن، مترجم سرشناس آثار ماندگار ادبیات جهان و عضو فرهنگستان هنر و علوم امریکا، در «چرا ترجمه مهم است» که پیشگفتار کتابی با همین عنوان از اوست، به اهمیت فرهنگی ترجمه و نقش مترجم می‌پردازد. در «تأملی بر ادبیات تطبیقی در قرن بیست‌ویکم»، باسنت دورنمایی از جهت‌گیری و موقعیت ادبیات تطبیقی در سدهٔ بیست‌ویکم به دست می‌دهد و به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های نظرات خود و اسپیواک می‌پردازد. دیک دیویس، استاد ادبیات فارسی دانشگاه ایالتی اوهایو و مترجم بنام *شاهنامهٔ* فردوسی و *منطق‌الطیر* عطار و *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی، در مقالهٔ «در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ» به طور ویژه به ترجمهٔ شعر کلاسیک فارسی می‌پردازد. او شعر را به طور کلی ترجمه‌ناپذیر نمی‌داند، بلکه معتقد است که شعر برخی شعرا ترجمه‌پذیر نیست و این شاعران همان‌ها هستند که هویت یک ملت را در آثار خود تلخیص می‌کنند. گوسمان با سوزان جیل لوین، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا و از مترجمان سرشناس ادبیات امریکای لاتین و پژوهشگری بنام در حوزهٔ مطالعات ترجمه، دربارهٔ مباحث مهم در ترجمه و تألیف گفت‌وگو می‌کند. به عقیدهٔ لوین، مترجم ادبی نویسنده‌ای خرابکار است؛ آنچه نابود می‌کند قالب متن اصلی است، ولی معنی و مفهوم آن را در قالبی دیگر

باز می‌آفریند. بزرگ‌چمی در «کتاب‌شناسی کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران» مجموعهٔ ارزشمندی از کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران ارائه می‌دهد که برای علاقه‌مندان به تاریخ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی بسیار مفید خواهد بود.

در بخش گزارش، مطلبی از رایان بلوم داریم که با اشاره به ترجمهٔ انگلیسیِ جملهٔ آغازینِ رمان *بیگانه* نوشتهٔ کامو به بررسی تفاوت فرهنگی دو زبان می‌پردازد. در «نظریه و روشِ تحقیق در ادبیات تطبیقی»، انوشیروانی، ضمن ارائهٔ گزارشی از نخستین کارگاه آموزشی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بار دیگر به اهمیت آشنایی با نظریه‌ها و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند.

در بخش بعد، سه کتاب معرفی و نقد شده‌اند. *ترجمه‌پژوهی* نوشتهٔ سوزان باسنت یکی از کتاب‌های معتبر در زمینهٔ مطالعات ترجمه است. کتابِ *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی* نوشتهٔ پراور از متون درسی رشتهٔ ادبیات تطبیقی به حساب می‌آید و نگاهی جامع به حوزه‌های پژوهش در این رشته دارد. در آخرین مطلب این بخش، آبتین گلکار به معرفی و نقد کتاب تازهٔ شفیعی کدکنی، *با چراغ و آینه: ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*، می‌پردازد.

امیدواریم این نخستین تجربهٔ ما در انتشار ویژه‌نامهٔ موضوعی مورد قبول خوانندگان و علاقه‌مندان به پژوهش در عرصه‌های نوین ادبیات تطبیقی قرار گیرد و در آینده بتوانیم این راه را به مدد پژوهشگران و همکاران کوشا ادامه دهیم.

علی‌رضا انوشیروانی

ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی

علی‌رضا انوشیروانی*

چکیده

این مقاله به بررسی یکی از حوزه‌های جدید پژوهشی در قلمرو ادبیات تطبیقی می‌پردازد. از دیرباز، ترجمه نقش مهمی در تأثیرات و ارتباطات ادبی بین ملل و فرهنگ‌های مختلف داشته است، ولی همیشه در مقایسه با متن اصلی در مقام نازل‌تر قرار گرفته و فعالیتی دست دوم و اشتقاقی محسوب شده است. در سه دههٔ اخیر، نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی این نگاه سنّتی را به چالش کشیده و برای ترجمهٔ ادبی شأنی فعال و خلاق، هم‌تراز با متن اصلی، قائل شده‌اند. این مقاله در دو بخش کلّی چگونگی این روند را بررسی می‌کند. بخش اول به تعریف ترجمه و انواع آن از دیدگاه زبان‌شناختی و بخش دوم به بررسی نقش ترجمه در قلمرو ادبیات تطبیقی و ترجمهٔ پسااستعماری می‌پردازد. نویسنده کوشیده است تا نظریهٔ جدیدی را در قلمروِ رو به گسترشِ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی مطرح کند و امکانات جدید و بدیعی برایَ پژوهشگران اینِ رشتهٔ نوپا در ایران فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: ترجمه‌پژوهی، ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ پسااستعماری، باسنت، نقد و نظریهٔ ادبی.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

ادبیّات تطبیقی ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، پیاپی ۵

۱. مقدمه

سوزان باسنت[1] (متولد ۱۹٤٥)، نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی، ترجمه را چنین تعریف می‌کند:

> ترجمه کنشی است که بر انتقال متون نوشتاری از یک زبان به زبان دیگر دلالت می‌کند. ریشهٔ لاتین واژهٔ انگلیسیِ «ترجمه»[2] به معنی جابه‌جایی است؛ واژهٔ لاتینِ translatus صفت مفعولیِ فعلِ transferre به معنی «انتقال دادن» است (۲۰۱۰، ۷۸).

بر این اساس، باسنت ترجمه را کنشی می‌پندارد که در آن نوعی جابه‌جایی از مکانی به مکان دیگر صورت می‌گیرد. «... در ترجمه، همیشه نقطهٔ آغاز و غایتی وجود دارد یا، آن‌طور که نظریه‌پردازان معاصر ترجمه می‌گویند، مبدأ و مقصد ترجمه نوعی سَفرِ متنی از بافتی به بافت دیگر است» (همان). استفاده از استعارهٔ سفر زیبا و نظرگیر است. در سفر، همیشه دو نقطهٔ مکانی متصور است که با هم تفاوت دارند. سفرِ متن از زبان مبدأ آغاز می‌شود و در زبان مقصد پایان می‌یابد و این پایانْ آغازی دیگر است. به سخن دیگر، رهرو سفر خود را از مکانی آغاز می‌کند و پس از طی مسافت و تحمل مشکلاتی به مقصد می‌رسد، ولی متنِ رهرو آن‌گاه که گمان می‌کند به سرمنزل مقصود رسیده است و می‌تواند دمی بیارامد، خود را در سرزمینی دیگر می‌یابد که سخنان او را طور دیگری می‌فهمند. گاه او را در سرزمین مقصد گرامی می‌دارند و بر صدر می‌نشانند و شکوه و عزتی می‌یابد که در سرزمین خویش هیچ‌گاه ندیده است. گاه بی‌اعتنا از کنارش می‌گذرند؛ گاه با سوءظن به او می‌نگرند و او را به خیانت متهم می‌کنند، یا با قدری تخفیف او را راهزنی می‌پندارند که مالِ دیگری را ربوده و از آنِ خود ساخته است. و گاه او را به سخره می‌گیرند و گوشمالَ می‌دهند و، اگر مصلحت باشد، به چهارمیخ می‌کشند تا عبرت دیگران شود و از این پس فکر سفر هم به ذهنش خطور نکند. اما متونی که اقبال یابند و ذکر جمیلشان در افواه عوام و خواص افتد مشتاقان گروه‌گروه به دیدارشان بشتابند و از محضرشان فایده‌ها برند و نکته‌ها بیاموزند و ای بسا که حضورشان در مکان و زمانی خاص بر دیگران تأثیرات شگرف و عمیق گذارد و

---

[1] Susan Bassnett
[2] translation

شگفتی‌های جدیدی بیافریند که متنِ رهرو چنان تأثیر و اقبالی را در موطن و رؤیاهای خود تصور هم نمی‌کرد.

این سفرِ متن را می‌توان به دو مرحلهٔ کلی تقسیم کرد. از زمانی که متن عزمِ سفر می‌کند و پایِ در راه می‌نهد و پست و بلند این راه طولانی را بر خود هموار می‌سازد تا به دروازهٔ مقصد برسد، سفری زبان‌شناختی را طی کرده است. اما آن‌گاه که به وادی جدید پای می‌نهد ــ حال یا عده‌ای دورش جمع می‌شوند و تاجی از گل یا خار بر سرش می‌نهند، یا چون بیگانه‌ای بی‌اعتنا از کنارش می‌گذرند ــ به سرزمین ادبیات تطبیقی وارد شده است. ادبیات تطبیقی بر آن است که بفهمد چرا و چگونه ترجمهٔ متنی در یک برههٔ تاریخی و اجتماعی خاص در میان جمعی اقبال یافته و الهام‌بخش و تأثیرگذار بوده است و برخی ترجمه‌ها به بوتهٔ فراموشی سپرده شده‌اند. باسنت نقش نویسنده را با مترجم مقایسه می‌کند و می‌گوید: «مترجم متنی را که دیگری نوشته برمی‌گزیند و تغییر می‌دهد و تلاش فراوان می‌کند تا این متن به مذاق خوانندگان جدیدش خوش آید. نویسنده‌ای که تولید اثر جدیدی را آغاز می‌کند برای خوانندگان بالقوه‌ای می‌نویسد که در ذهن دارد، در حالی که مسئولیت مترجم مضاعف است: هم در برابر خوانندگان زبان مقصد و هم در برابر نویسندهٔ اصلی اثر مسئول است» (همان ۷۸ـ۷۹).

از این دیدگاه، چه تفاوت‌هایی بین نویسنده و مترجم وجود دارد؟ آیا به این دلیل که نویسنده خالق اثر است و مترجم برگردانندهٔ آن به زبانی دیگر می‌توان گفت که یکی از دیگری برتر است و در سلسله مراتب قدرت یکی بر صدر می‌نشیند و دیگری در ذیل؟ این پرسشی بحث‌انگیز است که برای پاسخ گفتن به آن نیاز به مروری مختصر بر مفهوم ترجمه داریم.

۲. تعریف ترجمه و انواع آن

تعریف ترجمه ساده می‌نماید: برگرداندن متنی از زبانی به زبان دیگر یا از زبان مبدأ به زبان مقصد به نحوی که تا حد امکان محتوی و صورت پیام در این انتقال حفظ شود. اما می‌دانیم که:

ادبیات تطبیقی ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، پیاپی ۵

این مسئله به ساختارهای متفاوت زبان‌ها بازمی‌گردد. هر زبان از واژگان خاص خود استفاده می‌کند؛ هر یک از این واژه‌ها معنی و معانی ویژهٔ خود را داراست؛ همنشینی واژه‌ها در هر زبان تابع قواعد خاصی است و در نهایت جملاتی که در هر زبان به کار می‌رود می‌تواند معنی یا معانی ویژه‌ای برای خود داشته باشد که در نتیجهٔ انتقال هر یک از این جملات بدون دستکاری، حذف برخی از ویژگی‌ها یا اضافه کردن ویژگی‌های دیگر امکان‌پذیر نمی‌نماید (صفوی ۹).

لطفی‌پور ساعدی چند تعریف از ترجمه را کنار هم می‌گذارد:

دیدگاه‌های مختلفی در ترجمه وجود دارد و تعاریف گوناگون از آن به عمل آمده است. نایدا آن را چنین تعریف می‌کند: «ترجمه عبارت است از پیدا کردن نزدیک‌ترین معادل طبیعی پیام زبان دهنده در زبان گیرنده، نخست از لحاظ معنایی و دوم از لحاظ سبک.» (نایدا، ترجمهٔ بدره‌ای). نیومارک[1] (۱۹۷٦) ترجمه را فن و حرفه‌ای می‌داند که طی آن سعی شود یک پیام نوشتاری در زبانی را با همان پیام در زبان دیگر جایگزین بکنند. کت‌فورد (۱۹٦۵) ترجمه را چنین تعریف می‌کند: «جایگزینی مواد متنی در یک زبان (زبان مبدأ) با مواد متنی معادل در یک زبان دیگر (زبان مقصد)» (٦٦).

این‌گونه تعریف‌ها نه‌تنها مشکل مترجم را حل نمی‌کند، بلکه بر پیچیدگی‌های ترجمه می‌افزاید. در عمل، مترجم یا نویسنده‌محور است یا خواننده‌محور. اگر نویسنده‌محور باشد، سعی می‌کند تا عناصر متنیِ زبان مبدأ را حفظ کند و به متن اصلی وفادار باشد. این وفادار ماندن به متن اصلی که به ترجمهٔ لفظ به لفظ نیز معروف است، هر چند که دقیق‌تر و به سبک نویسندهٔ اصلی نزدیک‌تر است، ولی اغلب فهم متن را برای خوانندگان زبان مقصد مشکل می‌سازد. در ترجمهٔ خواننده‌محور، به خلافِ ترجمهٔ نویسنده‌محور، رساندن پیام نویسنده مهم است و در نتیجه مترجم در ترجمه آزادتر است و سعی می‌کند تا برای عناصر متن مبدأ مشابهی در زبان مقصد بیابد. فهم چنین ترجمه‌ای برای خوانندگان زبان مقصد آسان‌تر و ساده‌تر است، چون هیچ عنصر بیگانه و ناآشنایی در آن نمی‌یابند. این دو نوع سبک ترجمه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. ترجمهٔ وفادار و معنایی زبانی نامأنوس دارد و برای ایجاد ارتباط با خواننده ناگزیر باید به پانویس و توضیحات مفصل متوسل شود تا سبک و فرهنگ نویسندهٔ اصلی را حفظ کند. چنین مترجمی بر آن است که خواننده را با فرهنگ و سبک نگارش نویسنده‌ای از

[1] Peter Newmark

فرهنگ دیگر آشنا سازد. اما ترجمهٔ آزاد و پیامی فقط به انتقال پیام و ایجاد ارتباط روشن و صریح با خواننده می‌اندیشد. برخی چنین ترجمه‌هایی را «زیبارویان بی‌وفا» می‌نامند. مترجم، با توجه به متن، یکی از این دو روش را برمی‌گزیند. پیتر نیومارک (۱۹۱٦ـ۲۰۱۱)، نظریه‌پرداز انگلیسیِ ترجمه، در این باره چنین می‌گوید:

> در توجیه و موارد استعمال هر یک از این دو نوع ترجمه، عواملی از قبیل هدف ترجمه و اهمیت ذاتی یک واحد معنایی در متن، و نوع متن را مطرح می‌کنند. در متون اطلاعاتی، بخشی که در برگیرندهٔ توصیه‌ها، دستورالعمل‌ها و غیره است، ممکن است بیشتر قطعات توصیفی به شیوهٔ پیامی ترجمه شوند. در جاهایی که زبان را به عنوان ملازم یک عمل یا سمبل آن به کار می‌برند (کنش‌های زبانی) ترجمهٔ پیامی به عمل می‌آید، در حالی که تعاریف، شرح‌ها و غیره به شیوهٔ معنایی ترجمه می‌شوند. اکثر نوشته‌های غیرادبی، مطبوعاتی، کتاب‌های اطلاعاتی، کتاب‌های درسی، گزارش‌ها، نوشته‌های علمی، مکاتبات غیرشخصی، آگهی‌های تبلیغی و تجارتی و نظایر اینها از جمله موادی هستند که مناسب ترجمهٔ پیامی هستند. برعکس، بیان اصلی که در آن زبان ویژهٔ نویسنده به اندازهٔ پیام اهمیت دارد، صرف نظر از نوع موضوع متن از قبیل فلسفی، مذهبی، سیاسی، علمی یا ادبی، احتیاج به ترجمهٔ معنایی دارد (نیومارک ۱۹۸۱، ٤٤؛ به نقل از لطفی‌پور ساعدی ۷٤).

لطفی‌پور ساعدی، در کتاب *درآمدی به اصول و روش ترجمه*، فرایند ترجمه و شرایط حاکم بر تعادل ترجمه‌ای را در چهارچوب نظریهٔ سخن‌کاوی بررسی می‌کند و چنین توضیح می‌دهد:

> واضح است که روشی می‌تواند در مطالعهٔ ساختمان زبان و فرایند ارتباطات زبانی بین انسان‌ها موفق و عاری از تناقض باشد که به ماهیت تبادل پیام در این فرایند و منشأ پیدایش معنا و کلیهٔ عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانیِ حاکم بر آن توجه کند و سعی نماید اصول خودش را به کمک بررسی عینی این فرایندها و عوامل تنظیم کند و عینیت ببخشد. با توجه به آخرین یافته‌های مطالعات زبان‌شناسی، چنین روشی عبارت است از سخن‌کاوی و متن‌کاوی که بر اساس آن معنا و پیام در زبان چیز پیش‌ساخته‌ای نیست که در ارتباطات زبانی توسط ساختارهای زبانی (دستور زبان و واژگان) بین انسان‌ها رد و بدل می‌شود، بلکه چیزی است که در فرایند تعامل و کنش و واکنشِ کلیهٔ عوامل حاکم بر موقعیت ارتباطی (عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانی) متبلور می‌شود و چنین فرایندی به فرایند سخن معروف است (دوازده).

نظریهٔ سخن‌کاوی که لطفی‌پور ساعدی به آن اشاره می‌کند بر فرایند ارتباط بین نویسنده و خواننده مبتنی است و برای رسیدن به تعادل ترجمه‌ای، هم به عوامل

درون‌زبانی از قبیل ساختار و واژگان، و هم به عوامل برون‌زبانی مانند «پیش‌تصورات، بینش و جهان‌بینی و آگاهی‌های عمومی خواننده» (۸۱) توجه دارد. بدین سان، مترجم برای رسیدن به تعادل ترجمه‌ای و ایجاد ارتباط با خوانندهٔ زبان مقصد باید دانش و آشنایی لازم را برای گذر از سدهای زبانی و فرهنگی داشته باشد. بخش اول، یعنی سدهای زبانی، در حوزهٔ زبان‌شناسی، به‌ویژه زبان‌شناسی مقابله‌ای[1]، قرار می‌گیرند؛ و بخش دوم، سدهای فرهنگی، در حوزهٔ فرهنگ و تمدن هستند. بدین ترتیب، وظیفهٔ مترجم را می‌توان چنین تعریف کرد: «وظیفهٔ مترجم عبارت است از فراهم آوردن شرایط و مهیا کردن زمینه‌ای که در آن نویسندهٔ متن اصلی و خوانندهٔ زبان مقصد بتوانند با یکدیگر به تعامل و تأثیر متقابل بپردازند و چنین شرایط و زمینه‌ای موقعی مهیا می‌شود که متن زبان مقصد از نظر ارزش ارتباطی با متن زبان مبدأ "معادل" و "یکسان" باشد» (لطفی‌پور ساعدی ۷۹).

این تعریف ارزش ارتباطی ترجمه را مؤکد می‌کند. نایدا (۱۹۱٤ـ ۲۰۱۱)، زبان‌شناس و مردم‌شناس برجستهٔ امریکایی و سرپرست مؤسسهٔ مترجمان کتب مقدس به زبان‌های جهان، برای انتقال پیام متن حتی به تفسیر نزدیک می‌شود و معتقد است:

> او [مترجم] نه تنها باید محتوای آشکار پیام را درک کند، بلکه ظرافت‌های معنی، ارزش‌های عاطفی موجود در واژه‌ها و خصوصیات سبکی را که به پیام «رنگ و بو و احساس» می‌دهند نیز باید در نظر بگیرد. ... به سخن دیگر، علاوه بر داشتن معلوماتی دربارهٔ دو یا چند زبانی که در فرایند ترجمه حضور دارند، مترجم باید آشنایی کامل با موضوع داشته باشد. (نایدا ۱۹٦٤، ۱۵۰ـ۱۵۱؛ به نقل از گنتزلر ۷٦)

گنتزلر نظر نایدا را بسط می‌دهد و از قول وی می‌نویسد که «مترجم باید نویسنده را تحسین کند، همان زمینهٔ فرهنگی و همان استعداد (نه کمتر و نه بیشتر) را دارا باشد، و همان لذتی را به خواننده بدهد که متن اصلی می‌دهد» (۷٦).

نایدا به چند نکتهٔ اساسی اشاره می‌کند. اول آنکه مترجم باید با نویسندهٔ اثر همدل باشد تا سخن او را به‌درستی و تمامی درک کند. دوم آنکه مترجم باید از زمینهٔ فرهنگی متن آگاهی کامل داشته باشد و، از همه مهم‌تر، همان استعداد و قریحهٔ ادبی نویسندهٔ

---

[1] contrastive linguistics

اصلی را داشته باشد تا بتواند همان تأثیری را که متن اصلی در خوانندگان زبان مبدأ می‌کند در خوانندگان زبان مقصد بازتولید کند.

علی خزاعی‌فر، سردبیر مجلهٔ *مترجم*، در گفت‌وگویی با کریم امامی دربارهٔ زبان لفظ‌گرای *گتسبی بزرگ*[1] از او دربارهٔ تعادل میان دقت و روانی می‌پرسد و چنین پاسخ می‌شنود:

> *گتسبی بزرگ* در اصل رمانی است با یک نثر دقیق و ظریف که من سعی کرده‌ام آن را عیناً به فارسی دربیاورم و در فرایند ترجمه چیزی از دست نرود. در نتیجه، نثر فارسی کتاب مثل راحت‌الحلقوم نیست، گیر و گره دارد و جمع وسیع خوانندگان را راضی نمی‌کند. دقت بیش از حد ترجمه نثر کتاب را سنگین کرده، ولی این سنگینی در اصل کتاب هم هست. من هم‌اکنون دارم داستان کوتاهی از اسکات فیتس‌جرالد را به فارسی برمی‌گردانم و عیناً همان مشکل قبلی را دارم. در آغاز دههٔ ۱۳٤۰ که *گتسبی بزرگ* را ترجمه کردم، شاید اعتماد به نفس کافی نداشتم که از متن اصلی فاصله بگیرم، و حالا، سی سال بعد، که اعتقادم به فارسی خوب و روان در ترجمه زیادتر شده است باز می‌بینم اگر به منظور فارسی‌تر کردن ترجمه از اصل دور بشوم، از حفظ سبک نویسنده ــ که آن هم یکی از اصول ترجمه است ــ غفلت ورزیده‌ام. مثل اینکه در برابر متن‌های دشوار چاره‌ای جز حفظ دقت در ترجمه نیست، هرچند که خوانندهٔ فارسی‌زبان را رم بدهد. البته متن‌هایی هستند که انسان می‌تواند آنها را طوری ترجمه کند که انگار در اصل به زبان فارسی نوشته شده‌اند، ولی همهٔ متن‌ها این امکان را به مترجم نمی‌دهند (٦ـ۷).

این‌چنین دیدی ریشهٔ تاریخی دارد. نظریه‌های چامسکی و نایدا دو رویکرد متفاوت به ترجمه دارند. «چامسکی به دنبال آن است که نشان دهد نشانه، صرف‌نظر از بافت فرهنگی، ذاتاً حاوی معنی است، اما نایدا با معنای موجود در نشانه کاری ندارد، بلکه می‌خواهد بداند چگونه نشانه‌ای خاص در فرهنگی معین ایفای نقش می‌کند» (گنتزلر ۷۱). نایدا به دلیل علاقه‌اش به ترجمهٔ متون مذهبی کتب مقدس به بافت پیام توجه دارد و معتقد است که ترجمهٔ کتب مقدس باید همان واکنشی را در خوانندهٔ مقصد امروزی ایجاد کند که در خوانندهٔ اولیه آن کتاب‌ها به زبان اصلی پدید می‌آید. بدین‌سان، از نظر نایدا هیچ ایرادی ندارد که متن ترجمه تعدیل شود یا حتی تغییر کند تا به هدف خود که انتقال محتوای پیام و نه صورت آن است دست یابد. نایدا معتقد است که «واژه‌ها اساساً

---

[1] *The Great Gatsby*، اثر اسکات فیتس‌جرالد.

برچسب‌اند (نایدا ۱۹٦۰)؛ اگر به منظور تأثیرگذاری بر ارتباط لازم باشد که آنها را تغییر دهیم یا واژه‌های دیگری به جای آنها به کار ببریم، باید آنها را بر حسب موقعیت سامان دهیم. ... در جهت پخش کلام خداوند در روی زمین، "بره" را می‌توان به "فُک" و "خوک" و بسیاری از صورت‌ها یا برچسب‌های دیگر ترجمه کرد» (گنتزلر ۷۹).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، بحث امانت و وفاداری در ترجمه و ارتباط آن با تعادل ترجمه‌ای به شکل‌های گوناگون همواره در ترجمه مطرح بوده است. برخی مانند رابرت فراست[1] (۱۸۷٤ـ۱۹٦۳)، شاعر امریکایی، معتقدند که «شعر آن چیزی است که در ترجمه از دست می‌رود.» یا به دیدهٔ تحقیر در آن می‌نگرند، همچون ولادیمیر ناباکف که می‌سراید: «ترجمه چیست؟ بر طبق نهاده/ سر رنگ‌پریدهٔ شاعری با چشمان خیره/ جیغ طوطی‌وار، تقلید میمون‌وار/ و هتک حرمت درگذشتگان.» (به نقل از ترجمهٔ گوینده ۳۰).

این معضل همیشگی مترجمان را ابوالحسن نجفی با دقت موشکافانه‌ای حل می‌کند. اکثر مترجمان می‌پندارند که حفظ امانت در ترجمه یعنی ترجمهٔ لفظ به لفظ که به حفظ سبک نویسندهٔ اصلی می‌انجامد، و عدم رعایت آن یعنی دور شدن از متن اصلی و ارتکاب خیانت. نجفی در مقالهٔ «مسئلهٔ امانت در ترجمه» به پدیده‌ای اشاره می‌کند که آن را «فاجعهٔ اندیشه» می‌نامد، «بدین معنی که خوانندگان کتابی می‌خوانند و بی‌آنکه مطلقاً آن را فهمیده باشند گمان می‌کنند که فهمیده‌اند» (۵). نجفی، پس از آوردن چند مثال شنیدنی، مقالهٔ خود را چنین به پایان می‌رساند:

> از گفته‌های خود نتیجه می‌گیرم. میان دو نوع ترجمه، یکی ترجمهٔ لفظ به لفظ و دیگری ترجمهٔ آزاد، نوع دیگری نیز هست که من فقط همان را ترجمهٔ امین می‌دانم. برای تعریف این نوع ترجمه به سخن یکی از صاحب‌نظران بزرگ (روژه کایوا)[2] استناد می‌کنم که می‌تواند سرمشق مترجمان قرار گیرد. البته سخن او دربارهٔ ترجمهٔ آثار شعری است، اما به طور کلی در مورد هر نوع ترجمه‌ای صدق می‌کند: خوب ترجمه کردن آثار شکسپیر یا پوشکین به فارسی یعنی نوشتن متنی که شکسپیر یا پوشکین اگر به جای امکانات زبان انگلیسی یا روسی امکانات فارسی را در اختیار می‌داشتند آن را می‌نوشتند. پس ترجمهٔ خوب نه ترجمهٔ لفظ به لفظ است و نه ترجمهٔ ادیبانه (اما غیرامین)، بلکه عبارت است از ابداع متنی (اعم از واژگان و جمله‌بندی و سبک) که نویسنده اگر زبان مادری‌اش همان زبان مترجم می‌بود آن را می‌نوشت.

---

[1] Robert Frost
[2] Roger Caillois, *Le Langage*, Encyclopédie de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1968, p. 754.

چنین ترجمه‌ای مستلزم دانش و هوش و تخیّل بسیار است و البته باید آن را کمال مطلوب ترجمه دانست. من ادعا نمی‌کنم که چنین ترجمه‌ای تحقق‌پذیر باشد، اما می‌گویم مترجم خوب کسی است که می‌کوشد تا هر چه بیشتر به آن نزدیک شود (١٤).

به سخن دیگر، از دیدگاه نجفی مترجم خوب کسی است که به اندازهٔ نویسندهٔ اصلی قریحه و استعداد ادبی داشته باشد. نجفی ترجمه را «ابداع» می‌خواند و مترجم را در همان جایگاه نویسنده و خالق اثر می‌نشاند. آنهایی که ترجمه‌های نجفی را خوانده‌اند این مفهوم را درک می‌کنند. وقتی در سال ۱۹۷۰ گرگوری راباسا[1] *صد سال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز را به انگلیسی ترجمه کرد «خودِ گارسیا مارکز گفت که ترجمهٔ انگلیسیِ راباسا را به اصل اسپانیاییِ آن ترجیح می‌دهد» (گوینده ۳۰). نجفی در *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی* به مثالی شنیدنی اشاره می‌کند:

بوریس پاسترناک، خالق رمان *دکتر ژیواگو*، هم شاعر بود و هم اشعاری را از انگلیسی به روسی ترجمه می‌کرد. او علاقهٔ بسیاری به شکسپیر داشت و برخی از اشعار شکسپیر را از انگلیسی به روسی ترجمه کرده است. یک بار منتقدی به او ایراد گرفت که چرا فلان کلمه را که اسم است (گویا کلمهٔ "چکمه" بود) در اشعار شکسپیر به فعلِ "دویدن" ترجمه کرده است، و پاسترناک در پاسخ گفت: «شکسپیر یک نابغه بود، من هم یک نابغه هستم. او دلش می‌خواست "چکمه" به کار ببرد و من هم دلم می‌خواهد "دویدن" به کار ببرم!» البته پاستراناک با این پاسخ، منتقد خود را دست انداخته است. اما منظور او می‌توانسته این باشد که وی در ترجمهٔ "چکمه" به "دویدن"، بیش از آنکه به معنای اصلی و مجازی کلمات توجه داشته باشد، به هالهٔ معنایی آنها توجه داشته است. یعنی "چکمه" در انگلیسی دارای همان هالهٔ معنایی[2] است که "دویدن" در روسی (به نقل از طبیب‌زاده، ۹۳).

در چنین ترجمه‌ای، مترجم دیگر مقلد نیست و در جایگاه خالق اثر ادبی قرارْ می‌گیرد. به تعبیری دیگر، مترجم نامرئی می‌شود و از متن بیگانه‌زدایی می‌شود. زبان مترجم چنان سلیس و روان و استوار است که خواننده می‌پندارد متن را به زبان اصلی می‌خواند و می‌فهمد. ویلیس بارنستون در بخشی از کتابش *بوطیقای ترجمه: تاریخچه، نظریه و کاربرد*[3] با عنوان «داغ قرمز **ت** برای ترجمه»[4] می‌گوید:

---

[1] Gregory Rabassa
[2] connotation
[3] Willis Barnstone, *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*.
[4] "The Scarlet Brand T for Translation"

در ترجمهٔ ادبی، معمولاً ابتدا بین نویسندهٔ مبدأ و مترجم ارتباطی دوطرفه برقرار می‌شود که، به دلیل ترتیب زمانی، شروع آن با مترجم است، ولی بعد مادر و فرزند بر سر برتری و تفوق به جدال می‌پردازند. خورخه لوئیس بورخس[۱] در مقاله‌ای دربارهٔ کافکا و اسلافش اشاره می‌کند که نویسندهٔ متأخری ممکن است متن نویسندهٔ متقدمی را بسته به میزان تأثیری که از او پذیرفته تغییر دهد. بر همین منوال، مترجم نه تنها متن را از سلف خود می‌گیرد، بلکه نویسنده را بازشناسی می‌کند و به او حیات دوباره می‌بخشد و، بدین سان، تأثیر بسزایی در درک و دریافت و ارزیابی ما از متن دارد؛ اثری را بازآفرینی می‌کند که نهایتاً در اقتدار و اصالت با متن "آغازین" رقابت می‌کند (۸).

بدین ترتیب، بارنستون در ارتباطی بینامتنی از عنوان رمان معروف ناتانیل هاتورن که ترجمهٔ لفظ به لفظِ آن حرف *قرمز* است استفاده می‌کند تا به نکتهٔ مورد نظر خود برسد. در این رمان، حرف A به رنگ قرمز نشانهٔ شرم از گناهی است که قهرمان داستان در جامعهٔ پاک‌دین (پیوریتان) قرن نوزدهم امریکا مرتکب شده و به مکافات آن باید همواره این حرف را بر لباس خود داشته باشد.[۲] سیمین دانشور به‌زیبایی عنوان این رمان را به *داغ ننگ* ترجمه کرده است. حال به نظر می‌رسد که، به زعم عده‌ای، مترجم ادبی هم باید حرف T را که حرف آغازین واژهٔ translated است (یا حرف ت را که حرف اول واژهٔ ترجمه است) چون داغ ننگی همواره با خود حمل کند تا فراموش نکند و نکنند که وی مرتکب گناه ترجمه شده و به نویسندهٔ اصلی خیانت کرده است.

۳. نقش ترجمه در قلمرو ادبیات تطبیقی

یکی از حوزه‌های وسیع پژوهش در ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ارتباطات و تأثیرات ادبی است. هر چند در ادبیات تطبیقی سنّتی تأکید بر خواندن متون به زبان اصلی است، نقش ترجمه به مثابهٔ واسطه در تعاملات و دادوستدهای فرهنگی انکارناپذیر است. ترجمه نقش مهمی در انتقال مفاهیم، مضامین، نهضت‌ها و انواع ادبی از فرهنگی به فرهنگ دیگر داشته است. در پژوهش‌های سنّتی، اهمیت ترجمه به بررسی منبع الهام محدود می‌شود، یعنی پژوهشگر به دنبال آن است که به منبع تأثیرگذاری دست یابد. اغلب

---

[1] Jorge Luis Borges

[۲] A اولین حرف از واژهٔ انگلیسی Adultery به معنی «زنا»ست.

اوقات، ترجمه فی‌نفسه برای تطبیقگر اهمیتی ندارد. او به دنبال یافتن واسطه‌هایی است که این ارتباط و تأثیرپذیری از طریق آنان صورت گرفته است.

> پوشکین مترجمان را «اسب‌های تمدن ما» می‌نامد که سهم عمده‌ای در توزیع و انتشار افکار و شگردهای جدید داشته‌اند. تغییر روند در مضامین و سبک‌ها و ذوق‌های ادبی که در اعصار مختلف به چشم می‌خورد، اغلب پس از نفوذ، و گاهی هم تهاجمِ آثار ادبی بیگانه‌ای به وجود آمده است که بعضاً در زبان اصلی خود مشهور یا ناشناخته بوده‌اند (یوست[1] ۳۶).

باسنت و لوفِور[2] اهمیت ترجمه را مؤکد می‌کنند:

> با تکامل ترجمه‌پژوهی در قالب شاخه‌ای مجزا و مستقل، با نوعی روش‌شناسیِ مبتنی بر تطبیقگری و تاریخ فرهنگی، ترجمه در تکامل فرهنگ دنیا نیروی شکل‌دهندهٔ مهمی بوده است و بررسی ادبیات تطبیقی بدون توجه به ترجمه امکان‌پذیر نیست (به نقل از باسنت ۱۹۹۳، ۸۲).

عصر رنسانس اوج شکوفایی ترجمهٔ آثار کلاسیک یونانی و لاتین به زبان‌های اروپایی بود. این آثار بعدها از زبان‌های اروپایی به زبان‌های دیگر ترجمه شدند و بر ادبیات جهان تأثیر گذاشتند. ترجمهٔ آثار کلاسیک ادب فارسی مضامین و شگردهای ادبی متعددی را وارد ادبیات جهان کرد و ترجمهٔ آثار ادبی غرب موجب پیدایش گونه‌های جدید ادبی همچون رمان و نمایشنامه در ادبیات معاصر فارسی شد. حسن میرعابدینی در این باره می‌گوید: «در هنگامهٔ جنبش مشروطیت، با رونق ترجمه و اقتباس متون نمایشی اروپایی و نوشته شدن اولین نمایشنامه‌های ایرانی، گروه‌های نمایشی چندی برای روی صحنه بردنِ متن‌ها پدید آمد» (۲۳). همان‌طور که میرعابدینی توضیح می‌دهد، نمایشنامه‌نویسان ایرانی با اقتباس از نمایشنامه‌های غربی، از جمله آثار مولیر، به انتقاد از اوضاع اجتماعی و سیاسی ایرانِ زمان خود می‌پرداختند. در این مثال، آنچه توجه پژوهشگر ادبیات تطبیقی را به خود جلب می‌کند بررسی نحوهٔ پیدایش گونهٔ ادبی نمایشنامه در ایران و اقتباس نمایشنامه‌نویسان از نمایشنامه‌های فرانسوی است. البته نباید فراموش کرد که چنین اقتباس‌ها و تقلیدهایی متأثر از شرایط اجتماعی و تاریخی مترجم است. مترجم صرفاً اثری را از زبانی به زبان دیگر برنمی‌گرداند. مترجم

---

[1] François Jost
[2] André Lefevere

ادبی در وهلهٔ نخست خواننده‌ای است که با ملاک‌ها و ارزش‌های ذهنی پیش‌ساختهٔ خود به سراغ متن می‌رود و آن را تفسیر می‌کند. در واقع، ترجمه نوعی خوانش و تفسیر است و از این رو با ادبیات تطبیقی پیوند می‌خورد. معنایی که در ذهن خوانندهٔ متن ادبی شکل می‌گیرد لزوماً با معنای مورد نظر نویسندهٔ اصلی یکی نیست، زیرا متن ترجمه‌شده صرفاً تفسیری از یک متن است که در قالب ذهنیات و باورهای مترجم شکل گرفته است. هارولد بلوم[1] بر این عقیده است که «زمانی "تفسیر" به معنی "ترجمه" بود، و هنوز هم هست» (۸۵).

بدین سان، بر پژوهشگر ادبیات تطبیقی است که هنگام مطالعهٔ تأثیرات و ارتباطات ادبی نه تنها به روش سنّتی به دنبال یافتن منبع الهام یا تأثیر یا تقلید و اقتباس به مثابهٔ واسطهٔ انتقال باشد، بلکه به فرایند پیچیدهٔ انتقال یعنی ترجمه نیز توجه کند. در مَثَل، می‌دانیم که گوته از حافظ یا امرسن از سعدی تأثیر پذیرفته‌اند و این تأثیرپذیری از طریق ترجمه بوده است. همچنین می‌دانیم که نه گوته و نه امرسن هیچ‌یک فارسی نمی‌دانستند، و باز می‌دانیم که گوته و امرسن، یکی شاعری آلمانی و دیگری شاعری امریکایی، از طریق ترجمهٔ آلمانیِ فون هامر پورگشتال با این شاعران ایرانی آشنا شده‌اند و جالب‌تر آنکه امرسن زبان آلمانی نمی‌دانست و به کمک منشی‌اش مارگرت فولر که آلمانی می‌دانست با این شاعران فارسی‌زبان آشنا شد. (البته بعدها ترجمهٔ انگلیسی فرانسیس گلدوین از *گلستان* سعدی نیز به دست امرسن رسید.) سؤالی که برای پژوهشگر ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود این است که گوته و امرسن از لابه‌لای این ترجمهٔ آلمانی که ایرادهایی نیز به آن وارد است چگونه حافظ و سعدی را شناخته و از آنها تأثیر پذیرفته‌اند. گوته و امرسن در دو فرهنگ و زمان مختلف در شرایط اجتماعی و تاریخی متفاوتی زیسته‌اند. گوته با یک واسطه و امرسن با دو واسطه با این شاعران ایرانی آشنا شده‌اند. آیا می‌شود نقش این واسطه‌ها را به کناری گذاشت و فقط به برشمردن شباهت‌های موجود بین اشعار این شاعران قناعت کرد؟ چنین پژوهشی مسلّماً بی‌مایه و سطحی خواهد بود و در قلمرو ادبیات تطبیقی نمی‌گنجد. و این، شوربختانه، یکی از آسیب‌های جدی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران است. ترجمه هم، مانند ادبیات، در خلأ صورت نمی‌گیرد. مترجم هم، مانند نویسنده، از بافت اجتماعی خود

[1] Harold Bloom

متأثر است. اینکه چرا مترجمی کتاب خاصی را در برههٔ زمانی معینی برای ترجمه انتخاب می‌کند و کدام ناشر آن را چاپ می‌کند و آن ترجمه در زبان مقصد چه پذیرش و اقبالی می‌یابد سؤالاتی قابل تأمل برای پژوهشگر ادبیات تطبیقی است. به عبارت دیگر، نویسندگان کشورها و زبان‌های مختلف از طریق ترجمه بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. در اصل این امر شکی نیست که تأثیرپذیری، خودآگاه یا ناخودآگاه، به هر حال صورت می‌پذیرد. آنچه مهم است چرایی و چگونگی این تأثیرپذیری است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید به دنبال یافتن پاسخ برای سؤالاتی از این قبیل باشد:

- چرا و چگونه نویسنده‌ای تحت تأثیر نویسندهٔ دیگری قرار می‌گیرد؟
- کدام مشترکات فکری، فلسفی، مذهبی و اجتماعی بین دو نویسنده زمینه را برای ایجاد فضای تأثیرپذیری فراهم آورده است؟ باید بسیار دقت کرد که برای یافتن این مشترکات دچار سطحی‌نگری عجولانه نشویم.
- آیا این تأثیرپذیری صرفاً تقلیدی سطحی بوده یا اثر مبدأ برای دیگری منبع الهام بوده است؟
- آیا الهام‌پذیری نویسنده با اقتباس همراه بوده، یعنی اثری را از زبان و فرهنگ دیگری برگزیده و به صبغهٔ فرهنگ ملی و بومی خود درآورده و از آنِ خود ساخته است؟ بدیهی است که در چنین پژوهشی تبیین فرایند فرهنگیِ از آنِ خود ساختن[1] ضروری است.
- این تأثیرپذیری در چه سطح و با چه عمقی صورت گرفته است؟ آیا محدود به مضامین و بن‌مایه‌ها بوده یا از شگردهای ادبی و شیوهٔ روایتگری نویسنده هم تأثیر پذیرفته است؟ آیا این تأثیرپذیری موجب پیدایش مکتب یا نوع ادبی خاصی در زبان مقصد شده است؟
- اما سؤال مهمی که اغلب مورد غفلت قرار می‌گیرد: نویسنده از طریق ***کدام*** ترجمه با نویسندهٔ زبان مبدأ آشنا شده است؟ نقش مهم مترجم اغلب در این میان فراموش می‌شود. به یاد داشته باشیم که هر مترجم ادبی نخست خواننده است و هر خواننده‌ای، ناگزیر، مفسّر است و هر تفسیری از صافی ذهن مترجم می‌گذرد و مترجم در خلأ زندگی نمی‌کند.

---

[1] appropriation

بدین سان، می‌بینیم که ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی پیچیده و چندبُعدی است و نمی‌توان، آن‌چنان که به غلط مرسوم شده است، در حوزهٔ تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ادبی به ارائهٔ سیاهه‌ای از مشابهت‌ها یا تفاوت‌های دو اثر قناعت کرد.

اما، همچنان که قبلاً هم گفتیم، چهارچوب‌های نظری و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی مدام در حال تحول بوده است و این یکی از ویژگی‌های بارز ادبیات تطبیقی است که همواره توانسته خود را با نظریه‌های جدید ادبی و رویکردهای نقد ادبی همراه سازد. یکی از مباحث جدید در حوزهٔ نظریه و نقد ادبی مطالعهٔ ادبیات و ترجمهٔ پسااستعماری است. حال ببینیم که ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی چگونه از این رهیافت جدید نقد ادبی برای توسعهٔ قلمرو پژوهش‌های خود سود جسته‌اند.

٤. ادبیات تطبیقی نو، نقد و ترجمهٔ پسااستعماری

قدرت‌های استعماری نه تنها ذخایر و ثروت‌های طبیعی کشورهای مستعمره را به تاراج برده‌اند، بلکه پس از استقلال سیاسی کشورهای مستعمره به صورتی ظاهرفریب و پیچیده‌تر و مرموزتر به استعمار خود ادامه داده‌اند. استعمار نو یا استعمار فرهنگی به غارت فرهنگی و بی‌هویت ساختن کشورهای تحت سلطه پرداخته و با نیّت حفظ سیادت فرهنگی خود وارد عرصهٔ جهان‌گشایی نوینی شده است. این بار پیروزی نظامی مطرح نبود؛ هدفْ اثبات برتری و تعالی ارزش‌های فرهنگیِ سلطه‌گر بر سلطه‌پذیر بود. چنین وانمود می‌شد که مستعمرات پیشینِ قدرت‌های غربی نه تنها از نظر نظامی و اقتصادی و فناوری در جایگاه نازل‌تری قرار دارند، بلکه از نظر فرهنگی نیز عقب‌مانده و بی‌هویت‌اند. در مَثَل، قارهٔ سیاه باید برای رسیدن به دروازه‌های پیشرفت و تمدن از ارزش‌های فرهنگی گذشتهٔ خود که عامل عقب‌افتادگی این قاره است دست بشوید و به دامن تمدن غرب پناه برد.

این دیدِ تفوق‌جویانهٔ فرهنگی غرب به ادبیات هم سرایت کرد تا بدان‌جا که سنّتِ ادبی کشورهای مستعمره به هیچ گرفته می‌شد. به همین دلیل بود که منتقدان پسااستعماری همچون سعید، باسنت و اسپیواک پایان زندگی ادبیات تطبیقیِ اروپامحورِ غرب را اعلام کردند. تا مدت‌ها، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در غرب به ادبیات غربی محدود بود و آن‌گاه که ادبیات شرق و سایر کشورها مطرح می‌شد، قابل مقایسه با

شاهکارهای ادبیات غرب نبود و همواره در حاشیه قرار می‌گرفت. به عنوان مثال، هند در ۱۹۵۰ استقلال سیاسی خود را به دست آورد، ولی دانش‌آموز و دانشجوی هندی هنوز می‌بایست در دوران تحصیل خود نمایشنامه‌های شکسپیر را به مثابهٔ نماد انسانیت و تنها شاهکارهای ادبی جهان بخوانند، در حالی که از میراث ادبی چندهزار سالهٔ خود یا بی‌اطلاع بودند یا به دیدهٔ تحقیر به آن می‌نگریستند. بدین سان، گنجاندن نمایشنامه‌های شکسپیر در نظام آموزشی هند برای امپریالیسم انگلستان متضمن حفظ قدرت این امپراتوری در هند بود. برای انگلیسی‌ها، ادبیات فاخر انگلیسی جای خالی سلاح نظامی روزگار استعماری را پرمی‌کرد. معیارِ مقایسه ادبیات غرب بود و نهایتاً فردوسی به «هومر ایران» و سنایی به «دانتهٔ ایران» تبدیل می‌شدند؛ یعنی همه چیز را با معیارهای غربی می‌سنجیدند و «دیگری» بی‌هویت می‌شد.

این نگرش به پدیده‌ای ختم شد که منتقدان آن را ترجمهٔ پسااستعماری[1] نامیده‌اند. این نوع ترجمه فضیلت و اصالت را به ادبیات و فرهنگ غرب نسبت می‌دهد و در نتیجه، ترجمهٔ این ادبیات و فرهنگ به زبان کشورهای مستعمره امری دست دوم و حاشیه‌ای محسوب می‌شود. از همین رو، مترجمان اخیرِ کشورهای افریقایی و امریکای لاتین در ترجمهٔ آثار ادب ملی خود به زبان‌های غربی بسیار تلاش کرده‌اند که ویژگی‌های فرهنگ خود را با توسل به توضیحات در پانویس یا افزودن مقدمه یا واژه‌نامه به کتاب حفظ کنند. مسلّماً دیگر نمی‌توان چنین ترجمه‌ای را در مقایسه با متن اصلی در مرتبهٔ نازل‌تری قرار داد. در چنین ترجمه‌ای، مترجم، با حفظ جایگاه متن اصلی، متنی می‌آفریند که خالقش مترجم است نه نویسندهٔ زبان مبدأ. مترجم این متن دیگر برده و اسیر نویسنده نیست، بلکه آزاد است تا متنی را از بافتی به بافت فرهنگی دیگری منتقل کند و از آن خود سازد. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی از کتاب *ادبیات چیست؟*[2] ژانِ پل سارتر با بیش از چهل صفحه مقدمه و پانویس‌های متعدد و دقیق و روشنگر مثال بارز چنین ترجمه‌ای است که در نبوغ و خلاقیت همتای

---

[1] postcolonial translation

[2] ژان‌پل سارتر. *ادبیات چیست؟* چاپ هشتم. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸.

متن زبان مبدأ است؛ کاری که برنارد فرشتمن[۱]، مترجم انگلیسی این اثر، و دیوید کوت، نویسندهٔ مقدمهٔ ده‌صفحه‌ای آن، از عهده‌اش برنیامده‌اند.

برخی ترجمه‌پژوهان امریکای لاتین از قبیل آگوستو دو کامپوس[۲]، نظریه‌پرداز برزیلی، برای بیان نظریهٔ خود از استعارهٔ آدمخواری[۳] استفاده می‌کنند.[٤] از نظر وی، ترجمه «خوردن متن مبدأ و قلب ماهیت آن است، کار ترجمه خون‌آشامی است.... استعارهٔ ترجمه به صورت آدمخواری و خون‌آشامی است که بر اساس آن مترجم خون متن مبدأ را می‌مکد و به متن مقصد نیرو می‌بخشد...» (به نقل از باسنت ۱۹۹۳، ۹۰). بدین سان، طرفداران فلسفهٔ آدمخوارانهٔ ترجمه سلسله مراتب قدرت بین متن مبدأ و مقصد را مردود می‌شمارند و رابطه‌ای دوطرفه بین آنها به وجود می‌آورند. به سخن دیگر، مترجم پسااستعماری آنچه را در متن غربی نظرگیر و همسو با فرهنگ خود می‌یابد می‌گیرد و جذب می‌کند.

بدین‌سان، منتقدان پسااستعماری هند و افریقا به جست‌وجوی هویت بومی گمشدهٔ خود پرداختند.

> وُل سوینکا، نویسندهٔ بنام و استاد ادبیات تطبیقی، در کتابش *اسطوره، ادبیات و جهان افریقایی*[۵] نقل می‌کند که در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به عنوان سخنران مدعو به دانشگاه کیمبریج رفت. آنجا گروه انسان‌شناسی اجتماعی سخنرانی‌هایی برایش ترتیب داده بود، چون گروه ادبیات انگلیسی به وجود جانوری به نام «ادبیات افریقا» اعتقاد نداشت. مطالعهٔ فرهنگ افریقا در رده‌بندی خاصی صورت می‌گرفت و هدفِ مطالعه صبغهٔ انسان‌شناسی داشت تا ادبی. (باسنت ۱۹۹۳، ۷۳)

و شاید به همین دلیل است که، در اعتراض به این نوع نگرشِ اروپاییان به فرهنگ افریقایی، نگوگی وا تیونگو[٦] به همراه تعداد اندکی از همکارانش موفق به برچیدن گروه انگلیسی دانشگاه نایروبی می‌شوند و به جای آن دو گروه بر پایهٔ مطالعات تطبیقی تأسیس می‌کنند که یکی به مطالعهٔ تطبیقی زبان‌ها و دیگری به مطالعهٔ تطبیقی ادبیات

---

[1] Jean-Paul Sartre. *What is Literature?* Translated by Bernard Frechtman with an introduction by David Caute. Bristol: Methuend Co. Ltd., 1967.
[2] Augusto De Campos
[3] cannibalism
[٤] برای توضیحات بیشتر نک سوزان باسنت، «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی.» ص ۸۸–۹۰.
[5] Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*
[6] Ngugi Wa Thiong'o

می‌پردازد (به نقل از باسنت ۱۹۹۳، ۷٤). منتقدان پسااستعماری هندی این مسئله را به شکل دیگری حل کردند. آنها به این نتیجه رسیدند که شناخت ادبیات خارجی ضرورتی فرهنگی است، ولی به منظور پرهیز از استعمار فرهنگی و بیگانه شدن دانشجویان با فرهنگ خودی اگر در برنامهٔ آموزشیِ ادبیات خارجی آثار شکسپیر را تدریس می‌کنیم، یک نویسندهٔ بومی را هم در کنارش قرار می‌دهیم. به سخن دیگر، صاحب‌نظران ادبی هند از اصول ادبیات تطبیقی در آموزش ادبیات خارجی دانشگاه‌های خود بهره جستند تا، بدین سان، هم بتوانند با ادبیات خارجی و جهان آشنا شوند و هم سنّت ادبی خود را پاس دارند و پرداختن به یکی باعث غفلت از امر مهم دیگر نشود. این امر در بازنگری آموزش ادبیات خارجی در ایران نیز باید مورد توجه برنامه‌ریزان وزارت علوم، تحقیقات و فناوری قرار گیرد.

۵. انجامِ سخن

ترجمه‌پژوهی بخش لاینفک ادبیات تطبیقی است. ترجمه همیشه بسترساز تعاملات و ارتباطات فرهنگی بوده است. به سخن دیگر، ترجمه همواره فرهنگ‌ساز بوده است.

به خلافِ گذشته، ترجمه‌پژوهی در دوران معاصر فعالیتی حاشیه‌ای و اشتقاقی نیست و کنشی خلاق محسوب می‌شود؛ ترجمهٔ ادبی در تعاملات و رشد فرهنگی ملل مختلف نقش بسزایی داشته و آثار ادبی جهان از طریق ترجمه به زندگی خود ادامه داده‌اند و هر ترجمه به منزلهٔ تولد مجدد اثر ادبی بوده است. پژوهشگران ادبیات تطبیقی نه از منظر زبان‌شناسی، بلکه از دیدگاه فرهنگی و ادبی به ترجمه علاقه‌مندند. در دو دههٔ اخیر که نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی از ادبیات جهان و ادبیات پسااستعماری صحبت می‌کنند، ترجمه جایگاه ویژه‌ای یافته است. بحث ترجمه در نقد و نظریهٔ پسااستعماری تا آنجا پیش رفته است که از طریق ترجمه می‌توان به بهترین‌های فرهنگ دیگری دست یافت و از آنها برای تقویت و گسترش ادبیات ملی استفاده کرد.

درهم‌آمیختگی نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی و نقد پسااستعماری، حوزه‌های جدیدی برای پژوهش در قلمرو ادبیات تطبیقی ایجاد کرده است. ادبیات تطبیقی، همچون گذشته، فراز و نشیب‌ها و بحران‌ها را پشت سر می‌گذارد. از نقد و ارزیابی خود ابایی ندارد و هر روز با طرح دیدگاه‌های جدید نظریه‌های قبلی خود را به

چالش می‌کشد و از این طریق حوزهٔ مطالعاتی خود را وسعت می‌بخشد. راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های ایران، بی‌شک، ضرورتی فرهنگی و علمی است که امیدواریم به‌زودی شاهد تحقق آن باشیم.

منابع

باسنت، سوزان. «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی.» ترجمهٔ صالح حسینی. *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*). ۱/۲ (پیاپی ۳، بهار ۱۳۹۰): ۷۲–۹۹.

خزاعی‌فر، علی. «حق صحبت سال‌ها.» مترجم. سال چهاردهم، شمارهٔ چهلم (بهار و تابستان ۱۳۸٤): ۳–۱۰.

صفوی، کورش. *هفت‌گفتار دربارهٔ ترجمه*. تهران: کتاب ماد، ۱۳۷۱.

طبیب‌زاده، امید (به کوشش). *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی*. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۰.

گنتزلر، ادوین. *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: هرمس، ۱۳۸۰.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. *درآمدی به اصول و روش ترجمه*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱.

گوینده، ح. م. «در احوال مترجمان: پیک‌های روح بشری.» در *دربارهٔ ترجمه: برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش (۳)*. زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳٦۵: ۳۰–۳٦ (برگرفته از *نشر دانش*. سال ۵، شمارهٔ ۱ (آذر و دی ۱۳٦۳): ٥٤–۵۷؛ نام نویسنده ذکر نشده است.)

میرعابدینی، حسن. *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷.

نجفی، ابوالحسن. «مسئلهٔ امانت در ترجمه.» *دربارهٔ ترجمه: برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش (۳)*. زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳٦۵: ۳ـ۱٤.

Barnstone, Willis. *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven and London: Yale University press, 1993.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, MA, USA: Blackwell 1993.

Bassnett, Susan. "Postcolonial Translations." In *A Concise Companion to Postcolonial Literarture*. Shirley Chew and David Richards (eds). London and New York: Wiley-Blackwell, 2010.
Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
Jost, François. *Introduction to Comparative Literature.* Indianapolis and New York: Pegasus 1974.

چرا ترجمه مهم است

ادیت گراسمن، دانشگاه کلمبیا
ترجمهٔ مژده دقیقی*

چکیده

ادیت گراسمن، مترجم سرشناس آثار گابریل گارسیا مارکز، ماریو بارگاس یوسا، کارلوس فوئنتس و بسیاری از نویسندگان و شاعران برجستهٔ اسپانیایی‌زبان به انگلیسی است. بسیاری ترجمهٔ او را از *دن کیشوت* شاهکار می‌دانند. از دیگر ترجمه‌های مهمش می‌توان به *خاطرات دلبرکان غمگین من*، *زنده‌ام که روایت کنم*، *اخبار یک آدم‌ربایی*، *از عشق و شیاطین دیگر*، *زائران غریب*، *ژنرال در هزارتو* و *عشق در سال‌های وبا* نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز، و *دختر باد*، *سور بز*، *یادداشت‌های دن ریگوبرتو* و *مرگ در آند* به قلم ماریو بارگاس یوسا اشاره کرد. گراسمن برای ترجمه‌هایش جوایز زیادی به دست آورده است، از جمله نشان رالف مانهایم از انجمن پِن (قلم) برای ترجمه در سال ۲۰۰۶ و جایزهٔ ادبیات فرهنگستان هنر و ادبیات امریکا در سال ۲۰۰۸. او در سال ۲۰۰۹ به عضویت فرهنگستان هنر و علوم امریکا برگزیده شد. «چرا ترجمه مهم است» پیش‌گفتار کتابی است با همین عنوان[1]؛ گراسمن در این کتاب به بحث دربارهٔ اهمیت فرهنگی ترجمه و نقش مترجم می‌پردازد. (م. د.)

کلیدواژه‌ها: گراسمن، ترجمهٔ ادبیات امریکای لاتین، جایگاه مترجم، اهمیت ترجمهٔ ادبی

---

* مترجم و ویراستار
پیام‌نگار: daghighim@gmail.com

[1] Edith Grossman. *Why Translation Matters.* New Haven and London: Yale University Press, 2010.

هیچ مشکلی به اندازهٔ مشکلی که ترجمه
ایجاد می‌کند با ادبیات و رمز و راز
ناچیز آن از یک جنس نیست.
خورخه لوئیس بورخس
«چند ترجمه از هومر»[1]

فکر کردم که شاید بد نباشد برای معرفی این جستارها برخی اطلاعات فرعی را دربارهٔ پیشینهٔ خودم و پیشامدهایی مطرح کنم که مرا، هرچند غیرمستقیم، به سوی کار ترجمه هدایت کردند.

جوان که بودم ــ در دوران دبیرستان ــ قصد نداشتم مترجم شوم. می‌دانستم که می‌خواهم زبان بخوانم و تصور مبهمی از کار مترجم شفاهی داشتم. (تفاوت این دو حرفه را درست نمی‌دانستم، ولی ترجمهٔ شفاهی به نظرم هیجان‌انگیزتر بود؛ یادآور سفر بود و مکان‌های شگفت‌انگیز، رویدادهای مهم، و همایش‌هایی در سازمان ملل متحد که دنیا را تکان می‌داد). در دورهٔ لیسانس در دانشگاه پنسیلوانیا، نظرم عوض شد و به این نتیجه رسیدم که می‌خواهم منتقد و پژوهشگر ادبی شوم، هرچند یادم هست با این تصور غلط که ترجمهٔ شعر ظاهراً کار ساده‌ای است، چند شعر از خوئان رامون خیمه‌نز[2] و، اگر اشتباه نکنم، گوستاوُو آدولفو بکر[3] را برای مجلهٔ ادبی دانشگاه ترجمه کردم. کار دانشگاهی را شروع کردم، در چند دانشکدهٔ تحصیلات تکمیلی آموزش دیدم، و کانون توجهم از شعر قرون وسطایی و باروکیِ شبه‌جزیرهٔ ایبری ــ ابتدا شعرهای عاشقانهٔ گالیسیایی-پرتغالی و بعد سانت‌های فرانسیسکو دو کِودو[4] ــ به شعر معاصر امریکای لاتین معطوف شد؛ این تغییرِ جهت نتیجهٔ آشنایی من با شعرهای پابلو نرودا، و کمی پس از آن سزار بالیخو[5] بود. (من در دوران دانشجویی نسبتاً دیر با این شعرهای مسحورکننده آشنا شدم؛ یادم نمی‌آید که پیش از سفر به برکلی در آن سوی امریکا

---

[1] Las versions homéricas
[2] Juan Ramón Jimenéz
[3] Gustavo Adolfo Bécquer
[4] Fransisco de Quevedo
[5] César Vallejo

چیزی از ادبیات امریکای لاتینِ پس از انقلاب مکزیک را خوانده باشم). به‌ویژه *اقامت روی زمین*[1] نرودا مکاشفه‌ای بود که مسیر حرفه‌ای مرا به‌کلی تغییر داد و، در واقع، روال زندگی‌ام را عوض کرد. گویی برای نخستین بار امکانات شعر در فضایی معاصر را برایم روشن کرد. از همه مهم‌تر، جایگاه بنیادی امریکای لاتین را در ادبیات جهان برایم برجسته کرد، جایگاهی که تأثیرش از طریق ترجمه ممکن و حتی بیشتر می‌شد.

من تدریس را زمانی شروع کردم که دانشجوی فوق‌لیسانس بودم، و پس از آنکه به شرق امریکا برگشتم و در دانشگاه نیویورک نام‌نویسی کردم، تمام‌وقت تدریس می‌کردم. در این ایام، بیشتر به فکر پایان‌نامه‌ام بودم تا ترجمه. تا اینکه روزی یکی از دوستانم به اسم رانلد کرایست[2]، سردبیر مجلهٔ *ریویو*[3] ــ *ریویو* نشریهٔ مرکز روابط کشورهای امریکایی[4] سابق بود که حالا به انجمن کشورهای امریکایی[5] تبدیل شده است ــ از من خواست داستانی از نویسندهٔ آرژانتینی ماسِدونیو فرناندس[6] را ترجمه کنم که از نویسندگان نسلِ درست قبل از بورخس بود. گفتم من منتقدم نه مترجم، و او گفت شاید این‌طور باشد، ولی معتقد بود که از عهدهٔ ترجمهٔ این داستان برمی‌آیم. قبول کردم که ترجمه‌اش کنم؛ دلیلش بیشتر کنجکاوی دربارهٔ نویسندهٔ بسیار نامتعارف این داستان و فرایند ترجمه بود. در کمال تعجب متوجه شدم که نه تنها از این کار بیشتر از آنکه تصور کرده بودم لذت می‌برم، بلکه می‌توانم آن را در خانه انجام بدهم؛ این ترتیب در آن موقع برایم بسیار جذاب بود، و هنوز هم هست.

ترجمهٔ من از داستان «جراحی روحِ»[7] ماسدونیو در ۱۹۷۳ در مجلهٔ *ریویو* منتشر شد. از آن به بعد، کار دوم من کم‌وبیش به طور منظم ترجمهٔ شعر و داستان و کار اولم تدریس در دانشگاه بود، تا سال ۱۹۹۰ که تدریس را رها کردم تا تمام وقتم را صرف ترجمه کنم. پس از آن، بارها استاد مهمان بوده‌ام، و وقتی تدریس نمی‌کنم، دلم برای کلاس و صحبت با دانشجوها تنگ می‌شود، ولی کار اصلی و کانون توجه حرفه‌ای من ترجمه بوده است. و خیلی هم خوش‌اقبال بوده‌ام: تقریباً از هر نوشته‌ای که به انگلیسی

---

[1] *Residencia en la tierra*
[2] Ronald Christ
[3] *Review*
[4] Center for Inter-American Relations
[5] America's Society
[6] Macedonio Fernandez
[7] "Surgery of Psychic Removal"

برگردانده‌ام خوشم می‌آمده، و اغلب دوستش داشته‌ام، و این کار بعد از این‌همه سال هنوز هم برایم جالب، پررمز و راز، و همواره مستلزم توان‌آزمایی است.

چرا ترجمه مهم است؟ این موضوع چنان گسترده و پیچیده است، و من به‌قدری به آن علاقه دارم که تصمیم گرفته‌ام برای پرداختن به آن ابتدا این پرسش کلی را با پرسش دیگری پاسخ بدهم، و از روشِ پرسش در مقام پاسخ استفاده کنم، روشی قدیمی و شاید محک‌خورده برای نشان دادن دشواریِ کم‌وبیش لاینحلِ مسئله، و بی‌تردید، همان‌طور که هر معلمی می‌داند، روشی خوب برای به تعویق انداختن پاسخ و حتی سردواندن پرسشگر تا پاسخ قابل قبولی به ذهنتان برسد که دست‌کم نشانی از منطق داشته باشد. تغییری که من در این ترفند قدیمی ایجاد کردم این بود که پرسش را به مؤلفه‌های کوچک‌تر تقسیم کردم تا موضوع را عوض کنم و نه تنها بپرسم چرا ترجمه مهم است، بلکه بپرسم آیا اصلاً مهم است، و اگر واقعاً مهم است، دقیقاً چه کسی به آن اهمیت می‌دهد. پاسخ‌هایی که به ذهن می‌رسد ممکن است واقعاً به نحوهٔ طرح پرسش‌ها بستگی داشته باشد؛ مثلاً، چرا ترجمه برای مترجمان و نویسندگان و خوانندگان مهم است؟ چرا برای اکثر ناشران و منتقدانِ کتاب مهم نیست؟ ارتباطش با سنت ادبی در هر زبان چیست؟ به زندگی متمدنانه در جهان چه کمکی می‌کند؟ تلاش من برای یافتن پاسخ برای این مؤلفه‌های مختلف شامل نوعی ارزیابی مقدماتی از برخی مشکلات پردردسر و پایدار و ظاهراً تا ابد لاینحلی است که مسئلهٔ ترجمهٔ ادبی را احاطه کرده‌اند، از این شوخی نخ‌نما گرفته که آیا ترجمهٔ ادبی اصلاً ممکن است، تا این پرسش که ترجمهٔ ادبی در عمل چه می‌کند و جایگاه مناسب آن در دنیای ادبیات باید کجا باشد.

من گمان می‌کنم که مترجم‌های جدی و حرفه‌ای، غالباً در خلوت، خودشان را ــ ببخشید، می‌خواستم بگویم خودمان را ــ نویسنده می‌دانند؛ مهم نیست که وقتی دربارهٔ کارمان فکر می‌کنیم، چه چیز دیگری ممکن است به ذهنمان خطور کند، و، علاوه بر این، گمان می‌کنم که حق با ماست. آیا این تصور صِرفْ گستاخیِ نسنجیده‌ای از ناحیهٔ ماست؟ ما مترجمان ادبی دقیقاً چه می‌کنیم که مؤید این نظر باشد که مفهوم «نویسنده»

واقعاً شامل ما می‌شود؟ مگر ما صرفاً کنیزکان و غلامان فروتن و گمنام ادبیات و خادمان حق‌شناس و همیشه چاپلوسِ صنعت نشر نیستیم؟ «نه» مؤثرترین و، در عین حال، مؤدبانه‌ترین کلمه‌ای است که در پاسخ به این پرسش به ذهنم می‌رسد، زیرا ابتدایی‌ترین توصیف کار مترجمان این است که ما اثری ادبی را که در زبان الف تألیف شده در زبان ب می‌نویسیم ــ یا شاید بازنویسی می‌کنیم ــ به این امید که خوانندگان زبان دوم ــ منظورم، البته، خوانندگان ترجمه است ــ متن را، به لحاظ احساسی و هنری، به گونه‌ای درک کنند که همانند و هم‌ترازِ تجربهٔ زیباشناختی خوانندگان نخستِ آن باشد. این آرزوی بزرگ مترجم است. ترجمه‌های خوب به این آرزو نزدیک می‌شوند. ترجمه‌های بد هرگز از خط شروع جلوتر نمی‌روند.

برای رسیدن به هدفی چنین متعالی، مترجمان ابتدا باید نسبت به سبک در هر دو زبان حساسیت زیاد پیدا کنند؛ ما باید آگاهی انتقادآمیز خود را از بار عاطفی کلمات، فضای اجتماعی پیرامون آنها، زمینه و محیطی که بر آنها اثر می‌گذارد، جوّی که ایجاد می‌کنند پرورش و گسترش دهیم. ما تلاش می‌کنیم تا درک خود را از معانی و دلالت‌های ضمنیِ موجود در پسِ معنای صریح و اصلی[کلمات] تقویت کنیم و گسترش دهیم، و این روند بی‌شباهت به تلاش نویسندگان برای آشنایی بیشتر با یک اصطلاح ادبی معین و افزایش مهارتشان در کاربرد آن نیست.

نوشتن، مانند هر عمل هنری دیگر، کاری است که لایه‌های ژرف و پرطنین روح ما را درگیر می‌کند؛ کاری نیست که بتوان مترجم‌ها یا نویسنده‌ها را به‌آسانی از آن منصرف کرد یا خود به‌راحتی از آن صرف نظر کنند. این موضوع ظاهراً به‌شدت تناقض‌آمیز است، ولی با وجود آنکه بدیهی است که مترجم‌ها اثر شخص دیگری را می‌نویسند، کارِ ما، به رغم تحقیر نامعقول و قدرنشناسی مداوم برخی ناشران و بسیاری از منتقدان، به هیچ وجه مایهٔ شرمساری یا مستلزم ترفندبازی نیست.

ویلیام کارلوس ویلیامز در نامه‌ای که در سال ۱۹۴۰ به نیکولاس کالاسِ منتقد هنری و شاعر نوشته، می‌گوید (همین‌جا از جاناتان کوهن، پژوهشگر ادبیات قارهٔ امریکا، تشکر می‌کنم که این نقل قول را در اختیارم گذاشت):

> نوشتن اثر اصلی خیلی هم خوب است، اما اگر من بتوانم حرفم را (از نظر شکل و قالب) با ترجمهٔ آثار دیگران بیان کنم، آن هم ارزشمند است. چه فرقی می‌کند؟

واقعیت انکارناپذیر این است که وقتی اثر را به زبان دیگری برمی‌گردانیم به اثر مترجم تبدیل می‌شود (در عین حال که به نحو اسرارآمیزی همچنان به دلیلی اثر نویسندهٔ اصلی باقی می‌ماند). شاید *برگرداندن*[1] فعل درستی نباشد؛ کار ما جادوگری نیست (کاری مثلاً در ردیف تبدیل فلزات کم‌بها به فلزات قیمتی)، بلکه نتیجهٔ مجموعه‌ای از تصمیم‌های خلاقانه و نقدهای سرشار از خلاقیت است. در روند ترجمه، سعی می‌کنیم که روایت نخستِ اثر را هر چه عمیق‌تر و کامل‌تر بفهمیم، تلاش می‌کنیم که بار زبانی، آهنگ‌های ساختاری، معانی ضمنی پنهان، پیچیدگی‌های معنایی و القا در واژگان و جمله‌بندی، و دریافت‌ها و نتایج فرهنگی محیط پیرامون را که این زیر و بم‌ها امکان استنباطشان را برایمان فراهم می‌کنند، درک کنیم. این نوع خوانش عمیق‌ترین برخوردِ ممکن با متن ادبی است.

برای مثال، داستان را در نظر بگیرید. گفت‌وگو، گذشته از هوش و ذکاوت و حالت روحی شخصیت‌ها، اغلب شامل نشانه‌های گونه‌گون، و چه بسا آشکار، از طبقه و منزلت اجتماعی و میزان تحصیلات آنهاست. در روایت و بخش‌های توصیفی اثر، نیت‌های مهم و طنین‌های فراوانی نهفته است. شاید عناصری از طنز یا هجو در نثر وجود داشته باشد. آهنگ نثر (جمله‌های بلندِ روان یا عبارت‌های دقیق و کوتاه) و لحن نوشتار (سبک‌های محاوره‌ای، گفتار فاخر، طمطراق، زبان عامیانه، زیبایی زبان، کاربرد زیر زبان معیار) صناعت‌های سبکی مهمی هستند، و بر مترجم واجب است که سهم این ابزارها را در پیشبرد اهداف داستان و آشکار ساختن شخصیت و پیش رفتن عمل داستانی درک کند.

همهٔ خواننده‌های دقیق این کار را، آگاه یا ناآگاه، به درجات مختلف انجام می‌دهند. دانشجویان و مدرسان ادبیات بی‌تردید در هر مقاله، در هر سخنرانی، سعی می‌کنند که به چنین تحلیل عمیقی برسند. پس تلاش مترجم با تلاش خوانندهٔ دقیق ــ حالا دانشجویان نگران و استادانِ به همان اندازه گرفتارشان به کنار ــ چه تفاوتی دارد؟ عامل منحصر به فرد در تجربهٔ مترجمان این است که ما نه تنها شنوندگان متن هستیم و صدای نویسنده را با گوش ذهن می‌شنویم، بلکه گویندگان متن دیگری ــ یعنی اثر ترجمه‌شده ــ هستیم که آنچه را شنیده‌ایم تکرار می‌کنیم، هرچند به زبانی دیگر، زبانی

[1] transmute

که برای خودْ سنت ادبی، بارهای فرهنگی[1]، واژگان و نحو، و تجربهٔ تاریخی دارد و برای همهٔ آنها باید همان‌قدر احترام و ارزش قائل شد که برای زبان نویسندهٔ اصلی قائلیم. هدف ما این است که همهٔ ویژگی‌ها و غرابت‌ها و پدیده‌های غیرعادی[2]، و خصوصیت‌های سبک‌شناختی اثری را که مشغول ترجمه‌اش هستیم تا حد ممکن در چهارچوب نظام بیگانهٔ زبانی دیگر بازبیافرینیم. و این کار را با قیاس انجام می‌دهیم ــ یعنی با پیدا کردن ویژگی‌ها و غرابت‌ها و پدیده‌های غیرعادی، و خصوصیت‌های سبک‌شناختیِ قابل قیاس ولی نه همانند در زبانی دیگر. تکرار اثر به هر شیوهٔ دیگر ــ مثلاً، با تسلیم شدن به ترجمهٔ تحت‌اللفظی و تلاش برای نسخه‌برداری از متن در زبانی دیگر بر اساس یک الگوی رونویسیِ کلمه به کلمه ــ به ترجمه منتهی نمی‌شود، بلکه حاصلش روایتِ گروتسکی است از نوع روایتِ پی‌یر منارِ بورخس که *دن کیشوت*ِ خود را باز می‌نویسد، *دن کیشوتی* که کلمه به کلمه مطابق با اصل کتاب سروانتس است، گواینکه عقیده بر این است که روایت منار به دلیل نوگرایی‌اش از کتاب اصلی هم بهتر است.[3] از این گذشته، ترجمهٔ مکانیکی و لفظ‌گرا نقض جدیِ قرارداد خواهد بود. هیچ ناشر شرافتمندی در این دنیا وجود ندارد که متنی را که به این صورت ساخته و پرداخته شده باشد رد نکند. چنین متنی، به موجب نصّ صریح قرارداد، قابل قبول و قابل خواندن نیست و امانت در آن رعایت نشده است، هر چند هیچ بعید نیست که اصالت نامعقولِ خودش را داشته باشد.

والتر بنیامین[4] در مقالهٔ «کار مترجم» می‌گوید:

---

[1] cultural accretions
[2] quirks
[3] Pierre Ménard نویسنده‌ای خیالی است در داستان کوتاهی با عنوان «پی‌یر منار، نویسندهٔ *دن کیشوت*» (۱۹۳۹) به قلم خورخه لوئیس بورخس. داستان در قالب مقاله‌ای تحقیقی دربارهٔ این رمان‌نویسِ تازه درگذشته ارائه می‌شود. منار که فرانسوی است و در قرن بیستم زندگی می‌کند، از ترجمهٔ صرف *دن کیشوت* فراتر می‌رود، خود را از همه نظر در جایگاه نویسندهٔ این رمان قرار می‌دهد و بخش‌هایی از آن را سطر به سطر بر اساس اسپانیاییِ اصیل قرن هفدهم بازمی‌آفریند. برخی داستان کوتاه «پی‌یر منار... » را که تفسیری قدرتمند در باب ترجمه است، پیش‌درآمد نظریهٔ پست‌مدرنِ «واکنش خواننده» به شمار می‌آورند. بورخس معتقد است که بازسازی دقیق متن در زبانی دیگر امکان‌پذیر است، و پس از مقایسهٔ متن اصلی و ترجمه تأکید می‌کند که متن ترجمه‌شده به مراتب از متن اصلی غنی‌تر است. از مثال پی‌یر منار غالباً برای طرح مسائل و بحث دربارهٔ ماهیت نویسندگی و ترجمه استفاده می‌شود ـ م.
[4] Walter Benjamin

هیچ ترجمه‌ای اگر هدفش اساساً همانندی با متن اصلی باشد، ممکن نخواهد بود. ... زیرا، درست همان‌طور که مفهوم کلی و اهمیت آثار بزرگ ادبی طی قرن‌ها کاملاً دگرگون می‌شوند، زبان مادری مترجم نیز دگرگون می‌شود. کلام شاعر در زبان خودش پایدار می‌ماند، ولی حتی بهترین ترجمه‌ها سرنوشتی جز این ندارند که به بخشی از روند رشد و گسترش زبان خود تبدیل شوند و سرانجام در تجدید حیات آن مستحیل شوند. ترجمه به‌قدری با برابر نهادنِ بی‌نتیجهٔ دو زبان مرده تفاوت دارد که در میان تمام قالب‌های ادبی تنها قالبی است که رسالتَ ویژه‌اش دنبال کردن روند به کمال رسیدنِ زبان اصلی و دردهای سختِ تولد در زبان خویش است (۷٤-۷۵).

این سخن مشهور نیز از رالف مانهایم[1]، مترجم برجستهٔ آثار آلمانی [به انگلیسی]، است که مترجمان مانند بازیگرانی هستند که سطرهای نوشته را همان‌طور بر زبان می‌آورند که نویسنده اگر انگلیسی می‌دانست بر زبان می‌آورد. نظر مانهایم دربارهٔ ترجمه، همان‌گونه که از استادی چنین بااستعداد در این هنر انتظار می‌رود، خردمندانه و روشنگر است. ترجمه هر چه باشد، در صورت‌بندی مانهایم نوعی کنش زبانی تفسیری است، و همان رابطه‌ای را با متن اصلی دارد که کار بازیگر با فیلمنامه یا کار نوازنده با اثر موسیقی دارد. این تصویر از کنش زبانی شاید توجیهی برای این امر باشد که ظاهراً من همیشه، در کمال تعجب، روند ترجمه را به صورت روندی اساساً شنیداری درک می‌کنم و مورد بحث قرار می‌دهم، یعنی چیزی که بی‌واسطه در دسترس دیگران است، نه روندی خاموش و انفرادی. به صدای نویسنده و صدای متن فکر می‌کنم، و سپس به وظیفه‌ام برای آنکه هر دو را هر چه واضح‌تر و کامل‌تر بشنوم، و سرانجام به نیاز خودم برای بیان آن اثر به زبانی دیگر که همان‌قدر مبرم است. این کار، به‌ویژه در ترجمهٔ شعر که در فصل سوم با تفصیل بیشتر به آن خواهم پرداخت، صرفاً استعاری نیست. برعکس، بخش لازمی از نگرش واقعی من نسبت به تعبیر و تفسیر شعری اسپانیایی، و برگرداندن آن به انگلیسی است. در مورد من، این کار معمولاً به صورت شفاهی انجام می‌شود.

ما همیشه آثار ترجمه‌شده را می‌خوانیم، ولی مسئلهٔ جالب و شگفت‌انگیز این است که در میان همهٔ هنرهای تفسیری تنها ترجمه است که باید در مقابل این پرسش موذیانه و

[1] Ralph Manheim

ویرانگر از خود دفاع کند که آیا ترجمه ممکن است، آیا می‌تواند یا باید ممکن باشد. این سؤال هرگز به ذهن کسی خطور نمی‌کند که آیا ایفای یک نقش نمایشی یا تفسیر یک قطعهٔ موسیقی برای بازیگر یا نوازنده ممکن است. البته که ممکن است، درست همان‌طور که بازنویسی اثر ادبی به زبانی دیگر برای مترجم ممکن است. آیا می‌توان این کار را خوب انجام داد؟ به گمانم می‌توان، کمااینکه همکاران مترجم من این کار را خوب انجام می‌دهند، ولی برخی نظری غیر از این دارند و با این موضوع مخالف‌اند. با این حال، حتی کینه‌توزترین و خبیث‌ترین منتقدان هم در صورت لزوم با اکراه اذعان می‌کنند که گهگاه چند ترجمهٔ خوب منتشر می‌شود. خودِ همین مفهومِ ادبیات جهان به عنوان رشته‌ای مناسب برای پژوهش دانشگاهی به دسترسی به آثار ترجمه‌شده وابسته است. ترجمه در متصور کردن تمدنی جهانی و عاری از جهل و تعصب جایگاهی اساسی و مهم دارد، و این امر که به هیچ وجه دستاورد کوچکی نیست تقریباً معنای رنسانس اروپاست. این «نوزایی» که همهٔ ما زمانی درباره‌اش مطالعه کرده‌ایم به صورت ترجمهٔ فلسفه و علم یونان باستان به لاتین و پس از آن به زبان‌های بومی آغاز شد؛ یعنی مباحثی که اروپای مسیحی قرن‌ها بود تماسش را با آنها از دست داده بود. شاعران اواخر قرن پانزدهم و قرن‌های شانزدهم و هفدهم ــ مثل گارسیلاسو دو لا وگا[1] و فرای لوئیس دو لئون[2] اسپانیایی ــ به‌کرات آثار کلاسیک و سپس ایتالیایی را ترجمه و اقتباس می‌کردند، و این ترجمه‌های اشعار هوراس یا ویرژیل یا پترارک به طور طبیعی در مجموعه‌های شعر سرودهٔ خودشان می‌آمد.

ترجمه برای درک ما از خودمان به عنوان خواننده‌های جدی بسیار مهم است، و فقدان آثار ترجمه‌شده برای خواندن و پژوهش برای ما به عنوان مردان و زنان فرهیخته و تحصیل‌کرده قابل درک نیست. در دنیا حدود شش‌هزار زبان زنده[3] وجود دارد. بیایید فرض را بر این بگذاریم که تقریباً هزار تا از آنها شکل نوشتاری دارند. حتی بااستعدادترین زبان‌شناسان هم نمی‌توانند متون ادبی پیچیده را به هزار زبان بخوانند. افراد انگشت‌شماری که تنها ده زبان را خوب می‌دانند معمولاً بهت و احترام ما را

[1] Garcilaso de la Vega
[2] Fray Luis de León
[3] extant

برمی‌انگیزند، و شکی نیست که موفقیت حیرت‌انگیزی هم هست، گو اینکه باید به یاد داشته باشیم که اگر ترجمه‌ای وجود نداشته باشد، همان نابغه‌های چندزبانه هم از هر گونه آشنایی با آثار ۹۹۰ زبانی که نمی‌دانند محروم خواهند شد. اگر این موضوع در مورد افرادی که استعداد زبانی دارند صادق باشد، فکرش را بکنید که نابودی ترجمه‌ها بر بقیهٔ ما چه تأثیری خواهد گذاشت. ترجمه توانایی کندوکاو در افکار و احساسات مردم جامعه یا زمانه‌ای دیگر را از طریق ادبیات در ما افزایش می‌دهد. به ما امکان می‌دهد که طعم استحالهٔ بیگانه به آشنا را بچشیم، و کوتاه‌زمانی بیرون از پوستهٔ خود، بیرون از پیش‌داوری‌ها و برداشت‌های نادرست خود زندگی کنیم. ترجمه دنیای ما را، آگاهی ما را، به شیوه‌های بی‌شمار و وصف‌ناپذیر گسترش می‌دهد و عمق می‌بخشد.

برای نویسندگان سراسر جهان نیز ترجمهٔ آثارشان بسیار مهم است، و از افزایش چشمگیر تعداد خوانندگانشان خبر می‌دهد. یکی از دلایل متعدد نویسندگان برای نوشتن ــ که بدون شک تنها دلیل هم نیست ــ برقرار کردن ارتباط با تعداد هر چه بیشتری از مردم و تأثیر گذاشتن بر آنهاست. ترجمه این تعداد را به طور تصاعدی افزایش می‌دهد، و این امکان را به وجود می‌آورد که خوانندگانِ هرچه بیشتری تحت تأثیر نویسنده قرار بگیرند. برای نویسندگانی که زبان اولشان به لَحاظ تعداد گویندگان آن زبان محدود است، ترجمه برای جلب تعداد قابل ملاحظه‌ای مخاطب ضروری است. برای نویسندگانی که میلیون‌ها نفر به زبان اول آنها تکلّم می‌کنند ولی ممکن است عمدهٔ آنها بی‌سواد باشند یا چنان فقیر باشند که خریدن کتاب برایشان اولویت نداشته باشد، ترجمه باز هم یک ضرورت است. یکی از شگفتی‌های مضحک وضعیت ادبی کنونی ما این است که با وجود اینکه تعداد ترجمه‌هایی که هر سال در ایالات متحد و بریتانیا و مابقی دنیای انگلیسی‌زبان ــ مثلاً در قیاس با کشورهای صنعتی اروپای غربی یا امریکای لاتین ــ منتشر می‌شود اندک و رقت‌انگیز است، بیشترِ نویسندگان و کارگزارانشان آرزو می‌کنند که کتاب‌هایشان در بازار نشر انگلیسی‌زبان عرضه شود. انگلیسی در تجارت و فناوری و دیپلماسی زبانِ میانجیِ دنیاست، و در مناطقی که اکثر مردم باسوادند و قدرت خرید کتاب را دارند اَغلب انگَلیسی می‌دانند، گو اینکه ظاهراً خریداران کتاب روز به روز کمتر می‌شَوند. فیلیپ رات[1] چند سال پیش تخمین زد که

[1] Philip Roth

در ایالات متحد چهار هزار نفر هستند که کتاب می‌خرند، و بعد گفت که وقتی کتابت را به آنها و به کتابخانه‌ها فروختی، اصل فروشت را کرده‌ای. اگر بخواهم نیمهٔ پُر لیوان را ببینم، فرض را بر این می‌گذارم که رات، طبق معمول، گوشه و کنایه زده است. در غیر این صورت، خیلی هم مطمئن نیستم.

یکی از شایعات بی‌اساس و دوپهلو دربارهٔ جایزهٔ نوبل این است که هیچ نویسنده‌ای که آثارش به انگلیسی ترجمه نشده نمی‌تواند امیدوار باشد که او را حتی برای جایزهٔ نوبل ادبیات در نظر بگیرند، چون انگلیسی تنها زبانی است که همهٔ داوران می‌دانند. در واقع، این نظر ظاهراً در مورد استفاده از کتاب در رسانه‌های دیگر، مثل فیلم، صادق است. بعید است هرگز از روی کتابی که به انگلیسی ترجمه نشده فیلمی ساخته شود که در سطح گسترده‌ای پخش شود.

ترجمه به شیوه‌ای دیگر که شاید تا این حد روشن نباشد ولی به مراتب مهم‌تر و به طرز عجیبی تأثیرگذارتر است ــ شیوه‌ای ورای مسائل جایزهٔ مالی، هر قدر هم که قابل ملاحظه باشد ــ بر هنرمندان خلاق اثر می‌گذارد. همان‌گونه که والتر بنیامین در قطعه‌ای که پیش‌تر نقل شد اشاره می‌کند، ترجمهٔ ادبی زبان را از تأثیرها و دگرگونی‌ها و ترکیب‌ها سرشار می‌سازد، و این امر در غیاب سبک‌ها و دریافت‌های[1] ادبیِ ترجمه‌شدهٔ خارجی ممکن نمی‌بود، یعنی بدون ارزش و اعتبار اصلیِ ادبیات که منشأ آن بیرون از حوزه‌ای صرفاً یک‌زبانه است. به کلام دیگر، ادبیاتِ ترجمه‌شده در آنچه با کج‌سلیقگی «زبان مقصد» خوانده می‌شود تأثیری زندگی‌بخش و فراگیر دارد.

رابرت بلای در ۱۹٦٤ در مقاله‌ای با عنوان «شگفتی نرودا»[2] با صراحت به این موضوع پرداخته است:

> ما تمایل داریم که تخیل مدرن را به تخیل پراکنده ربط بدهیم، تخیلی که ابتدا رو به جلو حرکت می‌کند، توقف می‌کند، برمی‌گردد و از این شاخ به آن شاخ می‌پرد. حرکت تخیل در اشعار نرودا رو به جلو است، و کل شعر را در جریان اوج‌گیرندهٔ نیروی تخیل به هم پیوند می‌دهد. ... او موجود جدیدی است که زیر سطح همه چیز حرکت می‌کند.
> چون زیرِ زمین حرکت می‌کند، هر چیزی را از پایین به بالا می‌شناسد (که روش درست برای شناختن ماهیت چیزهاست) و در نتیجه هرگز برای یافتن نامش در نمی‌ماند. در مقایسه

---

[1] perceptions
[2] Robert Bly, "The Surprise of Neruda"

با او، شاعر امریکایی شبیه به نابینایی است که روی زمین درخت به درخت، خانه به خانه می‌رود، هر کدام را برای مدتی طولانی لمس می‌کند، و بعد فریاد می‌زند «خانه»، حال آنکه ما پیشاپیش می‌دانیم که خانه است (کوهن ۲۸).

تأثیر آن نوع کشف هنری که از طریق ترجمه ممکن می‌شود برای سلامت و سرزندگی هر زبان و هر ادبیاتی بسیار مهم است. این تأثیر شاید یکی از دلایلی باشد که ارتباط‌های فوق‌العاده مهم بین نویسنده‌ها غالباً در تاریخ ادبیات‌های ملی جایی ندارد. «ادبیات ملی» مفهومی بسته و محدود مبتنی بر تمایز میان بومی و بیگانه است که در برخی مناطق و تحت شرایط خاص بی‌شک تفاوت‌گذاری[1] معتبر و مفیدی است، ولی در حوزهٔ نوشتن به واسطهٔ ترجمه از بین می‌رود. در ترجمه، سعی در انکار و نفی اثر کیفر الهی برای ساختن برج بابل[2] یا دست‌کم غلبه بر تفرقه‌افکنانه‌ترین تأثیرات آن است. ترجمه بر امکان بالقوهٔ تجربه‌ای منسجم و هماهنگ از ادبیات در تکثّرِ زبانیِ جهان تأکید می‌کند. در عین حال، تفاوت‌های میان زبان‌ها، و انواع گوناگون تجربه و ادراک انسانی را که این زبان‌ها می‌توانند بیان کنند، می‌ستاید. این موضوع، به نظر من، تناقض نیست. بلکه حاکی از وسعت و شمولِ هم ادبیات و هم ترجمه است.

یک نمونه از مبادلات سودمندِ بسیار میان زبان‌ها در نتیجهٔ ترجمه، ارتباط موجود بین ویلیام فاکنر و گابریل گارسیا مارکز است. مارکز در جوانی شوق سیری‌ناپذیری به خواندن داستان‌های فاکنر داشت و ترجمه‌های اسپانیاییِ رمان‌های او را، در کنار کتاب‌های بسیاری نویسندگان دیگر که به زبان‌های دیگری می‌نوشتند، می‌بلعید. او طی

---

[1] differentiation

[2] به نظر می‌رسد که بشر روایت برج بابل را برای توجیه اختلاف زبان‌ها و نژادها آفریده باشد و داستان برج بابل، در واقع، کیفری ناگزیر و آسمانی برای سرکشی و عصیان بشر است. بر پایهٔ افسانه‌ها و برخی اشارات کتاب مقدس، انسان‌ها ابتدا همه به یک زبان سخن می‌گفتند و ناهمزبانی از برج بابل آغاز شد. بر طبق روایت *عهد عتیق*، پس از طوفان نوح ابناءِ بشر که همه به یک زبان تکلم می‌کردند در دشت شنعار سکنی گزیدند و برای آنکه روی زمین پراکنده نشوند به ساختن شهری پرداختند، و برجی بلند که تا آسمان برسد. چون خداوند نزول کرد و این شهر و برج را بدید، گفت:«... همانا قوم یکیست و جمیع ایشان را یک زبان و این کار را شروع کرده‌اند و الآن هیچ کاری که قصد آن بکنند از ایشان ممتنع نخواهد شد. اکنون نازل شویم و زبان ایشان را در آنجا مشوش سازیم تا سخن یکدیگر را نفهمند.... از آن سبب آنجا را بابل نامیدند زیرا که در آنجا خداوند لغت تمامی اهل جهان را مشوش ساخت و خداوند ایشان را از آنجا بر روی تمام زمین پراکنده نمود» (*عهد عتیق*، سفر پیدایش:۱۱) ـ م.

سال‌ها در صحبت‌هایش اغلب از فاکنر به عنوان نویسندهٔ انگلیسی‌زبان محبوب خود یاد کرده است. این قضیه در تابستان ۱۹۹۵ در مهمانی شامی در خانهٔ ویلیام استایرن[۱] در جزیرهٔ باغ انگور مارتا[۲] موضوع گفت‌وگویی طولانی بین این نویسندهٔ کلمبیایی و بیل کلینتون، رئیس‌جمهور پیشین ایالات متحد، بود (که پیش‌تر گفته بود *صد سال تنهایی* مهم‌ترین رمان پنجاه سال اخیر است و آن را اثر داستانی محبوبش خوانده بود). کارلوس فوئنتس هم در این جمع حضور داشت، و وقتی گفت که کتاب محبوبش *ابشالوم، ابشالوم* است، کلینتون بلند شد و بخشی از تک‌گوییِ بنجی در *خشم و هیاهو* را از بر خواند.[۳]

در کتاب *زنده‌ام که روایت کنم*، خواندنِ رمانِ *روشنایی ماه اوت*[۴]، همچون درون‌مایه‌ای، در روایت مارکز از سفر او و مادرش به آراکاتاکا برای فروش خانهٔ خانواده ادامه می‌یابد: «تا آن هنگام همهٔ کتاب‌هایی را که برای آموختن فوت و فن داستان‌نویسی لازم داشتم به صورت ترجمه یا اقتباس خوانده بودم. ... در میان شیاطین حامی من، ویلیام فاکنر از همه وفادارتر بود» (٤، ٦). بعد می‌گوید: «در اتاقم می‌ماندم که کتاب بخوانم ... کتاب‌هایی که می‌خواندم به یاری بخت و اقبال به دستم می‌رسیدند ... این کتاب‌ها مثل نان‌هایی بودند که تازه از تنور درآمده باشند. به‌تازگی ترجمه شده و، پس از رکود درازمدت نشر به دلیل جنگ جهانی دوم، در بوئنوس آیرس چاپ شده بودند. به این ترتیب، خورخه لوئیس بورخس، دی. اچ. لارنس و آلدس هاکسلی، گراهام گرین و گیلبرت چسترتن، ویلیام آیریش و کاترین منسفیلد، و خیلی‌های دیگر را کشف کردم که همهٔ دنیا قبلاً آنها را کشف کرده بودند» (۲٤٥–۲٤٦). دربارهٔ *اولیسِ* جیمز جویس می‌نویسد: «نه تنها کشف دنیای نابی بود که هرگز تصور نمی‌کردم در درونم وجود داشته باشد، بلکه در زمینهٔ آزادسازی زبان و استفاده از زمان و ساختار در کتاب‌هایم نیز

---

[۱] William Styron (۱۹۲۵ـ۲۰۰٦) رمان‌نویس امریکایی. از جمله رمان‌های او *اعترافات نَت تِرنِر* (۱۹٦۷) است که جایزهٔ پولیتزر را برایش به ارمغان آورد. رمان معروف دیگرش *انتخاب سوفی* (۱۹۷۹) مبنای فیلم موفقی دربارهٔ تجربه‌های زندگی در اردوگاه مرگ نازی‌ها قرار گرفت ـ م.

[2] Martha's Vineyard

[۳] *Absalom, Absalom!* (۱۹۳٦) و *The Sound and the Fury* (۱۹۲۹) دو رمان معروف به قلم ویلیام فاکنر (۱۸۹۷ـ۱۹٦۲)، از مهم‌ترین نویسندگان امریکا و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات ـ م.

[٤] *Light in August* (۱۹۳۲)، رمان دیگری نوشتهٔ ویلیام فاکنر ـ م.

کمک فنی ارزشمندی بود» (۲٤۷). و سرانجام تأثیر نخستین خوانش آثار کافکا را چنین توصیف می‌کند: «از آن پس، دیگر هرگز با آسودگیِ گذشته نخوابیدم. این کتابْ *مسخِ* کافکا با ترجمهٔ آزاد بورخس، چاپ انتشارات لوسادای بوئنوس آیرس بود، و از نخستین سطرش که امروز صناعتی مهم در ادبیات جهان است، مسیر زندگی‌ام را عوض کرد» (۲٤۹). شاید مارکز این ترجمه را به این دلیل آزاد خوانده که، همان‌طور که خودش توضیح می‌دهد، از بورخس آموخته که کافی است نویسنده چیزی را بنویسد تا به حقیقت بپیوندد. به هر روی، این رمان‌نویس چیره‌دست در این قطعات کوتاه، گستردگی و وضوحِ آموختن داستان‌نویسی را توسط نویسنده‌ای جوان به شیوه‌ای به یاد ماندنی زنده می‌کند، آموختنی که بدون وجود ترجمه‌های ادبی هرگز ممکن نمی‌شد. این کتاب‌ها، و همهٔ کتاب‌های دیگری که مارکز خواند، در شکل‌گیری شخصیت او به عنوان نویسنده تأثیر تعیین‌کننده‌ای داشتند و این امکان را برایش فراهم کردند که هنگام کتاب خواندن شاگرد نویسندگانی باشد که در واقع استادانِ از راه دور بودند.

فاکنر را زمانی مشهورترین نویسندهٔ انگلیسی‌زبانِ امریکای لاتینی خوانده‌اند، توصیفی که شاید فراتر از شوخی صِرف باشد. ظاهراً فاکنر وارث سبک فراگیر[1] سروانتس است که بر همهٔ نویسندگان اسپانیایی‌زبانِ پس از خود تأثیری بسیار ژرف، چه مثبت و چه منفی، به جا گذاشته، و سپس این سَبک را به زبان انگلیسی منتقل کرده است. از این گذشته، سروانتس شکل و فرم داستان مدرن را خلق کرد، و این تحول در ژانر، قطع نظر از زبان داستان‌نویس، اهمیتی بنیادی دارد. شکل‌گیری رمان در اروپا، به‌ویژه در انگلستانِ قرن هجدهم و در اثر دوران‌ساز هِنری فیلدینگ، کاملاً بر اساس الگوی *دن کیشوت* صورت گرفت که پس از انتشار تقریباً بلافاصله ترجمه شده بود. ترجمهٔ انگلیسیِ *دن کیشوت* به قلم تامس شِلتن، که در ۱٦۱۱ منتشر شد، نخستین ترجمه از بخش اولِ رمان سروانتس به زبانی دیگر بود که خود در ۱٦۰۵ منتشر شده بود. این نظر که شکَسپیر قصد داشته بر اساس ماجراهای قهرمان یکی از روایت‌های فرعی بخش اولِ *دن کیشوت* به نام کاردنیُو نمایشنامه‌ای بنویسد، یا واقعاً این نمایشنامه را نوشته هرچند متأسفانه گم شده است، به‌ویژه به دلیل وجود ترجمهٔ شلتن و موفقیت آن در انگلستان

[1] expansive

برای منظور ما جالب توجه است، ترجمه‌ای که آغازگر تاریخ طولانی و چندوجهیِ تأثیر سروانتس بر رشد رمان، بر شیوهٔ نوشتن رمان‌نویس‌ها، و بی‌تردید بر شیوهٔ نوشتن فاکنر بود.

تردیدی نیست که در اواسط قرن بیستم فاکنر مهم‌ترین نویسندهٔ انگلیسی‌زبانِ عصر در امریکای لاتین بود. سبک مطنطن و فصیح و باروکیِ او با طنین‌های سروانتسی‌اش برای خوانندگان اسپانیایی‌زبان آشنا بود، ولی نگرش اساطیری فاکنر به زمین و آدم‌هایی که روی آن زندگی می‌کنند که ابعاد تاریخی وسیعی داشت و چندین نسل را در بر می‌گرفت، به عقیدهٔ من، از اهمیت فراوان او در رشد و گسترش رمان در امریکای لاتین، و به‌ویژه پدیدهٔ موسوم به شکوفایی ادبی، به مراتب تعیین‌کننده‌تر بود. نه تنها مارکز، بلکه کارلوس فوئنتس، ماریو بارگاس یوسا و بسیاری از دیگر رمان‌نویسان معاصر امریکای لاتین دین سنگینی به فاکنر (و مسلّماً به سروانتس) دارند. اگر آثار سروانتس و فاکنر و بسیاری نویسندگان دیگر هرگز ترجمه نشده بود، هیچ‌کدام از این بارورسازی‌های[1] غنی ادبی امکان تحقق نمی‌یافت.

به همین منوال، رمان معاصر در زبان انگلیسی نیز بدون در نظر گرفتن مارکز (تازه اگر خورخه لوئیس بورخس و خولیو کورتاسار را ندیده بگیریم) متصور نیست. تأثیر نوشته‌های مارکز ــ طبعاً به صورت ترجمه، همان‌طور که تأثیر فاکنر در امریکای لاتین بدون شک عمدتاً از طریق زبان اسپانیایی بود ــ در طیفی از نویسندگان صاحب‌نام آشکار است که تونی ماریسن، دان دِلیلو و مایکل چابن تنها چند تن از آنها هستند. تعمق کردن کار بی‌نظیری است، مگر نه؟ آزادی‌ای که مارکز در *اولیسِ* جویس کشف کرد، و درس‌هایی که در زمینهٔ ساختار و تکنیک از او و فاکنر آموخت، از طریق تأثیر ترجمهٔ آثار این نویسندهٔ کلمبیایی به نسل جوان‌تری از داستان‌نویسان انگلیسی‌زبان منتقل شده است. این روند خلاق کشف که به نویسندگان بزرگ امکان داده تا در عرصهٔ نویسندگی قدرتی فراتر از حد و مرزهای تنها یک زبان و یک سنت ادبی داشته باشند، بدون دسترسی به کتاب‌های ترجمه‌شده تحقق نمی‌یافت. ترجمه، در واقع، نیروی قدرتمند و غالبی است که امکان ورود به آن دنیاهای ادبی را که الزاماً در یک سنت ملی یا زبانی یافت نمی‌شوند برای نویسنده فراهم می‌کند، و از این طریق ادراک

[1] cross fertilization

او را از سبک و تکنیک و ساختار گسترش می‌دهد و عمق می‌بخشد. نویسنده‌ها، فارغ از دغدغه‌های اساساً مخرب دربارهٔ تأثیر و نفوذ، حرفهٔ خود را درست مانند نقاش‌ها و موسیقیدان‌ها از یکدیگر می‌آموزند. دورهٔ شاگردی مستقیم عمدتاً گذشته است، البته به استثنای محیط‌های رسمی و دانشگاهی (مثل دوره‌های نویسندگی خلاق، کارگاه‌های آموزشی، یا دوره‌های هنرستان)، ولی هنرمندان می‌توانند به شیوه‌های دیگر استادانی پیدا کنند. هر چه کتاب‌های بیشتری از سرزمین‌های بیشتر در اختیار نویسندگان تازه‌کار قرار بگیرد، جریان بالقوهٔ تأثیر خلاق شدیدتر و جرقه‌ای که تخیل ادبی را روشن می‌کند گیراتر می‌شود. ترجمه از طریق بارورسازیِ چندزبانه نقشی بی‌بدیل و مهم در گسترش افق‌های ادبی ایفا می‌کند. شکل گرفتن جامعهٔ نویسندگان در سطح جهانی بدون ترجمه ممکن نیست.

گوته معتقد بود که اگر ادبیاتی درها را به روی تأثیرها و کمک‌های ادبیات‌های دیگر ببندد، خود را مستهلک می‌کند و منابعش از اعتبار می‌افتند. نه تنها ادبیات بلکه خودِ زبان نیز همچنان که با زبان‌های دیگر ارتباط برقرار می‌کند رشد می‌کند. ورود شیوه‌های جدید بیان به زبان موجب گسترش گنجینهٔ کلمات، و افزایش توانایی القا و تجربه‌گری در ساختار می‌شود. به کلام دیگر، گشوده شدن افق‌ها که با ترجمه همراه است نه تنها بر خوانندگان و گویندگان و نویسندگان یک زبان، بلکه حتی در ماهیت خود آن زبان تأثیر می‌کند. هر چه زبانی بیشتر پذیرای ورود و انتقال عناصر جدید و سبک‌های بیان بیگانه باشد، ابزار بیانیِ بزرگ‌تر و مؤثرتر و انعطاف‌پذیرتری می‌شود. چه غم‌انگیز است تأمل دربارهٔ تلاش‌های حکومت‌های هیچ‌ندان و جنبش‌های اجتماعیِ متمایل به حذف و طرد که استفاده از زبان‌های دیگر را در سرزمینی منع می‌کنند، و به این ترتیب ابتدا «خلوصِ» افسانه‌ای یک زبان را اختراع می‌کنند و بعد به آن پر و بال می‌دهند. اگر امواج مقاومت‌ناپذیر و ناگزیرِ جریان‌های پربار بینافرهنگی و چندزبانی در سراسر جهان نباشد، زبانی که آنها آرزوی حفظ کردنش را دارند سرانجام به دلیل عدم دسترسی به شیوه‌های تازه و ناشناختهٔ بیان و ارتباط فرسوده می‌شود، تحلیل می‌رود و فقیر می‌شود.

محور بحث‌های کتاب‌ها و ادبیات خواننده است، شخصیتی که در کلی‌گویی‌ها اغلب به او اشاره می‌شود، گو اینکه در آن معنا خواننده‌ای وجود ندارد، فقط خواننده‌ها مطرح‌اند،

یعنی افرادی که به شیوه‌های نامتعارف، غیرمعمول و کاملاً غیرقابل پیش‌بینی به متنی واکنش نشان می‌دهند. احتمالاً باید، به همین منوال، از این نوع انتزاعِ یک‌پارچه در اشارهٔ کلی به نویسندگان، مترجمان، ناشران و منتقدان پرهیز کنیم، ولی مقاومت در برابر این وسوسه دشوار است، به‌ویژه وقتی درگیر بحث‌های کلی دربارهٔ وضعیت کنونی کتاب هستیم.

برای آن دسته از ما که ادبیات را خیلی جدی می‌گیرند، به دست گرفتن یک اثر داستانی برای خواندن آغاز یک ماجراست، ماجرایی که هیجانِ پیش از وقوعش قابل قیاس با احساسی است که به گمانم ورزشکار هنگام گرم کردن بدنش برای مسابقه دارد، یا کوهنورد هنگامی که برای صعود آماده می‌شود: آغاز روندی است که نتیجه‌اش نامعلوم است، روندی که نوید شور و هیجان و شعفِ موفقیت را می‌دهد، ولی ممکن است به همان سادگی به سرخوردگیِ تلخی منتهی شود. خوانندگان متعهد در مرحله‌ای متوجه می‌شوند که بخش اعظم دانسته‌های ناچیز خود را دربارهٔ زندگی از ادبیات آموخته‌اند. تردیدی نیست که تجربه‌های مهم برای ما آموزنده‌اند، ولی تجربه می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد، و گسترده‌ترین و عمیق‌ترین نوع تجربهٔ غیرمستقیمی که من می‌شناسم همان است که در آثار ادبی با آن مواجه می‌شویم. در آثارِ داستانیِ زبانِ انگلیسی، به شیوه‌های ناشناختهٔ رفتار و برخوردهای غیرقابل پیش‌بینیِ موجود در رازگشایی‌های استادانهٔ هِنری جیمز یا ادیت وارتن توجه کنید، به بینشِ حیرت‌انگیز فیلیپ رات، به تلخیِ شکست در آثار ارنست همینگوی، به فرهیختگیِ بیزار از زندگیِ گراهام گرین، به تجربه‌پردازیِ خیره‌کننده و حساسیت شدید جیمز جویس یا ویرجینیا وولف در مورد شخصیت. بعد به یاد بیاورید نخستین بار که رمانی از فئودور داستایفسکی را خواندید، یک‌باره چقدر از مسائل کاملاً بیگانه و جدید حیرت کردید، یا آن‌گاه که به دقتِ فوق‌العادهٔ مشاهدات گوستاو فلوبر پی بردید، یا به ژرفای درک توماس مان از تاریخ و برخوردش با آدم‌ها که همیشه هم مهرآمیز نیست، یا به خطر خیالیِ واقع‌گرایی افراطی[1] ژوزه ساراماگو، و فجایع دردناک و عجیبِ وقایع‌نگاری‌های دبلیو. جی. سیبالد[2]. من هرگز دوران نوجوانی‌ام را هنگام کشف رمان‌نویس‌های روس و فرانسوی فراموش نکرده‌ام: انگار دنیا گسترده شد، مثل بادکنکی که هرگز نمی‌ترکد باد

[1] hyperrealism
[2] W. G. Sebald

کرد؛ و همچنان که در شخصیت‌هایی چنان متنوع و غیرقابل پیش‌بینی که در تصورم نمی‌گنجید تأمل می‌کردم، وسیع‌تر و ژرف‌تر شد. بی‌تردید نویسنده‌هایی مثل استاندال و بالزاک، گوگول و تالستوی در نوشته‌هایشان کهکشان‌هایی خلق کردند. تصورش هم محال است و تقریباً از تحمل ما خارج است که ممکن است از این دنیاها محروم شویم چون آن‌قدر فرانسه و روسی نمی‌دانیم که کتاب‌هایشان را بخوانیم.

من با خواندن رمان‌ها ابتدا به انگلیسی و بعد به صورت ترجمه، و بعدها به اسپانیایی (و گهگاه به یکی دو زبان رومیایی دیگر) شخصاً از واقعیتِ امر غیرقابل پیش‌بینی، از حضور فراگیرِ امر غیرقابل تصور، از گوناگونیِ رایج و عدم تشابه حاکم بر مسائل انسان‌ها مطمئن شدم، و بعد چند راه به‌غایت مهم برای مواجه شدن با این عرصهٔ در حال دگرگونی را آموختم ــ یا دست‌کم از آنها آگاه شدم. در طول سالیان، همچنان که به کندوکاو در دنیای داستان مشغول بوده‌ام، آن نوع ادراکی که با خواندن به دست می‌آید و بسط می‌یابد روز به روز در من گسترده‌تر می‌شود، تا حدی که به زندگی عادی و ملموس گسترش پیدا می‌کند. آیا تا به حال بارها به این فکر نیفتاده‌اید که برخی صحنه‌ها و گفت‌وگوها در خیابان، رستوران یا قطار در قالب نوعی پیش‌آگاهیِ نویسندگی از جانب برخی نویسندگان، یا یک جور خلقِ بورخسیِ واقعیت‌های داستانی در چهارچوب واقعیتِ فیزیکی و عینی، یک‌راست از رمان های تورگِنیف یا کافکا یا گراس بیرون می‌آیند؟ و آیا از این موضوع تعجب نکرده‌اید که هر آن شیوه‌ای که برای واکنش نشان دادن به آن موقعیت‌ها اندیشیده‌اید نیز احتمالاً از همان رمان‌ها بیرون می‌آید؟

تصورش را بکنید که چقدر مأیوس می‌شدیم اگر تنها دنیاهای داستانی که می‌توانستیم در آنها کندوکاو کنیم، تنها تجربه‌های ادبی غیرمستقیم ما، آنها بودند که به زبان‌هایی که خواندنشان برایمان آسان است نوشته شده‌اند. این محرومیت به وصف در نمی‌آید و، بسته به مهارت‌های زبانی شما، به معنی آن است که شاید هرگز امکان خواندن آثار هومر یا سوفوکلس یا سافو، کاتولوس یا ویرژیل، دانته یا پترارک یا لئوپاردی، سروانتس یا لوپه یا کِودو، رونسار یا رابله یا ورلن، تالستوی یا چخوف، گوته یا هاینه را نیابید. حتی فهرستی سرسری از نویسندگان بهت‌انگیز هم عملاً بی‌پایان است، گو اینکه من

برای تهیهٔ آن پایم را حتی از اروپای غربی بیرون نگذاشته‌ام یا از قرن نوزدهم جلوتر نرفته‌ام. بعد سعی کنید تصور کنید که هرگز با هیچ یک از ادبیات‌های زبان‌های بی‌شمارِ دیگری که احتمالاً نمی‌دانید آشنا نشوید؛ در مورد من، این زبان‌ها شامل لهستانی، چک، آلمانی، مجاری، بلغاری، ترکی، روسی و همهٔ زبان‌های بی‌شمار خاورمیانه، آسیا و افریقا می‌شود. همین تصور خشک و خالی دورنمایی را تصویر می‌کند که به وجه تحمل‌ناپذیر و غیرقابل باوری غم‌انگیز و مأیوس‌کننده است.

بیایید یک لحظه وضعیت نگران‌کنندهٔ امروز نشر یا تمایل تأسف‌آور بسیاری از ناشران را به بی‌قیدی در رفتار با مترجم‌ها یا بی‌اهمیت شمردن آنها فراموش کنیم. واقعیت این است که بسیاری از خوانندگان معمولاً ترجمه را کاری چنان بدیهی فرض می‌کنند که هیچ تعجبی ندارد که مترجم‌ها اغلب نادیده انگاشته می‌شوند. ظاهراً ما بخش آشنایی از منظرهٔ طبیعی هستیم ــ چنان عادی و مألوف که بیم آن می‌رود که نامرئی شویم. شاید به همین دلیل است که بسیاری از گروه‌های زبان انگلیسیِ دانشگاه‌ها غالباً حق انحصاری تدریسِ آنچه را به انتخاب خود ادبیات جهان یا علومِ انسانی می‌خوانند از آنِ خود می‌دانند، و فهرست‌هایی برای مطالعه تهیه می‌کنند که شامل تعداد زیادی آثار ترجمه‌شده است. من نمی‌توانم با گنجاندن آثار ترجمه‌شده در هیچ فهرست مطالعه‌ای مخالف باشم، ولی گروه‌های زبان‌های خارجی و استادان ادبیات این گروه‌ها، یعنی کسانی که در آثار مورد مطالعه واقعاً تخصص دارند، عملاً مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرند. هرگز نتوانسته‌ام منطق یا انسجام این موضوع را درک کنم. آیا جایی، در شورای آموزشِ دانشگاهی، کسی هست که از تفاوت آثار ترجمه‌شده و آثاری که به انگلیسی نوشته شده‌اند خبر نداشته باشد یا نتواند آن را تشخیص بدهد؟ بهترین بهانه‌ای که به فکرم می‌رسد این است که این آشفتگیِ مسخره شاید یک ویژگی دانشگاهی باشد.

دنیای ما به عنوان خوانندگان متعهد به وجود آثار ترجمه‌شده، چه کلاسیک و چه معاصر، وابسته است؛ ولی عجیب این است که ناشران تجاری بزرگ در کشورهای انگلیسی‌زبان با انتشار آنها مخالف‌اند. آمار تأسف‌آور حاکی از آن است که، مثلاً، در ایالات متحد و بریتانیا تنها دو یا سه درصد از کتاب‌هایی که هر سال منتشر می‌شود

ترجمهٔ ادبی است. این ویژگیِ جهانیِ هیولای ترجمه نیست. در اروپای غربی، در کشورهایی مثل فرانسه یا آلمان، ایتالیا یا اسپانیا، و در امریکای لاتین این رقم بین بیست‌وپنج تا چهل درصد است. علتش را نمی‌دانم، ولی خودبینیِ صنعت نشرِ انگلیسی‌زبان ظاهراً تزلزل‌ناپذیر و غیرقابل‌تغییر است. آثار ترجمه‌شده، صرف نظر از اینکه شاید نویسندگان و خوانندگان ارزش بیشتری برای آنها قائل باشند، برای اکثر مؤسسات انتشاراتی جذابیت چندانی ندارند. در واقع، ترجمه‌ها در بسیاری موارد عملاً با مانع روبه‌رو می‌شوند. شاید از نظر تجاری موفق باشند (به یاد بیاورید که *نام گل سرخ*، *بُیوولف*، *دن کیشوت*، و هر اثری به قلم بولانیو در این کشور با چه استقبالی مواجه شدند)، ولی، با این وصف، اکثر ناشران امریکایی و بریتانیایی اساساً با فکر ترجمه مخالفت می‌کنند و تعداد آثار ترجمه‌شده را در فهرست‌هایشان همواره محدود نگه می‌دارند. چند سال پیش، در کمال ناباوری، از ویراستار ارشد ناشر معتبری شنیدم که حتی فکر پذیرفتن یک ترجمهٔ دیگر را هم نمی‌تواند بکند چون همین حالا هم در فهرستش دو کتاب ترجمه‌شده دارد.

یکی از توجیه‌های همیشگی برای پدیدهٔ ضدیت با ترجمه ــ توجیهی که دست‌کم من بیشتر شنیده‌ام ــ این است که ترجمه‌ها در خوانندگان انگلیسی‌زبان شوقی برای خواندن برنمی‌انگیزند (برحسب اتفاق، علت احتمالیِ اکراهِ دیرین و همواره ابلهانهٔ ناشران برای چاپ نام مترجم، در اندازهٔ قابل خواندن، روی جلد کتابی که به زبان دیگری برگردانده شده نیز همین است). این یکی دیگر از آن عقاید پوسیدهٔ نشر است که به عنوان حقیقت ازلی مطرح شده است، ولی به نظر من اصلاً منطقی نیست. ظاهراً صنعت نشرِ بازار-محور گرفتار یکی از آن معماهای مرغ و تخم‌مرغ شده است: آیا دلیل اینکه میزانِ انتشار آثار ترجمه‌شده در دنیای انگلیسی‌زبان این‌قدر ناچیز است محدود بودن خوانندگان ترجمه‌هاست، یا خوانندگان ترجمه‌ها از این جهت کم‌اند که تعداد ترجمه‌هایی که ناشران انگلیسی‌زبان در اختیار خوانندگانشان می‌گذارند بسیار کم است، به‌ویژه ترجمه‌های آثار نویسندگان جوان‌تر از زبان‌هایی که «مهجور» به شمار می‌آیند (صفتی که به زبان همهٔ سرزمین‌ها غیر از اروپای غربی اطلاق می‌شود). این ارقام حیرت‌انگیز و ناگوار دربارهٔ پایین بودن نسبت ترجمه‌ها در دنیای انگلیسی‌زبان نشانه یا مظهر دیوار آهنین جدیدی است که دور خود کشیده‌ایم، و به زیان ما و به طور کلی به

زبان ادبیات است. من می‌دانم که خوانندگان ادبیات روز به روز کمتر می‌شوند، و ناشران جدی و متعهد برای عرضهٔ کتاب‌های خوب در بازار با مشکلات بسیار روبه‌رو هستند. با این حال، اغلب به نظر می‌رسد که ترجمه‌ها و افرادی که آنها را خلق می‌کنند ممکن است به هدف بسیار راحتی برای یک صنعتِ در تنگنا تبدیل شوند، هرچند ضایع کردن حق مترجم‌ها و نادیده گرفتن ترجمه هیچ کمکی به حل معضلِ جدیِ کاهش تعداد خوانندگان نمی‌کند.

ظاهراً منتقدان حتی کمتر از ناشران به ترجمه اهمیت می‌دهند. اعتراف می‌کنم که نظرم نسبت به بیشتر منتقدان کمابیش بدبینانه است. اکثریت قاطع آنها تمایل ندارند که به طور جدی دربارهٔ ترجمه یا کسانی که در این حوزه کار می‌کنند سخنی بگویند، حتی آن‌گاه که کتاب ترجمه‌شده‌ای را نقد می‌کنند. غفلت‌ها و تحریف‌های آنها شگفت‌آور و بی‌تردید به اندازهٔ این ادعای ناشران بی‌منطق است که نام مترجم نه تنها هیچ اهمیتی ندارد بلکه احتمالاً مانعی جدی در راه موفقیت کتاب است. یکی از منتقدان بسیار مشهور دنیای ادبیات که به طور مرتب برای نشریهٔ ادواری معتبری نقد می‌نوشت، زمانی در دفاع از اینکه در مقاله‌اش دربارهٔ یک رمان ترجمه‌شده هیچ اشاره‌ای به ترجمهٔ آن نکرده است گفت که چون زبان اصلیِ اثر را نمی‌داند، نمی‌تواند دربارهٔ ترجمهٔ آن چیزی بگوید. در واقع، تلویحاً می‌گفت که هدف از چنین بحثی در نقدْ آزمودنِ صحت و دقت ترجمه است. ولی مسئله اصلاً این نیست، چون هر مترجم متبحری، پیشِ از آنکه کتاب به دست ناشر برسد، بارها صحت و دقت ترجمه‌اش را آزموده است.

با این حال، بر خلاف بسیاری از نشریات که به نام مترجم اشاره هم نمی‌کنند، برخی ظاهراً از نویسندگان خود می‌خواهند که در نقدشان ذکر کنند که کتاب مورد بحث از زبان دیگری ترجمه شده است، و این ضرورت مهم، مگر در چند مورد استثنایی، صرفاً با قید بی‌اهمیت و بی‌محتوایی در کنار فعلِ «ترجمه شده» تأمین می‌شود. منشأ این قیدهای تکراریِ پرطرفدار همین است، ولی در شگفتم که منتقدان همین‌قدر را هم از کجا می‌دانند. معمولاً از نقد پیداست که بیشترِ منتقدان، مانند نویسنده‌ای که در سطور پیشین به او اشاره شد، زبان اصلی متن را نمی‌دانند، و گاهی شک می‌کنم که حتی ترجمه را خوانده باشند. این تُنُک‌مایگیِ شدید موجب می‌شود که بپرسم قید مورد

بحث را در قیاس با چه چیزی برای عمل ترجمه به کار برده‌اند. با این وصف، آنها در شعبده‌ای که بی‌شباهت به معجزه نیست اغلب دربارهٔ سبک و زبان کتاب چنان سخن می‌گویند که گویی دربارهٔ زبان نویسندهٔ اصلی حرف می‌زنند، و اثر مترجم ــ همان که به نقدش مشغول‌اند ــ آن حلقهٔ رابطی نیست که در وهلهٔ اول امکان خواندن کتاب را برایشان فراهم کرده است. جالب است، نه؟ یعنی گمان می‌کنند که ترجمه را با یک جور کاغذ پوستیِ جادویی انجام می‌دهند که روی متن اصلی می‌اندازند؟ آیا واقعاً معتقدند که سهم مترجم کاری صرفاً طوطی‌وار و مکانیکی روی آن کاغذ پوستیِ جادویی است، مثل ترجمه‌های بین‌سطریِ[1] اعجاب‌آوری که دانشجویان سال دوم زبان انجام می‌دهند؟

اینکه روایت دومِ اثر تا حد ممکن نزدیک به نیت نویسندهٔ اول از کار دربیاید از مفهوم وفاداریِ مترجم به تأثیر متن اصلی جدایی‌ناپذیر است. عزم مترجم خوب در پایبندی به این هدف خلل‌ناپذیر است. اما چیزی که هرگز نباید فراموش کرد یا نادیده گرفت این واقعیتِ بدیهی است که آنچه در ترجمه می‌خوانیم نوشتهٔ مترجم است. منبع الهام مسلّماً اثر اصلی است، و مترجمان ادبیِ بافکر و دقیق به این اثر با ملاحظه و احترام بسیار نزدیک می‌شوند، ولی خلق کتاب در زبانی دیگر وظیفهٔ مترجم است، و اثر مترجم باید با معیارهای خودش داوری و ارزیابی شود. با این وصف، اکثر منتقدان واقعیتِ ترجمه را مگر به شیوه‌ای بسیار سطحی به رسمیت نمی‌شناسند، و اکثریت عمدهٔ آنها ظاهراً قادر نیستند که ارزش ترجمه را روشن کنند یا نمی‌توانند نشان بدهند که اثر اصلی را چگونه بازمی‌نماید.

حتی اگر آرزوی آشنایی همهٔ منتقدان آثار ترجمه‌شده دست‌کم با دو زبان واقع‌بینانه نباشد، غیرمنطقی نیست که بخواهیم واقعیتِ ترجمه به شکل بنیادی و هوشمندانه به رسمیت شناخته شود. بی‌تردید من از این بابت متأسف نیستم که اکثر منتقدان برای نشان دادن اشتباهات احتمالی مترجم به تطبیق لفظ به لفظ نمی‌پردازند ــ کاری عبث که فایده‌ای به حال هیچ‌کس ندارد، چون کتاب مورد بحث دیگر منتشر شده است و اشتباهات را تا چاپ بعد نمی‌توان اصلاح کرد ــ ولی از صمیم قلب متأسفم که فقط تعداد انگشت‌شماری از آنها در چهارچوب فضای محدود نشریه روش هوشمندانه‌ای

[1] interlinear

برای نقد کردن، چه نقد متن اصلی و چه نقد ترجمهٔ آن، ابداع کرده‌اند. به نظر من، ناتوانی منتقدان در این کار نتیجهٔ لجاجت در تفنن‌گرایی[1] و اصرار بر آماتوریسم است، همان هیولای دوسرِ ترسناکی که در قلمرو مهمان‌ستیزِ نقدنویسان عنان‌گسیخته به هر سو می‌تازد.

و به این ترتیب به سؤال اول برمی‌گردیم: ترجمه چرا و برای چه کسی مهم است؟ به اعتقاد من، ترجمه به همان دلایل و به همان شیوه‌ای مهم است که ادبیات مهم است ــ چون در درک ما از خودمان به عنوان انسان نقش تعیین‌کننده دارد. وجود غریزهٔ هنری و نیاز به هنر در نوع بشر قابل انکار نیست. کمابیش از آغاز تاریخ با ما همراه بوده و، با وجود تغییرات بنیادی در فرهنگ و سنت‌ها و آرزوها، همچنان در کسوت‌های گوناگون در سراسر جهان همراه ما خواهد بود. هر جا ادبیات باشد، ترجمه هم هست. این دو با هم عجین و مطلقاً از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، و در درازمدت هر اتفاقی که برای یکی بیفتد، برای دیگری هم می‌افتد. این دو، به رغم همهٔ مشکلاتی که گاه جداگانه ولی معمولاً با هم با آنها مواجه شده‌اند، به هم نیاز دارند و یکدیگر را بارور می‌کنند، و رابطهٔ طولانی‌شان که اغلب پیچیده ولی همواره راهگشا بوده، مطمئناً تا زمانی که هر دو وجود داشته باشند ادامه خواهد یافت.

---

[1] dilettantism

منابع

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." Trans. Harry Zohn. in *Theories of Translation*. Eds. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 71-82.

Cohen, Jonathan. "Neruda in English: Establishing His Residence in U.S. Poetry." *Multicultural Review* 13, no. 4 (2004): 25-28.

Dryden, John. "On Translation." in *Theories of Translation*. Eds. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 17-31.

Garcia Márquez, Gabriel. *Living to Tell the Tale.* Trans. Edith Grossman. New York: Knopf, 2003.

Schulte, Rainer, and John Biguenet, eds. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

تأملی بر ادبیات تطبیقی در قرن بیست‌ویکم*

سوزان باسنت، دانشگاه واریک
ترجمهٔ مسیح ذکاوت**

چکیده

مقالهٔ حاضر دورنمایی از جهت‌گیری و موقعیت ادبیات و ادبیات تطبیقی را در سدهٔ بیست‌ویکم به دست می‌دهد. درآمدی است به یکی از رویکردهای اخیر نقد ادبی، یعنی مطالعات استعماری و پسااستعماری. افزون بر این، مطالعات نیم‌کرهٔ جنوبی و پسااستعماری و مطالعات ترجمه را به عنوان دو رویکرد اصلی در ادبیات تطبیقی نوین معرفی می‌کند. در عین حال، به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های نظرات خود و اسپیواک نیز می‌پردازد. هر دو پژوهشگر در مورد تحول شگرف مفهوم ادبیات تطبیقی و لزوم گسترش حیطهٔ مطالعات در این حوزه به فراتر از بنیاد اروپامحورِ سنّتیِ آن اتفاق نظر دارند. اما باسنت در موضوع پژوهش و تأکید آن با اسپیواک موافق نیست. او معتقد است که پژوهشگران اروپایی نباید قانون ادبی خود را یکسره به فراموشی بسپارند. همچنین، علاوه بر مسائل سیاسی، بر جنبه‌های زیباشناختیِ پژوهش‌های ادبی نیز اصرار می‌ورزد. نویسندهٔ موضوعِ اصلی پژوهش‌های تطبیقی را مطالعه دربارهٔ تاریخ ادبیات ــ یعنی مطالعهٔ تاریخی دربارهٔ پیشینهٔ دریافت و پذیرش متن در طول زمان ــ می‌داند، و بر پرهیز از تجویزگرایی در ادبیات تطبیقی تأکید می‌کند. (م. ذ.)

کلیدواژه‌ها: آیندهٔ ادبیات تطبیقی، مطالعات نیم‌کرهٔ جنوبی و پسااستعماری، مطالعات ترجمه، تاریخ ادبیات.

---

* Susan Bassnett. "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century." *Comparative Critical Studies*. *3, 1-2 (2006): 3-11.*

** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: massihzekavat@gmail.com

من در تمام دوران زندگی دانشگاهی‌ام با ادبیات تطبیقی درگیر بوده‌ام. واژهٔ «درگیر» را سنجیده به کار می‌برم، چرا که پرداختن به اندیشهٔ ادبیات تطبیقی آسان نبوده است و، آن‌چنان هم که در این سده پیش می‌رویم، به هیچ وجه روشن نیست که این رشته به چه سویی خواهد رفت. هر چند انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی با تمام شعبه‌هایش در ده‌ها کشور مختلف در حال رشد و ترقی است و مجلات علمی-پژوهشی، گردهمایی‌ها، برنامه‌های تحصیلات تکمیلی و مراکز پژوهشی گوناگون از وجود رشته‌ای استوار خبر می‌دهند، اما نگرانی‌هایی که در دهه‌های واپسین قرن بیستم ابراز شد هنوز برطرف نشده است. چندی پیش، گایاتری چاکراورتی اسپیواک مجموعه مقالاتی با عنوان *مرگ یک رشته*[1] منتشر کرد. بر مبنای استدلال او در این کتاب، ادبیات تطبیقی رو به افول است و تنها راه پیشرفت برای این رشته فراتر رفتن از بنیادهای اروپامحور و پذیرفتن تقدمی قطعی در آینده است، نوعی «خواهد شدن»، یک کیفیتِ «شاید اتفاق می‌افتاد»[2] (اسپیواک ٦).

---

[1] Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*

[2] "to acknowledge a definitive future anteriority, a 'to-comeness', a 'will have happened' quality".

سبک اسپیواک در نگارش ساده و روان نیست. شاید این به دلیل تأثیرپذیری او از پساساختارگرایی و ساخت‌شکنی باشد (او مترجم کتاب *Of Grammatology* اثر دریدا است). چنان که در متن انگلیسی نیز مشخص است، پیچیدگی از ویژگی‌های سبکی اوست که البته صرفاً جنبهٔ بلاغی ندارد، بلکه متناسب با مضمون آثار و تفکر اسپیواک است. به هر حال، تأکید پرفسور اسپیواک در زمینهٔ آیندهٔ ادبیات تطبیقی بر جایگزینی فرهنگ‌ها و زبان‌هایی است که تا به امروز در حاشیه و مغفول بوده‌اند، به جای آنچه تا کنون در کانون توجه قرار داشته است. به اعتقاد او، تنها چنین رویکرد غیراروپامحوری متضمن آینده‌ای برای ادبیات تطبیقی است. آینده و تقدم در پژوهش‌های تطبیقی از آنِ به‌حاشیه‌رانده‌ها و اقلیت‌ها و «دیگری»هاست. برای روشن‌تر شدن بحث، بندی را که این جمله از آن نقل شده است به طور کامل از کتاب مرگ یک رشته ترجمه می‌کنم: «حتی از منظری محدود به ایالات متحد، منابع فاعلیت ادبی (literary agency) آشکارا فراتر از ادبیات‌های ملی اروپایی قدیم گسترش یافته‌اند. برای این رشته [یعنی ادبیات تطبیقی که البته اسپیواک بر مرگ آن به عنوان یک رشته تأکید دارد]، راه برون‌رفتْ تصدیقِ تقدمی قطعی در آینده، «خواهد شدن» و آتیه‌ای معهود است. این [چنین رویکردی] مصونیتی است در برابر رقابتی مخرب بر سر منابعی که مدام تحلیل می‌روند. همچنین، این [رویکرد] مصونیتی است در برابر از دست دادن بهترین [جنبهٔ] ادبیات تطبیقی قدیمی، یعنی همان مهارت خوانشِ دقیق در زبان اصلی. چنین فلسفه‌ای در برنامه‌ریزی از طبقه‌بندی‌های غیرفراگیر و نظام‌پردازی‌های موقت استقبال می‌کند. این در حالی است که از پیش طراحی‌کردنِ نقد ادبی را به خودی خود و به عنوان هدف ترغیب نمی‌کند، زیرا نقشه‌کشیِ تشخیصی راه را برای «خواهد شدَن» باز نگاه نمی‌دارد. [در اینجا اسپیواک به لزوم رویکردهای غیرتجویزی اشاره می‌کند]. برای پذیرفتن چنین آیندهٔ بازی است که باید منابع مطالعات منطقه‌ای (Area Studies)، به‌خصوص آنچه را ورای ایالات متحد و اروپاست، مورد توجه قرار دهیم» (٦) ـ م.

ادبیات تطبیقی نوین باید گرایش فرهنگ‌های غالب را به همگون‌سازی فرهنگ‌های نوظهور «تضعیف کند و برچیند» (اسپیواک ۱۰۰). به بیان دیگر، ادبیات تطبیقی نوین باید از معیارهای ادبیات و جوامع غربی فراتر رود و به موقعیتی عالم‌گیر دست یابد. عزم نخست ادبیات تطبیقی مبنی بر مطالعهٔ فراملیِ ادبیات از حیث درون‌مایه‌ها، مکاتب، انواع ادبی، دوره‌ها، روح زمان و تاریخ اندیشه اکنون رنگ باخته است و باید در پرتو آثار خلق‌شده در فرهنگ‌های نوظهور مورد بازنگری قرار گیرد. بنابراین، ادبیات تطبیقی بُعدی سیاسی‌شده دارد. اسپیواک اندیشهٔ عالم‌گیری[۱] را در مقابل جهانی‌شدن مطرح می‌کند، چون به نظر او جهانی‌شدن مستلزم تحمیل ارزش‌ها و نظام دادوستد یکسان در همه جاست. آن‌چنان که اسپیواک می‌گوید، عالم‌گیری را می‌توان درون فرهنگ‌های پیش‌سرمایه‌داری دنیا و ورای جریان دادوستد جهانی تصور کرد، جریانی که تجارت بین‌المللی به آن جهت می‌دهد.

دیدگاه اسپیواک غیرمتعارف و بی‌پرواست. چنین منظری نتیجهٔ منطقی نظر او در باب دیگریِ فرودست و مطالعات دیگریِ فرودست[۲] است. منشأ این نظریه پیشینهٔ خاص اسپیواک و دیدگاه حاصل از آن است[۳]. به دیگر بیان، این روایتی است از نظریهٔ آدم‌خواریِ برخی نویسندگان و نظریه‌پردازان برزیلی که برگرفته از جنبش آدم‌خواری[۴] دههٔ ۱۹۲۰ میلادی است. در آن هنگام، اُزوالد جُندِرَج[۵] سرگرم طرح بیانیه‌ای بود تا از این طریق جامعه‌اش را درک کند، جامعه‌ای که شاهد همزیستی عناصر تجدد و پیش از تاریخ در مرزهای ملی بود. او، در عین حال، سعی می‌کرد تا رابطهٔ برزیل با اروپا را مجدداً ارزیابی کند. اِلسا وییرا اهمیت نظریهٔ آدم‌خواری جُندِرَج را به‌خوبی خلاصه

---

[1] planetarity

[۲] واژهٔ انگلیسی subaltern به معنای کسی با درجهٔ نازل نظامی است. این واژه از دو واژهٔ لاتین تشکیل شده است: sub به معنی زیر، تحت و فرو، و alter به معنی دیگر و غیر. به عقیدهٔ ابیرامز و هارپم در ویرایش نهم *A Glossary of Literary Terms*، در نظریه و نقد ادبی و مطالعات پسااستعماری، دیگریِ فرودست «به طور معمول در اشاره به سوژهٔ تحت استعمار [به‌کار می‌رود] که ساختهٔ گفتمان اروپایی است و مردمان تحت استعماری که این گفتمان را به کار می‌برند آن را درونی کرده‌اند» (۲۷۷–۲۷۸) ـ م.

[۳] اسپیواک استاد هندی‌تبار دانشگاه کلمبیا (نیویورک) است که پیش از عزیمت به امریکا بخشی از تحصیلاتش را در هند به پایان رساند ـ م.

[4] anthropophagist movement

[5] Oswald de Andrade

می‌کند. در این نظریه، رابطهٔ نویسنده با مرجع، خصوصاً مرجع غربی، با آدم‌خواری مقایسه شده است که فقط شریف‌ترین و برترین اسیرانش را می‌خورد تا شاید بخشی از دانش و فضایلی را که گمان می‌رود این اسیران بدان آراسته باشند کسب کند:

> فروبلعیدن شکسپیر و بازآفرینی بلاتکلیفیِ هملت در *بیانیه*[1] به دیدگاه همسان‌پنداری[2] آدم‌خواری هم به عنوان برنامه و هم به‌عنوان عملکرد اشاره دارد: دادهٔ خارجی به هیچ‌وجه رد نمی‌شود، بلکه جذب و دیگرگون می‌شود و این امر آدم‌خواری و اصل تعامل و هم‌سخنی را به‌هم نزدیک‌تر می‌کند. ولی این نکته منطقی است که تعامل و هم‌سخنی ازوالد جُندِرَج برای برزیل اهمیت سیاسی داشته باشد، زیرا انکار تک‌صدایی به معنای تأکید بر فضای چندصدایی و چندفرهنگی برزیل و نهایتاً آزادی از استعمار ذهنی است(وییرا ۹۵–۱۱۳، ۹۸).

موضوع حائز اهمیت در اینجا اندیشهٔ چندصدایی یا چندبیانی در مقابل اندیشهٔ تک‌صدایی است، یعنی همان الگویی که قدرت‌های استعماری پیش‌تر ترویج کرده بودند. اکنون، به جای تنها یک صدای غالب، صداهای دیگری نیز به گوش می‌رسد. اندیشهٔ چندبیانی در قلب تفکر پسااستعماری جای دارد.

البته چنین تفکری برای موقعیتی پسااستعماری، به‌ویژه برای پژوهشگران تطبیقی برزیل، بسیار مناسب و کارآمد است. پیشنهاد اسپیواک مبنی بر پژوهش در سنت‌های ادبی رفیعِ برآمده از نیمکرهٔ شمالی نیز برای پژوهشگران سایر مناطق نتیجه‌بخش خواهد بود. ولی هیچ یک از این الگوها برای کسانی که از همین سنت‌های رفیع برآمده‌اند مفید نیست. پرسش همچنان این است که در ادبیات تطبیقی احتمالاً چه جهت‌گیری‌های نوینی برای پژوهشگران اروپایی وجود دارد، یعنی پژوهشگرانی که ساختار فکریشان تحت تأثیر تفکر لاتینی و یونانی باستان شکل گرفته است، تحت تأثیر انجیل، حماسهٔ ژرمنی، دانته و پترارک، شکسپیر و سروانتس، روسو، ولتر و عصر روشنگری، رمانتیسم و پسارمانتیسم، رمان‌نویسان اروپایی قرن‌های نوزدهم و بیستم، و نسل‌های نویسندگانی که به عاریت گرفته‌اند و ترجمه و قلب و چپاول کرده‌اند، اما در عین حال، آثارشان بی‌وقفه درخودآگاه تمام کسانی که امروز می‌نویسند کمابیش ساری است.

خاستگاه‌های ادبیات تطبیقی در اوایل قرن نوزدهم رابطه‌ای ناساز میان نظرات مختلف دربارهٔ ادبیات، مثلاً اندیشهٔ *ادبیات جهان*[3] گوته و ادبیات‌های ملی نوظهور را

---

[1] *Manifesto*
[2] assimilative
[3] *Weltliteratur*

آشکار می‌سازد. تلاش برای تعریف ادبیات تطبیقی بیشتر بر مسئلهٔ مرزهای زبانی یا ملی متمرکز بود. به نظر می‌رسید که، برای حفظ صحت موضوع، مقایسه می‌بایست بر اساس تفاوت استوار باشد: مطلوب آن بود که متون و نویسندگان و مکتب‌ها ورای مرزهای زبانی مختلف با هم مقایسه شوند، و این عقیده دیرزمانی دوام داشت. حتی در دههٔ ۱۹۷۰ استاد راهنمایم به من می‌گفت که اگر آثار نویسندگانِ یک زبان را بررسی کنم، در چهارچوب ادبیات تطبیقی نخواهد بود. تمام ادبیاتِ نوشته‌شده به زبان انگلیسی را همگون می‌پنداشتند و هیچ توجهی به موقعیت‌های فرهنگی مختلف نمی‌شد. در همین دوره، وول سوینکا[1]، استاد مدعو دانشگاه کیمبریج، نمی‌توانست در دانشکدهٔ زبان انگلیسی این دانشگاه تدریس کند و صرفاً به این دلیل که ادبیات افریقایی به رسمیت شناخته نشده بود، مجبور به تدریس مردم‌شناسی اجتماعی شد. بارِ سنّت والای اروپایی چنان سنگین بود که واکنش خشمناک محققان پسااستعماری هیچ دور از انتظار نبود.

به هر حال، در سه دههٔ اخیر راهی دراز پیموده‌ایم و تأثیر پژوهش‌های پسااستعماری، به همراه دیگر نظریه‌هایی که وضع موجودِ «ادبیات قانون‌گذار»[2] را به چالش کشیده‌اند، قابل توجه بوده است. اما اندیشهٔ ادبیات قانون‌گذار اکنون نیازمند بازنگری است، زیرا متون اساسی غرب از طرق مختلف به ادبیات سرزمین‌های دیگر راه یافته‌اند. تأثیر مکتب ناتورالیسم در ادبیات هند جنوبی، استفادهٔ به‌غایت خلاقانهٔ درک والکت[3]، نویسندهٔ اهل سنت لوسیا و برندهٔ جایزهٔ نوبل، از هُمر و سنّت حماسی، رشد ناگهانی ترجمه در چین که ادبیات غرب را با روش‌های بدیع و جالب ترجمه و تقلید و بازنویسی می‌کنند، همگی ناظر بر راه یافتن ادبیات غرب به دیگر ادبیات‌هاست. یکی از مسائل مهمی که ادبیات تطبیقی باید امروز به آن بپردازد، نقش و جایگاه ادبیات قانون‌گذار است. چنین به نظر می‌رسد که این متون خارج از اروپا و امریکای شمالی اهمیت بیشتری دارند تا نزد نسلی از پژوهشگران که از پیشینهٔ استعماری و امپریالیستی خود در عذاب‌اند.

از نظر اسپیواک و دیگر متخصصان نیم‌کرهٔ جنوبی، موضوعات حساس ادبیات تطبیقی، در واقع، سیاسی هستند. به نظر من، در مقابل، موضوعات حساس برای

---

[1] Wole Soyinka

[2] canon. به مجموعه‌ای از آثار ادبی اطلاق می‌شود که، بنا به اجماع متخصصان و پژوهشگران و آموزگاران، آثار مهم و متون پایدار یک سنّت ادبی محسوب می‌شوند (ایبرامز و هارپم: ۲۰۰۹ ، ص ۳۸) ـ م.

[3] Derek Walcott

متخصصان اروپایی به همان میزان که سیاسی‌اند زیباشناسانه هم هستند. زیرا ما در حال بازنگریِ بنیادی آن چیزی هستیم که دانش ادبی را تشکیل می‌دهد. در اروپا، برنامهٔ آموزشِ عالی در دست بازنویسی است تا با نسلی از دانشجویان سازگار شود که دیگر نمی‌توانند با آثار پیش از اوایل دورهٔ مدرن [رنسانس یا نوزایش ادبی] ارتباط برقرار کنند. زبان‌های قرون وسطایی در پی زبان‌های کلاسیک از بین رفته‌اند؛ بنابراین، تأکید روزافزون بر ادبیاتی است که پس از قرن شانزدهم تولید شده است. این امر، به نوبهٔ خود، بر تلقی ما از تاریخ ادبیات، چگونگی پیگیریِ ظهور (و افول) درون‌مایه‌های گوناگون و صورت‌ها و انواع ادبی در طول زمان تأثیر خواهد گذاشت. جالب آنکه به نظر می‌رسد که علاقه به دوران باستان، به‌خصوص به نمایش کلاسیک یونان، در میان نویسندگان معاصر احیاء شده است. این خود نشان از پدیده‌ای ادبی دارد که دربرگیرندهٔ بازنویسی و ترجمه است.

در سال ۱۹۹۳، کتابی دربارهٔ ادبیات تطبیقی نوشتم و در آن دربارهٔ احتضار این رشته بحث کردم. اساس استدلال من این بود که بحث دربارهٔ آنچه بحران ادبیات تطبیقی خوانده می‌شود دو علت دارد: یکی میراث اثبات‌گراییِ[1] قرن نوزدهم، و دیگری عدم توجه به دلالت‌های سیاسی در فرآیندهای انتقالِ بینافرهنگی. همین سبب شد که در غرب تصور کنند که ادبیات تطبیقی رو به افول می‌رود، در حالی که در دیگر نقاط دنیا ادبیات تطبیقی، البته تحت عناوینی دیگر، دوران رشد و شکوفایی را طی می‌کرد. پیشنهاد من این بود که شاید زمان آن رسیده باشد که رشتهٔ نوظهور مطالعات ترجمه، که رشته‌ای مستقل‌تر است، محوریت یابد: «دوران ادبیات تطبیقی در قالب یک رشتهٔ پژوهشی به سر آمده است. اقدامات بینافرهنگی در عرصهٔ زن‌پژوهی، در نظریهٔ پسااستعماری و در فرهنگ‌پژوهی چهرهٔ ادبیات‌پژوهی را به طور اعم دیگرگون کرده است. از این پس باید ترجمه‌پژوهی را رشتهٔ اصلی پژوهش تلقی کنیم، و ادبیات تطبیقی را عرصهٔ موضوعی ارزشمند ولی فرعی بدانیم»[2] (باسنت ١٦١).

---

[1] positivism

[2] باسنت، سوزان. «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی.» ترجمهٔ صالح حسینی. *ادبیات تطبیقی، ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۲ (بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۳): ۹٦.

این عبارت تعمداً طعنه‌آمیز بود؛ هدفم این بود که هم موجب اقبال نسبت به مطالعات ترجمه شود و هم به اضمحلال ادبیات تطبیقی اشاره کند. امروز که به این پیشنهاد فکر می‌کنم، به نظرم از اساس ناقص است. مطالعات ترجمه در طول سه دهه پیشرفت چندانی نداشته است و تطبیق همچنان در کانون پژوهش‌ها در حیطهٔ مطالعات ترجمه قرار دارد. اگر آن کتاب را امروز می‌نوشتم، می‌گفتم نه ادبیات تطبیقی و نه مطالعات ترجمه هیچ‌یک را نمی‌توان رشته محسوب کرد، بلکه هر دو روش‌هایی برای برخورد با ادبیات و شیوه‌هایی برای خوانش هستند که در جای خود مفیدند. ریشهٔ بحران ادبیات تطبیقی در تجویزگراییِ بیش از حد و روش‌شناسی‌های متمایز و محدود به فرهنگی خاص بود که نمی‌توانستند کاربرد جهانی و مناسب داشته باشند.

اسپیواک اندیشهٔ جهانی شدن را به سود عالم‌گیریِ متصوری رد می‌کند، ولی گفتمان جریان‌های جهانی می‌تواند برای پژوهشگران ادبیاتِ تطبیقی سودمند باشد. می‌توان الگوهای داد و ستد و انتقال‌هایی را که در جنبش‌های ادبی و فلسفی رخ می‌دهند، با الگوهای متغییر جریان‌های جهانی اطلاعات مقایسه کرد. این بدین معنی است که نظریه‌های سرمایهٔ فرهنگی و انتقال آن می‌توانند روش‌های تطبیقی مفیدی باشند. جالب اینکه برگزاری رویدادهای تخصصی که پژوهشگران طیف وسیعی از رشته‌های مختلف را گرد هم جمع کند، نیز می‌تواند بسیار مفید باشد و البته نمایشگر بهترین نوع پژوهش تطبیقی است. همایشِ نوامبر ۲۰۰۵ در شهر لیسبون در یادبود دویست‌وپنجاهمین سالگرد زمین‌لرزه‌ای که این شهر را در روز قدیسین[1] در سال ۱۷۵۵ ویران کرد، نمونه‌ای از پژوهش بینارشته‌ای و تطبیقی بود. زمین‌لرزهٔ لیسبون تأثیر بسیار عمیقی در جریان تفکر در اروپا داشت. این واقعه الهام‌بخش آثار ادبی مانند *کاندیدِ* ولتر بود، و همین‌طور بسیاری مباحث دینی از دیدگاه‌های گوناگون در کشورهای مختلف، تعداد زیادی آثار نقاشی به‌خصوص از هنرمندان آلمانی و هلندی، پژوهش‌های علمی که بعدها موجب پیدایش علم زمین‌ساخت[2] شد، و همچنین طرح پرسش‌های وجودی دربارهٔ وجود خدا. گوته که در آن زمان کودک بود، بعدها وحشت ناشی از داستان‌های رویدادهای لیسبون را به یاد می‌آورد. کتاب *زمین‌لرزهٔ مهیب لیسبون* (بوئسکو و کوردیرو) که در حاشیهٔ این همایش به چاپ رسید، شامل بخش‌هایی به قلم پژوهشگران مختلف از کشورها و

---

[1] All Saints Day
[2] tectonics

رشته‌های گوناگون است. این کتاب، هرچند چنین ادعایی ندارد، الگویی برای ادبیات تطبیقی قرن بیست‌ویکم است، زیرا چندصدایی است اما تمام صداهای آن به لحظهٔ تاریخی خاصی اشاره دارند و به مانند نغمهٔ گروه همخوان در هم آمیخته‌اند. بنابراین، تطبیق هم در روش‌هایی که پژوهشگران مختلف برای برخورد با موضوعی یکسان برمی‌گزینند، و هم در فرایند خوانش صورت می‌پذیرد. شاید در بعضی از مقالات مقایسه‌هایی انجام شود، اما مقایسهٔ واقعی از طریق قرینه‌سازی مقالات مختلف و واکنش خوانندگان نسبت به این قرینه‌سازی حاصل می‌شود.

ادبیات تطبیقی آن‌گاه به بیراهه رفت که سعی در تعیین چگونگی مقایسه داشت. نتیجه‌اش ایجاد محدودیت‌های ساختگی و تجویزی بودن برخی از نظریات بود. این موضوع به‌خصوص در نیمهٔ اول قرن بیستم و در مورد آنچه مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی خوانده می‌شود صادق است. در مقابل، دیگر پژوهشگران تطبیقی، به‌خصوص در ایالات متحد امریکا، رویکردی بسیار کلی برگزیدند. برای آنها ادبیات تطبیقی تقریباً به معنی هر مقایسه‌ای بین انواع مختلف متون بود، از متون نوشتاری گرفته تا سینمایی، موسیقایی، بصری و هر متن دیگر. هر دوِ این رویکردها با فکر مقایسه کلنجار می‌رفتند و در تعریف مرزها گرفتار شده بودند.

این حوزه آن‌گاه معنا پیدا می‌کند و رویکردی حقیقتاً ابتکاری برای مطالعهٔ ادبیات به دست می‌دهد که نقش خواننده مورد توجه قرار گیرد و عمل مقایسه حین خواندن انجام شود، نه پیشاپیش و با محدود کردن دایرهٔ پژوهش به متونی خاص. به علاوه، متون باید در موقعیت تاریخی‌شان مطالعه شوند، زیرا این موضوع می‌تواند خوانش و کل اندیشهٔ تطبیق را به طور بنیادی دگرگون کند.

پس، به عنوان نمونه، اهمیت ترجمه‌های عزرا پاوند[1] از اشعار چینی که به انتشار مجموعهٔ *کیتی*[2] انجامید ــ البته اگر بتوان آنها را ترجمه نامید ــ در چگونگی خوانش

---

[1] Ezra Pound

[2] *Cathay* (۱۹۱۵) مجموعه شعری کوچک که در واقع ترجمه / تفسیرهای عزرا پاوند بود بر مبنای یادداشت‌های ارنست فنلوسا (Ernest Fenollosa) پژوهشگر ادبیات چین و ژاپن. اشعار این مجموعه در اصل سرودهٔ لی پو (Li Po)، شاعر چینی، هستند که پاوند در ترجمه‌هایش از او با نام ژاپنی‌اش (Rihako) یاد می‌کند. پاوند با استفاده از یادداشت‌های فنلوسا سبکی جدید و کمابیش پیچیده در ترجمه خلق کرد. این اشعار تأثیر عمیقی بر شعر انگلیسی قرن بیستم گذاشتند و از جمله موجب پیدایش نهضت ایماژیست و توجه گسترده به ادبیات و تفکر آسیایی شدند ـ م.

این اشعار پس از انتشار و در آن لحظهٔ تاریخی است که به چاپ رسیده‌اند. چنان که هیو کِنر در کتاب *عصر پاوند* اشاره می‌کند، شاید اشعار کیتی، آن‌گونه که پاوند مد نظر داشت، به صورت ترجمه‌هایی از شعر چین باستان آغاز شده باشند، اما در مسیر پذیرش به اشعار جنگ تبدیل شدند و نسلی را مخاطب قرار دادند که با هول و هراس‌های سنگرهای فلاندر دست به گریبان بود. کنر چنین استدلال می‌کند که، همان‌گونه که در قرن هجدهم پوپ[1] از نوشته‌های هوراس[2] و دکتر جانسن[3] از آثار جوونال[4] بهره جستند، پاوند هم از آثار فنلوسا[5] استفاده کرده است تا «نظامی از مشابهت‌ها و ساختاری از گفتمان‌ها عرضه کند» (کِنر ۲۰۲). نتیجهٔ این امر مجموعه‌ای از اشعار غیرمتعارف بود که نه به عنوان ترجمه‌هایی از ادبیاتِ غریبِ خاور، بلکه به صورت واژگانی مؤثر و تصویرگرایانه و مالامال از درد و ضایعات جنگ جهانی دریافت شد. تأثیر این اشعار چنان بود که از یک سو الگویی برای نسل جدیدی از شاعران محسوب می‌شد که سعی داشتند وحشت جنگ را به دست‌مایه‌ای مناسب برای شعر تبدیل کنند. از دیگر سو، این اشعار معیاری برای مترجمان آینده بود، زیرا ظرفیت‌های شعر چینی را به خوانندگان انگلیسی‌زبان عرضه می‌کرد. بنابراین، هدف پژوهشگر ادبیات تطبیقی بررسی این اشعار در موقعیت و برههٔ ظهور آنها، و مقایسهٔ آنها با دیگر اشعار جنگ است که در همان دوره سروده شده‌اند.

اهمیت کیتی در تأکید این مجموعه بر روندی است که ترجمه می‌تواند از طریق آن موجب ابداع و نوآوری ادبی شود. این یکی از خدمات مطالعات ترجمه به ادبیات تطبیقی است. هر چند مطالعات ترجمه در گذشته حیطه‌ای حاشیه‌ای در ادبیات تطبیقی تلقی می‌شد، اما اکنون نقش اساسی ترجمه در تاریخ ادبیات به رسمیت شناخته شده است. دوره‌های مهمِ نوآوری ادبی اغلب از پی دوره‌های فعالیت فشردهٔ ترجمه می‌آیند. اهمیت ترجمه را در دورهٔ رنسانس و نهضت اصلاح دین[6] نمی‌توان دست‌کم گرفت. امروز نیز، با گشوده شدن درهای چین به روی جهان غرب و همکاری‌های اقتصادی جدید این کشور با دنیا، ترجمه نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. به همین ترتیب، زمانی

---

[1] Alexander Pope
[2] Horace
[3] Dr. Samuel Johnson
[4] Juvenal
[5] Ernest Fenellosa
[6] Reformation

که کمال آتاتورک برنامهٔ تجددگرایی ترکیه را در دههٔ ۱۹۲۰ رهبری می‌کرد، یکی از ابعاد مهم تفکر او ترجمهٔ نظام‌مند متونی بود که به تعبیری متون اساسی و مهم فرهنگ غرب محسوب می‌شدند. اندیشه‌های نو، انواع ادبی جدید و ساختارهای تازه از طریق ترجمه ایجاد می‌شوند، ولی بسیار عجیب است که، به رغم گذشت زمانی طولانی، ادبیات تطبیقی به عنوان یک حوزهٔ تخصصی اهمیتِ پژوهش در تاریخ ترجمه را به رسمیت نشناخته است.

در گزینش واژهٔ مناسب تردید داشتم و به همین دلیل از ادبیات تطبیقی به عنوان حوزه، رشته و تخصص یاد کردم. این تردید نمایشگر تردید در خود ادبیات تطبیقی است. گویی دارم به نظر منتقد بزرگ ایتالیایی، بندتّو کروچه، برمی‌گردم که به‌شدت نسبت به ادبیات تطبیقی شکاک بود. او اعتقاد داشت که ادبیات تطبیقی واژه‌ای غامض است که چیزی آشکار را نهان می‌کند: این که موضوع اصلی پژوهش تاریخ ادبیات است. «تاریخ تطبیقی ادبیات همان تاریخ است به معنای حقیقی‌اش که توضیح کامل اثر ادبی است، اثری که تمامی روابطش آن را احاطه کرده، در کلیتِ مُرکّبِ تاریخ ادبی جهان قرار گرفته (چه جای دیگری می‌توان آن را قرار داد؟) و، با توجه به این روابط و مقدماتی که فلسفهٔ وجودی آن هستند، بررسی می‌شود» (کروچه ۲۲۲). البته کروچه به‌درستی هدف اصلی مطالعه را تاریخ ادبیات می‌داند، ولی نه فقط تاریخ لحظهٔ خلق متن اصلی، بلکه تاریخ پذیرش و دریافت متون طی اعصار. بر این اساس، اجرای اخیرِ *تیمور کبیر* اثر کریستوفر مارلو[1] در تئاتر اُلد ویکِ[2] شهر لندن نمونه‌ای جالب از بازخوانی است. در این گونه بازخوانی، موقعیت اجتماعی‌ـسیاسیِ خوانش و دریافت متن مورد توجه قرار می‌گیرد. در این اجرا، برخی صحنه‌ها که ممکن بود برای مخاطب مسلمان توهین‌آمیز باشند حذف شده بود. پژوهش تطبیقی این نمایشنامه مستلزم بررسی لحظهٔ تاریخی نوشته شدن آن توسط مارلو در کنار مسائلی است که اجرای این نمایشنامه در سایهٔ بمب‌گذاری‌های ژوییهٔ ۲۰۰۵ در لندن برای کارگردان معاصر انگلیسی ایجاد می‌کند. چنین پژوهشی باید سازش‌های زیباشناختی اجرای تئاتر الد ویک را در برابر تمایل به حفظ تمامیت نمایشنامه‌ای بسنجد که امروز در ادبیات انگلیسی نمایشنامه‌ای کلاسیک محسوب می‌شود.

---

[1] Christopher Marlow, *Tamburlaine the Great*
[2] Old Vic

اسپیواک نگران اندیشهٔ «خواهد شدن»[۱] است، اندیشه‌ای که به گمان او مسیر آیندهٔ ادبیات تطبیقی است. من بیشتر نگران «شده است»[۲] هستم. ولی به نظر می‌رسد که هر دو ما، به شیوه‌های مختلف، پیشنهاد می‌کنیم که به جای اینکه ادبیات تطبیقی را به دیدِ یک رشته بنگریم، باید آن را روشی برای برخورد با ادبیات بدانیم؛ روشی که نه تنها نقش خواننده را مقدم می‌شمرد، بلکه همواره متوجه آن موقعیت تاریخی است که عمل نوشتن و عمل خواندن در آن صورت می‌گیرند. اصطلاح ادبیات تطبیقی با اهمیت یافتنِ گفتمان ادبیات‌های ملی در اوایل قرن نوزدهم پدیدار شد. در قرن هجدهم و پیش از آن، زمانی که پژوهشگران در زبان‌های مختلف کار می‌کردند و مرز رشته‌ها چندان دقیق تعریف نشده بود و رشته‌ها به‌هم‌پیوسته و مرتبط بودند، ادبیات تطبیقی معنایی نداشت.

آیندهٔ ادبیات تطبیقی در گروِ صرف‌نظر کردن از تلاش برای ارائهٔ هرگونه تعریف تجویزی از هدف مطالعه است. در عوض، باید بر تمرکز بر خود ادبیات در وسیع‌ترین معنای ممکن و به رسمیت شناختنِ همبستگی‌های ناگزیرِ ناشی از انتقال ادبی تأکید کرد. ادبیاتِ هیچ‌یک از کشورهای اروپایی را نمی‌توان به تنهایی مورد مطالعه قرار داد. پژوهشگران اروپایی نیز نباید از سنجش دوبارهٔ میراث خود شانه خالی کنند. از دیدگاه پژوهشگران نیم‌کرهٔ جنوبی چیزهای بسیاری می‌توان آموخت که مهم‌ترین آنها تغییر دیدگاهی است که نظریات آنها ناگزیر برمی‌انگیزد. اما این نیز مهم است که ما اروپاییان جایگاه خود را در رابطه با تاریخ ادبیات خویش از نظر دور نداریم. در این تاریخ، ترجمه ابزار مهمی است که جریان اطلاعات را ممکن می‌سازد. بنابراین، تاریخ ترجمه را باید در کانون هر پژوهش ادبیات تطبیقی قرار داد. جالب اینکه نویسندگان همواره دست‌کم بیست سال یا در این حدود از منتقدان ادبی پیش هستند، و امروز نویسندگان بیشتری در اروپا به ادبیات اعصار گذشته نظر دارند، به آن مشغول‌اند، بازنویسی‌اش می‌کنند و از آن به عنوان راهبردی برای به پرسش کشیدن جهان معاصر بهره می‌جویند. باشد که متخصصان ادبی از آنها پیروی کنند، بحث‌های بی‌حاصل دربارهٔ اصطلاحات و تعاریف را کنار بگذارند، به مطالعهٔ ثمربخشِ خودِ متون توجه کنند و تاریخ خوانش و نگارش را در محدوده‌های فرهنگی و زمانی ترسیم کنند.

---

[۱] to-comeness ، آنچه در آینده پیش خواهد آمد ـ م.

[۲] has-happenedness، آنچه در گذشته تا به حال رخ داده است ـ م.

منابع

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Buesco, Helena Carvalhao and Goncalo Cordiero eds. *O grande terramoto de Lisboa: ficar diferente*. Lisbon: Gradiva, 2005.

Croce, Benedetto. 'Comparative Literature.' in *Comparative Literature: The Early Years*. Eds. Hans-Joachim Schultz and Phillip H. Rhein. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. London: Faber, 1972.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

Vieira, Else Ribeiro Pires. 'Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation.' in *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. Eds. Susan Bassnett and Harish Trivedi. London and New York: Routledge, 1999.

در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ

دیک دیویس، دانشگاه ایالتی اوهایو
ترجمهٔ مصطفی حسینی* و بهنام میرزابابازاده فومشی**

چکیده

از گذشته‌های دور، دو نظریهٔ متضاد دربارهٔ ترجمهٔ شعر وجود داشته است. گروهی، مانند دانته و درایدن و ولتر، بر این عقیده بودند که شعر هرگز ترجمه‌پذیر نیست؛ و در مقابل، گروه دیگری، از جمله هوراس و پوپ و بن جانسن، شعر را ترجمه‌پذیر می‌دانستند و در ترجمهٔ آن می‌کوشیدند. اهمیت مقالهٔ حاضر در این است که به طور ویژه به ترجمهٔ شعر کلاسیک فارسی می‌پردازد و به قلم یکی از اساتید و مترجمان برجستهٔ ادبیات کلاسیک فارسی است. دیک دیویس به طور کلی شعر را ترجمه‌ناپذیر نمی‌داند، بلکه معتقد است که شعر برخی شعرا ترجمه‌پذیر نیست و این شاعران همان‌ها هستند که هویت یک ملت را در آثار خود تلخیص می‌کنند. مقالهٔ «در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ» در سال ۲۰۰٤ در نشریهٔ *نیوانگلند ریویو*[1] منتشر شده و ترجمهٔ فارسی آن اکنون با اجازهٔ نویسنده در ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* منتشر می‌شود.
دیویس شاعری توانا و از اساتید برجستهٔ شعر فارسیِ سده‌های میانه است. او که به‌تازگی از کار تدریس در دانشگاه بازنشسته شده، کارنامهٔ ادبی پرباری دارد. ترجمهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی، *منطق‌الطیر* عطار، *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی و *دایی‌جان ناپلئون* ایرج پزشکزاد چند نمونه از آثار اوست و ترجمهٔ فیتس‌جرالد از رباعیات خیام با ویرایش دیویس به چندین چاپ رسیده است. *در خانه و دور از خانه*[2] (۲۰۰۹) مجموعهٔ اشعار دیویس درباره ایران و فرهنگ ایرانی است. او به‌تازگی مجموعه‌ای شامل ترجمهٔ ۱۷۵ شعر از حافظ، جهان ملک خاتون و عبید زاکانی را با عنوان *چهره‌های عشق: حافظ و شاعران شیراز*[3] به چاپ سپرده است. (م. ح. و ب. م.)

کلیدواژه‌ها: دیک دیویس، ترجمهٔ شعر کلاسیک فارسی، ترجمه‌پذیری شعر، هویت ملی در شعر.

---

* عضو هیئت‌علمی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان و دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: hosseiny.mostafa1352@gmail.com
** دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: behnam.mirzababazadeh@gmail.com

[1] Dick Davis. "On Not Translating Hafez". *The New England Review*. Vol. 25, No. 1 & 2 (2004).
[2] *At Home and Far From Home: Poems on Iran and Persian Culture*. Washington DC.: Mage Publishers, 2009.
[3] *Faces of Love: Hafez and the Poets of Shiraz*. Washington DC.: Mage Publishers, 2012.

چند سال پیش ناشری به من پیشنهاد کرد که گزیده‌ای از غزلیات حافظ را به صورت منظوم ترجمه کنم. این پیشنهاد مایهٔ مسرت من شد، زیرا عموماً حافظ، شاعر میانهٔ سدهٔ چهاردهم میلادی را بزرگ‌ترین غزل‌سرای ایران می‌دانند و ترجمهٔ گزیده‌ای از غزلیات او به نظر امر خطیری بود که به زحمتش می‌ارزید. دست به کار ترجمهٔ چند غزل شدم، ولی پس از بارها بازنگری و بازنویسی، معمولاً با نتایج ناامیدکننده‌ای روبه‌رو می‌شدم. ترجمهٔ غزل‌های حافظ به نظرم بسیار دشوار آمد و همهٔ مشکلاتی که هنگام ترجمهٔ اشعار دیگر شعرای کلاسیک ایرانی به آنها برخورد کرده بودم، دو چندان شده بود. ناامیدی از ترجمهٔ غزلیات حافظ سبب شد که بیندیشم واقعاً چه مشکلاتی در راه ترجمهٔ این اشعار وجود دارد. این مقاله ماحصل آن تأملات است.

مترجم ادبی همیشه با دو مشکل دیرپا روبه‌روست و من برای راحتی کار این معضلات را که اغلب به طور طبیعی هم‌پوشانی هم دارند، به ترتیبْ زبان‌شناختی و فرهنگی می‌نامم.

بحث دربارهٔ مشکل زبان‌شناختی آسان‌تر است. بدیهی است که بخشی از دشواریْ ناشی از فقدان برابرنهادهای دقیق بین دو زبان است. این دشواری در ترجمهٔ اصطلاحات بیشتر است و ترجمهٔ تحت‌اللفظی نیز در اغلب مواقع عملاً چیزی از معنای اصلی را منتقل نمی‌کند. مثلاً، در زبان فارسی روش‌هایی بسیار بدیع ــ و شاید بتوان گفت ابهام‌آمیز ــ برای تهدید و تشنیع افراد وجود دارد و ترجمهٔ تحت‌اللفظی فقط بخشی از شدت و حدّت این عبارات را می‌رساند. عبارتی مثل «پدرت را درمی‌آورم» تهدیدی است که معانی ضمنی آن هم رازآمیز است هم تا حدی ملایم، و عملاً به معنی سخت گرفتن و اذیت کردن است (چون قبلاً فلان کار را کرده‌ای، یا اگر در آینده بهمان کار را نکنی). در مورد منشأ و معنای نخستینِ آن نظرات متعددی مطرح شده است. محتمل‌ترین معنی این عبارت این است که «آن‌قدر تو را اذیت می‌کنم تا پدرت هراسان سر از قبر بردارد». پُر واضح است که هنگام ترجمهٔ این عبارت ــ مثلاً، به عنوان بخشی از دیالوگِ شخصیتی در رمان ــ مترجم برابرنهادِ تحت‌اللفظی را نادیده می‌گیرد و در زبان مقصد به دنبال برابرنهادی می‌گردد که نزدیک‌ترین بار معنایی را به این عبارت فارسی داشته باشد. به همین ترتیب، جناس‌ها هم به‌ندرت ترجمه‌پذیرند. سیدنی اسمیت[1] در

[1] Sidney Smith

توصیف دو زن خانه‌دار که از دو منزلِ روبه‌روی هم بر سر یکدیگر فریاد می‌کشند، به شوخی می‌گوید: They will never agree, for they are arguing from different premises.[۱] تنها در زبان‌های رومیایی است که «عشق» و «مرگ» ــ l'amore e la morte و l'amour et la mort ــ چنین نزدیکیِ شبح‌گونی دارند.[۲] به همین ترتیب، هنر مسعود سعد در خلق جناس موجود در «نالم به دل چو نای من اندر حصار نای» تنها در زبان فارسی پدیدار می‌شود که نای هم به نی و هم به قلعه‌ای اشاره می‌کند که شاعر در آن زندانی بوده است.

قافیه نیز، مانند جناس، ابزاری است در دست هنرمند که به چگونگی چینش اصوات[۳] در کنار یکدیگر وابسته است. شاید هم‌قافیه بودنِ کلماتِ breath [نَفَس] و death [مرگ] از دید شاعر ساده‌اندیشِ انگلیسی‌زبان پدیده‌ای جهان‌شمول باشد، اما بی‌گمان کلماتِ برابرنهادِ این دو مفهوم در زبان‌های دیگر هم‌قافیه نیستند. به عنوان مثال، عبارت مقفی و موجزی همچون «رزم و بزمِ» شاعر حماسه‌سرا فردوسی می‌تواند چکیدهٔ یک روش و منش زندگی باشد. به یقین، هیچ مترجمی در هیچ زبانی قادر به بازآفرینی مفهومی تا این حد جامع در عبارتی مقفی و چنین موجز نیست. کمبود کلمات هم‌قافیه در زبان انگلیسی نیز دخیل است. کلمات هم‌قافیه در این زبان، در مقایسه با فارسی و ایتالیایی، کمتر است، زیرا در انگلیسی مصوت‌های بیشتری وجود دارد. شاعران غنایی انگلیسی به این واقعیت لعنت فرستاده‌اند که در مقابل کلمهٔ love غیر از کلماتِ هم‌قافیهٔ مستعملِ dove [کبوتر] و above [فراز] و کلمهٔ بی‌ارتباطِ glove [دستکش] و کلمهٔ غریبِ shove [با زور پیش بردن] و کلمهٔ از حیث آوایی مشکوکِ of چیزی در دسترس آنها نیست. دیگر کلمات ناگزیرِ شعر غنایی، از قبیل self [خود] و world [دنیا]، شاعر را برای یافتن کلمات هم‌قافیه درگیر مشکلات حادتری می‌کنند. چینش اصوات ــ مثلاً آن‌گونه که در جناس و قافیه مشاهده می‌شود ــ در شعر نقش

---

[۱] «آن دو هرگز به توافق نخواهند رسید، زیرا با دو مقدمهٔ/محلِ متفاوت بحث می‌کنند.» در این جمله، ایهام نهفته در کلمهٔ premises (به معنای «مقدمهٔ قیاس» و «محل واقعه») به زبانی غیر از انگلیسی قابل ترجمه نیست و نویسنده به‌زیبایی تفاوت در مکان فیزیکیِ دو طرف بحث را به تفاوت در تفکرات ایشان پیوند می‌زند ـ م.

[۲] منظور نویسنده جناسِ موجود میان دو کلمهٔ l'amore و la morte در زبان ایتالیایی و نیز میان دو کلمهٔ l'amour و la mort در زبان فرانسه است ـ م.

[3] accidents of sounds

اساسی دارد و تأثیر آن تا حد زیادی مبتنی بر تکرار یا شکل‌های متفاوت الگوهای صوتی است. این امر ترجمهٔ شعر را دشوارتر می‌سازد.

دومین مشکل آشکاری که مترجم با آن مواجه است در قسمت‌هایی از متن نهفته است که در ذهن مخاطب زبان مبدأ اهمیت و معنای فرهنگی آشکاری دارد، در حالی که در جامعهٔ زبان مقصد اصولاً فاقد چنین تأثیری است یا تأثیر بسیار ناچیزی دارد. نمونهٔ آشکار این مشکل برای مترجمانِ تقریباً همهٔ متون فارسیِ بعد از قرن شانزدهم میلادی، فرهنگ شیعی است که آشنایی با اصول آن برای بیشترِ ادبای ایرانیِ پس از قرن پانزدهم میلادی امری بدیهی بوده، در حالی که چنین دانشی در جوامع زبانی غرب کاملاً مفقود است. در مورد شعر فارسی، این قبیل مشکلات فرهنگی دشواری‌های پیشِ روی مترجم را دوچندان می‌سازد. واقعیت این است که پس از قرن سیزدهم میلادی تقریباً همهٔ اشعار فارسی یا آشکارا عرفانی بوده‌اند یا نشانه‌های تصوف در آنها مشهود بوده است، در حالی که در اشعاری که به زبان‌های مطرحِ غربی سروده می‌شود عرفان چنین جایگاهی ندارد. دانته که شاعر بزرگ ایتالیاست، بیشتر با ترس و هیبتِ جهنم شناخته شده است تا با عرفان بهشت؛ علاوه بر این، او در ادبیات ایتالیا یک استثنا و شخصیتی والا و منحصربه‌فرد است. مطرح‌ترین شاعر عرفانی انگلستان احتمالاً کرَشو[1] است که با هر معیاری در میان بزرگان شعر انگلیسی جایگاهی ندارد. دکتر جانسن[2] معتقد بود که «شعر خوب مذهبی» مفهومی تناقض‌آمیز است. خواننده‌ای که در چنین فرهنگی پرورش یافته است انتظار ندارد که در کتاب شعر با عرفان یا عقاید مذهبی مواجه شود. چنین خواننده‌ای، برخلاف همتای ایرانی‌اش، به عرفان به عنوان موضوع بدیهی شعر نمی‌نگرد. به نظر او، زبانِ سرسپرده به مذهب یا عرفان ذاتاً شاعرانه نیست، اما درهم‌تنیدگیِ عرفان و شعر برای خوانندهٔ ایرانی از بدیهیات است.

یکی از مشکلات فرعیِ این مشکل عرفانی مجموعه‌ای از مفاهیم است که در شعر فارسی به واسطهٔ استعاره‌هایی چون شراب، مستی، و تقابلِ رند و زاهد بیان می‌شود. در سنّت ادبی غرب، تأثیر و نفوذ هیچ یک از این مفاهیم با تأثیر و نفوذ آنها در شعر فارسی قابل مقایسه نیست. هرگز به ذهن شاعر غربی خطور نمی‌کند که مستیِ ممنوعِ

---

[1] Richard Crashaw (۱٦۱۳ـ۱٦٤۹) از شعرای متافیزیکی قرن هفدهم انگلستان ـ م.

[2] Samuel Johnson (۱۷۰۹ـ۱۷۸٤) شاعر و مترجم و منتقد مکتب نئوکلاسیکِ قرن هجدهم انگلستان ـ م.

عرفان را با اشاره به مستیِ ممنوعِ شراب ابراز کند، به این دلیل ساده که مستیِ شراب هرگز در غرب (جز مدت کوتاهی در امریکا) ممنوع نبوده است. کلِ مضمون مستی و تمسخرِ جامعهٔ به ظاهر هشیار که در شعر عرفانی فارسی چنین جایگاه والایی دارد، در نظر مترجمان متقدم غربی چیزی بیش از الکی‌خوشیِ پرسروصدایِ جوانان نبوده است، و در ترجمه‌های تازه‌ترِ این اشعار گاه به نسخهٔ شرقیِ منشِ هیت‌ـاشبری[1] در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ شباهت پیدا می‌کند. اما هیچ یک از این دو تفسیر اهمیت و معنای عمیق این مضمون شعر فارسی را بر مخاطب غربی آشکار نمی‌سازد. در نتیجه، مترجم چاره‌ای جز توضیح چنین مضمونی ندارد. توضیح دادن چنین مضمونی به توضیح دادنِ لطیفه می‌مانَد؛ تمام که می‌شود، هیچ‌کس نمی‌خندد، مگر به اجبار و از روی ادب، و هیچ‌کس تحت تأثیر قرار نگرفته است.

مشکل فرهنگی دیگری که بحث دربارهٔ آن دشوار می‌نماید، رواج تفکر شاهدبازی در بسیاری از اشعار فارسی سده‌های میانه است. در برخی موارد، شاهدبازی فی‌نفسه و بدون هدفی خاص در شعر وجود دارد، ولی اغلب برای تبیین مضامین عرفانی از آن استفاده می‌شود. این شاهدبازی که اغلب به عرفان اشاره می‌کند، مانند عرفان هیچ‌گاه موضوع اصلی شعر غربی نبوده است. اگرچه شاهدبازی در بسیاری از اشعار فارسی سده‌های میانه به‌وضوح جدی گرفته نمی‌شود، ولی برای مترجمی که در زبان مقصد برای بیان چنین مضمونی هیچ مجموعه‌ای از قراردادهای برابرنهاد ندارد، می‌تواند مشکل عمده‌ای باشد. در چنین موردی، قواعد دستوری زبان فارسی و فقدان ضمایر مجزا برای دو جنس متفاوت (استفاده از ضمیر یکسانِ «او» برای سوم شخص مفردِ مذکر و مونث) به یاری مترجم می‌آید. ولی استفادهٔ مترجم از این قابلیت زبان فارسی، همان‌گونه که خود نیز می‌داند، اغلب به سرهم‌بندی مطلب و تصفیهٔ اخلاقی متن‌ها می‌انجامد. تجلیل نسبی از هم‌جنس‌خواهی از سوی ما [غربیان] در عصر حاضر نیز کمک چندانی به امر ترجمه نمی‌کند، زیرا هم‌جنس‌خواهیِ ضمنیِ موجود در اشعار فارسی سده‌های میانه، مانند هم‌جنس‌خواهیِ موجود در ادبیات یونانِ باستان، میان یک مرد مسن و نوجوانی است که با دید امروزی به بلوغ قانونی نرسیده است، و از نوعِ

---

[1] Haight-Ashbury، منطقه‌ای در سَن‌فرانسیسکو که در دههٔ شصت میلادی مرکز هیپی‌ها بود و فرهنگِ استفاده از مواد مخدر در آن رواج داشت ـ م.

هم‌جنس‌خواهیِ مورد قبول در فرهنگ غرب نیست. حضور فراگیرِ عرفان و ریطوریقای مستیِ استعاریِ ملازم با آن در کنار تفکرِ شاهدبازی، واضح‌ترین مشکلات فرهنگی است که مترجم اشعار فارسی سده‌های میانه باید با آنها مواجه شود.

مشکلاتی که تاکنون مطرح کرده‌ام بر سر راه مترجم آثار منثور نیز وجود دارد، اگر چه این مشکلات در شعر برجسته‌ترند. اما مشکلات دیگری نیز وجود دارد که مختص ترجمهٔ شعر است، و من می‌خواهم بر آنها متمرکز شوم. این مشکلات با چند و چون شعر سر و کار دارند، و غالباً از یک جامعهٔ زبانی به جامعهٔ زبانی دیگر تفاوت ماهوی می‌یابند.

قراردادهایی که در این بحث به طور مشخص به آنها علاقه‌مندم واضح‌ترین قراردادهای الگوبندی شعر نیستند. در شعر فارسی، الگوهای آوایی و معنایی بسیاری وجود دارد که در شعر انگلیسی یا غایب‌اند یا غیرمعمول و، به رغم دشوار بودن، غیرقابل ترجمه نیستند. به عنوان مثال، اشعار مناظره‌ای که مصراع‌هایشان یکی در میان با «گفتم» و «گفتا» آغاز می‌شوند، در زبان انگلیسی وجود ندارند، ولی این قرارداد به‌سادگی در انگلیسی قابل بازتولید است و نظرهای موجود در زبان انگلیسی در خصوص ساختار شعر را نقض نمی‌کند. به همین ترتیب، ردیف در شعر فارسی ــ عبارتی تکراری که پس از هر بار تکرار قافیه می‌آید ــ قرارداد شعر انگلیسی نیست، ولی به نظر من اغلب قابل انتقال به زبان انگلیسی است بدون اینکه چندان عجیب به نظر برسد، همان‌طور که در این رباعی از مهستی، شاعر زن سدهٔ دوازدهم میلادی، مشاهده می‌شود:

سودازدهٔ جمال تو باز آمد　　تشنه‌شدهٔ وصال تو باز آمد
نو کن قفس و دانهٔ لطفی تو بپاش　　کان مرغ شکسته‌بال تو باز آمد

حتی قافیهٔ یگانه که عملاً در همهٔ قالب‌های عروضیِ شعر فارسی به استثنای مثنوی به کار می‌رود ــ و در شعر انگلیسی به دلیل قلّت قافیه مشخصه‌ای نادر و نامتعارف است ــ اگر به شیوه‌ای جذاب و جالب ترجمه شود، چندان نامتعارف و نامأنوس جلوه نمی‌کند. شاید چنین قراردادهایی [در شعر انگلیسی] نامأنوس باشند، اما وجودشان، به لحاظ زیباشناختی، تصنعی به نظر نمی‌رسد.

اما، به عقیدهٔ من، مشکل اصلی در این قبیل اصولِ آشکار و مکانیکی نیست، بلکه در قواعدی است که، به‌عبارتی، دقیقاً در زیر این لایهٔ آشکار قرار دارد؛ این قواعد نه به چگونگی تدوین شعر مربوط می‌شوند نه به مبانی زبانی و مضامین و صناعاتی که ذاتاً شاعرانه تلقی می‌شوند و در خور شعرند. افراد یک جامعهٔ زبانی خاص اغلب ناخودآگاه تصور خود را از «شاعرانه» بودن تصوری جهان‌شمول می‌پندارند، و ممکن است این امر به هنگام مواجههٔ آنان با آثار تحسین‌شدهٔ سایر فرهنگ‌ها که با توقعات زیباشناختیِ بومی آنان مطابقت ندارد، به نومیدی و آشفتگی بینجامد. به نظرم غایت این امر غالباً نوعی احساس خودبینی است که تنها و تنها ادبیاتِ «ما» در خور اعتناست ــ و احمق‌ها آن را به‌صراحت ابراز می‌کنند، و افراد محتاط‌تر در دل به آن ایمان دارند.

در شعر فارسی، یک نمونهٔ بارز از ابراز منویات شاعرانه، به‌ویژه برای بیان احساسات در اشعار غنایی، استفاده از زبان مدیحه‌آمیز است. مدیحه، به عنوان یکی از انواع شعریِ جاافتاده، در شعر انگلیسی اندک‌یاب است. مرادم این نیست که هیچ مدیحه‌ای به زبان انگلیسی سروده نشده، بلکه می‌خواهم بگویم مدیحه در ادبیات انگلیسی به‌ندرت شعری در خور اهمیت تلقی شده و همواره به دیدهٔ تحقیر در آن نگریسته‌اند، گویی هیچ شاعر «راستینی» نخواسته است بدان بپردازد. به احتمال زیاد، تنها مدیحهٔ ادبیات انگلیسی که هنوز هم در خور اعتناست، شعرِ اندرو مارول[۱] است با عنوان «قصیده‌ای به سبک هوراس در بازگشت کرامول از ایرلند»[۲]، و اهمیت آن به دلیل ستایش تلویحی او از چارلز اول، دشمن اصلی کرامول، است که ظاهراً شکلِ مدیحه‌آمیز شعر را واژگون و بی‌گمان پیچیده‌تر کرده است. می‌توان گفت که مدیحه در دل بسیاری از مراثی حضوری نامحسوس دارد، اما هرگز جزء جریانات اصلی شعر انگلیسی نبوده و زبان و عناصر آن هیچ‌گاه شاعرانه تلقی نشده است.

اما در ایرانِ سده‌های میانه شرایط کاملاً متفاوت بوده، و مدیحه گونهٔ شعری بسیار مهّمی محسوبِ می‌شده است. دبرُوین[۳]، استاد برجستهٔ شعر کلاسیک فارسی، آن را با سنّت نقاشی درباری[۴] در غرب مقایسه کرده است، و به نظر من، با توجه به جایگاه

---

[۱] Andrew Marvell (۱۶۲۱ـ۱۶۷۸) از شعرای متافیزیکی قرن هفدهم انگلستان ـ م.
[2] "A Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland"
[3] Johannes Thomas Pieter De Bruijn
[4] court portraiture

این‌گونهٔ شعری در درون فرهنگ و قصد هنرمندان فعال در این سنّت، قیاس بسیار بجایی است. ریطوریقای شعر مدحی بر شعر سده‌های میانهٔ فارسی، حتی زمانی که ظاهراً ربطی به مدیحه‌سرایی ندارد، سایه افکنده است. در شعر غیرروایی فارسی، اگر جنبهٔ طنز نداشته باشد، بدیهی است که گویندهٔ شعرْ خود را در جایگاهی پایین‌تر از شخصیتِ موضوعِ شعر قرار می‌دهد، خواه این شخصیت مستقیماً «شما» یا «تو» خطاب شود یا با ضمیر سوم‌شخص به او اشاره شود. این برتریِ بدیهیِ شخصیت در اشعار سیاسی مدح‌آمیز هم وجود دارد، و گویا از شعر عاشقانه و شعر عرفانی نشئت گرفته است. این پدیده در شعر فارسی چنان فراگیر است که، به زعم من، اکثر فارسی‌زبانان آن را ذاتاً شاعرانه تلقی می‌کنند. اما این ویژگی بلاغی، در حقیقت، وابسته به یک فرهنگ خاص است و ظاهراً شعر شرق دور ــ مثل شعر چین یا ژاپن یا کره ــ فاقد چنین ریطوریقایی است. ستایش اغراق‌آمیزِ دیگری، توأم با تحقیرِ خود، گاه‌گاه در شعر انگلیسی نیز دیده می‌شود، ولی این عناصر در زبان انگلیسی، برخلاف زبان فارسی، ذاتاً شاعرانه محسوب نمی‌شوند. شگردهای دیگری ــ نظیر رئالیسم روان‌شناختی، کاربرد عینیت در زبان، تازگیِ تصاویر (که جملگی معیارهای نامرتبط به شعر فارسیِ پیش از سدهٔ بیستم هستند) ــ در شعر انگلیسی به اندازهٔ مدیحه، و حتی بیشتر از آن، «شاعرانه» تلقی می‌شوند.

از درون شعر مدح‌آمیز کلاسیک فارسی که گویندهٔ آن معمولاً خود را پایین‌تر از مخاطب شعر [ممدوح] می‌شمارد، صناعات ادبی دیگری بروز می‌کند. نخست، استفاده از اغراق به‌ویژه برای توصیفِ ممدوح است. این ویژگی در زبان فارسی چنان شاعرانه است که واژهٔ کنایه‌آمیزِ «شاعرانه» اغلب برای توصیف چنین زبانی در بافتی غیرشاعرانه نیز به کار می‌رود. در شعر انگلیسی هم البته اغراق وجود دارد، اما نه به کثرت و قوت شعر فارسی، و جریان اصلی شعر انگلیسی، در واقع، به تمسخر چنین صنعتی می‌پردازد. شکسپیر می‌گوید: «چشمان معشوقم هیچ دخلی به خورشید ندارد»[1]، و غزلی را که با این مصراع آغاز می‌شود با تمسخرِ آن چیزی به پایان می‌بَرد که «قیاس مع‌الفارق»[2]،

---

[1] "My mistress' eyes are nothing like the sun" مطلع غزل ۱۳۰ شکسپیر که نقیضهٔ غزل‌های عاشقانهٔ پترارک و غزل‌های عاشقانهٔ عصر رنسانس است ـ م.

[2] false compare

یعنی توصیف غلوآمیز، می‌نامد. نمونه‌های افراطی چنین ستایش‌های اغراق‌آمیزی را می‌توان در صنعت ادبیِ «حُسن تعلیل» یا علت زیباشناختی دید؛ در این صنعت ادبی، برای پدیده‌ای طبیعی علتی ستایش‌آمیز و در عین حال کاملاً تخیلی ارائه می‌شود. «حُسن تعلیل» در شعر فارسی از ارزش والایی برخوردار است، اما چنین چیزی عملاً در شعر انگلیسی وجود ندارد و، در واقع، در [فنون و صناعاتِ ادبیِ] انگلیسی برابرنهادِ رایجی ندارد. راستش را بخواهید، من فقط یک مثال خوب برای آن در شعر انگلیسی پیدا کرده‌ام، و آن مطلع شعر میلتن[۱] است با عنوان «چکامه‌ای به مناسبت سپیده‌دم ولادت مسیح»[۲] که موضوعش ستایش مسیح است. در این شعر، قداست مسیح در چشم شاعر مبالغه را توجیه می‌کند. اما در شعر انگلیسی استفاده از حُسن تعلیل برای انسان فانی نامتعارف و غیرشاعرانه می‌نماید.

اینجاست که به مشکل جدی‌تری برخورد می‌کنیم که عبارت است از بروز شگردهایی که در فارسی ذاتاً شاعرانه تلقی می‌شوند ــ مثل فروتری گویندهٔ شعر [مادح]، والایی مخاطب [ممدوح]، و کاربرد حسن تعلیل به عنوان جزئی از این تحسین و والایی ــ و در شعر انگلیسی نسبتاً کمیاب‌اند، ذاتاً شاعرانه تلقی نمی‌شوند و نامتعارف یا بی‌معنی به نظر می‌رسند. در واقع، می‌توان چنین گفت که عواطف در شعر فارسی و شعر انگلیسی به انتظارات کاملاً متضادی از شعر می‌انجامند: ستایش هرچه اغراق‌آمیزتر باشد در شعر فارسی شاعرانه‌تر و در انگلیسی معناباخته‌تر و مجامله‌آمیزتر است.

در شعر فارسی، علاوه بر حُسن تعلیل، صناعات ادبی متداول و ارزشمند دیگری نیز هست که در شعر انگلیسی وجود ندارد. هرچه استعارات فارسی، در قیاس با برابرنهادهای انگلیسی، انتزاعی‌تر باشند، ترجمهٔ آنها به انگلیسی با توفیق کمتری همراه است (و البته عکس این موضوع نیز صادق است). برای مثال، زار و نحیف شدن عاشق چون مو[۳] [به دلیل دوری از معشوق] ــ قیاسی ذهنی و انتزاعی، نه عینی و ملموس ــ در شعر فارسی استعارهٔ نامتعارفی نیست. اما نگاه مادی‌گرایانهٔ خوانندهٔ انگلیسی مانع از

---

[۱] John Milton (۱۷۰۹ـ۱۷۸٤) شاعر شهیر انگلیسی و سرایندهٔ *بهشت‌ازدست‌رفته* ـ م.

[2] "Ode on the Morning of Christ's Nativity"

[۳] گرچه شده‌ام چو مویش از غم / یک موی نخواهم از سرش کم (نظامی، *لیلی و مجنون*) ـ م.

آن می‌شود که عاشق را زار و نحیف چون مو تصور کند؛ پس این استعاره در انگلیسی تأثیرگذار نیست. فارسی‌زبانان فراق معشوق را با استعارهٔ انتزاعی (در اینجا نحیف بودن) تصور می‌کنند و مشبّه‌بهی را برمی‌گزینند که این ویژگی مبالغه‌آمیز را بیان کند (در اینجا مو). این روش در شعر فارسی مرسوم و بجاست، اما برای خواننده‌ای که به استعاره‌های ملموس و عینیِ شعر انگلیسی عادت کرده است تجسم چنین استعاره‌ای نتایج بسیار ناخوشایند دارد.

نمونهٔ دیگرِ تفاوت بلاغی میان فارسی و انگلیسی استعارهٔ مرکب[۱] است. اشاره به کسی با عبارتِ «سرو روان»[۲] در زبان انگلیسی کاملاً بی‌معناست، و فاقد هاله‌های معناییِ ظرافت، حلاوت، و شگفتیِ این عبارت در زبان فارسی است. استعارات انگلیسی لفظْ‌محورند و با استعارات مرکب فارسی به شدت منافات دارند و استفاده از آنها نشانهٔ کج‌سلیقگی است. حال آنکه استفاده از استعارهٔ مرکبی مانند «سرو روان» در فارسی بسیار باارزش است. به نظرم، دلیل این امر تفاوت امکانات و آداب شاعری در زبان‌های فارسی و انگلیسی، و در ادبیات به طور عام است. این آداب تعیین می‌کنند که کدام احساسات به‌ویژه شاعرانه و جذاب تلقی شوند.

پیش‌تر به طور تلویحی به احساس حقارت و کهتریِ شاعر هنگام رویارویی با ممدوح که در شعر فارسی متداول است، اشاره کردم. این احساسِ انکارِ خود در بیشتر مواقع با احساس حیرت، شگفتی، اعجاب، بهت و مانند آن مرتبط است. شعر فارسی آکنده از الفاظی است که این اصلِ زیباشناختیِ شگفتی و اعجاب را بیان می‌کنند. چیزی که نامتعارف و دور از انتظار و اعجازآمیز باشد و خواننده را به تعجب و تحیر وادارد در واقع شاعرانه تلقی می‌شود. شاعران پارسی‌گو حتی هنگام توصیف پدیده‌های کاملاً طبیعی ــ مثل سرسبزی بهار ــ تمایل دارند که از عناصر بلاغیِ این صنعت ادبی استفاده کنند، و به طور تلویحی نشان بدهند که شکوه و عظمت بهار باعث تعجب و شگفتی آنان شده است. ارائهٔ تصویری آرمانی از واقعیت، و تحریک عواطفی نظیر تعجب و تحیر در مواجهه با کمال محض نیز در سنّت شعر انگلیسی تقریباً نادر است. شعر انگلیسی غالباً به پدیده‌های خاص و ویژه تمایل دارد، و بیشتر به دنبال بارقهٔ

---

[۱] mixed metaphor، استعاره‌ای که دو یا چند مشبه‌به دارد ـ م.

[۲] مثلاً در این بیت از حافظ: گُل‌عذاری ز گلستان جهان ما را بس / زین چمن سایهٔ آن سرو روان ما را بس ـ م.

شناخت در خواننده است تا اعجاب نسبت به چیزی آرمانی و دور از تجربیات روزمره. اعجاب منجر به خلق مضامینی می‌شود که در شعر فارسی متداول است ــ مثلاً مفهوم زیبایی در «شهرآشوب» (شهر را به هم ریختن، همگان را متعجب کردن) ــ ولی در [فنون و صناعات ادبیِ] انگلیسی مشابهی ندارد. شاید بتوان تفاوت زیباشناسانهٔ موجود در اینجا را با نقل توصیهٔ هملت به بازیگرانش تبیین کرد، آن‌گاه که می‌گوید مقصود از نمایش «آن است که آیینه‌دار طبیعت باشد؛... و ظاهر و باطن هر عصر و زمان را بی‌هیچ تخلف چنان که هست مجسم کند»[۱]، و آن را با توصیف عَیُّوقی، شاعر سدهٔ یازده م./ سدهٔ پنجم هـق.، از ماهیت کار شاعر مقایسه کرد. عیّوقی می‌گوید شاعر مانند مشاطه‌ای است که عروس را قبل از ضیافت عروسی می‌آراید[۲]. هدف هنر از دید شکسپیر نشان دادن واقعیت است، اما نزد عیّوقی خیال‌انگیز و باشکوه جلوه دادن واقعیت است.

اعجاب و تحیر موجود در شعر فارسی، و عاملی که سبب این بهت و شگفتی است، با استمداد دائمی شعر فارسی از امور وصف‌ناپذیر مرتبط است که هم در شعر صوفیانهٔ فارسی کاملاً متداول است و هم در شعر عاشقانهٔ غیرمذهبی. در این دسته از اشعار، فعل امرِ «مپرس» ــ که مورد علاقهٔ حافظ و خیل عظیمی از شاعران پس از اوست[۳] ــ ممکن است به فراز و فرود تجارب غیرقابل بیان اشاره کند. تجربه‌گراییِ عینیِ اکثر اشعار انگلیسی بدین معنی است که به امور وصف‌ناپذیر چندان بها نمی‌دهند، و تلویحاً حاکی از آن است که در زبان انگلیسی وصف‌ناپذیری مرادف با جذابیت نیست؛ در زبان انگلیسی، صنعتی بلاغی برای توصیف امور وصف‌ناپذیر و اشاره به آنها وجود ندارد.

حس وصف‌ناپذیری، و شگفتیِ بهت‌آور، مشخصهٔ دیگر شعر فارسی است که آن را از سنّت شعر انگلیسی متمایز و کارِ مترجم را به‌غایت سخت می‌کند. این گونه است که شعر غنایی فارسی غالباً ایستا به نظر می‌رسد، یعنی همان روند معمولِ بیان مکررِ یک معضل یا یک بینش با الفاظ مختلف در هر یک از ابیاتِ متوالی. یا همان طور که وویچخ اسکالموفسکی[۴] اخیراً بیان کرده: «مجموعهٔ کوتاهی از اشعار ... یا ابیات به

---

[۱] *هملت*، پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم . برگرفته از *هملت*، ترجمهٔ مسعود فرزاد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷ ـ م.

[۲] سخن بی‌شک از نظم رنگین شود / عروس از مشاطه به آیین شود (عیّوقی، *ورقه و گلشاه*) ـ م.

[۳] درد عشقی کشیده‌ام که مپرس / زهر هجری چشیده‌ام که مپرس (حافظ) ـ م.

[4] Wojciech Skalmowski

جنبه‌های متنوع دنیای گفتمانی واحدی اشاره می‌کند، گفتمانی که کنشِ تمام یک گونهٔ ادبی در آن واقع شده و فرض بر این است که مخاطب ... پیشاپیش با آن آشناست». شاهد این انسجامِ مضمونی، و انقطاعِ روایی یا منطقی، این واقعیت است که نسخه‌های متعدد، مثلاً از دیوان حافظ، شامل ابیاتی مشابه با ترتیبی متفاوت است. حتی اگر مسائل مربوط به طرح قافیه را نادیده بگیریم، تصورش هم مشکل است که مصراع‌های غزلی از شکسپیر در نسخه‌های مختلف با ترتیب‌های متفاوت بیاید، زیرا حرکتِ رو به پیشِ غزل انگلیسی به‌سادگی تقدم و تأخر مصراع‌ها را آشکار می‌کند. یکی از نتایج جانبیِ چنین وضعیتی در شعر فارسی این است که فردی که در مصراعی «تو» خوانده شده، همو در مصراع دیگر «او» می‌شود. ناپیوستگیِ ابیات در شعر فارسی این امر را کاملاً قابل پذیرش می‌کند. در شعر انگلیسی که ضمایر «تو» و «او»ی موجود در یک شعر طبیعتاً می‌بایست به افراد متفاوتی اشاره کنند، چنین وضعیتی تقریباً محال است.

فقدانِ نوعی (و نه کلیِ) حرکت رو به پیش در غزل فارسی تحت تأثیر زیباشناسیِ حیرت که ظاهراً مانع سیرِ منطقی موضوع می‌شود، قوت می‌گیرد. بنابراین، اگر کسی غزلی از شکسپیر را مثلاً با غزلی از حافظ مقایسه کند، آشکارترین تفاوت از حیث محتوا این است که موقعیت روان‌شناختی در مقطع غزل شکسپیر تقریباً همیشه با مطلع آن متفاوت است، حال آنکه در غزل حافظ لاینحل بودن، و مقاومت در برابر تحول و راه حل، و در نتیجه به پایان نرسیدن وضعیت ظاهراً جزء لاینفک شعر است. غزل فارسی غالباً با حوالت دادن موضوع به آسمان خاتمه می‌یابد، گویی در مورد وضعیتی که در شعر توصیف می‌شود کاری نمی‌توان کرد: پایان شعر را تشخیص این موضوع رقم می‌زند که برای وضعیت موجود پایانی وجود ندارد. این احساس آرامش روانی در موقعیتی ساکن و غیرقابل تغییر به احتمال زیاد در ابتدا ناشی از این حقیقت است که این شعر برای شنیدن سروده شده است نه برای خاموش خواندن در خلوت، و مانند بسیاری از این گونه اشعار موقوف‌المعانی نیست. این اشعار از لحاظ معنایی مستقل‌اند و با ابیات قبل و بعدِ خود ارتباطی ندارند. استقلال معناییِ هر بیت در ساختاری تک‌قافیه‌ای بی‌شباهت به تم و واریاسیون‌های موسیقایی نیست؛ هر بیت واریاسیونِ مجزایی است که در عین حال با مضمون کلی که معمولاً به اختصار در مقطع و مطلع غزل بیان می‌شود، رابطهٔ تنگاتنگ دارد. قافیهٔ یگانه بر این نکته تأکید می‌کند که شعر به

یک معنی همان‌جا به پایان می‌رسد که آغاز شده است، و هدف شاعر معمولاً ارائهٔ سیر «تحول» روانی از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر نیست. این موضوع به هیچ وجه از ارزش زیباشناختی اشعار نمی‌کاهد، و نمی‌خواهم خواننده فکر کند که چنین چیزی مدّ نظر من است. برای درک تأثیر هنری و عملکرد چنین شیوه‌هایی صرفاً باید در قدرت و گیرندگیِ بسیار تأثیرگذارِ قطعه‌ای موسیقایی چون پاساکاگلیُوی باخ در دومینور، یا تلخیِ تکرار تمِ آغازین در پایان واریاسیون‌های *گلدبرگ*[1] او تأمل کرد. بی هیچ گمان، بسیاری از غزل‌های حافظ می‌توانند تجربه‌های زیباشناسانه‌ای در همین حد و اندازه باشند. طبیعتاً، در میان غزلیات حافظ استثنائاتی نیز وجود دارد که ناقض سخن من است که غزل‌های او را عموماً دارای مضمون واحد و قالب‌های مختلف دانسته‌ام؛ همان‌طور که در میان غزل‌های شکسپیر به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که در آنها هیچ تغییر و تحولی در حالت روحی گویندهٔ شعر مشاهده نمی‌شود، و ممکن است حالت روحی او در پایان غزل دقیقاً مثل آغاز آن باشد. با وجود این، به نظر من این توصیف در مورد بخش عظیمی از غزل فارسی صدق می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت که این ویژگی‌های کاملاً فنی (تکرارِ قافیهٔ یگانه، و فقدانِ موقوف‌المعانی) نتایجی داشته‌اند که بر زیبایی خاص شعر می‌افزایند، و این زیباییِ فقط تسامحاً و تصادفاً با انتظارات اهالی مغرب‌زمین از تجربهٔ شعر غنایی همخوانی دارد.

آثار برخی از شاعران را ظاهراً ترجمه‌ناپذیر می‌دانند، یا واقعاً این گونه‌اند، و اینان را غالباً شاعرانی می‌پندارند که روح شاعرانهٔ ملت خویش را به ظریف‌ترین وجه ممکن بیان می‌کنند، مانند پوشکین در روسیه، گوته در آلمان، و حافظ در ایران. شاعرانی که هویت یک ملت را در آثار خود تلخیص می‌کنند، دقیقاً همان‌ها هستند که شعرشان بیش از همه در مقابل ترجمه مقاومت می‌کند و امکان دارد که این خصیصه به آنان قداستی رمانتیک و کمابیش نژادی ببخشد. ترجمه‌ناپذیریِ شعرِ این شاعران ناشی از این واقعیت است که شعرشان عمیقاً از روح فرهنگ و نژاد آن ملّت متأثر است که با کلماتِ هیچ زبان دیگری به بیان در نمی‌آید. این شکل دیگری است از همان کلامِ رندانه که «دوست عزیز، برای فهم شعر شما باید ایرانی، یهودی، روس و... بود». (در مقابل این دیدگاه نژادی، داستان جالبی از فرانکو کورلّی نقل شده که از ریچارد تاکر می‌خواهد

[1] Goldberg Variations

شگردهای خواندن اپرای پوچینی را به او بیاموزد. تاکر ابتدا می‌گوید: «بسیار خوب، اول باید یهودی باشی....»[۱] امّا، به نظر من، توضیح ساده‌تر، فنی‌تر، منطقی‌تر، غیرنژادی‌تر و درست‌تری برای چراییِ ترجمه‌ناپذیریِ آثار این شعرا وجود دارد.

این دسته از شعرا کسانی‌اند که قواعد بومی شعر آنها چنان با جانشان درآمیخته که گویی جزئی از وجودشان شده است؛ در دستان توانمند آنها، این قواعد دیگر قاعده نیستند، صرفاً جزئی از حقیقت زبان یا روح شاعرند که در چهارچوب زبان عمل می‌کند. گوته در جایی گفته است که عدهٔ کمی متوجه می‌شوند که شاعر بیش از همه‌کس از قواعد خودِ زبان تأثیر می‌پذیرد، و ما می‌توانیم این نظر را به قواعد شعری حاکم بر یک جامعهٔ زبانی تعمیم دهیم. خوش‌قریحه‌ترین شاعر کسی است که بتواند چنین قراردادهایی را به بهترین نحو درک و از آنها استفاده کند. آنچه برای دیگران آموختنی است برای او گویی استعداد خداداد است، دورنمای ذهنی طبیعی اوست، روح قومی است که در چهارچوب آن نشو و نما می‌کند و شکوفا می‌شود. شعرش، در واقع، بافت بی‌نهایت متراکمی از قواعد شعریِ زبان اوست، و به همین دلیل به نظر می‌رسد که در نتیجهٔ مهارت او شعری یک‌زبانه و غیر قابل انتقال به زبان و شعری دیگر است که فاقد چنین قواعدی است. به همین دلیل، شعرایی که ظاهراً امکانات شعر را بیشتر گسترش می‌دهند و از نظر جامعهٔ زبانی خود از همه «شاعرتر»ند، اغلب همان شاعرانی هستند که به‌سختی می‌توان آثارشان را به زبان دیگری ترجمه کرد. بی هیچ گمان، در ادبیات فارسی نمونهٔ حافظ، و بسیاری شاعر-مترجمانِ بینوا که بیهوده در ترجمهٔ شعر او کوشیده‌اند، تأییدی بر این نظر است.

---

[۱] فرانکو کورلّی (Franco Corelli) خوانندهٔ تِنور بود و پوچینی البته آهنگسازی مشهور. ریچارد تاکر (Richard Tucker) نیز یک خوانندهٔ تِنورِ یهودیِ امریکایی بود. کورلّی که از تاکر بسیار جوان‌تر بود برای خواندن اپرای پوچینی از او راهنمایی خواست. به نظر تاکر، خیلی مضحک بود که یک ایتالیایی برای خواندن اپرای آهنگسازی که هم‌وطنش بود از یک یهودی امریکایی کمک بخواهد. این بود که به شوخی گفت: «اول باید یهودی باشی.» البته نه پوچینی یهودی بود نه کورلّی، و منظور تاکر صرفاً مسخره کردنِ این عقیده بود که برای درک فرهنگی که یک قوم خلق کرده است باید به همان قوم تعلق داشت ـ دیویس.

هر ترجمه‌ای با ترجمهٔ دیگر متفاوت است

گفت‌وگو با سوزان جیل لوین

ماریا کونستانزا گوسمان*، دانشگاه یورک
ترجمهٔ سوسن نیازی**

چکیده

مناسبت گفت‌وگو با سوزان جیل لوین انتشار کتاب معروف او در حوزهٔ ترجمه است: *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین*. لوین در این گفت‌وگو تجربیات خود را در زمینهٔ ترجمهٔ ادبیات امریکای لاتین با مخاطبان در میان می‌گذارد. اهمیت این گفت‌وگو در نظریات لوین دربارهٔ مسائل کنونی ترجمهٔ ادبی و برخوردش با این مسائل با استناد به نمونه‌هایی از ترجمه‌های خویش است. او به چالش‌های خود در ترجمه و دیدگاه‌هایش دربارهٔ متن اصلی و متن ترجمه‌شده، نگاه به فرهنگ مقصد در ترجمه، و همکاری خلاق نویسنده و مترجم می‌پردازد. به عقیدهٔ لوین، ترجمهٔ ادبی عملی خرابکارانه است و مترجم ادبی نقش «کاتب خرابکار» را به عهده دارد. مترجم می‌تواند فرم متن اصلی را با خلاقیت خود تغییر دهد، ولی معنی آن را باید در فرم دیگری حفظ کند.
سوزان جیل لوین مترجم آثار بسیاری از نویسندگان برجستهٔ امریکای لاتین از جمله خولیو کورتاسار، کابررا اینفانته، خورخه لوئیس بورخس، و مانوئل پوئیگ است. (س. ن.)

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ ادبی، خلاقیت در ترجمهٔ ادبی، نقش مترجم ادبی، همکاری خلاق نویسنده و مترجم، ادبیات تطبیقی.

---

* Mria Constanza Guzmán. "An Interview with Susanne Jill Levine," (http://wordswithoutborders.org/article/an-interviewww-with-suzanne-jill-levine)

** دانشجوی دکتری دانشگاه یورک، تورنتو، کانادا
پیام‌نگار: susan.niazi@gmail.com

مقدمهٔ مترجم

سوزان جیل لوین از مترجمان بنام ادبیات امریکای لاتین و پژوهشگری معروف در حوزهٔ مطالعات ترجمه است. او دکترای خود را در ۱۹۷۷ با گرایش پژوهش دربارهٔ ادبیات معاصر امریکای لاتین و مطالعات ترجمه از دانشگاه نیویورک گرفته و سال‌ها در زمینهٔ ادبیات قرن بیستم، ادبیات امریکای لاتین، ادبیات تطبیقی و ترجمهٔ ادبی مطالعه و پژوهش کرده است. لوین در حال حاضر به تدریس ادبیات معاصر امریکای لاتین و ترجمهٔ ادبی در گروه زبان و ادبیات اسپانیایی و پرتغالیِ دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا اشتغال دارد. در زمینهٔ ترجمهٔ ادبی نیز سوزان جیل لوین کارنامه‌ای پربار دارد و آثار برخی از مهم‌ترین نویسندگان امریکای لاتین از جمله خولیو کورتاسار، خورخه لوئیس بورخس، گیلییرمو کابررا اینفانته، سِورُو ساردوی، خوزه دونوسو و آدولفو بیوی کاسارِس را به انگلیسی برگردانده و مترجم آثار مانوئل پوئیگ نویسندهٔ آرژانتینیِ مشهور و دشوارنویسِ نیمهٔ دوم قرن بیستم است.

پژوهش‌های سوزان جیل لوین در حوزهٔ ترجمه از آثار مطرح در محافل دانشگاهی و روشنفکری است. *امریکای لاتین: داستان و شعر در ترجمه*[1] (۱۹۷۰)، *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین*[2] (۱۹۹۱) و *مانوئل پوئیگ و زن عنکبوتی: زندگی و داستان‌های او*[3] (۲۰۰۰) از مهم‌ترین تألیفات او در این زمینه است. لوین در سال ۲۰۱۰ ویرایش مجموعه‌ای از مقالات و اشعار خورخه لوئیس بورخس را در پنج جلد برای انتشارات پنگوئن به پایان برده است. سوزان جیل لوین طی سال‌ها ترجمه و تألیف جوایز ادبی و فرهنگی متعددی به دست آورده است. از آن جمله است جایزهٔ مرکز انجمن پِن در امریکا[4] در بخش ترجمهٔ ادبی در سال‌های ۱۹۸۹ و ۲۰۱۲، و جایزهٔ دستاوردهای حرفه‌ای این انجمن در سال ۱۹۹۶.

مناسبتِ گفت‌وگوی زیر انتشار کتاب معروف لوین دربارهٔ ترجمه است با عنوان *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین* (۱۹۹۱)؛ این گفت‌وگو به دلیل پرداختن به مباحث مهم دربارهٔ ترجمه و تألیف حائز اهمیت است. کلمهٔ «خرابکار» در

---

[1] *Latin America: Fiction and Poetry in Translation*
[2] *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*
[3] *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*
[4] The Pen American Center

عنوان کتاب پیش از هر چیز معنای خرابکاری سیاسی را به ذهن متبادر می‌کند، در حالی که «کاتب خرابکارِ» این کتاب، به جای دشمن، به همکاری با متن و نویسنده می‌پردازد. لوین معتقد است که با نوشتن این کتاب می‌خواسته حضور مترجم را که به طور معمول حضوری نامرئی است، مرئی و قابل درک کند. این دیدگاه با نگاه سنّتی به مترجم، که او را صرفاً کاتبی ناشناس و سرسپرده می‌انگاشت، به‌کلی متفاوت است. به عقیدهٔ لوین، مترجم ادبی نویسنده‌ای خرابکار است؛ آنچه نابود می‌کند قالب متن اصلی است، ولی معنی و مفهوم آن را در قالبی دیگر باز می‌آفریند.

سوزان جیل لوین در این گفت‌وگو به نظریه‌های افراطی در ترجمهٔ ادبی، اهمیت همکاری مترجم با نویسنده، مسئلهٔ تألیف، نقش خوانندهٔ متن، و مسائل فرهنگی و زبانی و حتی بازار نشر آثار ترجمه‌شده می‌پردازد و سعی می‌کند که مسائل و مشکلات این حوزه را بر اساس سال‌ها تجربهٔ شخصی به‌کوتاهی مرور کند. در این مقدمهٔ کوتاه، قصد ندارم که همهٔ این نکات را توضیح بدهم، زیرا لوین در متن گفت‌وگو به‌روشنی به آنها می‌پردازد، ولی، با توجه به اهمیت موضوعِ تألیف و ترجمه، لازم می‌دانم بر مسئلهٔ متن اصلی در ترجمهٔ ادبی تأکید کنم.

یکی از نکاتی که لوین در این گفت‌وگو بر آن تأکید کرده رویکرد مترجم به متن اصلی است. او تلویحاً می‌گوید که متن اصلی در ترجمهٔ ادبی قداست ندارد که وفاداری به تک تکِ کلمات آن اهمیت داشته باشد. مهم این است که فحوای کلام و مفهوم جملات از متن مبدأ به متن مقصد منتقل شود، زیرا ترجمهٔ خواننده‌مدار باید مبتنی بر زبان و فرهنگ خوانندهٔ متن مقصد باشد. لوین در این گفت‌وگو چند بار به بورخس و آراءِ او اشاره می‌کند. بورخس را در ایران بیشتر به عنوان نویسنده‌ای توانا می‌شناسیم، ولی او در زمینهٔ مطالعات ترجمهٔ ادبی نظریات کاملاً جاافتاده‌ای دارد و مسئلهٔ متن اصلی را نیز بررسی می‌کند، از جمله در مقالهٔ «مترجمان هزار ویک شب»[1] به نقد ترجمه‌های مختلفِ *داستان‌های هزار و یک شب* می‌پردازد. بورخس با ترجمهٔ لفظ به لفظ این متن سخت مخالف است و معتقد است که زیباترین ترجمه‌های این داستان‌ها آنها هستند که به متن اصلی وفادار نمانده‌اند. از نظر بورخس، وفاداری به متن اصلی تنها در متون مرجع مذهبی و کتب آسمانی لازم است.

[1] "The Translators of the Thousand and One Nights"

به زبان ساده، هر متنی در زمان خود می‌تواند متن اصلی باشد. بنابراین، در زمان‌های مختلف و برای خوانندگان مختلف بی‌نهایت متن وجود دارد. پس مترجم نیز، مانند نویسنده، می‌تواند متنی بیافریند که بی‌تردید با متن اصلی متفاوت است. بدین ترتیب، نقش متن اصلی و اهمیت و قداست آن کم‌رنگ می‌شود. بورخس این موضوع را به‌زیبایی در داستان کوتاهی به نام «پی‌یر منار، نویسندهٔ دن کیشوت»[1] توضیح داده است و لوین نیز در این گفت‌وگو به آن اشاره می‌کند. «پی‌یر منار، نویسندهٔ دن کیشوت» داستانی است کنایی در قالب مقاله‌ای ادبی دربارهٔ شخصیتی خیالی به نام پی‌یر منار. این مقاله سؤالاتی دربارهٔ مباحثی چون تألیف، متن اصلی، و نظریهٔ پست‌مدرنِ خوانندگان برای منتقدان ادبی عرضه کرده است.

پی‌یر منار نویسنده‌ای فرانسوی است در قرن بیستم که کتاب قرن هفدهمیِ *دن کیشوتِ* سروانتس را از طریق نوعی بازنویسی دوباره می‌آفریند. او فصلی از کتاب را باز می‌کند و آن را کلمه به کلمه و سطر به سطر و صفحه به صفحه، بی آنکه چیزی را از قلم بیندازد، برای خوانندگان قرن بیستمیِ خود بازنویسی می‌کند. با این همه تلاش، آنچه در انتها به‌دست می‌آید نه تنها هیچ شباهتی به متن اصلیِ *دن کیشوتِ* سروانتس ندارد، بلکه از بعضی جهات از آن نیز پربارتر است. بورخس می‌خواهد نشان بدهد که حتی با بازنویسی کلمه به کلمه هم نمی‌توان متن اصلی را تولید کرد، زیرا عوامل دیگری مانند زمان نگارش، نظریهٔ متن، مبحث خواننده، نقش مترجم (نویسنده)، فرهنگ و سنّت‌های مختلف، و پدیده‌های سیاسی‌ـاجتماعی بر این روند تأثیر می‌گذارند. سوزان جیل لوین در این گفت‌وگو بارها بر این موضوع تأکید می‌کند.

ماریا کونستانزا گوسمان که این گفت‌وگو را با لوین انجام داده در سال ۲۰۰۶ از دانشگاه ایالتی نیویورک دکترای ادبیات تطبیقی گرفته و در سال‌های اخیر به پژوهش در زمینهٔ مطالعات ترجمه و ادبیات امریکای لاتین پرداخته است. پژوهش‌های او در قالب مقالات و کتاب‌هایی چون *ادبیات امریکای لاتینیِ گرگوری رابا‌سا: میراث آشکار مترجم*[2] (۲۰۱۰) و *شالوده‌های تاریخی ترجمه: سنّت‌ها، آسیب‌ها، قانون‌شکنی‌ها*[3] (۲۰۱۲) منتشر شده است. پروفسور گوسمان در حال حاضر در دانشکدهٔ گلندنِ

---

[1] "Pierre Ménard, Author of the Quixote"
[2] *Gregory Rabassa's Latin American Literature: A Translator's Visible Legacy*
[3] *Historical Textures of Translation: Traditions, Traumas, Transgressions*

دانشگاه یورک[1] به تدریس مطالعات ترجمه، ترجمهٔ ادبی و تجارب ترجمه در امریکای لاتین مشغول است. ترجمهٔ فارسی این گفت‌وگو که در سال ۲۰۰۹ در مجلهٔ الکترونیکِ *کلمات بی مرز* منتشر شده است با موافقت سوزان جیل لوین و ماریا کونستانزا گوسمان در ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* منتشر می‌شود.

- **در مقدمهٔ *کاتب خرابکار* به سودمند بودن «پژوهش‌های خودارجاعیِ مترجمانِ نثر» به عنوان الگوهای مطالعهٔ ترجمه و «پرسش تمامی مترجمان از خود» اشاره کرده‌اید (ص. سیزده). *کاتب خرابکار* بیانیهٔ شما در مقام مترجم است. قصدتان از نوشتن این کتاب چه بود؟ در حال حاضر، دربارهٔ آن چه نظری دارید؟ اگر حالا این کتاب را می‌نوشتید، چه چیزهایی را تغییر می‌دادید یا اضافه می‌کردید؟ آیا بیانیهٔ دیگری می‌نوشتید؟ چه تصویری از مترجم ارائه می‌دادید؟**

o چند سال پیش در اسپانیا دربارهٔ مترجم به عنوان شخصیتی نوستالژیک سخنرانی کردم. به‌گمانم، این همان تصویری است که اکنون از مترجم دارم، در حالی که ابتدا مترجم را ماجراجویی در عرصهٔ زبان یا نویسنده‌ای تجربه‌گر[2] می‌دانستم. این شخصیت نوستالژیک پس از مطالعهٔ زندگی و افکار هانری لانگلوا[3]، بنیان‌گذار سینماتِکِ فرانسه در پاریس، در ذهنم شکل گرفت. هارتلی[4] از قول او نقل می‌کند که عاشقِ فیلمْ شخصیتی است نوستالژیک که زندگی‌اش با حس تبعید و فقدان آمیخته است، فقدانِ بهشت ازدست‌رفتهٔ کودکی، و فقدانِ گذشته به مثابه کشوری دیگر. به گمانم این موضوع در مورد من هم صادق است. وقتی که نوشتن این کتاب را شروع کردم، از جمله مسائلی که می‌خواستم به آنها پاسخ بدهم یکی هم اظهارنظر کابررا اینفانته[5] بود، یکی از اولین نویسندگانی که اثری از آنها ترجمه کرده بودم. او گفته بود که من به عنوان مترجم بیش از حد مغرورم. یکی از دلایل او برای این اظهارنظر این بود که او نویسنده‌ای خودمحور بود و می‌خواست در همهٔ ترجمه‌های

---

[1] Glendon College, York University
[2] experimental
[3] Henri Langlois
[4] منظور لوین باید مارک هارتلی (Mark Hartley) فیلمساز و کارگردان فیلم مستندِ هانری *لانگلوا: شبح سینماتِک* (۲۰۰٤) باشد ـ م.
[5] Guillermo Cabrera Infante

کتابش از ابتدا تا انتها اعمال نظر کند. با این حال، *کاتب خرابکار* را اساساً به این دلیل نوشتم که احساس می‌کردم ترجمه مستلزم روند فکری پرباری است که خوانندهٔ متنِ ترجمه‌شده هیچ‌گاه از آن باخبر نمی‌شود. این خسرانی برای خوانندگان و بی‌انصافی در حق مترجمان است که خواننده از آنچه ما تجربه می‌کنیم، از پیچیدگی این روند، و از چگونگی ظهور منتقد ادبی و پژوهشگر در قالب یک مترجم خوب در این روند بی‌خبر است. به عبارت دیگر، مترجم، به جای نوشتن مقاله یا کتاب، ترجمه می‌کند. او، علاوه بر توانایی‌های شهودی هنرمند، از توانایی‌های دیگری نیز بهره‌مند است. مترجمِ باقریحه شاعر و خالق است. حتی، در معنای بورخسی، خالقی است که با خوانشِ دوباره خلق می‌کند. به همین دلیل بود که از اوایل کار یادداشت‌هایی در حاشیهٔ ترجمه‌هایم می‌نوشتم. تردیدی نیست که به بررسی نظرات نویسندگانی علاقه داشتم که موجب می‌شدند تا شیوهٔ ترجمه برایم عرصهٔ مهمی برای تفحص و پژوهش باشد. علاوه بر این، نخستین ترجمه‌هایم، به دلیل همکاری من با نویسندگان، ترجمه‌های ویژه‌ای بودند. اولین مقالاتی را که ترجمه کردم در دههٔ ۱۹۷۰ به چاپ رساندم، نقطهٔ شروع این کتاب همین ترجمه‌ها بود. *کاتب خرابکار* تا ۱۹۹۱ منتشر نشد، ولی نوشتن آن را در واقع سال‌ها قبل، در ۱۹۷۱، شروع کرده بودم. آنچه مرا به نوشتن این کتاب مجاب کرد مقاومتی بود که در محیط دانشگاه به عنوان استادِ دست اندر کارِ ترجمه با آن روبه‌رو بودم. به نظرم مسخره بود، به‌ویژه در مورد مترجمان بزرگ (هر چه باشد، هر آشپزی که سرآشپز نیست). این بود که خواستم بیانیه‌ای سیاسی در اعتراض به این عدم درک آثار ترجمه‌شده به عنوان بخشی از تولید پژوهشگر بدهم. تردیدی نیست که نوشتن این کتاب با شغل من در دانشگاه ارتباط داشت، ولی معتقدم که با نوشتن آن به مسئله‌ای پرداختم که فقط مشکل من نبود. می‌خواستم نشان بدهم که دانشگاه باید تفکر و نگاهش را نسبت به ترجمه تغییر بدهد، و کمک کنم تا این تغییر به وجود بیاید. حالا می‌دانید چرا این کتاب را نوشتم، هم از دلیل شخصی من آگاه شدید، هم از دلیل جمعی‌ام. اما، گذشته از همهٔ این دلایل، میل شدید به نوشتن هم بود. من نویسنده‌ام و فکر می‌کردم که باید دربارهٔ چیزی که می‌دانستم بنویسم. یک دلیل دیگر هم وجود دارد. من نامه‌های حیرت‌انگیزی از این نویسندگان برجسته

دریافت می‌کردم. این نامه‌ها، گذشته از اطلاعات منحصر به فردی که در اختیارم می‌گذاشتند، حاوی بینش‌های بی‌نظیری بودند. نوشتن این کتاب دلایل زیادی داشت. پرده از روی خیلی مسائل می‌بایست برداشته شود و خیلی مسائل می‌بایست روشن شود.

- **نوشتن این کتاب کار سختی بود؟**

o خیلی سخت بود، چون دربارهٔ دلیل و چگونگی ترجمهٔ یک شعر می‌توان یک کتاب کامل نوشت. چطور می‌توانستم پیچیدگی‌های متعددِ ترجمهٔ بیست رمان دشوار را شرح بدهم؟ امروز صبح مشغول خواندن کتابی بودم با عنوان *نمایش دوگانه: داستان به فیلم*، نوشتهٔ جوی گولد بایم[1] که ده بیست سال پیش منتشر شده است. تا به حال چیزی دربارهٔ این کتاب نشنیده بودم، و آن را در کتابخانهٔ دوستی پیدا کردم. روش نویسنده در دسته‌بندی فیلم‌ها برایم جالب بود. به فیلم‌های زیادی می‌پرداخت، فیلم‌های مهم؛ کم‌وبیش تاریخ سینما را روایت می‌کرد. کارش تقریباً شبیه به کاری بود که من انجام داده بودم، شگردی شبه‌دکارتی، و یکی از رویکردهای متعدد به چنین پروژه‌ای. کتاب را بر اساس مشکلات دسته‌بندی کرده بود. من هم در *کاتب خرابکار* همین کار را کرده‌ام. به طور معمول، مردم همیشه می‌گویند که ترجمه ممکن نیست، ترجمه یک مشکل است؛ مشکل خودِ ترجمه است. ولی مشکل چیست؟ مشکلْ جناس است، صناعات لفظی است، زبانِ محاوره و گفتار است؛ مردم گمان می‌کنند که چنین کاربردهایی ترجمه‌ناشدنی است. این بود که تصمیم گرفتم که به بعضی از این موارد عمده، به این «ناشدنی‌ها» در ترجمهٔ ادبیات داستانی، بپردازم. علاوه بر این، می‌خواستم کتاب را طوری سازمان بدهم که، مانند داستان‌گویی، قوس و نقطهٔ اوج داشته باشد. از آن چیزهایی شروع کردم که به نظر مردم ترجمه‌ناشدنی بودند، و به این موضوع رسیدم که چرا این‌گونه فکر می‌کنند و عوامل این ناشدنی‌ها چیست. اگر نتوان جناس را ترجمه کرد، گفتار را هم نمی‌توان ترجمه کرد، و در نهایت، همان‌طور که نشان خواهم داد، کلمات را هم نمی‌توان ترجمه کرد، چون هیچ‌گاه یکسان نیستند. تعصبِ «لفظ‌گرا» و توأم با نوعی وفاداریِ

[1] Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*

ناممکن، بی‌معنی است. این کلمه همان کلمه نیست، همین و بس. کلمات هیچ‌گاه یکسان نیستند. دوست دانایی به من می‌گفت که تو متن را ترجمه نمی‌کنی، بلکه فحوای کلام را ترجمه می‌کنی، و کلمات همیشه، بسته به کاربردشان، تغییر می‌کنند.

- **اجازه بدهید دربارهٔ نویسندگانی صحبت کنیم که آثارشان را ترجمه کرده‌اید. شما اغلب آثار آن دسته از داستان‌نویسان امریکای لاتین را ترجمه کرده‌اید که در قید حیات بودند. همکاری شما با نویسنده در روند ترجمه بسیار مهم بود و نمونهٔ بارز آن همکاری‌تان با کابررا اینفانته بود. این نوع رابطه در مورد شما به چند دوستی پایدار هم منتهی شده است. ماهیت این نوع همکاری چگونه بود؟ با نویسندگان دیگر چطور کارکردید؟ آیا وجه مشترکی بین این تجربه‌ها وجود داشته است؟ انتظار داشتید که رابطهٔ نویسنده و مترجم چگونه باشد؟ چه انتظارات متقابلی وجود داشت؟**

o من فصلی از خاطرات نویسنده‌ای از گذشته‌های دور به نام فرای سروالدو ترزا دِمیئر[1] را ترجمه کرده‌ام، همان کسی که آرِناس[2] کتابش را بر مبنای شخصیت او نوشت. کار خیلی لذت‌بخشی بود. به گمانم غیر از او همهٔ نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام در قید حیات بودند؛ البته قسمت‌هایی از آثار برخی نویسندگان قرن بیستم امریکای لاتین مثل فلیزبرتو اِرناندس[3] را هم ترجمه کرده‌ام که هنگام ترجمهٔ آثارشان زنده نبودند. ولی درست است، عمدتاً آثار نویسندگانی را ترجمه کرده‌ام که در قید حیات بودند. حالا که به این سؤال فکر می‌کنم، به یاد موضوعی می‌افتم که قبلاً به طور مشخص درباره‌اش فکر نکرده بودم. همکاری با کابررا اینفانته در روند ترجمه، که اولین همکاری من با یک نویسنده بود، در واقع باعث شد تا سایر نویسندگانی که آثارشان را ترجمه می‌کردم بخواهند همین روش را در پیش بگیرند. بنابراین، فقط من نبودم که هنگام کار و مشورت با آنها احساس آزادی بیشتری می‌کردم؛ آنها هم می‌گفتند ببینید سوزان و کابررا اینفانته چطور با هم

[1] Fray Servando Teresa de Mier
[2] Reinaldo Arenas
[3] Felisberto Hernández

کارکرده‌اند، ببینید چه ترجمه‌ای از کار درآمده، من هم می‌خواهم این‌طوری با سوزان کار کنم.

- **پس درخواست همکاری با شما زیاد شد...**

o بله، جالب بود. ماجراهای جالبی اتفاق می‌افتاد، مثلاً در ۱۹۷۱ مانوئل پوئیگ در نامه‌ای از بوئنوس آیرس برایم نوشت که تازه از یک مهمانی در منزل نویسنده‌ای برگشته است و همهٔ نویسندگانی که در این مهمانی بودند می‌خواستند که آثارشان را من ترجمه کنم. بی‌تردید بین مانوئل پوئیگ و کابررا اینفانته وجوه مشترکی وجود داشت. انگلیسیِ هر دو آنها خیلی خوب بود، چون هر دو از کودکی عاشق سینما و طرفدار پروپاقرصِ فیلم‌های امریکایی بودند. با وجود اینکه انگلیسی زبان دومشان بود، دایرهٔ واژگان انگلیسی‌شان بسیار گسترده بود، هرچند لهجهٔ غلیظی داشتند. فراموش نکنیم که کوبا قبل از آنکه مستعمرهٔ روسیه شود در واقع مستعمرهٔ امریکا بود. انگلیسی زبان دوم کوبایی‌ها بود؛ بعضی مناطق آرژانتین هم انگلیسی‌ـآرژانتینی بود. زبان انگلیسی به دلایل مختلفِ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و تاریخی در هر دو این فرهنگ‌ها عامل مهمی محسوب می‌شد. مانوئل و گیلییرمو انگلیسی را عالی حرف می‌زدند، اما لزوماً نمی‌توانستند به همان خوبی بنویسند. منظورم این است که آشنایی با چم‌وخمِ دستور یک زبان کار ساده‌ای نیست؛ دانش زبانی سطوح متعددی دارد. مثلاً بورخس می‌گوید آخرین چیزی که هنگام آموختن زبان انگلیسی درست یاد می‌گیرید حروف اضافه است. پوئیگ و کابررا اینفانته هر دو به انگلیسی هم می‌نوشتند، اما انگلیسیِ نوشتاری آنها به خوبیِ اسپانیاییِ نوشتاری‌شان نبود. در نتیجه، کار کردن با هر دو آنها جالب بود، چون هم انگلیسی‌شان خوب بود هم نویسنده‌های چیره‌دستی بودند. اما این نوع همکاری تقریباً به همین دو نفر ختم شد. همکاری من با ساردوی[1] به مراتب متعارف‌تر بود. به نظر می‌آمد که زبان انگلیسی‌اش ریشهٔ هندی داشته باشد؛ زیاد به هند سفر می‌کرد و در واقع لهجهٔ هندی داشت. رابطهٔ من با او و نویسندگان دیگری که آثارشان را ترجمه می‌کردم بیشتر نوعی مشاورهٔ «معمولی» بود. معنی کلمه‌ای را از آنها می‌پرسیدم، نظرشان را دربارهٔ راه حلی که به ذهنم رسیده بود جویا می‌شدم، گاهی اوقات هم آنها به من

[1] Severo Sarduy

ایده می‌دادند. من چند کتاب از بیوی کاسارس[1] ترجمه کردم؛ متن ترجمه‌هایم را برایش می‌فرستادم و او هم نظرش را اینجا و آنجا می‌نوشت، اما خیلی خودش را درگیر بازنویسی نمی‌کرد. مانند مترجمان دیگر، با او و سایر نویسندگان اغلب مشاوره‌های معمولی و متعارف داشتم.

- **انتظارات متقابل نویسندگان چه بود؟ با توجه به خوانشِ پست‌مدرنِ مؤلف، دربارهٔ ارتباط خودتان با نویسندگان چه نظری دارید؟**

o اَلستر رید[2] می‌گوید ترجمهٔ مطلوب در واقع ترجمهٔ رو در روست، چون در این حالت دو یا حتی چند نفر نظر خود را دربارهٔ متن، کلمه، جمله یا عبارت خاصی مطرح می‌کنند و می‌توان از همهٔ این نظرات مختلف استفاده کرد؛ چون، به یک معنی، هر ترجمه‌ای با ترجمهٔ دیگر متفاوت است، و هر مترجمی قطعاً ترجمهٔ متفاوتی از یک متن واحد ارائه می‌دهد. تا حدی به ایدهٔ واقعیت ثابت و رویداد متحرک شباهت دارد: متن اصلی همیشه به عنوان نقطهٔ آغاز برای مترجم وجود دارد، اگر چه این یک جور عرف است، اما هر ترجمه‌ای از آن شروع می‌شود. فکر جالبی است، و اگر به صورت گروهی روی ترجمه‌ای کار کنید، خصوصیتی پی‌یر مِناری پیدا می‌کند. با این همه، هر ترجمه‌ای یک تعبیر است و در نتیجه تعبیر یک نویسنده از اثر نویسندهٔ دیگری است. در نهایت، به این نتیجه می‌رسیم که ترجمه را باید یک خوانش[3] محسوب کرد. مهم نیست چند نفر در آن دخالت داشته باشند، هر ترجمه خوانشِ یگانه‌ای است .

- **اجازه بدهید دربارهٔ استنباط نویسندگان از ترجمه صحبت کنیم. با توجه به صحبت‌های شما با نویسندگان و مطالبی که دربارهٔ آثارشان خوانده‌اید، فکر می‌کنید دربارهٔ ترجمه و مترجمان چه نظری دارند؟ ترجمه در آثارشان چه نمودی داشته است؟ از ترجمهٔ آثار خود و از شما در مقام مترجم این آثار چه استنباطی داشتند؟ چه تصویری از مترجم در ذهن داشتند؟**

o اولاً همهٔ نویسنده‌ها می‌خواستند اثرشان به انگلیسی ترجمه شود، چون در بازار بزرگ‌تری عرضه می‌شد. در حال حاضر، بسیاری از نویسندگان مستقیماً به انگلیسی

---

[1] Adolfo Bioy Casares
[2] Alastair Reid
[3] reading

می‌نویسند تا در هزینه‌های ناچیز ترجمه صرفه‌جویی کنند ــ شاید بتوان گفت که یک شاخهٔ امریکاییِ ادبیات امریکای لاتین به وجود آمده است. حالا بیشتر از هر زمان دیگر هدف این است که در بازار اصلی حضور داشته باشید. بنابراین، برای همهٔ این نویسندگان امریکای لاتین و بسیاری از نویسندگان دیگر ترجمهٔ آثارشان به انگلیسی یک رؤیاست. بسیاری از این نویسندگان، مثل کورتاسار و فوئنتس و نویسندگانی که قبلاً از آنها نام بردم، چندزبانه بودند و در نتیجه انگلیسی می‌دانستند. خوانندگان فرهیخته‌ای بودند و بی‌تردید دربارهٔ ترجمه نظرات آگاهانه‌ای داشتند. گارسیا مارکز می‌گفت که ترجمهٔ گرگوری راباسّا[1] را بیشتر از متن اسپانیایی خودش دوست دارد. این نمونه‌ای از این قبیل اظهارنظرها بود. یا مثلاً می‌گفتند، نمی‌خواهم با فلان مترجم کار کنم، می‌خواهم با تو کار کنم، چون کتابم را بهتر ترجمه می‌کنی. یادم می‌آید که روی پروژهٔ ترجمهٔ خیلی عجیبی کار می‌کردم که واقعاً سخت بود و عنوان عجیب و غریبی هم داشت: *صلیب سه‌گانه*[2]. در واقع، سه رمان کوتاه یا نوولّا از کارلوس فوئنتس، خوزه دونوسو[3] و سِورُو ساردوی بود. کارلوس فوئنتس در حمایت از نویسندگانی که به عقیدهٔ او سزاوار شهرت بودند بسیار سخاوتمند بود. او نیز مانند اِمیر رودریگس مونگال[4]، منتقد و سردبیر مجلهٔ *موندو نُوُو*[5]، حامی نویسندگانی بود که در دههٔ ۱۹۶۰ در امریکای لاتین به شهرت رسیدند، و به گارسیا مارکز و دُونوسو کمک کرد تا پیشرفت کنند و شناخته شوند. خلاصه، کارلوس فوئنتس و کارگزارش، کارل برانت[6]، فکری به سرشان زد. فوئنتس رمان کوتاهی با عنوان *مکان مقدس*[7] نوشته بود که رمان خیلی عجیبی بود دربارهٔ رابطهٔ ماریا فلیکس و پسرِ هم‌جنس‌خواهش. آن وقت به این فکر افتاد که نوولّای دونوسو را با عنوان *مکانِ بی مرز*[8] که آن هم دربارهٔ هم‌جنس‌خواهی بود، کنارش بگنجاند. و بعد فکر کردند که یکی از نوولّاهای ساردوی را هم به این مجموعه اضافه کنند. آخرسر کار به اینجا ختم شد و هر سه نوولّا را در مجموعه گنجاندند. کارلوس می‌خواست

---

[1] Gregory Rabassa
[2] *Triple Cross*
[3] José Donoso
[4] Emir Rodriguez Monegal
[5] *Mundo Nuevo*
[6] Carl Brandt
[7] *Iona Sagrada (Holy Place)*
[8] *El Lugar sin limites (The Place Without Limits)*

اسمش را «سه‌گانهٔ بودی‌ویل»[1] بگذارد. این سه‌گانهٔ داستانی دربارهٔ مبدل‌پوش‌ها و هم‌جنس‌خواهی ایدهٔ خیلی عجیبی بود. دونوسو به من گفت جیل، تو، دختر به این جوانی، چطور می‌توانی چنین ادبیات فاسدی را ترجمه کنی. آن زمان بیست‌وچهار سالم بود، ولی چهارده ساله به نظر می‌رسیدم؛ از سنّم خیلی جوان‌تر می‌زدم. گفتم: «به نظرم خالی از تفریح نیست. نمی‌دانم، من که مشکلی در این کار نمی‌بینم». پروژهٔ خیلی عجیبی بود، اما از این نظر جالب بود که نویسنده‌ای آن را راه انداخته بود تا به نویسندگان دیگر کمک کند و در ضمن رمان کوچک خودش را هم منتشر کند. نوولّاهای این مجموعه کوتاه و در عین حال جالب‌اند. *صلیب سه‌گانه* مجموعهٔ چندان موفقی نبود، ولی جالب اینجاست که هر کدام از این رمان‌های کوتاه بارها تجدید چاپ شدند؛ بنابراین، واقعاً مهم بود که در بدو امر چاپ شدند. اما خودِ این کتاب به عنوان مجموعه، کتابِ عجیبی است. این فقط یکی از داستان‌های نحوهٔ عملکرد در دنیای ترجمه است. و به همین دلیل است که بعد از ترجمهٔ رمانِ *خیانت ریتا هِیورت*[2] که کتاب بسیار موفقی از کار درآمد ــ این کتاب با وجود آنکَه کتاب مشکلی بود، به طرز معجزه‌آسایی توجه بسیاری را به خود جلب کرد ــ مانوئل در نامه‌ای برایم نوشت که همهٔ دوستانش در آرژانتین می‌خواهند کتابشان را جیل ترجمه کند. در همان نامه، برایم نوشت: «رؤیای بیوی کاسارِس، سیلوینا اوکامپو[3]، و گروهی از نویسندگان دیگر این است که کتابشان را تو تَرجمه کنی». فکرش را بکنید، من رؤیای بیوی کاسارِس بودم!

- **مسئلهٔ جنسیت در کار شما چه نمودی دارد؟ نقش خود را به عنوان مترجم زن در کارتان، در انتخاب‌هایتان ــ انتخاب‌های زبان‌شناختی و سبک‌شناختی ــ و در ارتباط با نویسندگانی که آثارشان را ترجمه می‌کنید چگونه می‌بینید؟ این نقش را در ارتباط با ادبیات معاصر امریکای لاتین چگونه می‌بینید؟**

o اولاً من اغلب آثار مردها را ترجمه کرده‌ام، چون مهم‌ترین نویسندگان امریکای لاتین بنا به سنّت مرد بوده‌اند، یعنی آنهایی که بیشتر مطرح شده بودند. اما، همان طور که در کتابم توضیح داده‌ام، نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام، در واقع،

---

[1] The Baudyville Trio
[2] Manuel Puig, *Betrayed by Rita Hayworth*
[3] Silvina Ocampo

بیشتر نویسندگانِ حاشیه‌ای بودند. دو نفرشان هم‌جنس‌خواه بودند، و کابررا اینفانته هم از بسیاری جهات نویسنده‌ای در حاشیه محسوب می‌شد. اینفانته کتاب درخشانی نوشت که می‌توان گفت بیشتر تصویر کوبا در یک دورهٔ معین است. *سه ببر گرفتار*[1] یکی از رمان‌های درخشان کوبایی است که بیشترِ کوبایی‌ها دوستش دارند. اینفانته در این رمان دوره‌ای از تاریخ و فرهنگ شهری هاوانا را به گونه‌ای در خاطرها زنده می‌کند که هیچ نویسندهٔ دیگری از عهده‌اش برنیامده است. از روشی برای خلق رمان دوزبانه ــ زبان عامیانهٔ خیابانی/زبان محلی ــ استفاده می‌کند که بسیاری از نویسندگان، از جمله نویسندگان جوان‌ترِ حوزهٔ کارائیب و نویسندگان امریکاییِ لاتین‌تبار و مکزیکی‌تبار، از آن پیروی کرده‌اند... ولی اساساً من اغلب آثار آن دسته از نویسندگان امریکای لاتین را ترجمه کرده‌ام که به نوعی نویسندگان حاشیه‌ای بودند. در نتیجه، این کار همین‌طوری هم طنزآلود است. پروژه‌های ترجمهٔ من خیلی متنوع‌اند، خیلی با هم فرق دارند. کتاب‌های بسیاری از زنان نویسنده را هم ترجمه کرده‌ام، از جمله سِسیلیا بیکونیا[2]، سیلوینا اوکامپو، و آلخاندرا پیسارنیک[3]. درست نیست که مرا صرفاً با ترجمهٔ آثار مردان بشناسند، گو اینکه کتاب‌های مهمی که ترجمه کرده‌ام مسلّماً به قلم نویسندگان مرد بوده و بیشترِ آنها هم نویسندگان نامتعارف بوده‌اند. اگر به ترجمه‌هایم در سال‌های اخیر ــ که تعدادشان به مراتب کمتر از گذشته است ــ توجه کنید، مثلاً به آخرین آثار ساردوی، از بعضی نظرها جالب است. می‌شود گفت که حالا یا آثار نویسندگانی را ترجمه می‌کنم که دلم برایشان تنگ شده ــ این کار شاید یک جور ادای احترامِ احساساتی به نویسندگانِ درگذشته باشد ــ یا ترجمه‌هایم بازگشت به بزرگانی است که هنوز به آنها ایمان دارم، مانند بورخس. یکی از دلایلی که خواستم با کَرول مایر[4] در ترجمهٔ آثار ساردوی همکاری کنم، اندوه مشترکمان در سوگ او بود. نوشته‌های آخر ساردوی بیشتر دربارهٔ مبارزهٔ وحشتناک او با بیماری ایدز بود؛ او، با همهٔ عذابی که می‌کشید، شوخ‌طبعی و ظرافت‌طبع و هنرش را حفظ کرده بود. برای روبه‌رو شدن با چنین کار غم‌انگیزی باید دیگران را هم در آن سهیم کرد. ترجمهٔ مشترک آثار ساردوی باعث

---

[1] *Tres tristes tigers* (*Three Trapped Tigers*)
[2] Cecilia Vicuña
[3] Alejandra Pizarnik
[4] Carol Maier

شد که تلخیِ این کار کمتر شود و کمکم کرد تا روی خودِ متن بازیگوش او تمرکز کنم. کارکردن با کَرول از جهتی یک عمل فمینیستی بود: ضمن کار مشترک، هر کدام باید در تلاشی جمعی شرکت می‌کردیم و می‌پذیرفتیم که مصالحه کنیم.

- **در *کاتب خرابکار*، می‌گویید که *سه ببر گرفتار* ترجمه‌ای نیویورکی و مربوط به سال ۱۹۷۱ است، یعنی به ترجمه زمان و مکان می‌دهید. به نظر شما، ترجمهٔ دوبارهٔ آثار ادبی ضرورت دارد؟ می‌توانید به این سؤال هم از دید خواننده و هم در مقام مترجم پاسخ بدهید؟**

o گمان می‌کنم که آثار ترجمه‌شده حتماً در هر قرن، یا اغلب اوقات هر دهه دوباره ترجمه می‌شوند. فقط نمی‌دانم که قرن آینده قرار است چگونه باشد و ادبیاتِ پنجاه سال بعد چگونه خواهد بود. به گمانم شعر می‌تواند و باید مدام دوباره ترجمه شود، همین‌طور متن‌های کلاسیک، مثل آثار دانته و سروانتس؛ گو اینکه خیلی مطمئن نیستم که همهٔ این آثار نیاز به این همه ترجمهٔ مجدد داشته باشند. از میان تمام این نویسندگان، به عقیدهٔ من آثار بورخس بیشتر از هر نویسندهٔ دیگری شایستهٔ ترجمهٔ دوباره است. مسائل مربوط به بازار هم مطرح است، همین‌طور ابتکار عمل نویسندگانی که فکر می‌کنند با متنی ارتباط دارند و می‌خواهند در مورد آن متن کاری بکنند. ولی درمورد اعتبار ترجمه‌های خودم باید بگویم که به نظرم ترجمه‌های بدی نیستند؛ یکی از دلایلش این است که تقریباً هم‌زمان با متون اصلی ترجمه شده‌اند. استثناهایی هم وجود دارد، مثل آثار بیوی کاسارِس که در دههٔ ۱۹۴۰ نوشته شده‌اند و من آنها را در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ترجمه کرده‌ام که دورهٔ دیگری است. وقتی گفتم *سه ببر گرفتار* ترجمه‌ای نیویورکی و مربوط به دههٔ ۱۹۷۰ است، می‌خواستم روی این مسئله تأکید کنم که بعضی از راهکارها و تدابیری که به ذهنم رسیده بود بی‌تردید به شرایط و اوضاع آن دوره بستگی داشت. به گمانم ترجمه‌های من از رمان‌های *سه ببر گرفتار* و *خیانت ریتا هیورت* به این دلیل ترجمه‌های خوبی از آب درآمدند که هنوز از دوران کودکی خیلی فاصله نگرفته بودم. در زبان این رمان‌ها، خیلی چیزها وجود داشت که روی هم رفته کودکانه بود. پس به یاد آوردن زبان کودکی، در واقع، عامل مهمی بود. علاوه بر این، همان‌طورکه در *کاتب خرابکار* می‌گویم، من خواهر و برادرِ خیلی بزرگ‌تر از خودم داشتم و

نسبت به نسل قبل احساس نزدیکی می‌کردم. این موضوع باعث می‌شد تا از نظر زبانی بر حوزهٔ گسترده‌تری احاطه داشته باشم. زبان من انعکاسی از زمان حال و گذشتهٔ اخیر بود که به گمانم می‌بایست باشد. با این حال، هیچ ترجمه‌ای کامل نیست. می‌گویند ترجمه مثل «کمپوت توت‌فرنگی» است. ولی بی‌تردید معتقدم که هیچ متن مکتوبی هرگز متن نهایی نیست، و در مرحله‌ای لازم است که آن را چاپ کنید. بورخس هم همین را می‌گفت؛ اگر نوشته‌هایش را چاپ نمی‌کرد، همیشه در حال بازنویسی می‌بود. و بورخس، در واقع، همیشه در حال بازنویسی بود. بی‌گمان اگر اختیار هر کدام از ترجمه‌هایم به دستم می‌افتاد، جزئیاتش را مرور می‌کردم و با خودم می‌گفتم وای، به جای این کار می‌توانستم آن کار را بکنم. ترجمه هرگز به‌کلّی تمام نمی‌شود.

- **ممکن است دربارهٔ روند کارتان توضیح بدهید و بگویید به مرور زمان چه تغییری کرده است؟**

o ده کتابِ اولم را با ماشین تایپِ قابل حمل اُلیوِتی ترجمه کردم. این ترجمه‌ها را چندین بار مرور می‌کردم. اولین تحریر را خیلی سریع انجام می‌دادم ــ فکر می‌کنم خیلی از مترجم‌ها با من موافق باشند، چون همهٔ مشکلات را نمی‌توان در همان تحریر اول حل کرد ــ و همیشه کلی فاصله می‌گذاشتم و فاصلهٔ سطرها را سه‌برابر می‌کردم. آن وقت، تحریر دوم را ماشین می‌کردم و کلّی از راه‌حل‌ها را در آن اعمال می‌کردم، ولی هنوز خیلی ناهموار بود. بعد، این تحریر را مرور می‌کردم و سؤالاتی برایم مطرح می‌شد که باید از نویسنده می‌پرسیدم. پس از دریافت پاسخ‌ها و نظرات نویسندگان، به تحریر سوم و آخر می‌رسیدم که ویرایش مختصری لازم داشت. با مانوئل به این ترتیب کار می‌کردم. کار با ماشین تایپ بسیار کند و وقت‌گیر بود. در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، کار با کامپیوتر را شروع کردم و این روند به‌کلّی تغییر کرد. دلیل عمده‌اش این بود که با کامپیوتر می‌توان بارها بازنویسی کرد، و آزادی عمل به مراتب بیشتر است. به نظر من، کامپیوتر ابزار ایده‌آلی برای ترجمه و نوشتن است.

- **مترجمان امریکای شمالی تابع اصلی هستند که لارنس ونوتی[1] «روانی متن» نامیده است، یعنی در نگارش انگلیسی تابع ضوابط و معیارهای معینی هستند. در مورد زبان انگلیسیِ ترجمه‌هایتان چگونه با مقتضیات بازار، مقتضیات ترجمه و مقتضیات انتشار کنار می‌آیید؟ با مقوله‌های قابل فهم بودن و روانیِ متن چگونه برخورد می‌کنید؟ در کدام موارد کوتاه می‌آیید یا نمی‌آیید؟**

o مسئلهٔ پیچیده‌ای است. در مورد تمام کتاب‌هایم، از جمله زندگی‌نامهٔ *مانوئل پوئیگ و زن عنکبوتی*، و به طور کلی هر کتابی که هر نویسنده‌ای می‌نویسد، همواره شخصی به نام ویراستار وجود دارد که واسطهٔ میان شما و خواننده است. بسته به فرهنگ ویراستار و فرهنگ خودِ مؤسسهٔ انتشاراتی، ممکن است اتفاق‌های زیادی بیفتد. من با ناشرانی کار کرده‌ام که به طور معمول با ادبیات داستانی تجربه‌گر سر و کار داشتند، ولی، با این وصف، گاهی پرسشی داشتند یا می‌خواستند از راه‌حلی استفاده کنند که به نظر من به توافقی قراردادی شباهت داشت. این پرسش و پاسخ چندین بار اتفاق می‌افتاد. به عنوان مترجم بعضی وقت‌ها کوتاه می‌آیید و می‌پذیرید و گاهی هم قبول نمی‌کنید، اما بدون شک می‌خواهید ترجمه‌تان چاپ شود. یکی از جالب‌ترین تجربه‌هایم در این زمینه مربوط به زمانی است که با مؤسسهٔ نشر بزرگ و تجاریِ سایمون‌وشوستر[2] کار می‌کردم. مشغول ترجمهٔ آخرین رمان پوئیگ بودم. ویراستاریِ که آن موقع با او کار می‌کردم به من گفت: «این قسمت مشکل دارد، چون نمی‌فهمیم چه کسی دارد حرف می‌زند». برایش توضیح دادم که این به سبک نویسنده مربوط می‌شود، اما او گفت: «نمی‌شود برایشان اسم بگذاریم؟» گفتم: «به هیچ وجه»، و دعوای بزرگی سرِ این موضوع راه افتاد، ولی من برنده شدم. موضوع این است که پوئیگ در این رمان از قالب فیلم‌نامه استفاده می‌کند، ولی شخصیت‌هایش اسم ندارند. شگرد پوئیگ در این رمان بسیار اهمیت دارد، و تشخیص گویندهٔ دیالوگ به عهدهٔ خواننده است. به یک معنی، هویت هر کس همان است که می‌گوید. قضیه از این قرار بود و به نظرم خیلی جالب بود. روش ویراستار در این مورد کاملاً تهاجمی بود؛ تا آن موقع، به چنین موردی برخورد نکرده بودم. از

---

[1] Lawrence Venuti
[2] Simon and Schuster

طرفی، کتاب هم کتاب پرفروش و خیلی موفقی نبود. گمان می‌کنم گاهی واقعاً بر متن مسلط بوده‌ام و گاهی اوقات هم حق با ویراستار بوده است. به عنوان مثال، رمان *ماجرای بوئنوس آیرس*[1] مقدار زیادی ویرگول داشت که از شگردهای جریان سیال ذهن بود. با این وصف، می‌دانستم که آن همه ویرگول در زبان انگلیسی ممکن است توی ذوق خواننده بزند. رانلد کرایست[2] به این مسئله اشاره کرد و من گفتم: «خُب، پوئیگ است دیگر.» او گفت: «درست است، ولی مترجم نشانه‌های سجاوندی را هم ترجمه می‌کند». حق با او بود. نشانه‌های سجاوندی را هم باید مانند هر چیز دیگری ترجمه کرد؛ هر زبانی قواعد و قراردادهای خودش را دارد. لَری ونوتی می‌گوید: «درست است، ولی چرا قراردادها و قواعد زبان آنها را وارد زبان من و خودت نمی‌کنی؟» خُب، در این مورد باید مذاکره کرد. اگر ترجمه‌های او را بخوانید، می‌بینید که بسیار روان‌اند. نظریه یک چیز است و عمل چیز دیگر، هم در مورد لَری و هم در مورد دیگران: نوشتن یک مذاکرهٔ مداوم است و هیچ نظریه‌ای حرف آخر را نمی‌زند. من معتقدم که در ترجمه‌هایم قطعاً خواننده را در نظر می‌گیرم، چون خودِ نویسندگان می‌خواستند که اثرشان در فرهنگ ما پذیرفته شود. ولی مطمئن نیستم که «روانی» بهترین یا دقیق‌ترین کلمه برای توضیح این موضوع باشد. مترجمْ خواننده و متن را در نظر می‌گیرد. مثلاً در آثار پوئیگ، قالب بسیار ظریف هزل خیلی مهم است. اگر خواننده این شوخ‌طبعی و حرف‌های طعنه‌آمیز را در متن نیابد، چه چیزی از آن دستگیرش می‌شود؟ هزل مبتنی بر ذوق یا زبان مشترکی است. همان‌طور که گفتم، مترجم باید در ترجمه به نحوی نشان بدهد که منبع دیگری در زیر این منبع وجود دارد، باید منظور نویسنده را از تفسیری که در متن ارائه می‌کند به نحوی برجسته کند. خوانندگان متن پوئیگ در زبان اصلی منظور او را از نقل کلامِ یک بولرو[3] یا تانگو عمیقاً درک می‌کردند؛ وقتی این کلمات را می‌دیدند، آن ترانه برایشان آشنا بود و طنین موسیقی‌اش در گوششان می‌پیچید. ولی خوانندهٔ ترجمهٔ من چطور؟ اینها را باید در نظر گرفت.

---

[1] *The Buenos Aires Affair*
[2] Ronald Christ
[3] bolero، نوعی موسیقی امریکای لاتین با ضرب‌آهنگ آرام، و رقصِ همراه با آن ـ م.

- **ژان فرانکو[1] با قاطعیت می‌گوید که در دورهٔ جنگ سرد «درگیری و ستیز شامل همه چیز بود،» حتی ارزش‌های هنری و نقد ادبی. مقالهٔ شما در کتاب *راهنمای کیمبریج برای رمان امریکای لاتین*[2] از جهتی وقایع‌نگاریِ انتقادیِ ترجمهٔ ادبیات امریکای لاتین به زبان انگلیسی است. لطفاً از تجربهٔ خودتان به عنوان مترجم به‌طور کلی در ارتباط با سازمان‌ها و نهادهایی بگویید که مستقیم یا غیرمستقیم به شما کمک کردند یا سدِّ راهتان شدند. اگر موضع مخالف داشتید، با چه برخوردی مواجه می‌شدید؟**

o مثالی برایتان می‌زنم. در اوایل کارم، پروژه‌ای داشتم که به گمانم بعدها خیلی‌ها آن را به روش‌های دیگری انجام داده‌اند. می‌خواستم گلچینی از داستان‌های نویسندگان منطقهٔ ریو دلاپلاتا[3] در آرژانتین و اوروگوئه را ترجمه کنم. ترجمهٔ گلچین داستان کوتاه کار سختی است؛ ناشران همیشه با این کار مخالف بوده‌اند، بعضی نویسندگان هم همین‌طور. یک مثال دیگر: به نظر من، اونتّی[4] نویسندهٔ بی‌نظیری بود؛ با این حال، کتاب‌هایش خیلی موفق نبوده و تصور نمی‌کنم در حال حاضر کسی به ترجمهٔ آثارش تمایل داشته باشد. ولی نویسندهٔ مهمی بود و من عاشق کتاب‌هایش بودم. برخی نویسندگان زن هم هستند که اصلاً به آنها توجه نشده، مثل داستان‌نویس رئالیستِ شیلیایی مارتا برونت[5]. چرا هیچ مترجمی تا به حال آثار او را ترجمه نکرده؟ راه‌اندازی این پروژه‌ها همیشه سخت است. زمانی خیلی اهل این جور کارها بودم، تمام همّ و غمم صرف راه انداختن پروژه‌های ترجمه می‌شد. سعی می‌کردم که ترتیب ترجمهٔ آثار بسیاری از نویسندگان گمنام را بدهم و، به عنوان مترجمی مستقل و فاقد هر گونه پشتوانهٔ مالی برای حمایت از نویسندگان گمنام ولی باارزش، شرایط بسیار سختی داشتم. از آن به بعد، لازم بود انرژی‌ام صرف کارهای دیگری مانند پرداخت قسط بانک هم بشود. در مورد جنگ سرد، به نظرم آن‌قدر که در این بیست سال اخیر از آن آگاهی دارم قبلاً نداشتم. ولی این را هم باید بگویم که برخی منتقدان مطالعات فرهنگی معتقدند که شکوفایی ادبیات

---

[1] Jean Franco
[2] *Cambridge Companion to the Latin American Novel*
[3] Rio de la Plata
[4] Juan Carlos Onetti
[5] Marta Brunet

امریکای لاتین در دههٔ ۱۹٦۰ بدون فلان یا بهمان عامل ممکن نبود. آنها تنها از یک زاویه به تصویر پیچیده‌ای نگاه می‌کنند. به عقیدهٔ من، نویسندگانی که آثارشان ترجمه شد و به شهرت رسیدند، و بارگاس یوسا و گارسیا مارکز و کورتاسار و فوئنتس از مهم‌ترینِ آنها بودند، در واقع به موضوعاتی پرداختند که جنبهٔ جهانی داشت، مثل میلان کوندرا و ویرجینیا وولف در دورهٔ خودشان. آنها به هدف زدند. شاید یکی از دلایلی که آثارشان خوانده و ترجمه می‌شد همین بود. بورخس را در نظر بگیرید. او نوشتن را در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شروع کرد و تا سال ۱۹٦۰ کسی او را نمی‌شناخت، تاریخِ ادبیات به عقیدهٔ من، داستانِ خیلی پیچیده‌ای است که سیاست بخش مهمی از آن است، ولی عوامل دیگر هم در آن دخیل است. این موضوع خیلی جالب است که ناشران در دوره‌ای سعی می‌کردند نویسندگانی با پیام‌های جهانی را مطرح کنند؛ پیام‌های این نویسندگان به همین دلیل از مرزها گذر می‌کرد و موجب می‌شد که از اهمیت مسائل ملی کاسته شود و برادری نوع بشر اهمیت بیشتری پیدا کند. مثلاً، *صد سال تنهایی* داستان همهٔ خانواده‌ها، همهٔ سرزمین‌ها و همهٔ ملت‌هاست. داستانِ امریکای لاتین است، ولی مردم سراسر جهان می‌توانند با آن هم‌داستان شوند. درمورد نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام، معتقدم که فروش کتاب‌های بیشترِ آنها به مراتب سخت‌تر بود. به گمانم عمداً دنبال آثار حاشیه‌ای و سخت بودم، چون معتقد بودم که افق دید خوانندگان باید گسترده شود. در آن ایام، خودم را خیلی انقلابی می‌دانستم. این روزها، شاید بعضی‌ها بگویند که جیل فمینیست نیست، خرابکار نیست، در واقع خیلی هم طرفدار جریان غالب است. امروز نظر دیگران برایم جالب است؛ دوست دارم ببینم اوضاع چطور عوض می‌شود، ولی در آن زمان کارم انقلابی محسوب می‌شد. به هر حال، من در کل دستگاه مهرهٔ ناچیزی بیشتر نبودم. درست است که برای خودم دیدگاهی دارم، ولی این دیدگاه بی‌تردید محدود است. مهم این است که همواره به دنبال آموختن و نگاه به مسائل از زاویه‌ای دیگر باشید. احساس می‌کنم من هم، مثل مترجم‌های دیگر، نقش مهمی در جهت خدمت به نویسندگان و شناساندن آنها ایفا کرده‌ام، و بدون شک از این بابت خوشحالم.

- **بعد از سال‌ها کار، دربارهٔ آثاری که برای ترجمه انتخاب کرده‌اید چه نظری دارید؟ چگونه کتاب‌ها را برای ترجمه انتخاب می‌کنید؟ به عنوان مترجم چه چیزهایی برایتان مهم است؟**

o برای مثال، هنوز تردیدی ندارم که پوئیگ نویسنده‌ای بسیار مهم و انقلابی است. هنوز به کار او در زمینهٔ مسئلهٔ جنسیت اعتقاد دارم، کاری بسیار مهم که برای من اهمیت ویژه داشت. در اوایل کار، آثار پیسارنیک هم برایم خیلی جذاب بود؛ اشعار منثورش به نظرم خیلی قوی بود. می‌دانستم که یهودی و هم‌جنس‌خواه بوده، نویسنده‌ای حاشیه‌ای بوده که سخت مبارزه کرده؛ برای همین، معتقد بودم که خیلی مهم است که او را به همه بشناسانم. ولی، از همه مهم‌تر، در آن زمان خودم عاشق آثارش بودم و می‌خواستم به طریقی آنها را به زبان خودم برگردانم و به انگلیسی بشنوم. بنابراین، تا به امروز دلیل اصلی من برای انتخاب هر کتابی این بوده که می‌خواهم به نحوی آن را از آن خود کنم. بهترین یا مهم‌ترین ترجمه‌هایم آنها بوده که با علاقه و اشتیاق انجام داده‌ام. به همین دلیل بود که تدریس را شروع کردم، چون نمی‌خواستم هر چیزی را ترجمه کنم و فهمیدم که هرگز نمی‌توانم زندگی‌ام را از راه ترجمه بگذرانم. برای امرار معاش از راه ترجمه باید روزی هشت ساعت کار کنید و هر چیزی را که برایتان می‌فرستند ترجمه کنید. آثار زیادی را برایم می‌فرستادند و من فقط می‌گفتم: «از این خوشم نمی‌آید». این آثار گاهی کتاب‌های واقعاً محبوب و پرطرفداری هم از آب در آمدند. مثلا کتاب لارا اِسکیول را ترجمه نکردم، هر چند می‌دانستم که نویسندهٔ خوبی است و ترجمهٔ رمانش هم خالی از لذت نیست. رمانِ *مثل آب برای شکلات*[1] را به این دلیل ترجمه نکردم که تصور می‌کردم به عنوانِ اثر ادبی برایم جالب نیست و به طور ویژه از ترجمه‌اش لذت نخواهم برد. این موضوع حتی در مورد نویسندگان معروف‌تر هم صادق است که نمی‌خواهم از آنها اسم ببرم. کتاب‌های این نویسندگان را برایم می‌فرستادند و من می‌گفتم که فلان کتاب این نویسنده را دوست دارم، ولی از این یکی خوشم نمی‌آید. راستش را بخواهید، یکی دو کتاب از نویسندگان معروف ترجمه کرده‌ام که خیلی دوستشان نداشتم، چون به نظرم قوی نبودند. از طرف دیگر، آثار کمتر

[1] Laura Esquivel, *Like Water for Chocolate*

شناخته‌شده یا جدیدتر را ترجمه کرده‌ام. همین اواخر، در نمایشگاه کتاب گوادالاخارا[1] از طریق یک دوست مشترک با زوجی آشنا شدم. آقا که شاعری بود به نام گابریل ماگانیا[2] یکی از کتاب‌هایش را به من داد. کتاب کوچکی بود که واقعاً از آن خوشم آمد و بلافاصله نشستم و ترجمه‌اش را شروع کردم. کسی این شاعر را نمی‌شناسد. یکی از کتاب‌هایش به فرانسه ترجمه شده، چون دوستی در فرانسه دارد. حالا هم مجلهٔ *کلمات بی مرز*[3] بعضی شعرهایش را با ترجمهٔ من منتشر کرده است. ولی من این شعرها را فقط برای لذتش ترجمه کردم. موضوع این است که باید از کاری که انجام می‌دهی لذت ببری: به عنوان مترجم، زیباشناسی همیشه برایم بسیار مهم است. مترجم به دلیل تأثیری که متن بر او گذاشته عاشقش می‌شود.

- **به عنوان کسی که بیشتر در زمینهٔ ترجمه کار کرده و مترجمانی نیز تربیت کرده، به نظرتان کار علمی در حوزهٔ ترجمه باید چگونه باشد؟ چه نوع گفت‌وگویی را میان مترجمان مفید می‌دانید؟ آیندهٔ ترجمه را به عنوان یک رشتهٔ تخصصی چگونه می‌بینید؟ آیا به نظریه یا رویکرد خاصی در مورد زبان و ترجمه اعتقاد دارید؟**

o به نظر من، نوشتار در بهترین حالت می‌تواند از محدودیت‌های ایدئولوژیک خود آگاه باشد، و هر اثری که صدای منحصر به فرد مترجم یا نویسندهٔ خاصی در آن شکوفا شود، در نقد ادبی به طور کلی، و در نتیجه در نقد ترجمه، اثر معتبری است. من نقد ترجمه را از نقد ادبی جدا نمی‌دانم، چون معتقدم که نقد ترجمه بخشی از نقد ادبی است. وقتی می‌بینم که عده‌ای ایدئولوژی یا نظریه‌ای را به متن تحمیل می‌کنند، ناراحت می‌شوم؛ آنها به جای اینکه از متن به ایدئولوژی برسند، از ایدئولوژی به متن می‌رسند. معتقدم که ایدئولوژی همواره در همهٔ متن‌ها و همهٔ خوانش‌ها حضور دارد. اگر از محدودیت‌های ایدئولوژیک خود آگاه نباشید، مرتکب اشتباهات جدی می‌شوید. (مثلاً، من زیاد شوخی می‌کنم، ولی این شوخی‌ها معمولاً از آگاهی من از محدودیت‌هایم خبر می‌دهد). یک چنین جهالتی را همین اواخر در نظرات یک خانم جوان کانادایی دیدم. اسمش را نمی‌آورم، ولی این خانم ظاهراً

---

[1] Guadalajara
[2] Gabriel Magaña
[3] *Words Without Borders*

کتاب *کاتب خرابکار* را اصلاً درک نکرده بود (در واقع، در مورد طنزِ وودی آلنیِ من دچار سوءتفاهم شده بود) و نفهمیده بود روندی که به عنوان مترجم طی می‌کنم چگونه است، چون پارامترهای خشک فمینیستی و نظریه‌های دیگر او را گیج کرده بود. انگار متوجه نبود که اسیر چهارچوب نظری خاصی است که ظاهراً خودِ آن را هم درست نمی‌فهمید. به عقیدهٔ من، باید از این موضوع آگاه بود که هر متن قوانین (و به قول بورخس) «ساخت واژگانی»[1] خاص خودش را دارد و در کنار ایدئولوژی یا اعتقادات خود، باید متن را عمیقاً درک کرد. اگر نتوانید این کار را درست انجام بدهید، در حق متن، نوشتار، ادبیات و فرهنگ جفا کرده‌اید. من معتقدم که هرچه مترجم‌ها این روند را بیشتر طی کنند، احتمالاً در کار خود دقیق‌تر می‌شوند. در مورد نظریه‌هایی که به نظرم جالب‌اند، باید بگویم که همهٔ نظرهای بورخس دربارهٔ ادبیات به دلیل درک همیشگی او از تناقض کاملاً درست است. شاید او بهترین شخص روی زمین نبود، در این امر تردید ندارم، و شاید در مورد سیاست معاصر به معنی واقعی کلمه نابینا بود. جوان‌تر که بود، از نظر سیاسی آدم خیلی جالب و تندرویی بود، اما بینایی‌اش را که از دست داد، از دنیا دور افتاد و حرف‌هایی به‌کلّی بی‌ربط زد که مایهٔ تأسف است. ولی معتقدم که ما از دیدگاه او دربارهٔ ادبیات خیلی چیزها یاد گرفته‌ایم و به نظر من بورخس در زمینهٔ نظری از همه دقیق‌تر است. شاید این کار از نظر برخی عملی نباشد، اما گمان می‌کنم که دانشجویان از مطالعهٔ نظرات بورخس خیلی چیزها می‌آموزند. البته باید آنها را در خواندن این متون راهنمایی کرد. مثلاً، داستان «پی‌یر منار» به عقیدهٔ من بسیار روشنگر است، مقالهٔ «ترجمه‌هایی از هومر»[2] هم همین‌طور. «مترجمان هزار و یک شب» مسحورکننده است، به‌ویژه اکنون در بحث‌های مربوط به شرق‌شناسی. همچنین مقالات کوتاه‌ترش، مانند «آریوستو و اعراب»[3] که از مقولهٔ دیگری است؛ بورخس در مورد اهمیت خاورمیانه و «مشرق‌زمین»، و دربارهٔ فرهنگ جهان و اهمیت بخش‌های مختلف آن که غرب می‌بایست به عنوان امری ضروری بشناسد، قدرت پیشگویی حیرت‌انگیزی داشت. در زمینهٔ ترجمه، به غیر از بورخس دیگر از کدام نویسندگان واقعاً خوشم می‌آمده؟

---

[1] morphology
[2] "The Homeric Versions"
[3] "Ariosto and the Arabs"

نظرات خودِ نویسندگان همیشه توجهم را جلب می‌کند، مثلاً نظرات ناباکف و پاند، حتی اگر خیلی هم بی‌ربط باشد. همیشه سعی کرده‌ام به متون اصلی مراجعه کنم. این همان چیزی است که برایم جالب است. از طریق نظریه‌پردازان می‌فهمم که آنچه دربارهٔ شلایرماخر[1] می‌دانم جالب است، اما من در زمینهٔ زبان‌شناسی یا فلسفهٔ آلمانی چندان تخصصی ندارم و حتی بیشتر دانشگاهیانی که دربارهٔ آراء او بحث و نتیجه‌گیری می‌کنند با متن‌هایش چندان آشنا نیستند. شاید بیهوده به نظریات دریدا[2] علاقه‌مند شده بودم؛ نظریات او بسیار تحریک‌آمیز است. ولی یکی از مشکلات ما، در واقع، این است که تا متخصص فلسفهٔ آلمانی نباشید، نمی‌توانید مطمئن باشید که درست متوجه موضوع شده‌اید. این موضوع در مورد بنیامین[3] هم صدق می‌کند (که شاید خودش هم بعضی وقت‌ها نمی‌دانست چه می‌گوید)، یا در مورد نشانه‌شناس‌هایی مثل اکو[4]. از طرف دیگر، برخی رویکردهای علمی ریشه در دیدگاه‌های ادبی منسجمی دارند و می‌توانند مفید باشند. همان‌طور که می‌دانید، در کتاب *کاتب خرابکار* وقتی تصادفاً به بحث مَجاز[5] رسیدم، انگار باروت را کشف کرده بودم. مَجاز به نظرم نزدیک‌ترین تعریف برای ترجمه به عنوان یک روند زبان‌شناختی است، یعنی روندی متداعی و پیوسته. به عقیدهٔ من، اگر دیگران این روند را حقیقتاً به‌تفصیل بررسی کنند، متوجه درستیِ این نظر می‌شوند. ولی این توضیحْ علمی است و با اینکه من ارتباطش را درک کردم و از کشف آن لذت بردم، تأکید بیش از حد بر چنین توضیحاتی به گمانم ابلهانه است؛ انگار بخواهیم همه چیز را فقط از یک زاویهٔ دید توضیح بدهیم.

- **از نوشته‌هایتان پیداست که برای تأمل دربارهٔ ترجمه همیشه به متون ادبی مراجعه می‌کنید و آمیزه‌ای از قطعات مختلف می‌سازید، مثل یک آرشیو. در سال‌های اخیر، علاقه به «آرشیو مترجم» روز به روز بیشتر شده، یا به عبارت دیگر توجه به ترجمه و اسناد مترجم‌ـنویسنده به عنوان مطالب و مواد پژوهشی. رابطه‌ای که نویسنده با مترجم اثرش برقرار می‌کند، اغلب با رابطهٔ او با**

---

[1] Friedrich Schleiermacher
[2] Jacques Derrida
[3] Walter Benjamin
[4] Umberto Eco
[5] metonymy

پژوهشگران و منتقدان متفاوت است؛ ممکن است نویسندگان بیشتر تمایل داشته باشند با مترجمان ارتباط برقرار کنند تا با پژوهشگران و منتقدان. رابطهٔ نویسنده و مترجم گاهی نزدیک‌تر است و دلیلش هم شاید تجربهٔ مشترک و عینیِ نوشتن باشد. به نظر شما، کدام وجه از این رابطه و اسناد حاصل از آن منحصر به فرد است؟ در آرشیو مترجم چه نوع موادی برای پژوهش پیدا می‌شود؟ آیا شما یک آرشیو واقعی دارید؟

o من با اهمیت این اسناد موافقم. در واقع، من از سال ۱۹۸٤ با کتابخانهٔ فایرستن در دانشگاه پرینستن[1] در ارتباط بودم، چون مسئولان این کتابخانه نامه‌ها و دستنوشته‌های نویسندگان امریکای لاتین را جمع‌آوری می‌کردند. این کتابخانه مجموعهٔ بسیار بزرگی از نویسندگان امریکای لاتین دارد. کم مانده بود اسناد و نوشته‌هایم را به آنها بفروشم، ولی متوجه شدم که اهمیت نقش مترجم واقعاً برایشان مطرح نیست، و فقط برای دسترسی به آن نویسندگان بود که به اسناد من علاقه نشان می‌دادند. در همین زمان، همکار مترجمم بریئن میچل[2] پروژهٔ دیگری را در کتابخانهٔ لیلیِ[3] دانشگاه ایندیانا شروع کرد. او می‌گفت که مسئولان این کتابخانه، علاوه بر نویسندگان، به اسناد مترجمان نیز علاقه دارند. من هم در نهایت اسناد و نوشته‌هایم را در اختیار این کتابخانه گذاشتم و متن نهایی و پیش‌نویس بیشترِ ترجمه‌هایم در کتابخانهٔ لیلی است ــ آنها به پیش‌نویس‌های مختلف ترجمه علاقه‌مند بودند. تعداد زیادی نامه، اکثر مکاتبات، متن‌های نهایی و پیش‌نویس‌های ترجمه‌هایم نیز در این کتابخانه است. حتی مکاتباتم با ناشران را هم برایشان فرستاده‌ام. من از دههٔ ۱۹۷۰ سال‌ها به عنوان سردبیر مهمان یا مقاله‌نویس با چندین مجله همکاری کرده‌ام. این هم راه دیگری بود برای مطرح کردن نویسندگان و ارائهٔ کارم. خلاصهٔ کلام، به نظر من در دسترس بودن همهٔ این اسناد می‌تواند مفید باشد. از زمانی که ترجمه تدریس می‌کنم ــ یعنی، در واقع، چگونگی تفکر دربارهٔ ترجمه را به دانشجویان می‌آموزم ــ هر وقت این قبیل مطالب و مواد واقعی را به دانشجویان نشان داده‌ام، خیلی چیزها یاد گرفته‌اند. به نظر من، اسناد و نوشته‌های

[1] Princeton Firestone Library
[2] Breon Mitchell
[3] Lilly Library

مترجم به اندازهٔ اسناد و نوشته‌های هر منتقد و پژوهشگری مهم است، و اغلب به اندازهٔ اسناد و نوشته‌های نویسندگان مشهوری مانند همینگوی و فاکنر اهمیت دارد. مردم باید بفهمند که در روند ترجمه چه می‌گذرد و ترجمه در تولید ادبی چه جایگاهی دارد.

کتاب‌شناسی کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران

ویدا بزرگ‌چمی*

چکیده

هدف این کتاب‌شناسی گردآوری فهرستی از تمامی کتاب‌های مستقلی است که به صورت تألیف یا ترجمه به زبان فارسی دربارهٔ ادبیات تطبیقی منتشر شده است، و نیز کتاب‌هایی که بخش یا فصلی از آنها، چه در حوزهٔ نظریه یا به لحاظ عملی، به ادبیات تطبیقی اختصاص دارد. تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، هنوز کتاب‌شناسی کاملی از ادبیات تطبیقی در ایران تهیه و تدوین نشده است. کتاب‌شناسی حاضر کمک بزرگی به پژوهشگران و دانشجویان ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود و، از زاویه‌ای دیگر، اطلاعات مقدماتی لازم برای دنبال کردن سیر تحول نظری و عملی ادبیات تطبیقی در کشور ما را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. در این کتاب‌شناسی، کتاب‌ها بر اساس الفبای نام نویسنده مرتب شده‌اند و پس از آن عنوان، محل نشر، ناشر و تاریخ انتشار کتاب به ترتیب ذکر شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، کتاب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران، تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی در ایران، ابزارهای پژوهش در ادبیات تطبیقی.

---

* عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: bozorgchami@yahoo.com

مقدمه

نزدیک به دو قرن از عمر ادبیات تطبیقی می‌گذرد و دایرهٔ فعالیت آن هر روز گسترش می‌یابد به طوری که دامنهٔ نفوذش به همهٔ رشته‌های گوناگون علم، از جمله هنر (سینما، نقاشی، موسیقی، معماری، پیکرتراشی و غیره)، علوم انسانی (زبان‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، تاریخ و غیره)، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره)، مذهب و فلسفه و حتی علوم خاص (ریاضیات، پزشکی، فیزیک و غیره) رسیده است.

حجم روزافزون اطلاعات که به اشکال گوناگون از قبیل کتاب و گزارش و پایان‌نامه‌های دانشگاهی و مقاله منتشر می‌شود، دستیابی به آنها را روزبه‌روز دشوارتر می‌کند. از این رو، برای جمع‌آوری اطلاعات منابع و تسهیل دستیابی پژوهشگران به این اطلاعات طرحی با عنوان «کتاب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» در گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی آغاز شد.

در شمارهٔ پیشین ویژه‌نامه[1]، کتاب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران در اختیار پژوهشگران قرار گرفت و در این شماره کتاب‌شناسی کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران ارائه می‌شود.

هدف و دامنهٔ کار

هدف «کتاب‌شناسی کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران» گردآوری فهرستی از تمامی کتاب‌های مستقلی است که به صورت تألیف یا ترجمه به زبان فارسی دربارهٔ ادبیات تطبیقی منتشر شده است، و نیز کتاب‌هایی که بخش یا فصلی از آنها به ادبیات تطبیقی اختصاص دارد.

یکی از ارکان مهم کتاب‌شناسی نظم اطلاعات است، ولی، با توجه به وسعت قلمرو ادبیات تطبیقی و ارتباط آن با سایر شاخه‌های دانش بشری، موضوع بسیاری از کتاب‌های این کتاب‌شناسی بینارشته‌ای است و در نتیجه تقسیم‌بندی موضوعی آنها

---

[1] ویدا بزرگ‌چمی. «کتاب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی*، ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*، ۱/۲ (۱۳۹۰): ۱٤٦ـ۱۷٦.

دشوار است. از این رو، تصمیم بر این شد تا در این کتاب‌شناسی، کتاب‌ها بر اساس الفبای نام نویسندگان مرتب شود.

روش کار و مشکلات

گردآوری اطلاعات کتاب‌های ادبیات تطبیقی در ایران با محدودیت‌ها و مشکلاتی روبه‌رو شد. مسئلهٔ اصلی انتخاب کتاب‌های ادبیات تطبیقی از میان انبوه کتاب‌های رشته‌های ادبیات فارسی و خارجی بود. ملاک گزینش کتاب‌ها در وهلهٔ نخست عنوان و موضوع آنها، و در وهلهٔ بعد بررسی کتاب‌ها و به‌ویژه فهرست مطالب آنها بود. در برخی موارد، رؤیت و بررسی دقیق کتاب‌ها ضروری بود. متأسفانه عنوان برخی از کتاب‌های ادبیات فارسی روشن و گویا نبود و گزینش آنها تنها بر اساس عنوان امکان نداشت. از سوی دیگر، ادبیات تطبیقی در ایران رشته‌ای نوپاست و قلمرو آن هنوز بر همگان روشن نیست. به همین دلیل، کتاب‌های بسیار کمی تحت این موضوع در کتابخانه‌ها فهرست شده‌اند و این مسئله کار جست‌وجو و بازیابی کتاب‌ها را دشوار می‌ساخت و در عمل با حجم زیادی از کتاب‌های ادبیات فارسی و خارجی روبه‌رو شدیم که بررسی بسیاری از آنها ضروری بود. یادآوری این نکته نیز ضروری است که صرف ذکر عنوان یک کتاب در این کتاب‌شناسی به معنی صحه گذاشتن بر محتوا و روش علمی آن نیست. بدون شک، لازمهٔ چنین امری مطالعه و تحلیل دقیق این کتاب‌هاست.

گزینش کتاب‌ها از میان انبوه اطلاعاتِ به‌دست آمده نیاز به دقت و مطالعهٔ نسبی آنها داشت. مشکل بعدی محدودیتِ دسترسی به کتاب‌ها در کتابخانهٔ ملی بود و دسترسی به کتاب‌های فهرست شده، و گاه فهرست‌نشده، در بسیاری موارد تنها با همکاری صمیمانهٔ برخی کتابداران کتابخانهٔ ملی امکان‌پذیر شد.

از آن جا که مقرر شده است نسخه‌ای از کتاب‌های چاپی به کتابخانهٔ ملی اهدا شود، انتظار می‌رود که کتابخانهٔ ملی، و بالطبع کتاب‌شناسی ملی، اطلاعات فهرست‌نویسیِ مجموعهٔ کاملی از کتاب‌های چاپی کشور را در اختیار داشته باشند. به همین دلیل، کتاب‌شناسی ملی و کتابخانهٔ ملی کمابیش منبع اصلی اطلاعات این کتاب‌شناسی قرار گرفت. پس از بررسی کتاب‌شناسی‌ها و فهرست کتابخانهٔ فرهنگستان زبان و ادب

فارسی و به‌ویژه کتاب‌شناسی ملی، فهرست به‌دست آمده با مراجعه به کتابخانهٔ ملی تکمیل شد.

تنظیم کلی

این کتاب‌شناسی نیز، مانند کتاب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی، بر اساس الفبای نام نویسندگان مرتب شده است و اطلاعات کتاب‌شناختی مدخل‌های آن به قرار زیر است:

اگر کتاب کاملاً به موضوع ادبیات تطبیقی مربوط باشد: نام خانوادگی، نام پدیدآورنده. *عنوان کتاب*. نام مترجم/ویراستار. ویرایش. محل نشر: ناشر، سال نشر.

و چنانچه بخشی از کتاب به موضوع ادبیات تطبیقی مربوط باشد: نام خانوادگی، نامِ پدیدآورندهٔ مقاله یا بخش. «عنوان بخش یا مقاله.» در نام و نام خانوادگی پدیدآورندهٔ کتاب، *عنوان کتاب*، سایر پدیدآورندگان (مترجم/ویراستار). ویرایش. محل نشر: ناشر، سال نشر: صفحات بخش یا مقاله.

برای اجتناب از تکرار مدخل‌ها در مورد کتاب‌هایی که ناشر یا ناشران دیگری نیز آنها را چاپ کرده‌اند، در صورتی که محتوای کتاب تغییری نکرده باشد در زیر مدخل اصلی از عبارت اختصاری «نیز نک» (نیز نگاه کنید) استفاده شده و پس از آن اطلاعات ناشر یا ناشران دیگر کتاب آمده است.

و چنانچه مقاله‌ای در کتاب یا کتاب‌های دیگر به چاپ رسیده باشد، به همین ترتیب از عبارت اختصاری «نیز نک» استفاده شده است، مانند:

زرین‌کوب، عبدالحسین. «ادب تطبیقی.» در *نقد ادبی*. ج۱. تهران: امیرکبیر، ۱۳٥٤: ۱۲٥–۱۲۸.

نیز نک ← تهران: بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۸: ۲۰۱–۲۰٥.

ـــــــ . «از ادبیات تطبیقی.» در *نقش بر آب: به همراه جستجویی چند در باب شعر حافظ، گلشن راز، گذشتهٔ نثر فارسی، ادبیات تطبیقی، با اندیشه‌ها، گفت و شنودها و خاطره‌ها*. تهران: معین، ۱۳٦۸: ۲۹٥–۳٦۱.

نیز نک ← [ویرایش ؟]. تهران: سخن، ۱۳۸۱: ۲۹٥–۳٦۱.

برای یکدست‌سازی و مستند کردن نام پدیدآورندگان تا حد امکان از *فهرست مستند اسامی مشاهیر و مؤلفان* استفاده شده است. در مواردی که یک مقوله از اطلاعات کتاب‌شناختی یافت نشده، سایر اطلاعات، بدون ذکر آن مقوله، مطابق با نظم یادشده ارائه شده است. چنانچه عنوان کتاب یا فصل به اندازهٔ کافی گویای ارتباط آن با موضوع ادبیات تطبیقی نباشد، بعد از اطلاعات کتاب‌شناختی توضیح کوتاهی دربارهٔ کتاب یا آن فصل خاص ارائه شده تا ارتباط آن با موضوع برای خواننده روشن شود.

بدون تردید، این کتاب‌شناسی شامل تمام کتاب‌های مربوط به موضوع ادبیات تطبیقی نیست، بلکه تمامی اطلاعاتی را در بر می‌گیرد که نگارنده یافته است. امیدواریم خوانندگانی که اطلاعاتی در این زمینه دارند با ارسال آن به نشانی پیام‌نگار این‌جانب ما را در رفع کاستی‌های این کتاب‌شناسی و تکمیل این طرح اطلاع‌رسانی یاری کنند.

در خاتمه وظیفه خود می‌دانم از استاد گرانقدرم آقای دکتر علی‌رضا انوشیروانی که مرا در این کار راهنمایی و کمک کردند، قدردانی و تشکر نمایم.

۱. آذر، امیراسماعیل. *ادبیات ایران در ادبیات جهان*. تهران: سخن، ۱۳۸۷.
۲. ـــــــ . *حافظ در آن سوی مرزها: پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. به اهتمام مریم برزگر. تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۳. آریان (زرین کوب)، قمر. *چهرهٔ مسیح در ادبیات فارسی*. تهران: معین، ۱۳٦۹.
نیز نک← تهران: سخن، ۱۳۷۸.
٤. آیدین، شادی. *عناصر فرهنگ و ادب ایرانی در شعر عثمانی (از قرن نهم تا دوازدهم هجری)*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۵.
۵. ابوالوی، ممدوح. *پژوهش تطبیقی تأثیر داستایوسکی در ادبیات عربی*. ترجمه و تعلیق علی نظری و علی عزیزنیا. خرم آباد: دانشگاه لرستان، ۱۳۸۵.
٦. احمد، محمدقاسم. *ادبیات تطبیقی ایران و هند: بررسی تطبیقی داستانهای صادق چوبک، جلال آل احمد، سیمین دانشور و داستان‌نویس برجسته‌ی هند پریم‌چند*. تهران: مدحت، ۱۳۹۰.
۷. اربابی، محمود، گردآورنده. *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*. دبیر علمی هم‌اندیشی محمود اربابی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.
۸. اسحاقیان، جواد. «رفتار خلاق با "دن آرام" در "کلیدر".» در *کلیدر، رمان حماسه و عشق*. تهران: گل‌آذین، ۱۳۸۳: ۱٦۹–۱۹۸.
۹. *اسطوره و ادبیات: مجموعه مقالات*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۸٤.
۱۰. اصغری، محمدجعفر. *ترجمه و راهنمای الادب المقارن «ادبیات تطبیقی» (زبان و ادبیات عربی)؛ بر اساس کتاب دکتر علیرضا شیخی*. اصفهان: پیام دانشگاهی، ۱۳۸۹.
کتاب حاضر راهنمای کتاب «الادب المقارن (ادبیات تطبیقی): (رشته زبان و ادبیات عرب)» تألیف علیرضا شیخی از انتشارات دانشگاه پیام‌نور است.
۱۱. امداد، حسن. «شهرت سعدی در اروپا.» در *جدال مدعیان با سعدی*. شیراز: نوید شیراز، ۱۳۷۷: ص ۱۸۹–۱۹۰.
۱۲. امیدسالار، محمود. *متون شرقی، شیوه‌های غربی: شاهنامه و ابعاد ایدئولوژیک شاهنامه‌شناسی در مغرب‌زمین به بهانهٔ هزارهٔ جهانی شاهنامه*. با پیشگفتار اکبر

ایرانی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب، ۱۳۸۹.
۱۳. امین‌مقدسی، ابوالحسن. *ادبیات تطبیقی با تکیه بر مقارنهٔ* ملک‌الشعراء «*محمدتقی بهار*» *و امیرالشعرا* «*احمد شوقی*». تهران: دانشگاه تهران، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ، ۱۳۸٦.
۱٤. امینی، احمد. *ادبیات در سینما*. تهران: سروش، ۱۳۷۰.
۱۵. انوار، امیرمحمود. *ایوان مدائن از دیدگاه دو شاعر نامی تازی و پارسی بحتری و خاقانی*. تحقیق و مقایسه و شرح منثور و منظوم از امیرمحمود انوار. تهران: دانشگاه تهران، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ، ۱۳۸۳.
۱٦. ـــــــ . *سیر شعر و ادب از دوران قبل از اسلام عرب تا پایان دورهٔ عباسی و مقایسهٔ افکار سعدی و متنبی و داوری میان دو شاعر نامی پارسی و تازی*. تهران: انوار دانش، ۱۳۸۰.
۱۷. باتیرخان، بولاک بک. *شاهنامه و ادبیات قزاقی*. تهران: واژه‌آرا و شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳.
۱۸. باسنت، سوزان. *از ادبیات تطبیقی تا پژوهش‌های ترجمه*. ترجمهٔ خلیل محمودی. تهران: احسن، ۱۳۸۷.
۱۹. باقری، آذر. *بررسی باغ در شعر کلاسیک فارسی و بازتاب آن در نقاشی سنتی ایران (از قرن چهارم ق. تا دورهٔ بازگشت ادبی)*. تهران: طهوری، ۱۳۹۰.
۲۰. برنی، مظفرحسین. *نقش اقبال در ادب پارسی- هندی*. ترجمهٔ مهدی افشار. تهران: وزارت ارشاد اسلامی، ادارهٔ کل انتشارات و تبلیغات، ۱۳٦٤.
۲۱. بونرو، اولیویه اش. *از تصویر تا اسطوره: ایران در ادبیات و اندیشه‌ی فرانسوی قرن هجدهم*. ترجمهٔ حسن فروغی و ابراهیم قیصری. تهران: پژواک، ۱۳۹۰.
۲۲. بهرامی، ایرج. *روئین‌تنی و جاودانگی در اساطیر: تحلیلی نو از انگیزه‌ی جنگ رستم و اسفندیار، با نگرشی بر آئین مهر، یارسان «اهل حق» در رابطه با پهلوانان اساطیر شاهنامه*. تهران: ورجاوند،۱۳۸۳.
هدف این کتاب آگاهی بیشتر از زندگانی اسطوره‌هایی است که خصلت رویین‌تنیِ آسیب‌ناپذیری دارند. اما دو اسطورهٔ دیگر، شمشون یهودی و گیل‌گمش سومری، نیز به علت دارا بودن خصیصه‌هایی استثنایی نظیر قدرت فوق‌بشری یا

جست‌وجوی راز جاودانگی بررسی شده‌اند. کتاب به وجوه اشتراک و افتراق اسطوره‌ها و شباهت رفتارهای خارق‌العادهٔ پهلونان اساطیری می‌پردازد.

۲۳. بهنام، جمشید. *ادبیات تطبیقی*. بی‌جا: بی‌نا، بی‌تا.

۲٤. پاتر، آنتونی. *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان*. ترجمهٔ محمود کمالی. تهران: ایدون، ۱۳۸٤.

۲۵. پارسا، احمد. *تأثیرپذیری شاعران کرد ایران و عراق از حافظ شیرازی*. تهران: فرهنگستان هنر، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۸.

۲٦. پورجوادی، نصرالله. «مسألهٔ تشبیه و تنزیه در مکتب ابن‌عربی و مولوی و مقایسهٔ زبان و شیوهٔ بیان آنان.» در *مولانا از دیدگاه ترکان و ایرانیان*. به قلم جمعی از نویسندگان؛ گردآوری رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳٦۹: ۱۷-۳۹.

این مقاله به این موضوع می‌پردازد که مشایخ ایرانی تحت تأثیر آراءِ ابن‌عربی دربارهٔ تشبیه و تنزیه نبوده‌اند و چه قبل و چه بعد از او این مسئله را به تعبیری دیگر به زبان فارسی بیان کرده‌اند. این موضوع نیز در مقاله مطرح می‌شود که مولانا جلال‌الدین از دیدگاه خاصی به مسئله نگاه کرده و راه‌حلی مشابه ارائه داده است.

۲۷. تاواراتانی، ناهوکو. *ادبیات تطبیقی مار و کاج: سمبولهای جاودان در ادبیات فارسی و ژاپنی*. تهران: بهجت، ۱۳۸۵.

۲۸. تجلیل، جلیل. *مقایسهٔ لیلی و مجنون فضولی و نظامی*. تهران: کنگرهٔ بزرگداشت حکیم محمد فضولی، دبیرخانه، ۱۳۷٤.

۲۹. توانایان‌فرد، حسن. *ادبیات ایران از دیدگاه اقتصاد*. تهران: علوی، [۱۳٦۳].

در مقدمهٔ کتاب، شرح مختصر پاره‌ای از اشعار و امثال و حکم آمده است که مفاهیم اقتصادی دارند. سایر قسمت‌های کتاب را اشعار برحسب موضوعات اقتصادی، اشعار اقتصادی بر حسب نام شاعر، و امثال و حکم اقتصادی تشکیل می‌دهد.

۳۰. تودوآ، ماگالی. «همانندی‌های شاهنامه با ادبیات جهان.» در *از پانزده دریچه: نگاهی به فردوسی و شاهنامهٔ او*. ترجمهٔ محمدکاظم یوسف‌پور. [رشت]: دانشگاه گیلان، ۱۳۷۷: ۱٤۹-۱۵۲.

۳۱. جعفری تبریزی، محمدتقی. *مولوی و جهان‌بینی‌ها در مکتب‌های شرق و غرب*. تهران: بعثت، ۱۳۷۰.

۳۲. جعفری لنگرودی، محمدجعفر. «اندیشهٔ بودا در مثنوی.» در *راز بقای ایران در سخن مولوی*. تهران: کتابخانهٔ گنج دانش، ۱۳۷۱: ۴۰۷–۴۰۹.

۳۳. ـــــ . «انوشیروان در اشعار شعرای بزرگ عرب.» در *راز بقای ایران در سخن فردوسی*. تهران: کتابخانهٔ گنج دانش، ۱۳۶۹: ۱۰۷–۱۱۰.

۳۴. ـــــ . «فلسفهٔ یونان در مثنوی.» در *راز بقای ایران در سخن مولوی*. تهران: کتابخانهٔ گنج دانش، ۱۳۷۱: ۳۹۳–۳۹۷.

۳۵. جمال‌الدین، محمدسعید. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ م. محمودی. تهران: چشمه، ۱۳۹۰.

۳۶. ـــــ . *ادبیات تطبیقی: پژوهشی تطبیقی در ادبیات عربی و فارسی*. برگردان و تحقیق سعید حسام‌پور و حسین کیانی. شیراز: دانشگاه شیراز، مرکز نشر، ۱۳۸۸.

۳۷. جمالی، کامران. *فردوسی و هومر*. تهران: اسپرک، ۱۳۶۸.

۳۸. جورکش، شاپور. «دیدگاه هدایت و ادبیات جهان.» در *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت: نگاهی نو به بوف کور و دیگر عاشقانه‌های هدایت*. تهران: آگاه، ۱۳۷۸: ۲۲۲–۲۴۶.

طرح موضوع عدم ارتباط خلاق بین زن و مرد و اشاره به آفات تباه‌کنندهٔ عشق که مضمون بسیاری از آثار هدایت از جمله *بوف کور* است، همواره در ادبیات اروپا و امریکا بخش مهمی را به خود اختصاص داده است. این مقاله به بررسی این موضوع می‌پردازد که هدایت از ادبیات اروپای غربی تأثیر پذیرفته و این تأثیر در داستان‌های او به‌خوبی نمایان است. هدایت برای تصویر کردن مسائل دردناک زندگی ایرانی و انتقاد از جامعه از تکنیک‌های ادبیات غرب استفاده کرده است.

۳۹. حدیدی، جواد. *از سعدی تا آراگون؛ تأثیر ادبیات فارسی درادبیات فرانسه*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

۴۰. ـــــ . *ایران در ادبیات فرانسه*. مشهد: جواد حدیدی، ۱۳۴۶.

۴۱. ـــــ . «زنان شاهنامه در داستان‌های فرانسوی.» در *رهروان حقیقت: هفده گفتار*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰: ۱۹۴–۲۱۱.

٤٢. ـــــ . «شاعران ایرانی در نمایشنامه‌های فرانسوی.» در *رهروان حقیقت: هفده گفتار*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰: ۲۹۲–۳۰٤.
٤٣. ـــــ . «شاعران فرانسوی در مکتب عارفان ایرانی.» در *رهروان حقیقت: هفده گفتار*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰: ۲۵۵–۲۷٦.
٤٤. ـــــ . *شاعران فرانسوی در مکتب عارفان ایرانی*. تهران: بقعه، ۱۳۷۹.
٤٥. ـــــ . «شیوه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی.» در *رهروان حقیقت: هفده گفتار*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰: ۲٤٦–۲٥٤.
٤٦. حسینی، حسن. *بیدل، سپهری و سبک هندی*. تهران: سروش، ۱۳٦۸.
٤۷. حسینی، صالح. «بیدل و سپهری.» در *نیلوفر خاموش: نظری به شعر سهراب سپهری*. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳: ۱۳۱–۱٦٤.
٤۸. حسینی، مریم. «زن‌ستیزی در آئین هندوان و تأثیر آن بر حکایت‌های فارسی.» در *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: چشمه، ۱۳۸۸: ۱۱٤–۱۱٥.
٤۹. ـــــ . «مقایسهٔ تطبیقی داستان شهر زنان در اسکندرنامه، شاهنامهٔ فردوسی و اسکندرنامهٔ نظامی با اسطوره‌های کهن یونانی و داستان‌های یوتوپیایی.» در *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: چشمه، ۱۳۸۸: ۲۵۹–۲۷۷.
٥۰. حقیقت، عبدالرفیع. «ابوعلی‌سینا و آثار شعری اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۱٥٤–۱٥٥.
٥۱. ـــــ . «اقبال و گلشن راز شیخ محمود شبستری.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۲٥۹–۲۸۸.
٥۲. ـــــ . «ایران از دیدگاه شعری اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ٦۲–۷۳.
٥۳. ـــــ . «تصویر سنائی در شعر اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۱۸۱–۱۸٥.
٥٤. ـــــ . «زرتشت از دیدگاه شعری اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۷۹–۸۲.
٥٥. ـــــ . «مزدک در آثار منظوم اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۸۹–۹۰.

۵۶. ـــــــ . «مولوی در آئینهٔ اشعار اقبال.» در *ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۷: ۲۰۵–۲۵۸.
۵۷. حکمت، علی‌اصغر. *رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر مقایسه با لیلی و مجنون نظامی گنجوی*. تهران: کتابخانهٔ بروخیم، ؟؟۱۳.
۵۸. حمود، ماجده. *رویکردهای کاربردی در ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مجتبی شاهسونی؛ با مقدمهٔ ابوالحسن امین مقدسی. تهران: روزگار، ۱۳۹۰.
۵۹. حمیدی، محمدمحسن. *بیم و امید: رویکردهای سیاسی در ادبیات فارسی*. با مقدمهٔ داود هرمیداس باوند. تهران: سفیر، ۱۳۷۹.
هدف این کتاب بازشناسی فرهنگ سیاسی ایران از راه بررسی ادبیات فارسی است. از تحلیل امثال و حکم و بررسی متون نظم و نثر فارسی (آثار فردوسی، سعدی، حافظ و...) به عمق زندگی سیاسی- اجتماعی مردم و تأثیر آنها در شعرا و نویسندگان و متون آنان پی می‌بریم.
٦۰. حیدری، فاطمه. *پندارهای یونانی در مثنوی*. تهران: روزنه، ۱۳۸٤.
٦۱. دادجوی توکلی، دره. *موسیقی در شعر: جلوه‌های موسیقی در شعر خواجوی کرمانی*. با دیباچه‌ای از حسن انوری. تهران: سرا، ۱۳۸۰.
٦۲. دادور، ایلمیرا، گردآورنده. *سفر از منظر ادبیات جهان: مجموعهٔ مقالات دومین همایش ادبیات تطبیقی*. تهران: دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، ۱۳۸۲.
٦۳. دامادی، محمد. *مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی*. [ویرایش ۲].- تهران: دانشگاه تهران، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ، ۱۳۷۹.
٦٤. دست‌غیب، عبدالعلی. *ازحافظ به گوته*. تهران: بدیع، ۱۳۷۳.
٦۵. دماوندی، مجتبی. *جادو در اقوام، ادیان و بازتاب آن در ادب فارسی*. سمنان: دانشگاه سمنان، ۱۳۸۸.
٦٦. دیزدارویچ، سداد. *از گلستان سعدی تا بلبلستان فوزی*. تهران: الهدی، ۱۳۸٤.
٦۷. دیویدسن، اولگا. *ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله)*. ترجمهٔ فرهاد عطایی. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۰.
٦۸. رخساریان، الف. *اریک هرمه‌لین کیست و چه کرد؟، شاعران مشهور سوئد و شعر کلاسیک فارسی: اشعاری از شاعران سوئدی تحت تأثیر ادبیات ایران*. سوئد: رؤیا، ۱۳۷۲.

٦٩. ریاحی، محمدامین. «تأثیر ادب عثمانی در ادبیات جدید فارسی.» در *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*. تهران: پاژنگ، ١٣٦٩: ٢٥١–٢٦١.
کتاب به تشریح تأثیر زبان و ادب عثمانی در زبان و ادبیات فارسی می‌پردازد. شاعران و متفکران مهاجر ایرانی در آثار متفکران و شاعران و نویسندگان عثمانی با اندیشه‌ها و سبک‌های جدید آشنا شدند و از آنها تأثیر پذیرفتند. تجدد فکری و ادبی در ایران تحت تأثیر آثار متفکران اروپایی، به‌ویژه فرانسویان، و البته آشنایی با تجربهٔ ادیبان ترک به وجود آمده است.
٧٠. ـــــ . «عمق تأثیر ادب فارسی در زبان و ادب ترکی.» در *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*. تهران: پاژنگ، ١٣٦٩: ٢٢٥–٢٣٧.
بر اساس این کتاب، محققان ترک ادبیات گذشتهٔ دورهٔ عثمانی را از همه حیث تقلید از ادب ایران می‌دانند و قالب‌های شعر گذشتهٔ عثمانی همان قالب‌های شعر فارسی است. ترجمه‌های منظوم و منثور از داستان‌های ایرانی به زبان ترکی توجه عامهٔ مردم را به این داستان‌ها جلب کرد و شاعران ترک به سرودن این داستان‌ها به زبان خود پرداختند. کتاب به تأثیر زبان و ادب فارسی در زبان و ادبیات ترک می‌پردازد.
٧١. زرین‌کوب، عبدالحسین. «ادب تطبیقی.» در *نقد ادبی*. ج ١. تهران: امیرکبیر، ١٣٥٤: ١٢٥–١٢٨.
نیز نک ← تهران: بنگاه نشر اندیشه، ١٣٣٨: ٢٠١–٢٠٥
٧٢. ـــــ . «از ادبیات تطبیقی.» در *نقش بر آب: به همراه جستجویی چند درباب شعر حافظ، گلشن راز، گذشتهٔ نثر فارسی، ادبیات تطبیقی، با اندیشه‌ها، گفت و شنودها و خاطره‌ها*. تهران: معین، ١٣٦٨: ٢٩٥–٣٦١.
نیز نک ← [ویرایش ؟]. تهران: سخن، ١٣٨١: ٢٩٥–٣٦١.
٧٣. ـــــ . «ایلیاد و شاهنامه.» در *نامورنامه: دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*. تهران: سخن، ١٣٨١: ١٤–١٦.
٧٤. ـــــ . «سعدی در اروپا.» در *حدیث خوش سعدی: دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ سعدی*. تهران: سخن، ١٣٧٩: ١٠٣–١٠٨.

نیز نک ← *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها: از مقالات، نقدها و اشارات*. [گردآورنده عنایت‌الله مجیدی.] تهران: جاویدان، ۱۳۵۵: ۱۷۷–۱۸۲.

۷۵. ـــــ . «شاهنامه و انه‌ئید.» در *نامورنامه: دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*. تهران: سخن، ۱۳۸۱: ۱۹–۲۳.

۷۶. ـــــ . «شاهنامه و ایلیاد.» در دهباشی، علی، گردآورنده. *کارنامهٔ زرین: یادنامهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۷۹: ۹۰۰–۹۰۹.
نیز نک ← *نامورنامه: دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*. تهران: سخن، ۱۳۸۱: ۱۲۵–۱۳۷.
نیز نک ← *نه شرقی، نه غربی، انسانی: مجموعه مقالات، تحقیقات، نقدها، و نمایشواره‌ها*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶: ۱۸۰–۱۹۰.

۷۷. ـــــ . «گوته و ادبیات ایران.» *در حدیث خوش سعدی: دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ سعدی*. تهران: سخن، ۱۳۷۹: ۱۷۵.
نیز نک← *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها: از مقالات، نقدها و اشارات*. [گردآورنده عنایت‌الله مجیدی.] تهران: جاویدان، ۱۳۵۵: ۲۹۰–۳۰۰.

۷۸. ـــــ . «مسألهٔ نفوذ و تأثیر.» در *نقد ادبی*. ج ۱. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵٤: ۱۱۳–۱۱۹.
نیز نک ← تهران: بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۸: ۱۸۳–۱۹۲.

۷۹. زمردی، حمیرا . «تطبیقات داستانی.» *در نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر*. تهران: زوار، ۱۳۸۲: ٤۸۱–۵۲٦.

۸۰. ساجدی، طهمورث. *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.

۸۱. ستاری، جلال. *پیوندهای ایرانی و اسلامی اسطورهٔ پرزیفال*. تهران: ثالث، ۱۳۸٦.
این کتاب به اسطورهٔ پر راز و رمز پرزیفال و منبع شرقی آن و نمونه‌های مشابه آن در فرهنگ ما می‌پردازد. هدف کتاب اشاره به مشابهت معنوی طریقت‌های باطنی شرق و غرب به‌ویژه در قرون وسطی است.

۸۲. ـــــ . *پیوند عشق میان شرق و غرب*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، [تاریخ مقدمه: ۱۳۵٤].

۸۳. ـــــ . «نگاهی به اسطورهٔ فاوست در قیاس با قصهٔ پیر صنعان.» در *پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا*. تهران: مرکز، ۱۳۸۱: ۱۷۵–۲۰۱.

۸٤. سجادی، جعفر. *نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب*. تهران: شرکت مؤلفان و

مترجمان ایران، ۱۳٦۹.

۸۵. سیاح، فاطمه. *نقد و سیاحت: بررسی ادبیات ایران و اروپا با مجموعهٔ احوال و آثار*. به کوشش محمد گلبن. تهران: قطره، ۱۳۸۳.

۸٦. سیدی، حسین. *به باغ همسفران: دربارهٔ جبران و سپهری*. مشهد: دانشگاه فردوسی (مشهد)، ۱۳۸٤.

۸۷. شریفی، حبیب‌الله. *بهار و موسیقی*. تهران: شهاب ثاقب، ۱۳۸۱.
کتاب با فصل شعر و موسیقی آغاز می‌شود که یادآور بستگی و پیوستگی موسیقی با شعر است. موسیقی در شعر بهار، تحلیل اصطلاحات موسیقی در اشعار او، کار بهار در سی لحن موسیقی باربدی، و مجموعهٔ کامل ترانه‌های بهار و تطبیق آنها با آهنگ‌های نغمه‌پردازان بنام و پرده‌های موسیقی از جمله مطالب آن است.

۸۸. شعردوست، علی‌اصغر. *ایران در شعر معاصر تاجیکستان*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.

۸۹. شفا، شجاع‌الدین. *ایران در ادبیات جهان*. تهران: ابن سینا، ۱۳۳۲.

۹۰. شورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٦.

۹۱. شهابی، علی‌اکبر. «چگونگی ارتباطات ایران و هند در عصر صفویان و تأثیر آن در ادبیات فارسی.» در *روابط ادبی ایران و هند، یا، تأثیر روابط ایران و هند در ادبیات دورهٔ صفویه: مشتمل بر قدیمیترین روابط...*. تهران: کتابخانهٔ مرکزی، ۱۳۱٦: ٤۳ـ۸۱.

۹۲. صبور، داریوش. *عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی*. [تهران]: زوار، ۱۳٤۹.

۹۳. صفا، ذبیح‌الله. *دورنمایی از فرهنگ ایرانی و اثر جهانی آن*. تهران: مدرسهٔ عالی ادبیات و زبانهای خارجی، ۱۳۵۰.

۹٤. صورتگر (صفاری)، کوکب، مترجم. *افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی (در سده‌های هیجدهم و نوزدهم میلادی تا سال ۱۸۵۹): پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۷.

۹۵. ضابطی جهرمی، احمد، اقتباس‌کننده. *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه*. تهران: کتاب فرا، ۱۳۷۸.

۹٦. طهماسبی، طغرل. *موسیقی در ادبیات*. تهران: رهام، ۱۳۸۰.

آمیخته شدن موسیقی با ادبیات چهرهٔ تازه‌ای برای هنر پدید آورده و عملکرد این دو تأثیر بسزایی در یکدیگر گذاشته است. این کتاب انواع سازهایی را که به نوعی در ادبیات به‌کار گرفته شده‌اند، و همچنین بزرگان و نخبگان موسیقی و شعرای موسیقیدان را معرفی می‌کند.

۹۷. عابدی، امیرحسن. «داستان پدماوت در ادبیات فارسی.» در *گفتارهای پژوهشی در زمینهٔ ادبیات فارسی*. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۷: ۳۰۵-۳۱۵.

۹۸. ـــــ . «داستان ستی در ادبیات فارسی و مثنوی سوز و گداز ملا نوعی خبوشانی.» در *گفتارهای پژوهشی در زمینهٔ ادبیات فارسی*. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۷: ۳۱٦-۳۲٤.

عمل سوزاندن زن با جنازهٔ شوهر را ستی می‌گویند. این عمل در زمان قدیم در میان هندوان رسم بوده است. بسیاری از شعرای پارسی‌گوی وفاداری زنان هندو را ستوده و ستی شدن آنان را دلیل شوهرپرستی ایشان دانسته‌اند. نوعی خبوشانی و مجرم کشمیری از کسانی هستند که دربارهٔ ستی اثری مستقل دارند.

۹۹. عابدی، کامیار. *دو رساله دربارهٔ سهراب سپهری: سپهری و ژاپن؛ سهراب و ک. تینا*. تهران: بازتاب نگار و کتاب نادر، ۱۳۸۷.

۱۰۰. ـــــ . «شباهت‌های شعر معاصر فارسی و عربی.» در *در روشنی باران‌ها: تحلیل و بررسی شعرهای محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک)*. تهران: کتاب نادر، ۱۳۸۱: ۲٦٤-۲٦٥.

۱۰۱. عاکوب، عیسی. *تأثیر پند پارسی بر ادب عرب؛ پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷٤.

۱۰۲. ـــــ . *تأثیر پندهای فارسی بر ادبیات عربی در عصر اول عباسی: بررسی کاربردی در ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ محمد شایگان مهر. مشهد: سخن‌گستر، ۱۳۹۰.

کتاب حاضر نخستین بار تحت عنوان *تأثیر پند پارسی بر ادب عرب: پژوهشی در ادبیات تطبیقی* منتشر شده است.

۱۰۳. عبادیان، محمود. *فردوسی و سنت و نوآوری در حماسه‌سرائی: مباحثی از ادبیات تطبیقی*. الیگودرز: انتشارات گهر، ۱۳٦۹.

نیز نک ← تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

۱۰٤. عبدالحکیم، خلیفه و الحکیم و اکرام و نعیم‌الدین. *مولوی، نیچه و اقبال*. ترجمه و حواشی محمد بقائی. تهران: حکمت، ۱۳۷۰.

۱۰۵. فرشیدورد، خسرو. «ادبیات تطبیقی.» در *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۸۰۸–۸٤۱.

نیز نک ← ویرایش ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳: ۸۰۸–۸٤۱.

۱۰٦. ـــــــ . «شعر اروپا و شعر ایران.» در *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج ۱. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۱۵۳–۱۵۷.

نیز نک ← ویرایش۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳: ۱۵۳–۱۵۷.

۱۰۷. ـــــــ . «فنون بلاغت در اروپا و جهان اسلام.» در *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۳۷۵–۳۸۷.

نویسنده در این بخش به مقایسهٔ بلاغت اسلامی و فرنگی می‌پردازد و دربارهٔ فنون بلاغت در شعر و ادب فارسی که نشئت‌گرفته از پژوهش‌های اروپاییان است بحث می‌کند.

نیز نک ← ویرایش ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳: ۳۷۵–۳۸۷.

۱۰۸. فریدریش، ورنر پاول و دیوید هنری ملون. *چشم‌انداز ادبیات تطبیقی غرب: از دانته تا یوجین اونیل*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: سخن، ۱۳۸۸.

۱۰۹. فلکی، محمود. *بیگانگی در آثار کافکا: تأثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی*. تهران: ثالث، ۱۳۸۷.

۱۱۰. فیضی، کریم. *از جبران تا سهراب*. تهران: ثالث، ۱۳۸٦.

۱۱۱. قاسمی حاجی‌آبادی، لیلا و عطاءاله افتخاری، گردآورنده. *بررسی قول و غزل در دیوان سعدی و متنبی*. یاسوج: دانشگاه آزاد اسلامی (یاسوج)، ۱۳۹۰.

۱۱۲. قانون پرور، محمدرضا. *در آیینه‌ی ایرانی: تصویر غرب و غربی‌ها در داستان ایرانی*. ترجمهٔ مهدی نجف‌زاده. با مقدمهٔ محمدرضا تاجیک. ویراسته‌ی رحمن قهرمان‌پور. تهران: فرهنگ گفتمان، ۱۳۸٤.

۱۱۳. قمرزاده، اصل‌الدین. *سمرقند در شعر و ادب فارسی*. زیر نظر محمدحسین عابدینی. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی اکو، ۱۳۸۷.

۱۱٤. قنبری، امید، ویراستار. *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر جواد حدیدی*.

تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۵.

۱۱۵. ـــــــ . *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی زنده‌یاد دکتر فاطمه سیاح*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۳.

۱۱٦. قنبری، محمدرضا. «مسافر غرب.» در *خیام‌نامه: روزگار، فلسفه، و شعر خیام*. تهران: زوار، ۱۳۸٤: ۳٤۱–۳٦٦.

نویسنده در این فصل از کتاب به ترجمهٔ فیتس‌جرالد از رباعیات خیام و تأثیر خیام بر او پرداخته است. تأثیر ترجمهٔ فیتس‌جرالد، مقایسهٔ فیتس‌جرالد با شکسپیر، ریشه‌های اقبال جهانی خیام، خیام در رمان جک لندن، و میزان تأثیر خیام در اروپا از مباحث این فصل است.

۱۱۷. کاکایی، عبدالجبار. *بررسی تطبیقی موضوعات ادبیات پایداری در شعر ایران و جهان*. تهران: پالیزان، ۱۳۸۰.

۱۱۸. کسائیان، زهره. *بررسی تطبیقی مضمون بازگشت به اصل در ادبیات عرفانی جهان*. اصفهان: دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۷.

۱۱۹. کفافی، محمد عبدالسلام. *ادبیات تطبیقی: پژوهشی در باب نظریهٔ ادبیات و شعر روایی*. ترجمهٔ حسین سیدی. مشهد: به‌نشر، ۱۳۸۲.

۱۲۰. الکک، ویکتور. *تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی*. بیروت: دارالمشرق، ۱۹۸٦.

۱۲۱. کوپریلی، محمدفؤاد. *صوفیان نخستین در ادبیات ترک*. ترجمه و توضیح توفیق ه. سبحانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۵.

در بخش‌هایی از این کتاب، اشارات پراکنده‌ای به تأثیرات صوفیان ترک بر ایران وجود دارد.

۱۲۲. کوساکابه، کازوکو. *داستان گنجی و شاهنامه: مقایسهٔ شاهکار ادبی ژاپن و شاهکار ادبی ایران*. ویراست روحی افسر. تهران: نی، ۱۳۸۲.

۱۲۳. کوشک‌جلالی، علیرضا. *همزاد: نمایشنامه در هشت صحنه، با الهام از داستان هروسترات* (*Herostrat*) *اثر ژان پل سارتر*. تهران: قطره، ۱۳۸٦.

۱۲٤. کویاجی، جهانگیر کوورجی. *آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان*. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۹.

نیز نک ← تهران: کتابهای جیبی، ۱۳٦۲.

۱۲۵. ـــــــ . «اپیزود اسفندیار.» در *پژوهشهایی در شاهنامه*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. اصفهان: زنده‌رود، ۱۳۷۱: ۱۹۱–۲۱۵.

نویسنده در این بخش به بررسی شخصیت آشیل و اسفندیار و قیاس سروده‌های اپیزود اسفندیار با سروده‌های هومر می‌پردازد.

۱۲٦. ـــــــ . «ادیسه‌ای ایرانی: گشتاسب در روم.» در *پژوهشهایی در شاهنامه*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. اصفهان: زنده‌رود، ۱۳۷۱: ۱٦۷–۱۸۸.

نویسنده در این بخش به مقایسهٔ اپیزود گشتاسب در روم با برخی از منظومه‌های بسیار کهن دیگر سرزمین‌ها می‌پردازد.

۱۲۷. ـــــــ . *اسطوره‌های ایران و چین*. ترجمهٔ کوشیار کریمی طاری. تهران: نسل نواندیش، ۱۳۷۸.

در این اثر، آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده به برخی افسانه‌های شاهنامه و همتایان چینی آن، بهرام یشت و همتایان آن، شاهنامه و فنگ شن ین ای، سرئوشایست و جایگاه آن در عرفان ایران و چین، خاندان گودرز به عنوان فصلی از تاریخ پارت در شاهنامه و... پرداخته است. هدف نویسندهٔ این اثر نشان دادن فصل مشترک افسانه‌های سکایی شاهنامه و شماری از اسطوره‌های چینی است.

۱۲۸. ـــــــ . «افسانهٔ جام مقدس و همانندهای ایرانی و هندی آن.» در *پژوهشهایی در شاهنامه*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. اصفهان: زنده‌رود، ۱۳۷۱: ۳۵ـ۱۰۸.

در این بخش، نویسنده به همانندی‌های سرشت و افسانه‌های جام مقدس و فر کیانی، شکل‌ها یا جلوه‌های گوناگون جام و فر، و تقارن آرمان‌های مهرآیینی و میزگرد می‌پردازد و در نهایت جست‌وجوی جام را در متن‌های هند و آریایی و در اوستا پی می‌گیرد. نویسنده تلاش کرده است تا نشان دهد که سنت‌های ایرانی در شکل‌گیری رمانس آرتوری کارکرد بسزایی داشته و افسانهٔ کیخسرو بخش مهمی از این سنت‌های ایرانی را تشکیل می‌داده است.

۱۲۹. ـــــــ . «میزگرد کیخسرو و شهریار.» در *پژوهشهایی در شاهنامه*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. اصفهان: زنده‌رود، ۱۳۷۱: ۱۰۹–۱٦۳.

نویسنده در این بخش به خصلت‌های مشترک افسانهٔ کیخسرو و رمانس‌های اروپای سده‌های میانه، عوامل مشترک در شکل‌گیری میزگردها، و بررسی افسانهٔ آرتوری و افسانهٔ کیخسرو می‌پردازد.

۱۳۰. کیا، خجسته. *شاهنامهٔ فردوسی و تراژدی آتنی*. [تهران]: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۹.

۱۳۱. گرجی، مصطفی. *هر که را دردست، او بردست بو: بررسی تطبیقی نگاه مولوی و متفکران ملل دیگر به درد و رنج‌های بشری*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی، جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۸.

۱۳۲. گلشاهی، گلدی. *تأثیر قرآن مجید در سروده‌های ادبای پارسی‌گو، عرب و ترکمن*. گرگان: مختومقلی فراغی، ۱۳۸۸.

۱۳۳. گلشنی، اکرم. *طب و مضامین طبی و بازتاب آن در ادب فارسی*. کرج: جام گل، ۱۳۸٦.

۱۳٤. گیار، ماریوس فرانسوا. *ادبیات تطبیقی*. ترجمه و تکملهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤.

۱۳۵. مارتینو، پیر. *شرق در ادبیات فرانسهٔ قرون هفدهم و هجدهم*. ترجمه و تلخیص جلال ستاری. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

۱۳٦. مازی اوغلو، حسیبه. «مقام و تأثیر مولانا در آغاز و گسترش ادبیات ترک در آناطولی.» در *مولانا از دیدگاه ترکان و ایرانیان*. به قلم جمعی از نویسندگان؛ گردآوری رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳٦۹: ۱۱۵–۱۲۷.

مولانا در شروع و توسعهٔ ادبیات ترک در آناطولی، و ورود و گسترش مفاهیم و مضامین عرفانی به آن سرزمین نقش مهمی ایفا کرده است. ادبیات ترک بسیار تحت تأثیر مولانا و به‌ویژه مثنوی اوست.

۱۳۷. ماسه، هانری. «سعدی و شاعران و نویسندگان اروپایی.» در *تحقیق دربارهٔ سعدی*. ترجمهٔ محمدحسن مهدوی اردبیلی و غلامحسین یوسفی. تهران: توس، ۱۳٦۳: ٤۰۸–٤۱٦.

۱۳۸. مایل هروی، نجیب. «تأثیر شدید لویی آراگون از آثار جامی.» در *جامی*. تهران:

طرح نو، ۱۳۷۷: ۳۰۵-۳۰۷.

۱۳۹. مبلغ، محمداسماعیل. *جامی و ابن عربی*. [بی جا]: انجمن جامی، ۱۳۴۳.

۱٤۰. محفوظ، حسینعلی. *متنبی و سعدی و مأخذ مضامین سعدی در ادبیات عربی*. تهران: روزنه، ۱۳۷۷.

۱٤۱. محمدی، ابراهیم. *مبانی نظری ادبیات تطبیقی (فارسی-عربی)*. بیرجند: دانشگاه بیرجند، معاونت پژوهشی، ۱۳۸۹.

۱٤۲. محمدی روزبهانی، محبوبه. *قسم به نخل، قسم به زیتون: بررسی تطبیقی شعر مقاومت ایران و فلسطین*. تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس، ۱۳۸۹.

۱٤۳. مدی، ارژنگ. *عشق در ادب فارسی: از آغاز تا قرن ششم*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۱.

نویسنده سعی کرده است به عشق و ماهیت و ابعاد و جنبه‌های گوناگون انواع عشق، به‌ویژه عشق عرفانی، بپردازد و سخنان عرفا، فلاسفه، شعرا و ادبا را در این زمینه نقل کند. بخش‌هایی از کتاب به تأثیر اندیشمندان و متفکران غربی و یونانی در مضمون عشق در ادبیات فارسی اختصاص دارد.

۱٤٤. مرادی، شهناز. *اقتباس ادبی در سینمای ایران*. تهران: آگاه، ۱۳٦۸.

۱٤۵. ممتحن، مهدی و زهرا مهاجر. *اقبال لاهوری و ابوالقاسم شابی در گذرگاه ادبیات تطبیقی*. تهران: لوح محفوظ. ۱۳۹۱.

۱٤٦. مرتضوی، منوچهر. «انعکاس افکار افلاطون و سقراط در آثار مولانا.» در *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*. [ویرایش ٤]. تهران: ستوده، ۱۳۸۳: ۳۳۹-۳٤۲.

۱٤۷. مصباحی‌پور، جمشید. *واقعیت اجتماعی و جهان داستان: جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.

نویسنده با گردآوری رمان‌های فارسی به طرح پیوندهای چندگانه‌ای پرداخته است که ممکن است میان متن سیاسی- اجتماعی جامعهٔ ایران و این رمان‌ها وجود داشته باشد. هدف نهایی نویسنده جست‌وجوی پیوندهای راستین و معنی‌داری است که میان کار ادبی و جامعه، میان شیوه‌های زندگی آدمیان و آثار ادبی که فرآوردهٔ اندیشه‌های آنهاست وجود دارد.

۱٤۸. مظفری، نسرین. *جایگاه انسان در شاهنامه و مهابهارات*. تهران: شلاک، ۱۳۸۸.
۱٤۹. معزی، امیرناصر. *ادبیات و روان‌پزشکی (سعدی)*. تهران: امیرناصر معزی، ۱۳۸۳.
۱۵۰. ـــــ . *ادبیات و روان‌پزشکی: داستانهایی از فردوسی*. تهران: امیرناصر معزی، ۱۳۸۳.
۱۵۱. معین، محمد. «تأثیر حافظ در دیگران یا حافظ به نظر دیگران.» در *حافظ شیرین‌سخن*. به کوشش مهدخت معین. ج ۳/۲. تهران: معین، ۱۳٦۹: ۷۵٦-۷۸۲.
۱۵۲. ـــــ . «می و مزدیسنان در ادبیات پارسی و تازی.» در *مزدیسنا و ادب پارسی*. ج ۱. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۸: ٤٤٦-٤۵۸.
۱۵۳. ممتحن، مهدی و زهرا مهاجر. *اقبال لاهوری و ابوالقاسم شابی در گذرگاه ادبیات تطبیقی*. تهران: لوح محفوظ، ۱۳۹۱.
۱۵٤. منصوری، مسلم، گردآورنده، مصاحبه‌گر. *سینما و ادبیات، مصاحبه با دست‌اندرکاران سینما و ادبیات*. تهران: علم، ۱۳۷۷.
۱۵۵. مؤید شیرازی، جعفر. «تأثیر شعر عربی بر آثار سعدی و شعر فارسی بعد از وی.» در *شناختی تازه از سعدی: همراه با متن مصحح و معرب اشعار عربی و ترجمهٔ فارسی*. با مقدمهٔ احسان عباس. شیراز: لوکس (نوید)، ۱۳٦۲: ٤۲-۵۰.
۱۵٦. ـــــ . «مضمون‌گیری سعدی از شاعران عرب.» در *شناختی تازه از سعدی: همراه با متن مصحح و معرب اشعار عربی و ترجمهٔ فارسی*. با مقدمهٔ احسان عباس. شیراز: لوکس (نوید)، ۱۳٦۲: ۱۳-۲۸.
۱۵۷. ـــــ . «مقام سعدی در شعر تازی.» در *شناختی تازه از سعدی: همراه با متن مصحح و معرب اشعار عربی و ترجمه فارسی*. با مقدمهٔ احسان عباس. شیراز: لوکس (نوید)، ۱۳٦۲: ٦۹-۸۸.
۱۵۸. مهاجر شیروانی، فردین و حسن شایگان. «نگاهی به دو بدبین: خیام و بودا.» در *نگاهی به خیام: همراه با رباعیات*. تهران: پویش، ۱۳۷۰: ۸۷-۹٦.
۱۵۹. ـــــ . «نگاهی به دو زندیق: خیام و ابوالعلاء.» در *نگاهی به خیام: همراه با رباعیات*. تهران: پویش، ۱۳۷۰: ۹۷-۱۱٤.
۱٦۰. ـــــ . «نگاهی به دو فرزانه: خیام و شوپنهاور.» در *نگاهی به خیام: همراه با رباعیات*. تهران: پویش، ۱۳۷۰: ۱۱۵-۱۲۸.

۱٦۱. نازک‌کار، ژینوس. *فروغ، نقطهٔ تلاقی شعر و سینما*. تهران: قطره، ۱۳۹۰.
۱٦۲. نامور مطلق، بهمن، گردآورنده. *اسطوره متن بینافرهنگی: حضور شاهنامه در فرهنگ‌ها و زبان‌های جهان*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.
این کتاب نگاهی به حضور شاهنامه در فرهنگ‌های گوناگونِ عربی، ترکی، هندی و فرهنگ‌های حوزهٔ قفقاز، و همچنین فرهنگ‌های دورترِ شرقی همچون چین و فرهنگ‌های غربی همچون کشورهای اروپایی دارد و تأثیر شاهنامه را بر این فرهنگ‌ها بررسی می‌کند.
۱٦۳. ـــــــ . *آینهٔ آب: تأثیرپذیری پانزده نویسندهٔ بزرگ غربی از شاعران ایرانی*. تهران: همشهری، ۱۳۸٤.
۱٦٤. ندا، طه. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ زهرا خسروی. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۰.
۱٦٥. ـــــــ . *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نی، ۱۳۸۳.
۱٦٦. نصیری‌فر، حبیب‌الله، گردآورنده. *نقش موسیقی آوازی در شعر و غزل ایران*. تهران: نگاه، ۱۳۸٤.
۱٦۷. واحددوست، مهوش. *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی*. تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)، ۱۳۷۹.
نویسنده در بخش‌های مختلف این کتاب به طور پراکنده به بررسی تأثیر اسطوره‌های اقوام دیگر در شاهنامهٔ فردوسی می‌پردازد.
۱٦۸. وزیرنیا، سیما و غزال ایراندوست. «تأثیر مکتب‌های عرفانی شرق بر شعر سهراب.» در *زیر سپهر آبی سهراب: کندوکاوی در شعر و اندیشهٔ سهراب سپهری*. تهران: قطره، ۱۳۷۹: ۸۲–۹۰.
۱٦۹. ـــــــ . «دیگران و سهراب.» در *زیر سپهر آبی سهراب: کندوکاوی در شعر و اندیشهٔ سهراب سپهری*. تهران: قطره، ۱۳۷۹: ٦۹–۷۷.
این مقاله به تأثیر اندیشه‌های عرفانی و فلسفی شرق بر شعر سهراب می‌پردازد و دربارهٔ انتساب مایه‌های شعری او به عرفان بودیسم و ادیان الهی بحث می‌کند.
۱۷۰. ـــــــ . «سهراب و دیگران.» در *زیر سپهر آبی سهراب: کندوکاوی در شعر و اندیشهٔ سهراب سپهری*. تهران: قطره، ۱۳۷۹: ۱۲۱–۱۵۲.

سهراب با یونگ و اصطلاحات و اندیشه‌های او آشنا بوده و بعضی عناصر تفکر او را در شعر خود به کار برده است. او همچنین از داستان مسخ پیکتور اثر هسه تأثیر پذیرفته است.

۱۷۱. هاشمی، محسن. *فردوسی و هنر سینما: بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامهٔ فردوسی*. تهران: علم، ۱۳۸۹.

۱۷۲. هاماسدق. *صادق هدایت و هاماسدق «چالو»*. ترجمهٔ آقاسی هوانسیان. تهران: آلیک، ۱۳٤٦.

۱۷۳. هروی، حسینعلی. «تحلیل یک شعر فلسفی از پل والری و سنجشی با عرفان حافظ.» در *مقالات حافظ*. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: کتاب‌سرا، ۱۳٦۸: ۱۹۰–۱۹۷.

نیز نک← «تحلیل یک شعر فلسفی از پل والری و سنجشی با عرفان حافظ: نگین، ش ۱۳۰، نوروز ۱۳۵۵.» در *مجموعه مقالات نقد و نظر دربارهٔ حافظ و چند مقالهٔ دیگر* به اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۱۰۸–۱۱۳.

۱۷٤. ـــــــ . «حافظ و والری یا سنجشی بین جهان‌بینی عرفانی و مادی؛ مقالات و بررسی‌ها ش۲، ۱۳٤۹.» در *مجموعه مقالات نقد و نظر دربارهٔ حافظ و چند مقالهٔ دیگر*. به اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۳–۱۹.

ـــــــ . «حافظ و والری یا سنجشی بین جهان‌بینی عرفانی و مادی.» در *مقالات حافظ*. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: کتاب‌سرا، ۱۳٦۸: ۱۵–۳۹.

۱۷۵. ـــــــ . «سنجش مفهوم یک شعر عرفانی و یک شعر فلسفی از حافظ و والری.» در *مقالات حافظ*. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: کتاب‌سرا، ۱۳٦۸: ۱۷٦–۱۸۹.

ـــــــ . «سنجش مفهوم یک شعر عرفانی و یک شعر فلسفی از حافظ و والری: نگین، ش ۱۲۸، دی ۱۳۵٤.» در مجموعه مقالات نقد و نظر دربارهٔ حافظ و چند مقالهٔ دیگر. به اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳: ۹۹–۱۰۷.

۱۷٦. هلال، محمدغنیمی. *ادبیات تطبیقی: تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی*. ترجمه و تحشیه و تعلیق از مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

۱۷۷. هنرمندی، حسن. *آندره ژید و ادبیات فارسی*. تهران: زوار، ۱۳٤۹.
۱۷۸. ـــــــ . *سفری در رکاب اندیشه از جامی تا آراگن: بررسی تأثیر و ارزش ادبیات کهنسال فارسی در جهان امروز و نشان دادن شیوهٔ بهره‌برداری مثبت از آن همراه با چند بررسی تطبیقی و...* تهران: بنگاه مطبوعاتی گوتنبرگ، ۱۳۵۱.
۱۷۹. هوراس. *گزینه‌ی شعرهای هوراس با اشاره‌ای تطبیقی به شعر هوراس و پارسی‌گویان کهن*. [به انتخاب آلبر توموکینو.] ترجمهٔ م. طاهر نوکنده. به کوشش هوشنگ سبقتی. تهران: دوست، ۱۳۸۰.
۱۸۰. یگانی، علی‌اصغر. «مقایسهٔ خیام با امائل و اقران.» در *نادرهٔ ایام: حکیم عمر خیام و رباعیات او*. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳٤۲: ۲۵۲–۲۹۱.
۱۸۱. یوحنان، جان. *گسترهٔ شعر پارسی در انگلستان و آمریکا*. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. تهران: روزنه، ۱۳۸٦.

ازدست‌رفته در ترجمه:
سطر اول «بیگانه» چگونه باید باشد؟

رایان بلوم*
ترجمهٔ مژده دقیقی**

برای خوانندهٔ امروز امریکایی، کمتر جمله‌ای در ادبیات فرانسه به اندازهٔ جملهٔ آغازینِ *L'Étranger* (بیگانه) نوشتهٔ آلبر کامو مشهور است: Aujourd'hui, maman est morte. از اصل قضیه که بگذریم، نخستین جملهٔ *بیگانه* چنان ساده است که حتی شاگردمدرسه‌ای با دانش اندک از زبان فرانسه از عهدهٔ ترجمه‌اش برمی‌آید. پس چرا مترجمان حرفه‌ای پیوسته در فهم آن دچار اشتباه می‌شوند؟

در نخستین جملهٔ این رمان، دو تصمیم ظریف و به‌ظاهر کم‌اهمیت در ترجمه می‌تواند شیوهٔ خوانشِ ما را از هر آنچه پس از این جمله می‌آید تغییر دهد. حساسیتِ این انتخاب‌ها در آن است که به بحثی قدیمی در جامعهٔ ادبی دامن می‌زند: آیا مترجم برای خلق بهترین متن ممکن باید شناخت خاصی از نویسندهٔ اثر داشته باشد؟

آرتور گولدامر[1]، مترجم کتابی از سرمقاله‌های کامو در نشریهٔ *کومبا*[2]، می‌گوید: «احمقانه است که فکر کنیم ترجمهٔ خوب به نوعی همدلیِ شهودی[3] میان نویسنده و مترجم نیاز دارد.» شاید «شهودی» بودنِ این همدلی در واقع کمی مبالغه‌آمیز باشد، ولی بعید است که با دیدن این جملهٔ مشهورِ کامو ــ خواه استوارت گیلبرت[4] ترجمه‌اش کرده باشد، یا جوزف لاردو[5]، یا کِیت گریفیت[6]، یا حتی، در درجهٔ بعد، مَتیو وارد[7] ــ به فکر فرو نرویم. در دل خواهیم گفت که اگر مترجم شناخت بیشتری از نویسنده داشت، شاید حال و هوای این متن به منظور کامو نزدیک‌تر می‌شد.

---

* Ryan Bloom, *New Yorker*, 15 May 2012

** مترجم و ویراستار
پیام‌نگار: daghighim@gmail.com

[1] Arthur Goldhammer
[2] *Combat*
[3] mystical
[4] Stuart Gilbert
[5] Joseph Laredo
[6] Kate Griffith
[7] Matthew Ward

استوارت گیلبرت، محقق بریتانیایی و از دوستان جیمز جویس، اولین کسی بود که برای ترجمهٔ *L'Étranger* کامو به انگلیسی دست به قلم برد. گیلبرت در سال ۱۹٤٦ عنوان این کتاب را به *The Outsider* ترجمه کرد و سطر نخستِ آن را به Mother died today برگرداند. ساده، موجز، و نادرست.

در ۱۹۸۲، هم جوزف لاردو و هم کِیت گریفیت ترجمه‌های جدیدی از *L'Étranger* ارائه کردند، و هر دو، به جای عنوانِ گیلبرت که با عنوان اصلی تفاوت داشت، *The Stranger* را برگزیدند، ولی سطر نخستِ او را حفظ کردند. Mother died today به همان صورت باقی ماند، و تا ۱۹۸۸ یک کلمه‌اش هم تغییر نکرد. در این سال بود که مترجم و شاعر امریکایی، مَتیو وارد، Mother را به *Maman* برگرداند. یک کلمه؟ این که موضوع مهمی نیست! بخش عمدهٔ نظر و داوری نهایی ما ــ در کنار دادگاه رمان ــ نسبت به مورسو[1] به برداشت ما از رابطهٔ او با مادرش وابسته است. ما مورسو را نه بر مبنای جنایتی که مرتکب می‌شود، بلکه بر اساس ارزیابی خودمان از او به عنوان انسان محکوم می‌کنیم یا حکم به آزادی‌اش می‌دهیم. آیا مورسو مادرش را دوست دارد؟ یا نسبت به او بی‌عاطفه یا حتی بی‌توجه است؟

برداشت اولیه مهم است، و خوانندگان امریکایی ٤۲ سال آزگار از طریق لحن خشک و بی‌احساسِ جملهٔ Mother died today با مورسو آشنا شده‌اند. Mother نشان چندانی از صمیمیت، علاقه یا نزدیکی یا مهر ندارد، کلمه‌ای ایستا و ازلی[2] است؛ از آن کلماتی نیست که برای موجود زنده به کار می‌بریم، موجودی که نفس می‌کشد و با او روابط نزدیکی داریم. استفاده از این کلمه مانند آن است که سگِ خانواده را Dog یا شوهری را Husband بخوانیم. با دیدن این کلمه، ناگزیر تصور می‌کنیم که مورسو نسبت به زنی که او را به دنیا آورده بی‌عاطفه و نامهربان است.

اگر این سطرِ آغازین به Mommy died today ترجمه شده بود، چه اتفاقی می‌افتاد؟ در آن صورت، مورسو به نظرمان چگونه بود؟ احتمالاً اولین برداشتمان این بود که داستان از زبان کودکی روایت می‌شود. به جای آنکه از او بدمان بیاید، نسبت به او احساس ترحم یا همدردی می‌کردیم. ولی این ترجمه هم تصویر نادرستی از مورسو به

---

[1] Meursault، نام شخص اول رمان *بیگانه* ـ م.

[2] archetypal

دست می‌دهد. واقعیت این است که هیچ‌یک از این ترجمه‌ها ــ Mother یا Mommy ــ معادل مناسبی برای کلمهٔ اصلی محسوب نمی‌شود. کلمهٔ فرانسهٔ maman جایی بین این دو نهایت قرار می‌گیرد: نه مانند Mother بی‌عاطفه و نامهربان است، نه مانند mommy بیش از حد کودکانه. در زبان انگلیسی، شاید mom مناسب‌ترین کلمه برای جملهٔ کامو باشد، ولی حتی این کلمهٔ تک‌هجایی هم حال و هوای ناخوشایند و خشکی دارد؛ در کلمهٔ دوهجاییِ maman، اندک لطافت و صمیمیتی هست که با برگرداندنِ آن به mom از دست می‌رود.

پس مترجمِ زبان انگلیسی چطور باید از تأثیرگذاریِ بی‌جهت بر خواننده اجتناب کند؟ به نظر می رسد تنها کار منطقی را مَتیو وارد، آخرین مترجم رمان، کرده است: هیچ کار. او به کلمهٔ کامو دست نزده، و این سطرِ آغازینِ مشهور را به Maman died today برگردانده است. شاید بگویید که مَتیو واردِ مشکلِ جدیدی ایجاد کرده است: اکنون خوانندهٔ امریکایی از همان ابتدا با کلمه‌ای بیگانه روبه‌روست، و به سردرگمی خاصی دچار می‌شود که در ترجمه‌های دیگر وجود نداشت. با این وصف، ترجمهٔ مَتیو وارد هوشمندانه است، و به سه دلیل بهترین راه‌حل محسوب می‌شود.

اول اینکه نقشِ کلمهٔ فرانسهٔ maman برای خوانندهٔ انگلیسی‌زبان کاملاً آشناست. در سراسر جهان، کودکان هنگامی که زبان به گفتنِ کلمات باز می‌کنند، با ساده‌ترین صداها شروع می‌کنند. در بسیاری از زبان‌ها، تولید صامت‌های دولبی مانند m، p، و b، و همین‌طور مصوتِ کوتاهِ a، از همه آسان‌تر است. در نتیجه، در زبان انگلیسی می‌بینیم که کودکان مادر خود را در آغاز mama صدا می‌کنند. حتی در زبانی به ظاهر بسیار متفاوت مانند چینیِ ماندارین کلمهٔ māma را می‌بینیم؛ در زبان‌های جنوب هند amma را داریم، و در نروژی، ایتالیایی، سوئدی، و ایسلندی، و بسیاری زبان‌های دیگر، کلمهٔ mamma به کار می‌رود.[1] کلمهٔ فرانسهٔ maman به قدری مشابه است که خوانندهٔ انگلیسی‌زبان به‌راحتی آن را می‌فهمد.

ثانیاً، با گذشت سالیان، نسل‌های جدیدِ خوانندگان امریکایی روز به روز بیشتر از موقعیت تاریخی این رمان فاصله می‌گیرند و بیشترِ آنها اولین بار در دبیرستان با کتاب کامو مواجه می‌شوند. استفاده از کلمهٔ اصلی فرانسه در جملهٔ اول، به جای هر یک از

[1] در کنار این موارد، می‌توان به کاربرد «مام» و «ماما» در زبان فارسی نیز اشاره کرد ـ م.

گزینه‌های انگلیسی، این را نیز به خواننده یادآور می‌شود که در واقع به دنیایی متفاوت با دنیای خود وارد می‌شود. شاید این نکته مثلاً به خوانندهٔ جوان اطلاع ندهد که در الجزایرِ تحت استعمار احتمالِ اینکه یک فرانسوی به جرم کشتن عربِ مسلحی به مرگ محکوم شود ضعیف یا بعیدِ است[1]، ولی دست‌کم اشاره‌ای اولیه به این واقعیت‌های فرامتنی را در اختیار خواننده می‌گذارد.

سرانجام، و شاید از همه مهم‌تر، اینکه خوانندهٔ امریکایی نسبت به کلمهٔ maman پیشاپیش هیچ نظری ندارد. ما این کلمه را به‌آسانی درک می‌کنیم، هیچ باری به همراه ندارد، هیچ فکر ناخواسته‌ای در ذهنمان ایجاد نمی‌کند. نه موجب می‌شود که مورسو را بیش از حد بی‌عاطفه و سنگدل بیابیم، نه چندان مهربان و بامحبت. البته، در واقع امر، دقت و وضوح کلمهٔ maman تا حدی برای خوانندهٔ انگلیسی‌زبان از دست می‌رود، ولی لحن آن، در مقایسه با mother، بیشتر لحنی خنثی و متمایل به خودمانی است که به جملهٔ اصلی کامو نزدیک‌تر است.

پس اگر مَتیو وارد سرانجام مشکل «مادر» را حل کرده، او و دیگر مترجمان دقیقاً چه چیزی را اشتباه فهمیده‌اند؟ گی دامان[2] در *گاردین* دربارهٔ سطر اولِ *The Stranger* نوشته است: «بعضی سطرهای آغازین چنان تأثیرگذارند که گویی بقیهٔ کتاب را می‌سوزانند و سوراخ می‌کنند، و طنینِ معنایی‌شان مانند نخستین تِمِ سمفونی پنجم بتهوون پیوسته تکرار می‌شود».

هر مترجم خوبی با شمّ زبانیِ خود متوجه این نکته خواهد شد که Aujourd'hui, maman est morte، با چنین نحوی، جملهٔ انگلیسیِ چندان فصیحی از کار در نمی‌آید. همین است که به جای ترجمهٔ تحت‌اللفظی‌ترِ Today, Mother has died با برگردانِ Mother died today روبه‌رو می‌شویم که روان‌تر و طبیعی‌تر است. ولی سؤال این است: با تغییر نحو جمله آیا منطق آن و معنای «تمثیلیِ» عمیق‌ترش را نیز تغییر می‌دهیم؟

پاسخ یک *oui* (آری) بلند است.

---

[1] توضیح آنکه مورسو، در جریان واقعه‌ای، یک عرب الجزایری را می‌کشد و، در دادگاه فرانسوی حاکم بر الجزایر، به کیفر اعدام محکوم می‌شود ـ م.

[2] Guy Damman

با برگرداندنِ این سطر به Mother died today، ترتیبِ ویژهٔ آن تصاویر ذهنی که موجب شناختِ خواننده از ذهن و روح مورسو می‌شود به‌کلی از دست می‌رود. خواننده در طول رمان درمی‌یابد که مورسو شخصیتی است که در درجهٔ اول در زمان حال زندگی می‌کند. آگاهانه به گذشته نمی‌اندیشد؛ نگران آینده نیست. مهم امروز است. تنها عامل مهم در هستیِ او هم‌اکنون است.

ولی مامان خیلی هم دور از موضوع نیست. رابطهٔ مورسو با مادرش که بازتاب زندگی کاموست، رابطه‌ای است منحصر به فرد، و یکی از دلایل این امر ناتوانی مادر در ایجاد ارتباط است (مادر کامو بی‌سواد بود و مشکل شنوایی و تکلم داشت). کامو و مورسو هر دو در حسرت مامان هستند، در حسرت شادی و مهر او، ولی بیان این احساسات برایشان سخت است. با این حال، این تنش بیش از آنکه مادر را از پسر دور کند، او را در کانون زندگی پسرش قرار می‌دهد. در آغاز کتاب، ضایعهٔ از دست دادن مامان موجب می‌شود که او جایگاهی بینابینی پیدا کند: بین توانایی‌ِ مورسو برای زیستن در زمان حال، و شناخت زمانی که دیگر امروز نیست.

این ضایعه کنشِ رمان را هدایت می‌کند، و ناگزیر به پایان منتهی می‌شود، به نقطهٔ آخر، به چیزی که بر فراز همه چیزِ دیگر معلق است: مرگ. کامو در اوایل کتاب مرگِ مادر مورسو را با آفتاب طاقت‌فرسای همیشه‌حاضر مرتبط می‌کند، به نحوی که در صحنهٔ اوج رمان در ساحل شاهد نمادپردازی هستیم: آفتاب همان ضایعهٔ از دست دادن مادر است، آفتاب موجب می‌شود که مورسو ماشهٔ تپانچه را بکشد. با این همه، کامو این ارتباط را برای کسانی که به آن پی نبرده‌اند روشن می‌کند و می‌نویسد: «آفتاب مثل همان روزی بود که مامان را به خاک سپردم، و، مثل همان روز، سرم بدجوری درد می‌کرد، و همهٔ رگ‌های پیشانی‌ام زیر پوست ضربان داشت». با رها شدنِ ماشه، همان گونه که با از دست رفتنِ مامان، امروز یا آغازْ تسلیم مرگ یا پایان می‌شود.

ترکیب کلمات در جملهٔ اول کامو تصادفی نیست: امروز با مرگ مامان متوقف می‌شود. این جمله، که هنوز در هیچ یک از ترجمه‌های انگلیسیِ *L'Étranger* به‌درستی ترجمه نشده است، بایستی به این صورت اصلاح شود: Today, Maman died.

نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی

نخستین کارگاه آموزشی

علی‌رضا انوشیروانی*

فرهنگستان زبان و ادب فارسی به منظور آشنایی با نظریه‌ها و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی در روزهای ۲۷ و ۲۸ تیرماه ۱۳۹۱ کارگاهی با همین عنوان برگزار کرد. اعضای هیئت علمی و دانشجویان دکتری رشته‌های ادبیات فارسی و خارجی و سایر رشته‌های علوم انسانی و هنر دانشگاه‌ها برای شرکت در نوبت اول این کارگاه اولویت داشتند.

گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در مرحلهٔ اول، پس از بررسی کارنامهٔ علمی ۱۳۰ متقاضی، ۳۰ نفر از آنان را برای شرکت در اولین کارگاه پذیرفت. از این عده، ۲۰ نفر عضو هیئت علمی و ۱۰ نفر دانشجوی دوره‌های دکتری دانشگاه‌های کشور بودند. شرکت‌کنندگان نوبت اول از میان دانشگاه‌های زیر برگزیده شده بودند:

دانشگاه اصفهان، دانشگاه فرهنگیان اصفهان، دانشگاه پیام نور (در تهران و شهرستان‌ها)، دانشگاه سمنان، دانشگاه رازی کرمانشاه، دانشگاه گیلان، دانشگاه تربیت مدرس، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشگاه مازندران، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشگاه هنر کرج، دانشگاه یاسوج، دانشگاه شیراز، دانشگاه بوعلی‌سینای همدان، دانشگاه اراک، دانشگاه تهران، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، و فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

موضوعات مورد بحث در کارگاه بدین شرح بود: ۱. تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی در ایران؛ ۲. پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در فرانسه؛ ۳. نظریه‌ها و روش‌های سنّتی

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

تحقیق در ادبیات تطبیقی؛ ٤. تصویرشناسی و سفرنامه‌ها؛ ٥. رنه ولک و بحران ادبیات تطبیقی و پیدایش مکتب جدید ادبیات تطبیقی؛ ٦. سیر تحولات نظری و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی از دهۀ ۱۹٦۰ تا امروز (شامل این محورها: مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی، ادبیات تطبیقی و نقد پسااستعماری، ادبیات جهان)؛ ۷. ادبیات تطبیقی و سینما؛ ۸ . ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.

روز سه‌شنبه ۲۷ تیرماه، نخستین کارگاه آموزشی نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی با سخنرانی علی‌رضا انوشیروانی، دبیر علمی کارگاه، دربارۀ ضرورت برگزاری و اهداف کارگاه آغاز شد. پس از مراسم افتتاحیه، ایلمیرا دادور، عضو هیئت علمی دانشگاه تهران، اولین جلسۀ کارگاه آموزشی خود را در موضوع «ادبیات تطبیقی و سفرنامه‌ها و تصویرشناسی» در نوبت صبح روز اول برگزار کرد.

پس از آن، در نوبت بعدازظهر روز نخست، انوشیروانی در دو جلسه دربارۀ «نظریه و روش تحقیق ادبیات تطبیقی از آغاز نیمۀ دوم قرن بیستم تا زمان حاضر» سخن گفت. وی تلاش کرد تا نشان دهد که نظریۀ واحدی در قلمروِ ادبیات تطبیقی وجود ندارد و ما با مجموعه‌ای از نظریه‌ها روبه‌رو هستیم که گاه با یکدیگر تناقض دارند. انوشیروانی توجه شرکت‌کنندگان در کارگاه را به تحول و پویایی نظریه‌ها و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی جلب کرد و رشد و توسعۀ علمی این رشته را در فضای دانشگاهی ایران منوط به راه‌اندازی آن به صورت یک گروه دانشگاهی مستقل با همکاری استادان متخصص ادبیات تطبیقی و استادان ادبیات ملی و خارجی و سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرها دانست.

در دومین روز این کارگاه آموزشی، بهمن فرمان‌آرا، کارگردان و فیلم‌ساز مشهور کشورمان، با نمایش یکی از فیلم‌های خود با عنوان *سایه‌های بلند باد* در موضوع «ادبیات و سینما» سخن گفت. فرمان‌آرا در سخنرانی خود به بررسی اقتباس سینمایی از آثار ادبی پرداخت و نشان داد که متن نوشتاری چگونه به متن دیداری تبدیل می‌شود.

ابوالحسن نجفی، مدیر گروه ادبیات تطبیقی، دیگر مدرس این کارگاه بود که در باب ترجمه‌پژوهی سخن گفت. نجفی با آوردن مثال‌ها و نمونه‌های متعدد از ترجمه‌های مختلف، از جمله ترجمه‌های اشعار حافظ به زبان‌های خارجی، به ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های ترجمه و نقش مترجم پرداخت.

شرکت‌کنندگان سپس از گروه‌های واژه‌گزینی و فرهنگ‌نویسی فرهنگستان بازدید کردند. علی مهرامی، کارشناس گروه واژه‌گزینی، و ابوالفضل خطیبی، معاون گروه فرهنگ‌نویسی، این گروه‌ها را به بازدیدکنندگان معرفی کردند و به پرسش‌های آنان پاسخ گفتند.

آخرین برنامهٔ روز دوم کارگاه میزگردی در موضوع «چشم‌انداز ادبیات تطبیقی در ایران» بود که با حضور نجفی، انوشیروانی و دادور برگزار شد. در این میزگرد، مباحث بنیادین ادبیات تطبیقی، از جمله اصول گزینش و معیارهای انتخاب متون برای مطالعات تطبیقی و ویژگی‌ها و توانمندی‌های علمی مدرسان این رشته در ایران، مطرح شد که بسیار مورد توجه حاضران قرار گرفت.

در مراسم پایانی کارگاه که با حضور آقای دکتر غلامعلی حدّاد عادل، رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی، برگزار شد، دبیر علمی کارگاه ضمن تشکر از حمایت‌های بی‌دریغ ریاست فرهنگستان در برگزاری کارگاه به ضرورت راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های ایران پرداخت و ضمن اشاره به اولویت‌های پژوهشی گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان گفت: «همان‌طور که در شمارهٔ اول ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* اشاره کرده‌ایم، هدف ما در گروه ادبیات تطبیقی تبیین نظریه‌های جدید، روش تحقیق و تعیین قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی است. هر روز به جمع استادان و دانشجویان بااستعداد و علاقه‌مند به تحصیل در این دانش بینارشته‌ای که با نقد ادبی پیوندی ناگسستنی دارد افزوده می‌شود و جا دارد که سیاست‌گذاران آموزش عالی کشور به این شاخهٔ جدید از علوم انسانی عنایت بیشتری مبذول دارند». او اعلام کرد که گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان به وظیفهٔ ملی و علمی خود عمل کرده و سال گذشته برنامه‌های آموزشی و راهبردی خود را به وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و شورای تحول در علوم انسانی ارسال کرده و هم‌چنان منتظر دریافت پاسخ است تا کار را ادامه دهد. دبیر علمی کارگاه تأکید کرد که نوگشایی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران در جایگاه یک گروه دانشگاهی مستقل ضرورتی علمی و مهم‌تر از آن فرهنگی است. ادبیات تطبیقی قادر است که نه تنها ادبیات فارسی و ادبیات‌های خارجی بلکه علوم انسانی را به هم ارتباط دهد و، بدین‌سان، در شناساندن فرهنگ و ادب پربار ایران به جهانیان نقش مؤثری ایفا کند.

در مراسم پایانی، پس از قدردانی از مدرسان این دوره و اعطای گواهینامه به شرکت‌کنندگان، دکتر حدّاد عادل در سخنان کوتاهی به تشریح ساختار، وظایف و دستاوردهای فرهنگستان زبان و ادب فارسی پرداختند. ایشان به متقاضیانی که خواهان ادامهٔ این کارگاه در سطوح پیشرفته و به صورت مستمر بودند قول مساعدت دادند و اشاره کردند که ترتیبی اتخاذ خواهد شد تا سایر متقاضیان نیز بتوانند در نوبت‌های بعدی این کارگاه شرکت کنند.

با توجه به نظرات شرکت‌کنندگان در برگه‌های ارزیابی، این کارگاه در رسیدن به اهداف خود موفقیت چشمگیری داشته، و با طرح نظریه‌ها و روش‌های تحقیق علمی در ادبیات تطبیقی و نشان دادن کج‌راهه‌ها و بدفهمی‌ها موفق شده است که پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را، چنان‌که مورد نظر ریاست فرهنگستان بوده، در مجاری مطلوب هدایت کند و دستاوردهای نوین این رشته را در حوزهٔ نظریه و روش تحقیق به نسل جوان نشان دهد.

سوزان باسنت. *ترجمه‌پژوهی*. چاپ سوم. لندن و نیویورک: راتلیج، ۲۰۰۲. ۱۰+ ۱۷۶ ص.

Susan Bassnett. *Translation Studies.* 3rd ed. London and New York: Routledge, 2002. x+176 pp.

سوزان باسنت یکی از پژوهشگران برجستهٔ حوزهٔ ترجمه‌پژوهی است. بدون تردید اکثر کسانی که در این زمینه فعالیت دارند کم‌وبیش با نام و آثار او آشنا هستند. باسنت استاد ترجمه‌پژوهی و ادبیات تطبیقی دانشگاه واریک انگلستان است و در بسیاری از دانشگاه‌های معتبر دنیا تدریس کرده است. او تألیفات متعددی در زمینهٔ ترجمه‌پژوهی و ادبیات تطبیقی و مطالعات زنان دارد. افزون بر اینها، در ترجمه نیز دستی دارد و از نزدیک با مشکلات این حوزه آشناست.

با اینکه ترجمه در طول سالیان نقش مهم و انکارناپذیری در تفاهم و تقریب فرهنگ‌ها و ملت‌ها داشته، تا پیش از دههٔ ۱۹۶۰ به طور روشمند و سامانمند مورد مطالعه قرار نگرفته و حتی کاری خطیر و کوششی خلاقانه تلقی نشده است. بر عکس، آن را حاشیه و تفننی غیرخلاقانه پنداشته‌اند که هر کسی با اندک توانایی در زبان مبدأ و مقصد از عهده‌اش برمی‌آمده است. در مجموع، متن ترجمه‌شده هیچ‌گاه از جایگاه و منزلت متن اصلی برخوردار نبوده و به تبع آن مترجم نیز شأن و مرتبهٔ والایی نداشته است.

ترجمه‌پژوهی رشته‌ای نوبنیاد است و به قول سوزان باسنت «هنوز مراحل اولیهٔ رشد خود را طی می‌کند». ظاهراً نخستین بار آندره لوفِور[1] در سال ۱۹۷۸ ــ در تعلیقهٔ مختصرش بر مجموعه مقالات گردهماییِ ۱۹۷۶ دربارهٔ ادبیات و ترجمه ــ اصطلاح «ترجمه‌پژوهی» را برای «مشکلات ناشی از تولید و توصیف ترجمه» به کار برد.

ترجمه‌پژوهی در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ پا به عرصهٔ وجود گذاشت و پس از این تاریخ دیگر موضوعی ذوقی و غیرعلمی و در درجهٔ دوم اهمیت نبود، بلکه رشته‌ای جدی و

---

[1] André Lefevere

حائز اهمیت و مبتنی بر نظریات علمی با اهداف و محدودهٔ مشخص و معین تلقی می‌شد که در مناسبات ادبی و فرهنگی و حتی سیاسیِ میان ملت‌ها بسیار تأثیرگذار بود. این رشته در گذشتهٔ نه چندان دور زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی یا ادبیات تطبیقی به شمار می‌رفت. دههٔ ۱۹۸۰ دههٔ تثبیت و استقلال این رشتهٔ دانشگاهی نوپا بود. در سراسر این دهه، مبانی نظری و عملی ترجمه پیوسته در حال رشد و توسعه بود. سپس در دههٔ ۱۹۹۰ ــ دههٔ توسعهٔ جهانی ــ مطالعات ترجمه به جایگاه شایستهٔ خود دست یافت و امروز در دادوستدهای فرهنگی میان ملت‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند.

کتاب *ترجمه‌پژوهی* به قلم سوزان باسنت نخستین بار در سال ۱۹۸۰ منتشر شد و خیلی زود توجه دانشجویان و علاقه‌مندان این حوزه را به خود جلب کرد. این اثر، که باید آن را از نخستین کوشش‌های ارزشمند و تأثیرگذار در زمینهٔ مطالعات ترجمه دانست، در سال‌های ۱۹۹۱ و ۲۰۰۲ به چاپ‌های دوم و سوم رسید. اکنون، پس از گذشت بیش از سه دهه از انتشار این کتاب و پیشرفت‌های روزافزون این رشتهٔ دانشگاهی، هنوز هم مطالعهٔ این اثر ارزشمند به مثابه یکی از کتاب‌های مقدماتیِ این حوزه ضروری می‌نماید.

کتاب از سه بخش اصلی تحت عناوین موضوعات اصلی [ترجمه]، تاریخچهٔ نظریهٔ ترجمه [در غرب]، و مشکلات خاص ترجمهٔ [متون] ادبی تشکیل شده و، در واقع تلاشی است برای معرفی ابعاد مختلف رشتهٔ مطالعات ترجمه در حدّ یک درس‌نامه. به عبارت دیگر، هدف این کتاب تعیین حدود این رشتهٔ دانشگاهی نوپا و معرفی کارهای انجام‌شده در این زمینه، و نیز ارائهٔ پیشنهادهایی برای تحقیقات آتی است.

فصل نخست کتاب (۲۵ صفحه)، آن‌گونه که از عنوانش بر می‌آید، دربارهٔ موضوعات اصلی ترجمه و مشکلاتی است که مترجم حین ترجمه با آنها دست و پنجه نرم می‌کند. این موضوعات عبارت‌اند از زبان و فرهنگ، انواع ترجمه (از دیدگاه رومان یاکوبسن[1])، ترجمه‌ناپذیری، افزایش و کاهش، و معادل‌گزینی (با تکیه بر آراء یوجین نایدا[2]). این فصل با مطلب فشرده‌ای دربارهٔ بحثی قدیمی به پایان می‌رسد: ترجمه به منزلهٔ علم یا فعالیتی درجه دو.

---

[1] Roman Jacobson
[2] Eugene Nida

برای نمونه، باسنت معتقد است که مترجم، به‌ویژه مترجم آثار ادبی، گاهی به مرز ترجمه‌ناپذیری می‌رسد. به عبارت دیگر، مترجم با دو مشکل آشنا و تا حدی لاینحل مواجه می‌شود. باسنت ــ به نقل از کتفورد ــ این ترجمه‌ناپذیری را به دو گونهٔ زبان‌شناختی و فرهنگی تقسیم می‌کند. ترجمه‌ناپذیریِ زبان‌شناختی دربارهٔ تفاوت‌های زبان‌شناختی در زبان‌های مبدأ و مقصد ــ مثلاً، فقدانِ معادل‌های واژگانی یا نحوی در زبان مقصد ــ است. و ترجمه‌ناپذیری فرهنگی که به مراتب مشکل‌سازتر است به نبودِ مقوله‌های مشابه فرهنگی در زبان‌های مبدأ و مقصد مربوط می‌شود.

فصل دوم کتاب (۳۵ صفحه) بررسی تاریخچهٔ نظریهٔ ترجمه در مغرب‌زمین در ادوار مختلف است، از روم باستان گرفته تا قرن بیستم. باسنت این سیر منظم تاریخی را به شیوه‌ای مختصر و مفید، با ذکر آراء صاحب‌نظران و آثارشان معرفی و بررسی می‌کند. در خلال این مباحث، به مسائلی نظیر معایب دوره‌بندی مطالعات ترجمه در کتاب *بعد از بابل*، نوشتهٔ جُرج اشتاینر[1]، و ترجمه‌های قدیمی دورهٔ ویکتوریا نیز می‌پردازد.

باسنت سیر تاریخی ترجمه را به ترتیب زیر شرح می‌دهد: رومی‌ها (سیسرون و هوراس و لونگینوس)، ترجمهٔ کتاب مقدس (از ترجمهٔ سَنت جِروم[2] با عنوان *تحریر عام کتاب مقدس* در قرن چهارم میلادی تا ترجمهٔ مجاز آن در سال ۱٦۱۱)، نخستین نظریه‌پردازان ترجمه (اتیئن دوله[3] و جُرج چپمن[4])، عصر رنسانس (ترجمهٔ سر تامس نورت[5] از کتاب *زندگی‌نامهٔ مردان نامدار* پلوتارک و ترجمه‌های سِر تامس وایات[6] و اِرل آو ساری[7] از غزلیات ایتالیایی، به‌ویژه غَزلیات پترارک)، قرن هفدهم (سِر جان دِنَم[8]، اِیبرَهَم کاولی[9] و جان درایدن[10])، قرن هجدهم (دکتر سمیوئل جانسن[11]، گوته و الکساندر فریزر تایتلر[12] که مقالهٔ «اصول ترجمهٔ» او اولین پژوهش سامانمند در باب فرایند ترجمه به زبان انگلیسی است)، پسارمانتیک‌ها (فریدریش شلایرماخر[13] و ویلیام موریس)،

---

[1] George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*
[2] St. Jerome
[3] Etienne Dolet
[4] George Chapman
[5] Sir Thomas North
[6] Sir Thomas Wyatt
[7] Earl of Surrey
[8] Sir John Denham
[9] Abraham Cowley
[10] John Dryden
[11] Samuel Johnson
[12] Alexander Fraser Tytler
[13] Friedrich Schleiermacher

مترجمان دورهٔ ویکتوریا (دانته گابریئل روزتّی[1]، هِنری وادزورت لانگ‌فِلو[2]، ادوارد فیتس‌جرالد) و قرن بیستم (عزرا پاوند، هیلری بلاک[3]، جیمز مک‌فارلین[4]).

فصل سوم کتاب که در مقایسه با سایر فصل‌ها دارای صفحات بیشتری است (٥٤ صفحه)، دربارهٔ مشکلات خاص ترجمهٔ متون ادبی ــ شعر، رمان، نمایشنامه ــ است. مهم‌ترین ویژگی این فصل در کنار زبان روشن و آسان‌فهم آن، بُعد عملی مطالب به منزلهٔ یک دورهٔ درس عملی ترجمه است که بسیار کارآمد و راهگشاست. نمونه‌های ذکرشده چنان محسوس و ملموس‌اند که خواننده خود را در کلاس درس ترجمهٔ متون ادبی پرفسور باسنت تصور می‌کند.

به گفتهٔ باسنت، در حوزهٔ نظری ترجمهٔ متون ادبی، ترجمهٔ شعر دارای بیشترین حجم مطالب است. جالب آنکه باسنت خود نیز به‌تفصیل به این موضوع پرداخته و در این فصل شیوهٔ ترجمهٔ عزرا پاوند را از اشعار بر جای مانده از دورهٔ انگلوساکسون، مانند «دریانورد»، و اشعار شاعر نه چندان مطرحِ رومی، سکستوس پروپرتیوس، بررسی کرده است. باسنت معتقد است که پاوند در دخل و تصرف در اشعار شاعر رومی افراط کرده است و از قول او نقل می‌کند که هدفش صرفاً ترجمه نبوده، بلکه قصد داشته است که به شاعری مرده عمر دوباره ببخشد.

باسنت به تأسی از آندره لُوفِور هفت راهبرد مختلف را در ترجمهٔ شعر پیشنهاد می‌کند: ترجمهٔ واج‌شناختی، ترجمهٔ لفظ به لفظ (تحت‌اللفظی)، ترجمهٔ موزون، ترجمه به نثر، ترجمهٔ مقفّا، ترجمه به شعر سپید، بازآفرینی.

باسنت معتقد است که در قیاس با پژوهش‌هایی که در حوزهٔ ترجمهٔ شعر به‌عمل‌آمده، در باب معضلات ترجمهٔ متون منثور ادبی مطالعات کافی صورت نگرفته است. شاید علت این امر جایگاه رفیع و متعالی شعر باشد. از طرف دیگر، علتْ شاید این برداشت غلط و رایج باشد که ترجمهٔ رمان، در مقایسه با ترجمهٔ شعر، کار آسانی است. باسنت برای ترجمهٔ متون منثور ادبی، و به‌ویژه رمان، شش راهکار پیشنهادیِ هیلری بلاک را توصیه می‌کند.

---

[1] Dante Gabriel Rossetti
[2] Henry Wadsworth Longfellow
[3] Hilaire Belloc
[4] James McFarlane

به نظر باسنت، معضلات ترجمهٔ متون نمایشی، در مقایسه با مشکلات ترجمهٔ شعر، تا حد زیادی مغفول مانده و قلّت منابع در این زمینه کاملاً مشهود است. او برخی از مشکلات این حوزه را نیز مطرح می‌کند. مثلاً، یکی از مشکلات خاص مترجمِ آثار نمایشی این است که اثر را باید برای اجرا (اجراـمحور) ترجمه کند یا برای خواندن (خوانشـمحور).

در بخش نتیجه‌گیری، باسنت به اختصار به موضوعاتی اشاره می‌کند که مجال مطرح شدن نیافته‌اند ــ مثل ترجمهٔ ماشینی، ترجمهٔ متون سینمایی، ترجمهٔ شفاهی ــ و مجدداً خاطرنشان می‌کند که مطالعات ترجمه رشته‌ای جوان و همچنان در آغاز راه است و بدیهی است که مسیری طولانی پیش رو دارد. علاوه بر اینها، تأکید می‌کند که در بسیاری از حوزه‌های ترجمه ــ مانند تاریخچهٔ مطالعات ترجمه، مبانی نظری ترجمه و واژگان مرتبط با آن، ترجمهٔ متون ادبی، و مشکلات ترجمه خارج از محدودهٔ قاره‌های امریکا و اروپا ــ پژوهش‌های گسترده‌تر و روشمندتر و دقیق‌تری باید صورت گیرد.

بر روی هم، کتاب *ترجمه‌پژوهی* اثر سوزان باسنت، تا آنجا که من اطلاع دارم، یکی از نخستین کوشش‌های ارزشمند و تأثیرگذار در زمینهٔ مطالعات ترجمه است. این اثر را، چنان که پیش‌تر گفته شد، می‌توان یکی از بهترین کتاب‌های مقدماتی در این زمینه دانست. زبان روشن و آسان‌فهم، مثال‌های متعدد و متنوع، و روانیِ مطالب حاکی از ذوق و سلیقهٔ مؤلف و حاصل تنوع مطالعات اوست. شاید تنها کاستی کتاب که مؤلف خود نیز بدان اذعان کرده است، عدم توجه به مشکلات ترجمه در زبان‌های غیر هم‌ریشه باشد. امید است که این کتاب به فارسی ترجمه شود تا طیف گسترده‌تری از آن بهره‌مند شوند.

مصطفی حسینی
عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان و دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

زیگبرت سالومون پراور. *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی*. لندن: داک‌ورت، ۱۹۷۳. ۱۱+۱۸۰ ص.

Siegbert Salomon Prawer. *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth, 1973. xi+180 pp.

زیگبرت سالومون پراور (۱۹۲۵–۲۰۱۲) استاد زبان و ادبیات آلمانیِ دانشگاه آکسفورد بود و تألیفات متعددی، به‌ویژه در زمینهٔ ادبیات تطبیقی، از او به جا مانده است، از جمله *مقالاتی در باب فرهنگ و زبان و جامعهٔ آلمانی*، *عصر رمانتیک در آلمان*، *جزیرهٔ فرانکنشتاین: انگلستان و انگلیسی در آثار هاینریش هاینه*، و *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی*. نوشتهٔ پیش رو به معرفی کتاب اخیر می‌پردازد که در سال ۱۹۷۳ منتشر شده و شامل پیش‌گفتار، ده فصل، نتیجه‌گیری، کتابنامه و پیوست است. نویسنده در پیش‌گفتار به دو سطر شعر استناد می‌کند: «از انگلستان چه می‌دانند/ آنها که تنها انگلستان را می‌شناسند،» و بدین ترتیب شعر را از حوزهٔ جغرافیا به ادبیات گسترش می‌دهد، و نتیجه می‌گیرد که فهم ادبیات با هر پسوندی وابسته به فهم دیگر ادبیات‌هاست.

در فصل نخست با عنوان «ادبیات تطبیقی چیست؟» نویسنده، به دلیل آگاهی از ابهامات و کج‌فهمی‌های ناشی از عنوان «ادبیات تطبیقی»، عبارتِ «پژوهش‌های تطبیقیِ ادبیات» را می‌پسندد و بر همین مبنا عنوان «پژوهش‌های ادبی تطبیقی» را برای این کتاب برمی‌گزیند. ادبیات تطبیقی به «مطالعهٔ ادبیات با استفاده از ابزار تطبیق» اشاره می‌کند و بدین معنا هر پژوهش ادبی خواه‌ناخواه تطبیقی است. نویسنده به ارائه و توضیح تعاریف سِیس[1] از ادبیات تطبیقی و عمومی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که این دو جدایی‌ناپذیرند. سپس مفهوم «ادبیات جهان» را از دید گوته و ژید توضیح می‌دهد. البته «جهان» برای ژید به «اروپا» محدود بود، در حالی که گوته پا را از اروپا فراتر نهاد و ادبیات ایران و هند و عرب را نیز در «جهان» لحاظ کرد. مفهوم «ادبیات جهانِ» گوته

---

[1] Archibald Henry Sayce

با ادبیات تطبیقی ارتباط بسیار دارد و پرسش‌های یکسانِ متعددی در این دو حوزه مطرح است که پاسخ آنها را باید در عالم سیاست و علوم اجتماعی و فرهنگ جست‌وجو کرد. در زمان نگارش کتاب *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی*، مفاهیمِ «ادبیات جهانی»[1] و «ادبیات بین‌المللی» رقبای «ادبیات تطبیقی» و «ادبیات جهان» بودند. نویسنده سپس تعریف خود را از ادبیات تطبیقی بیان می‌کند: «مطالعهٔ متون ادبی (از جمله نظریه و نقد ادبی) به بیشتر از یک زبان از طریق بررسیِ تفاوت، تشابه، منشأ، تأثیر، یا مطالعهٔ روابط و ارتباطات دو گروه یا بیشتر که به زبان‌های مختلف سخن می‌گویند». تعریف نویسنده از ادبیات به آثار «قانون‌گذار»[2] محدود نمی‌شود و دیگر آثار نوشتاری را نیز در بر می‌گیرد. نویسنده در این فصل گریزی هم به تاریخچهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی می‌زند و شروع آن را زمانی می‌داند که رومیان به مقایسهٔ آثار خود با یونانیان پرداختند. در دوران رنسانس و پس از آن که لاتین جایگاه خود را به عنوان زبان برتر از دست داد و ملی‌گرایی رشد کرد، این پژوهش‌ها با دو کارکردِ بازیابی وحدتِ ازدست‌رفتهٔ اروپا و غنای ادبیات ملی دنبال شد. این فصل با نقل قول‌هایی از اَنتونی تورلبی[3]، لیلیئن فرست[4]، فریدریش شلگل[5] و مَتیو آرنولد[6] پایان می‌یابد که در آنها به این نکات اشاره شده است: مقایسهٔ مفیدترین شگرد برای بررسی آثار هنری است؛ مطالعهٔ مستقل ادبیات ملی، هر قدر هم که غنی باشد، به چشم‌اندازی متعادل و واقعی نمی‌انجامد؛ ادبیات ملیِ گسسته از بافت خود غیرقابل‌فهم خواهد بود، هیچ ادبیاتی به تنهایی شناخته نمی‌شود و تنها راه شناخت ادبیات مطالعهٔ ارتباط آن با دیگر ادبیات‌هاست.

فصل دوم کتاب با عنوان «خوی ملی و ادبیات ملی» با این نظر آغاز می‌شود که جاه‌طلبانه‌ترین گونهٔ پژوهش‌های ادبی تطبیقی تعریف سنّت‌های ادبی ملی و مقایسهٔ آنهاست. نویسنده بر این نکته تأکید می‌کند که در این گونه پژوهش‌ها نباید در دام تعمیم گرفتار شد. بحث با ذکر نمونه‌های متعدد از ادبیات فرانسه، آلمان، انگلستان، ایتالیا، ادبیات لاتین و یونان باستان، و مقایسهٔ آنها ادامه می‌یابد. ساختار انعطاف‌پذیر

---

[1] universal literature
[2] canonical
[3] Anthony Thorlby
[4] Lilian Furst
[5] Friedrich Schlegel
[6] Matthew Arnold

جمله در زبان اسپانیایی برای شعر بسیار مناسب است و در این ویژگی لاتین گوی سبقت از اسپانیایی نیز ربوده است؛ شعر انگلیسی موزون‌تر و آهنگین‌تر است؛ مزیّت زبان ایتالیایی حذف حروف در انتهای کلمات در برخی شعرهاست؛ تنوع مصوت‌ها و مصوت‌های مرکب در یونانیِ باستان کیفیت موسیقایی خاصی به این زبان می‌بخشد؛ و کلماتِ چندمعنایی و کاربردِ بند همپایه و بند وابسته موجب شده است که زبان آلمانی برای طرح مباحث فلسفی بسیار مناسب باشد. به نظر جرج واتسن[1]، چالش‌برانگیزترین دورنمای ادبیات تطبیقی شرحِ چیزهایی است که در یک زبان ادبی ممکن و در دیگری محال است. محدودیت‌های زبان یک ملت محدودیت‌های دنیای آن ملت را می‌سازد و زبان‌های مختلفْ «ملت»های مختلف را شکل می‌دهد. از دیدگاه تاریخی، تلاش برای تعریف روح یک ملت آن‌گونه که در زبان و ادبیاتش بازتاب یافته اهمیت بسیار داشته است. هشدار لسینگ[2] دربارهٔ نتیجه‌گیری‌های زودهنگام در مورد «خوی ملی» بسیار بجاست؛ او معتقد است که باید به محدودیت‌های تحمیل‌شده بر هنرمند از سوی رسانه و قراردادهای پیرامون آن رسانه در هر زمان توجه کرد. به عقیدهٔ نویسنده، تطبیقگران در رفع و اصلاح تصورات غلط دربارهٔ ویژگی‌های یک ملت که از آثار نویسندگان پرخواننده نشئت می‌گیرد، مؤثرند. در این زمینه، به مقالهٔ آرتورو بارئا[3] با عنوان «نه اسپانیا بلکه همینگوی»[4] دربارهٔ رمانِ *ناقوس برای که می‌زنند* نوشتهٔ ارنست همینگوی اشاره می‌کند که به تصورات غلطِ این نویسنده دربارهٔ اسپانیایی‌ها می‌پردازد. پراور سپس مجموعه‌ای از پرسش‌ها را مطرح می‌کند که باید به آنها پاسخ داد: بیشترین ارتباطات ادبی در چه دوره‌ای اتفاق افتاده؟ کدام عوامل فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی این ارتباطات را تسهیل کرده‌اند؟ مخاطب عام و نویسندگان جامعهٔ میزبان دقیقاً از کدام آثار در ادبیات غیربومی استقبال کرده‌اند؟ نمونهٔ خوبی از پذیرش ادبیاتْ جذبِ ادبیات امریکا، به‌ویژه داستان‌ها و نمایشنامه‌های امریکایی، در آلمانِ پس از جنگ جهانی دوم است، و نویسنده در این نمونه به پرسش‌های مذکور پاسخ داده است.

فصل سوم با عنوان «پذیرش و ارتباط» دربارهٔ این موضوع است که آمادگی نویسنده برای برقراری ارتباط با نویسنده‌ای دیگر و تأثیرپذیری از او به احساس نزدیکی یا

---

[1] George Watson
[2] Gotthold Ephraim Lessing
[3] Arturo Barea
[4] "Not Spain but Hemingway"

ضدیت آن نویسنده نسبت به نویسندهٔ دیگر بستگی دارد. این عوامل در پذیرش نویسنده در کشوری دیگر نیز تعیین‌کننده است. این قبیل پژوهش‌ها در باب پذیرش و انتشار و «اقبال ادبی» بخش مهمی از پژوهش‌های تطبیقی را تشکیل می‌دهند، ولی در دستان پژوهشگران نالایق به‌آسانی به سیاهه‌ای از اطلاعات بی‌روح مبدل می‌شوند. یک نمونه از پژوهش‌های موفق در این زمینه اثر آسلینو[1] دربارهٔ پذیرش همینگوی در فرانسه است. آسلینو برای روشن ساختن زمینهٔ موفقیت همینگوی در فرانسه در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۲ به تحلیل سلیقهٔ ادبی و زندگی اجتماعی و فرهنگی فرانسویان در این سال‌ها می‌پردازد و از جمله به این عوامل اشاره می‌کند: همینگوی بعد از جنگ جهانی اول در پاریس زندگی می‌کرد و عده‌ای از نویسندگان فرانسوی که او را شخصاً می‌شناختند به گسترش شهرتش کمک کردند؛ ایالات متحد در این دوره خود را به عنوان قدرتی جهانی معرفی کرد و اروپاییان به شناخت بیشتر این کشور علاقه‌مند شدند؛ در برخی جنبه‌های آثار همینگوی، با تولید انبوه مخالفت می‌شد؛ ناامیدی و پوچ‌گرایی آثار او با احساسات فرانسویان در آن سال‌ها همخوانی داشت؛ فرانسویان که از عفت قلم به تنگ آمده بودند، از صراحت همینگوی در پرداختن به امور جنسی استقبال می‌کردند و انرژی و سرزندگی و صراحت آثار او که در آثار نویسندگان فرانسویِ آن زمان وجود نداشت، برای خوانندگان تازگی داشت.

گونهٔ دیگری از پژوهش بررسی موفقیت یک اثر در کشوری دیگر و توضیح دلایل دل‌مشغولی یک نویسنده به اثری خارجی است. در بررسی «مواجههٔ ادبی» باید به دو اصل توجه داشت: نخست اینکه قبل از تعریف جایگاه هر نویسنده در ادبیات اروپا، باید به جایگاه او در ادبیات ملی خودش پرداخت. اصل دوم این است که پژوهش دربارهٔ پذیرش باید با پژوهش دربارهٔ تأثیر و تأثر همراه باشد. علاوه بر این، کسانی که از دیگر کشورها بازدید می‌کنند، نقش میانجی ادبی را بر عهده دارند؛ البته میانجیگری ادبی می‌تواند یک‌جانبه یا دوجانبه باشد. پراور معتقد است که وجود شخص مناسب در یک مکان معین ــ اعم از کشور یا منطقه یا حتی مؤسسه ــ می‌تواند آن مکان را به عامل مهمی در مبادلات ادبی بین‌المللی تبدیل کند و هشدار می‌دهد که در پژوهش‌های مربوط به میانجیگری ادبی باید دیدِ جامع داشت و در دام «سفسطه دربارهٔ یک عامل»

[1] Roger Asselineau

گرفتار نشد. همچنین نباید از نقش دیگر هنرها، مثل مجسمه‌سازی و نقاشی، در گسترش ادبیات ملی به دیگر کشورها غافل شد و پژوهش دربارهٔ پذیرش نویسنده در کشوری دیگر نباید به قیمت غفلت از پژوهش دربارهٔ جایگاه نویسنده در ادبیات ملی خود او تمام شود. این فصل با این هشدار پایان می‌یابد که علاقه به پژوهش دربارهٔ پذیرش و میانجیگری نباید به «تجربهٔ دست اول آثار ادبی» که همان مطالعهٔ خودِ آثار ادبی است، خدشه وارد کند.

فصل چهارم با عنوان «تأثیر، شباهت و سنّت» با این نظر آغاز می‌شود که پژوهش دربارهٔ ارتباطات ادبی از بررسی تأثیرات ادبی جدا نیست. تأثیر ادبی از موضوعات مورد مناقشه در ادبیات تطبیقی بوده است؛ سیمون ژون[1] آن را هستهٔ ادبیات تطبیقی می‌نامد و رنه ولک به دلیل پوزیتیویسم محکومش می‌کند. آلدریج[2] پژوهش دربارهٔ «تأثیر» را از مطالعهٔ «شباهت» و «نزدیکی» و «سنّت» جدا نمی‌داند. منظور او از شباهت و نزدیکی «همانندیِ سبک، ساختار، حالت و نظر در آثاری است که هیچ ارتباط دیگری ندارند». منشأ شباهت‌های ادبی ممکن است فرایندهای مشابه اجتماعی و سیاسی باشد و بررسی آنها از جمله شامل مطالعهٔ صور خیال و مضامین ادبی در آثار است. دلایل شباهت را می‌توان در عوامل اجتماعی و ادبی و روان‌شناختی جست‌وجو کرد. پژوهش دربارهٔ «شباهت» با مطالعهٔ «سنّت» آمیخته است و مطالعهٔ سنّت‌های ادبی شامل مطالعهٔ گونه‌های ادبی نیز می‌شود. پژوهش دربارهٔ «تأثیر»، شاید به دلیل پژوهش‌های ضعیف و گمراه‌کننده، از حوزه‌های مورد سوءظن و بدنام در ادبیات تطبیقی است. آثار بسیاری از شاعران مطرح اروپایی را تنها با ارجاع به سنّت ادبی زبان آنان نمی‌توان توضیح داد و دلیل این امر تأثیر پذیرفتن ایشان از شاعران دیگر است. گونهٔ دیگری از مطالعهٔ تأثیر به بررسیِ پذیرش و اقبال یک نویسنده در کشور میزبان مربوط می‌شود و اینکه چه جنبه‌هایی از آثار او مورد استقبال قرار گرفته است. گی‌ین[3] تأثیر مستقیم و غیرمستقیم را مطرح می‌کند و معتقد است که شاعرِ دوران رنسانس نباید حتماً آثار پترارک[4] را خوانده باشد تا شعرِ پترارکی بسراید: او احتمالاً از تأثیرات پترارک در سنّت‌های ادبی تأثیر

---

[1] Simon Jeune
[2] Alfred Owen Aldridge
[3] Claudio Guillen
[4] Francesko Petrarca (Petrarch)

پذیرفته است. فصل چهارم با این نکته پایان می‌یابد که هیچ تطبیقگری نباید از تعادل ظریفِ میان تأثیر و اصالت غافل شود.

عنوان فصل پنجم «ترجمه و اقتباس» است. پراور ترجمه را مهم‌ترین شبکه‌ای می‌داند که تأثیر و تأثرِ ادبی و فرهنگی و سیاسیِ بین ملت‌ها می‌تواند از طریق آن جریان داشته باشد. پس از کاهشِ رواج و اهمیت زبانِ لاتین، ترجمهٔ آثار، به‌ویژه کتاب مقدس و آثار کلاسیک، رونق بسیار گرفت و منشأ تحولات عظیمی شد. گوته ترجمه را به دو گونه تقسیم می‌کرد: ترجمهٔ خواننده‌محور و ترجمهٔ نویسنده‌محور. در نوع اول، مترجم می‌کوشد تا نویسنده‌ای را که به فرهنگ دیگری تعلق دارد به ما نزدیک کند؛ و در نوع دوم می‌خواهد ما را به نویسنده نزدیک‌تر و با سبک و سیاق او آشنا کند. درایدن به وجود سه نوع ترجمه قائل است: لفظ به لفظ، نقل به معنی، اقتباس. مطالعهٔ نظریه و تاریخ ترجمه عمدتاً از طریق بررسی ترجمه‌های ادبی و تحلیل برخی ترجمه‌های مربوط به ادوار مختلف کامل می‌شود که فرایند مفیدی است، زیرا تطبیقگران تنها می‌توانند به کار مهم بررسی ماهیت و دقت ترجمه‌های موجود و ارزیابی میزان دخل و تصرف مترجم بپردازند. مطالعات ادبی تطبیقی همچنین ممکن است دربارهٔ تأثیر ترجمه‌ها و فعالیت ترجمه، یا دربارهٔ آثار برخی نویسندگان خاص یا مکاتب ادبی باشد. تطبیقگرانی که انواع ادبی و زیرشاخه‌های آنها را بررسی می‌کنند، باید تاریخ ترجمه را نیز در نظر بگیرند. بنابراین، مطالعه و بررسی ترجمه‌های ادبی به ما کمک می‌کند که علت تغییر و انحراف در ترجمه را در تاریخ اروپا و تاریخ اجتماعی ملت‌ها و همچنین در ذوق و نبوغ فردی نویسندگان جست‌وجو کنیم. مطالعات ترجمه رابطهٔ تنگاتنگی با اقتباس و نقیضه دارد. نیازی به گفتن نیست که مطالعه و بررسی ترجمه جدا از بررسی نظریهٔ ترجمه کار بی‌حاصلی است و پرسش مهمی که همیشه در کنار پرسش‌های مربوط به نظریه و عمل ترجمه مطرح می‌شود دربارهٔ کاربرد ترجمه است. ترجمهٔ چه آثاری لازم است؟ آیا ترجمه پس از هضم و جذب می‌تواند به غنای فرهنگی بینجامد؟

در فصل ششم با عنوان «مضامین و پیش‌تصاویر[1]»، پراور به یکی از حوزه‌های پژوهشی مورد علاقهٔ تطبیقگران، یعنی مضمون‌شناسی، می‌پردازد و آن را به پنج قسمت تقسیم می‌کند: بازنمایی ادبی در زبان‌ها و زمان‌های مختلف؛ بن‌مایه‌های تکراری در

[1] prefiguration

ادبیات و فرهنگ عامه؛ موقعیت‌ها و چگونگی برخورد نویسندگان با آنها؛ بازنمایی ادبی گونه‌های نژادی، اجتماعی، حرفه‌ای و غیره؛ و بازنمایی ادبی شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادبیات پیشین و تاریخ. کروچه[1] اعتقاد راسخ داشت که میان آثار ادبی و شخصیت‌های همنام و حکایت‌هایی با پیرنگ یکسان ارتباط معناداری وجود ندارد. بررسی تطبیقیِ مضامین و بن‌مایه‌ها به ما امکان می‌دهد که بفهمیم کدام نویسندگان از کدام مواد استفاده می‌کنند و در رمان‌های مختلف چگونه آنها را به کار می‌گیرند، و چگونه، علاوه بر نبوغ نویسندگان، روح زمان‌ها و جوامع مختلف را بررسی و مقایسه کنیم. این فصل با این نتیجه‌گیری به پایان می‌رسد که مضمون‌شناسی از مطالعهٔ سبک‌ها و گونه‌های ادبی جدا نیست.

نویسنده در فصل هفتم با عنوان «گونه‌های ادبی، جنبش‌ها و دوره‌ها» می‌کوشد تا نشان دهد که تطبیقگران چگونه می‌توانند در بافتی فراملی و فراادبی به مطالعهٔ گونه‌های ادبی، جنبش‌ها و دوره‌ها بپردازند. مطالعهٔ گونه‌ها با تمرکز بر «شباهت‌های خانوادگی» و «فرق‌گذاری» در دو دسته جای می‌گیرد. این پژوهش‌ها باید تاریخی و نظری هم باشد. ولک و وارن در کتاب مشترک خود، *نظریهٔ ادبیات*، بر جنبه‌های نظری چنین پژوهش‌هایی متمرکز می‌شوند و گونه را «دسته‌بندی آثار ادبی به طور نظری بر اساس شکل درونی و بیرونی‌شان» (ولک و وارن به نقل از پراور ۱۱۸) تعریف می‌کنند. پراور بر ماهیت تطبیقیِ مطالعهٔ جنبش‌های ادبی تأکید می‌کند و این پژوهش‌ها را با مطالعهٔ دوره‌های ادبی مرتبط می‌داند. دوره یک مقطع زمانی است که هنجارها و معیارها و قراردادهای ادبی خاصی بر آن حاکم است. بنابراین، بهترین حالت برای مطالعهٔ یک دوره برقراری ارتباط بین آن دوره و جنبش‌های حاکم بر آن است. برای مطالعه و فهم آثار برخی نویسندگان، از جمله ییتس[2]، باید از روش تطبیقی استفاده کرد. برای مطالعهٔ جنبش‌هایی مانند سوررئالیسم و فوتوریسم نه تنها از مرزهای یک قاره، بلکه از مرزهای ادبیات نیز باید گذشت. برای مطالعهٔ گونه‌های ادبی و جنبش‌ها و دوره‌ها باید از تعمیم بی‌جا پرهیز کرد.

فصل هشتم با عنوان «ساختار و اندیشه‌ها» با این نکته آغاز می‌شود که مطالعهٔ تطبیقی دوره‌ها و جریان‌های ادبی ناگزیر به مطالعهٔ ساختارها و اندیشه‌های هر دوره

---

[1] Benedetto Croce
[2] William Butler Yeats

می‌انجامد، و نظر لسینگ دربارهٔ تمایز ادبیات و هنرهای تصویری مطرح می‌شود. به اعتقاد لسینگ، ادبیات بر پایهٔ توالی است و هنرهای تصویری بر پایهٔ مجاورت. پراور مطالعهٔ تطبیقیِ استفاده از نماد در ادبیات را عرصهٔ پرثمری برای پژوهش می‌داند و به پژوهش والتر سوکِل[1] دربارهٔ استفادهٔ فلوبر و استریندبرگ از شخصیت گدا در آثارشان اشاره می‌کند. این پژوهش نه تنها تفاوت این دو نویسنده، بلکه تحول از واقع‌گرایی به اکسپرسیونیسم را نشان می‌دهد. سوکل بر اهمیت ساختار اثر تأکید می‌کند و معتقد است که پژوهش‌های تطبیقی، مانند همهٔ پژوهش‌های ادبی، با کلیت اثر ادبی به عنوان یک نظام سروکار دارند؛ و در این نظام، هر جزئی کارکرد و جایگاه خاص خود را دارد. پراور سپس به این موضوع اشاره می‌کند که پراپ[2] و بلومفیلد[3] و تودورف[4] به دنبال «ساختار ژرف» آثار ادبی بودند، اما هشدار تولکین[5] بسیار بجاست که در این راه نباید از ویژگی‌های اثر ادبی غافل شد. پس از بحث دربارهٔ ساختار، به بحث اندیشه‌ها می‌رسیم. به عقیدهٔ نویسنده، مطالعهٔ تاریخی ادبیات نیازمند مطالعهٔ تاریخ اندیشه است و به تجربهٔ سانتایانا[6] در دانشگاه هاروارد اشاره می‌کند. سانتایانا سه اثر برجستهٔ ادبی را برگزید و ثابت کرد که هر یک از آنها بازتاب فلسفه و تخیل زمان خود است. نویسنده از اهمیت تلاش سانتایانا در برقراری ارتباط میان ادبیات و تاریخ اندیشه آگاه است و، در عین حال، تعمیم بخشیدن‌های او را گمراه‌کننده می‌داند. سپس نوبت به لاوجوی[7] می‌رسد. اهمیت کار لاوجوی در این است که، در عین تشخیص شباهت‌های دانشمندان و فلاسفه و شعرا، فردیت ایشان را به رسمیت می‌شناسد. پراور نتیجه می‌گیرد که پژوهش‌های ادبی تطبیقی متضمن مطالعهٔ تاریخ فرهنگ و اندیشه است، زیرا نه ادبیات و نه اندیشه در خلأ عمل نمی‌کنند. فصل هشتم با این نقل قول پایان می‌یابد: «فعالیت تطبیقگر، مانند هر پژوهشگر ادبی دیگر، باید هم‌زمان متوجه دنیای درونی ادبیات ... و دنیای بیرون ادبیات باشد، دنیایی که نویسندگان و خوانندگانشان در آن تنفس می‌کنند، دنیایی که ارتباطش منحصر به ادبیات نیست» (پراور ۱٤۲).

---

[1] Walter Sokel
[2] Vladimir Propp
[3] Maurice Bloomfield
[4] Tzvetan Todorov
[5] John Tolkien
[6] George Santayana
[7] Arthur Oncken Lovejoy

نویسنده در فصل نهم به «درجه‌بندی»[1] می‌پردازد که مراد از آن «آشکارسازی متقابل متون» است در زمانی که کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با هم مقایسه می‌شوند. درجه‌بندی انواع متفاوتی دارد که نخستینِ آنها پی بردن به شیوهٔ ساختار بخشیدن یک نویسنده به اثر خود از طریق مقایسهٔ آن با نویسنده‌ای دیگر است. یکی از نمونه‌های این نوع درجه‌بندی پژوهشِ فَنگر[2] دربارهٔ داستایفسکی از طریق مقایسهٔ این نویسندهٔ روس با بالزاک است. «درجه‌بندی توضیحی» نوع دیگری از درجه‌بندی است که پژوهش‌های لیو[3] و فرای[4] از نمونه‌های آن است. در *سخن آخر در ترجمهٔ هومر*[5] به قلم آرنولد، نوع دیگری از درجه‌بندی مشاهده می‌شود که، علاوه بر تفاوت در ساختار، ارزش هنری آثار را هم مقایسه می‌کند و به قضاوت زیباشناسانه منجر می‌شود. در پژوهش‌های آرنولد، اغلب سایهٔ قضاوت اخلاقی بر قضاوت زیباشناسانه سنگینی می‌کند. مقایسهٔ نویسندگان هم‌عصرِ کشورهای مختلف از ارزشمندترین نمونه‌های این قبیل پژوهش‌هاست که به آگاهی از شکل‌های مختلف یک جنبش ادبی و فرهنگی در کشورهای مختلف می‌انجامد. نوع دیگری از تحلیل تطبیقی که پراور آن را شایستهٔ بحث می‌داند شرح آثار مختلف ادبیات جهان به مثابه محصول و بیانگر یک گونهٔ شخصیتی است. مطالعهٔ سبک زندگی و اسلوب و شیوهٔ ادبی نویسنده در این درجه‌بندی ضروری است. «درجه‌بندیِ جامعه‌شناختی» نوپاست و در آثار پیشتازِ لوکاچ[6] و گلدمن[7] مشاهده می‌شود. چنین پژوهش‌هایی ابزار ارزشمندی برای شناختِ بهترِ شخصیت‌های هنری مختلف‌اند، و البته شناخت جوامعی که این شخصیت‌ها در آنها فعالیت کرده و شکل گرفته و به نوبهٔ خود آنها را تغییر داده‌اند. ارتباط ادبیات و جامعه موضوع پیچیده‌ای است که تطبیقگران و دیگر پژوهشگران و منتقدان را به خود مشغول ساخته است. ولک و وارن این نظر را رواج دادند که تنها کسی قادر به درک وجود و میزان بازتابِ گونه‌های اجتماعی و رفتار آنها در رمان است که آگاهی‌اش از ساختار جامعه به منابع ادبی محدود نباشد. این فصل با نظر دقیق مایندر[8] پایان می‌یابد که نظام اجتماعیِ برتر لزوماً به ادبیات برتر نمی‌انجامد.

---

[1] placing
[2] Donald Fanger
[3] James J. Y. Liu
[4] Northrop Frye
[5] *Last Words on Translating Homer*
[6] Georg Lukacs
[7] Lucien Goldmann
[8] Robert Minder

این نظر البته درست است که هنر نشان از عصر خود دارد ولی به هیچ وجه به عصر خود محدود نمی‌شود و از محدودیت‌های تاریخیِ تحمیل‌شده بر هنرمندان درمی‌گذرد.

فصل دهم با عنوان «نظریه و نقد» با تعریف لَوین[1] از «فرهنگ‌نویسی انتقادی» آغاز می‌شود: «روش تعریف واژگان کلیدی از طریق تحلیل مفهوم آن واژگان برای افرادی که در شکل دادن به مفهوم و اهمیت آن واژگان نقش داشته‌اند». «آوانگارد» یک نمونه از این واژه‌نگاری انتقادی است که از حوزهٔ نظامی ابتدا به سیاست و سپس به ادبیات وارد شد. در این نوع پژوهش، مفاهیم واژگان کلیدی مورد مقایسه قرار می‌گیرد و تحول و تأثیرپذیری آنها از یکدیگر بررسی می‌شود. نقد تطبیقی شامل مطالعهٔ خاستگاه نیز هست. به عنوان نمونه، در پیش‌گفتارِ شپرد[2] بر *دفاع از شعر* نوشتهٔ سیدنی[3] می‌بینیم که شپرد ویژگی‌های آراءِ هوراس و سیسرون و افلاطون را در نقد اروپا، و تأثیرپذیری سیدنی از این آرا و تقویت آنها را نشان می‌دهد. در نمونه‌ای دیگر، می‌بینیم که درایدن نه تنها در برخی آراءِ ادبی بلکه از نظر اعتماد به نفس در نقد وامدار منتقدی فرانسوی است. مقایسهٔ آراءِ نظریه‌پردازان مختلف در باب مسائل اساسی نظریه و نقد در زمان‌ها و جوامع متفاوت گونهٔ دیگری از پژوهش است. حوزهٔ پژوهشی دیگری که بسیار جای کار دارد بررسی «ارتباط میان انتقادها از شعر و دفاع از آن از زمان افلاطون تا تالستوی» به عنوان جنبهٔ جالبی از تاریخ ادبیات تطبیقی است که نمونه‌های خوبی از آن در آثار ولک، به ویژه *تاریخ نقد جدید*، یافت می‌شود. نویسنده امتیازات کار ولک را برمی‌شمارد: شرح و تفسیر روشن آراءِ منتقدان مختلف، بررسی سیر کار آنها، تأکید همیشگی بر این موضوع که بحث دربارهٔ نظریهٔ ادبیات تنها زمانی به‌درستی صورت خواهد گرفت که از محدودهٔ دست‌وپاگیرِ ادبیات ملی فراتر رود و به مواجههٔ تفاسیر و رویکردهای متفاوت دربارهٔ ماهیت و کارکرد ادبیات بپردازد. معرفی گونه‌شناسی انتقادی از وظایف نقد و نظریهٔ ادبی تطبیقی است و از نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان به گونه‌شناسی اِیبرمز[4] در خصوص نظریه‌های ادبی محاکاتی، کاربردی، عاطفی و عینی اشاره کرد. در انگلستان و فرانسه و آلمان، آراءِ متفاوتی دربارهٔ ارتباط نظریه و نقد ادبی وجود دارد که مقایسهٔ آنها در حوزهٔ نقد و نظریهٔ تطبیقی است. در مورد خود ادبیات

---

[1] Harry Levin
[2] Geoffrey Shepherd
[3] Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*
[4] M. H. Abrams

تطبیقی نیز آراءِ متفاوتی در کشورها و زمان‌های مختلف وجود دارد. بررسی اهمیت و عدم اهمیت یک منتقد یا نظریه در بافتی ملی یا بین‌المللی از خدمات دیگرِ تطبیقگران به تاریخ نقد است. علاقه به بررسی ساختارها و نظام‌های خصیصه‌نمای ادبیات در زمان‌ها و مکان‌های مختلف نتیجهٔ دل‌مشغولی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی است. نویسنده معتقد است که نقد و پژوهش ادبی بدون دغدغهٔ نظری جز «خدمت ساده‌لوحانه به آشفتگی» نیست، و این فصل را با این نظر به پایان می‌رساند که تطبیقگرِ برجسته میان دو قطبِ نظریه و نقد نوسانی پربار دارد.

در نتیجه‌گیری کتاب، پژوهش‌های ادبی تطبیقی به عمارتی با چندین دستگاه تشبیه شده که نویسنده تلاش می‌کند تا به بیشتر اتاق‌هایش دست‌کم سرکی کشیده باشد. این پژوهش‌ها شامل مطالعهٔ شکل‌های متعدد ارتباطِ نویسندگان و خوانندگان یک زبان با آثار دیگر زبان‌هاست، ارتباطی که ممکن است مستقیماً از طریق مطالعهٔ خود آثار، یا با واسطه از طریق مطالعهٔ تفسیر آنها برقرار شود. نکتهٔ قابل توجه در بررسی شباهت و تأثیر و تأثر آثار، حفظ ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر اثر است. این امر مستلزم آگاهی از آثار مورد استفادهٔ نویسنده، مقایسهٔ اثر با دیگر آثار در آن گونهٔ ادبی، درجه‌بندی اثر در سیر تکامل آن فرم ادبی و تاریخ اندیشه، و شناخت آن سنّت‌های ادبی است که اثر مورد بحث از آنها تأثیر پذیرفته یا آنها را تغییر داده است. نمونه‌هایی که در کتاب به آنها اشاره شده، عمداً به گونه‌ای گزینش شده‌اند که ثابت کنند خدمات اساسی به ادبیات تطبیقی را نه تنها تطبیقگرانی که به تطبیقگر بودن خود اذعان دارند، بلکه پژوهشگرانی انجام داده‌اند که دل‌مشغولی عمدهٔ آنها ادبیات ملی است ولی ناگزیر از گسترش حوزهٔ مطالعهٔ خود شده‌اند. پراور از بسیاری از پژوهش‌های تطبیقی به دلیل گزینش غیرعالمانهٔ موضوع، و فقدان ذوق ادبی و تخیل تاریخی انتقاد می‌کند. نمونه‌های این کتاب سرمشق خوبی برای آگاهی از چیستیِ پژوهش‌های تطبیقی ارزشمند و چگونگی آنهاست. نویسنده کتاب را با تأکید بر ضرورت کار تطبیقی به پایان می‌رساند.

پراور به ادبیات انگلستان و امریکا و آلمان مسلط است و با ادبیات روسیه و فرانسه و اسپانیا آشناست. این تسلط و آشنایی با ادبیات‌های مختلف و منابع روزآمد و متنوع (البته در زمان نگارش کتاب)، سابقهٔ تدریس در دانشگاه‌های کشورهای مختلف، تجربهٔ زندگی در فرهنگی دیگر، و البته زبان سادهٔ کتاب به عنوان عاملی مهم، آن را به منبعی

قابل توجه برای علاقه‌مندان ادبیات تطبیقی مبدل می‌کند. مطالعهٔ این کتاب دوستداران ادبیات تطبیقی را با انواع گوناگون پژوهش در این رشته آشنا می‌سازد و نمونه‌های خوبی از هر نوع پژوهش را نیز به آنان معرفی می‌کند. کمتر صفحه‌ای در این کتاب هست که در آن دست‌کم یک نقل قول از آثار ادبی به خواننده ارائه نشود و این موضوع نشانگر مطالعات گستردهٔ مؤلف است. از سوی دیگر، خواننده باید توجه داشته باشد که آشنایی با آثار مختلفی که در این کتاب به آنها اشاره می‌شود، هرچند مختصر، موجب درک بهتر و بهره‌مندی بیشتر از این کتاب مفید خواهد شد.

بهنام میرزابابازاده فومشی
دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

محمدرضا شفیعی کدکنی. *با چراغ و آینه: ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*. تهران: سخن، ۱۳۹۰. ۷۶۱ صفحه.

کتاب تازهٔ شفیعی کدکنی دربارهٔ شعر معاصر ایران مجموعه‌ای از مقالات و یادداشت‌های بلند و کوتاه اوست که در سال‌های مختلف (از ۵۰ تا ۲۰ سال پیش) نوشته شده‌اند. آنچه کتاب را از دید ادبیات تطبیقی جالب‌توجه می‌سازد، تأکید نویسنده بر نقش و تأثیرِ تعیین‌کنندهٔ شعر خارجی در دگرگونی‌های شعر معاصر ایران است. این توجه و تأکید تا حدی است که، به گفتهٔ خود نویسنده، ابتدا قرار بوده عنوان دوم کتاب «جای پای شعر فرنگی در تحول شعر معاصر ایران» باشد که کاملاً بحق هم می‌نماید. شفیعی در این کتاب تقریباً ریشهٔ تمام تحولات شعر صد سال اخیر ایران را در تأثیرپذیری از ادبیات خارجی می‌جوید و این تحولات را در سطوح مختلف (از دایرهٔ واژگان گرفته تا قالب‌ها، سبک‌ها، تصاویر و مضامین) ملهم از آشنایی با شعر فرنگی، چه بی‌واسطه و در زبان اصلی و چه از طریق ترجمه، می‌داند. تا پیش از این، بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری میان شعر فارسی و خارجی اغلب به بررسی تطبیقی آثار شاعران مشخص یا در نهایت، برخی جریان‌های ادبی معین محدود می‌شد، ولی پرداختن به این موضوع در ابعادی چنین گسترده و رسیدن به این نتیجه که تمام تحولات شعر مدرن ایران تابعی است از متغیرِ ترجمهٔ شعر فرنگی در زبان فارسی، کوششی است که نظیرش را کمتر دیده‌ایم.

بخش نخست کتاب به بررسی شعر مشروطه اختصاص دارد و نشان می‌دهد که آشنایی ایرانیان با مفاهیم اجتماعی و مدنی نو چه بازتابی در شعر این دوره داشته است. بحث تأثر شعر مشروطه از غرب در این بخش بر تغییر دیدگاه شاعران (و جامعهٔ ایران) نسبت به پنداره‌ها و مضامینی مانند «آزادی» و «میهن» و «دین» متمرکز است. به عبارت دیگر، در این بخش بیشتر شاهد تأثیر تحولات فکری و اجتماعیِ ملهم از غرب در شعر فارسی هستیم تا اثرگذاری‌های مستقیم ادبی. بخش بعدی کتاب با عنوان «پیشگامان تحول» را نیز می‌توان دنبالهٔ همین بحث دانست. در این بخش، آراءِ متفکرانی مانند

میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله، سیدجمال‌الدین اسدآبادی، میرزا آقاخان کرمانی و عبدالرحیم طالبوف بررسی می‌شود که تحت تأثیر اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی کشورهای دیگر کوشیدند تا خطوط فکری تازه‌ای در ایران ایجاد کنند و نوآوری‌های آنان در شعر زمانه‌شان بازتاب‌هایی یافت.

نویسنده در دو بخش بعدی ــ «جای پای شعر فرنگی» و «دگرگونی ساخت و صورت‌ها» ــ که بیشترین اهمیت را از دیدگاه ادبیات تطبیقی دارند، دقیقاً به مسئلهٔ تأثیرگذاریِ شعر فرنگی در شعر فارسیِ دورهٔ پس از مشروطه می‌پردازد. یکی از ویژگی‌هایِ کتاب سبکِ ارائهٔ مطالب در این دو بخش است. شاید بسیاری با خواندن این صفحات نویسنده را به آشفته‌نویسی و تکرار و نداشتن چهارچوب منظم و مشخص متهم کنند. به‌راستی هم با یک بار خواندنِ این دو بخش نمی‌توان ساختار و طبقه‌بندی روشنی برای چگونگی تأثیرگذاری شعرِ فرنگی در شعر فارسی پیدا کرد. در این بخش‌ها، از طبقه‌بندی‌های خشک و قالبی که به دیدنشان در کتاب‌های دانشگاهی عادت کرده‌ایم خبری نیست. مثلاً، در هر دو بخش، صفحاتی به تاریخچهٔ ترجمهٔ شعر فرنگی در ایران اختصاص یافته که تا اندازه‌ای با هم تداخل موضوع دارند؛ یا عنوانِ «دورهٔ اول» در صفحهٔ ۱۴۹ نشان‌دهندهٔ بحث مربوط به نخستین مرحله از ترجمهٔ شعرِ فرنگی در مجلات ایران است، ولی پس از آن دیگر عنوانی برای مراحل بعدی وجود ندارد و همهٔ آنها ذیل همین «دورهٔ اول» آمده‌اند. در بسیاری از بخش‌های دیگر نیز مطالب نظم و نظام خاصی ندارند و بیشتر به سبک درس‌گفتارهای شفاهی تنظیم شده‌اند که گویندهٔ آنها ممکن است از موضوعی به موضوع دیگر کشیده شود. نویسندهٔ کتاب خود نیز تصریح کرده است که «از این دفتر توقع کتاب گسترده و کاملی، در این موضوع، نباید داشت. یادداشت‌هایی است که هرکدام نکته‌ای را عرضه می‌دارد» (۲۶). با این حال، همین را شاید بتوان یکی از مهم‌ترین نقاط قوت کتاب دانست که لقمهٔ آماده به دهان مخاطب نمی‌گذارد و هرخواننده باید خود با سبک‌سنگین کردن مطالب به نتیجهٔ موردنظر برسد. کتابْ مواد خام و اطلاعات و تحلیل‌های کاملاً گویا و مستدل در اختیار خواننده قرار می‌دهد و ذهنیتی کلی از موضوع مورد بحث برای او پدید می‌آورد، ولی طبقه‌بندی و ایجاد ساختار بر عهدهٔ خودِ خواننده است. دانشجویانی که بخواهند پاسخ پرسش‌های امتحانی را در صفحات این کتاب بجویند و حفظ کنند، یا ناکام

می‌مانند یا باید وقت و نیروی فراوان صرف کنند. مثلاً، در کتاب *با چراغ و آینه* این نکته را پیدا نمی‌کنید که مهم‌ترین حوزه‌های تأثیر ادبیات اروپا در شعر معاصر ایران چند مورد و کدام‌هاست، ولی همهٔ این حوزه‌های تأثیر با مثال‌های مربوط به آنها در صفحات مختلف کتاب ذکر شده و خواننده خود باید از طریق یادداشت برداشتن، حاشیه‌نویسی و چندباره خواندنِ کتاب به این پرسش پاسخ دهد، و پاسخ او قطعاً با پاسخ خوانندهٔ بعدی کتاب متفاوت خواهد بود. این روش ارائهٔ مطالب، به‌ویژه برای اصلاح دانشجویانی که عادت به حفظ کردن و استفاده از ساختارهای آماده دارند، بسیار مؤثر می‌نماید.

علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی نیز با دسته‌بندی اطلاعات ارائه‌شده در این دو بخش شاید به این نتیجه برسند که نویسنده تأثیر ادبیات خارجی در شعر معاصر ایران را در سطوح زیر مطرح می‌کند:

۱. یک حوزهٔ تأثیرپذیری در سطح زبان شعر مشاهده می‌شود. ابتدایی‌ترین شکل آن ورود واژه‌های بیگانه به سطور شعر بود، واژه‌های بیگانه‌ای که هنوز برای شنوندهٔ زمان خود غرابت داشتند، مانند نمونه‌های صفحهٔ ۲۵۳ کتاب، از جمله:

کاری‌ست دیپلماسی کان دلستان کند دیکتاتور است و تقویت از پارلمان کند

همین‌جا می‌توان به راه یافتن نام‌های خاصِ رایج در ادبیات خارجی، مانند آدل و کوزت و فانتین، به شعر فارسی (۱٤٦) نیز اشاره کرد، مانند:

چهری شبیه داشت به استاد باختر رویش درست ماند به معمار نتردم

در سطحی بالاتر، دایرهٔ واژگان مورد استفاده در شعر معاصر فارسی، تحت تأثیر شعر فرنگی تغییر یافت و به زبان فارسی معاصر نزدیک‌تر شد. برخی واژگان منسوخ، مانند «مستعجل» و «دلق» و «شحنه»، از زبان شعر کنار گذاشته شد و، برعکس، واژگانی که تا آن زمان در شعر فارسی به کار نرفته بود به آن راه یافت. همین گسترش دایرهٔ واژگان موجب پیدایش ترکیبات جدیدی هم شد که نویسندهٔ کتاب آنها را تحت عنوان «ناهمخوانی اجزای شبکه» (۲۹۳) بررسی کرده است. منظور پرهیز از مراعات‌النظیرهای کلیشه‌ای سنّتی و روی آوردن به ترکیبات تازه و نامتعارفی است که در بسیاری از موارد

به واسطهٔ ترجمهٔ این ترکیبات از شعرهای فرنگی (به‌ویژه در ترجمه‌های تحت‌اللفظی) وارد شعر فارسی شده‌اند.

یکی دیگر از حوزه‌های تأثیر زبانی شعر خارجی در شعر فارسی تغییر ساختارهای نحوی است که نویسنده نمونه‌های آن را در بخش‌های مختلف کتاب ذکر می‌کند، مانند «آوردن قائل بعد از مقول قول» (۱۵۱)، آوردن صفت عالی بدون مضاف‌الیه («ای تواناترین!» ۲۵٤)، یا آغاز کردن شعر با حرف عطف یا ربط (۲۸٤).

و باز در سطحی گسترده‌تر، به نظر شفیعی کدکنی، می‌توان تغییر لحن شعر فارسی و گرایش آن به ساده شدن و دوری از زبان متکلف را نیز نتیجهٔ تأثیر ترجمهٔ شعرهای خارجی، به‌ویژه شعر فرانسوی و اشعار ژاک پره‌ور، دانست. به گفتهٔ نویسنده، «ترجمه‌هایی که از شعر رمبو و بودلر و والری، در این سال‌ها، در مطبوعات فارسی نشر یافته بیش از آن‌که بر نوع مضامین یا تصاویرِ شاعران اثر نهاده باشد، تلقی آنان را از حقیقت شعر کمال بخشیده و عملاً بوطیقای شاعران فارسی‌زبان را دگرگون کرده است. اهمیت این بخش از تأثیرپذیری، چندین برابرِ گرفتن مضمون فلان فابل از لافونتن و امثال آن است» (۲۲۹). به نظر شفیعی کدکنی، حتی پیدایش لحن آرکائیکِ توراتی در شعرهای شاملو و پرویز داریوش و فروغ فرخزاد نیز «میراث ادبیات غرب و ترجمهٔ شعر فرنگی است» (۲۹۰).

۲. گونهٔ دیگری از تأثیرگذاری شعر خارجی را می‌توان در ساختار و قالب‌های شعری جست. باز یکی از ابتدایی‌ترین نمونه‌ها تقلید شاعران ایرانی از نظام قافیه‌های شعر فرنگی است:

__A __B
__A __B

که البته «هیچ گونه تأثیر مثبتی در تحول فرم شعر فارسی ایجاد نکرده است» (۱٤٦). نمونهٔ دیگر که نتایج پربارتری داشته، رواج قالب‌های تازهٔ ادبی از قبیل شعر منثور، شعر سپید، شعر آزاد، قطعهٔ ادبی و مانند آنهاست که هرچند می‌توان برای هریک از آنها در ادبیات قدیم ایران نیز نمونه‌هایی پیدا کرد، باز رواجشان در صد سال اخیر مدیون ترجمهٔ شعرهای اروپایی بوده است.

۳. تأثیر دیگری که ترجمهٔ شعرهای خارجی بر شعر معاصر فارسی گذاشت مربوط به قلمرو تصاویر و ایماژهاست. نویسنده از جمله در بخشِ «دگرگونی رمزها در شعر فارسی» (۲٦۰–۲٦۵) به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه در شعر معاصر فارسی، به تأثیر از ادبیات غرب، پرستو به پیام‌آور بهار تبدیل می‌شود و گرگ به نماد آزادگی. ظهور اسطوره‌های یونانی و رومی و مضامین مربوط به آنها نیز یکی دیگر از جلوه‌های تصاویر بیگانه در شعر فارسی معاصر است که «در تغییر فضای شعری این سال‌ها نقش بسیار مهمی داشته» است (۲۵۸).

٤. سرانجام مهم‌ترین حوزهٔ تأثیرگذاری را باید تأثیر فکری دانست؛ یعنی تغییراتی که تحت تأثیر شیوهٔ تفکر غربی، با همهٔ پنداره‌ها و مفاهیم قدیم و جدید آن، در نگرش شاعران معاصر ایرانی به مقولهٔ شعر و شعرسرایی پدید آمده است. دو مورد بسیار جالب‌توجه از این نوع تأثیر و تأثرها را می‌توان در تأثیر لورکا بر شاملو (۲۳٤) و تأثیر الیوت بر شعر ایران در سال‌های بعد از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ (۳۰۵) مشاهده کرد. یافتن این تأثیرهای فکری شاید یکی از دشوارترین جنبه‌های کار در زمینهٔ ادبیات تطبیقی باشد، زیرا در اینجا دیگر نمی‌توان به جست‌وجوی مضامین یا تصاویر مشترک در ادبیات دو ملت پرداخت، بلکه باید نگاهی عمیق‌تر داشت و به «فضای معماری» اثر ادبی توجه نشان داد. به گفتهٔ شفیعی کدکنی، تأثیری که الیوت بر شاعران متجدد سال‌های پس از ۱۳۳۲ نهاد، «در مجموع، نفی ارزش‌های رمانتیسم بود، چه در زمینهٔ حالات و روحیات و چه در حوزهٔ زبان شعر» (۳۰۵). به عبارت دیگر، ترجمهٔ اشعار الیوت یکی از عواملی بود که موجب شد تا شعر معاصر فارسی از قلمرو رمانتیسم و خیال‌پردازی‌های فوق‌شاعرانه و «گریز به مرگ و انزواطلبی‌های عجیب» (۳۰٤) خارج شود و جنبه‌های رئالیستی بیشتری پیدا کند. به نظر می‌رسد یافتن چنین روابط متقابلی میان ادبیات ملل است که در ادبیات تطبیقی بیشترین ارزش را دارد.

بخش پایانی کتاب با عنوان «سفر از سنّت به نوآوری» مجموعه‌ای است از مقالات کوتاه و بلندِ نسبتاً مستقل که هریک از آنها به یک شاعر اختصاص یافته است، از شاعران کاملاً سنّتی مانند ادیب نیشابوری که در این کتاب نماد سنّت‌گرایان مخالف تحول است، تا فروغ فرخزاد که از دید شفیعی کدکنی نماد شاعران سنّت‌گریز و نوخواه است. در اغلب این مقالات نیز جلوه‌های متنوع و جالب‌توجهی از تأثیر شعر ملل دیگر

بر هنر شاعر مورد بحث ذکر شده است که می‌توانند مکمل بحث کلیِ دو بخش پیش باشند. در مجموع، خواندن *چراغ و آینه* می‌تواند موضوعات مختلفی برای کار و تحقیق و، مهم‌تر از آن، موادی برای اندیشه و مداقه در اختیار همهٔ علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی قرار دهد.

آبتین گلکار
عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای نگارش مقالات

اهداف و گستره

ادبیات تطبیقی مجله‌ای علمی- پژوهشی و بینارشته‌ای است که با هدف تبیین نظریه‌ها، گسترش مطالعات علمی و تقویت پژوهش‌های روشمند در ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. این مجله در زمینه‌های روابط و تأثیرات ادبی، مطالعهٔ تطبیقی نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی، رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی ــ مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخ، حقوق، مطالعات فرهنگی، فلسفه و مطالعات ادیان ــ و علوم دقیق ــ مانند محیط زیست، زیست‌شناسی، فیزیک و پزشکی ــ و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی همچون مطالعات فرهنگی تطبیقی، مطالعات ترجمه و ادبیات جهان، گزارش‌های علمی و معرفی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی مطلب می‌پذیرد. این مجله در حال حاضر هر شش ماه یک بار توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر می‌شود.

راهنمای نگارش مقاله

در مقالهٔ ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیدهٔ فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ٦۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شمارهٔ دورنگار و شمارهٔ تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
٤. عنوان‌های اصلی مقاله با اعداد ۱، ۲.... مشخص شوند. عنوان‌های فرعی از سر سطر آغاز شوند و سطر مجزایی تشکیل دهند و به صورت ۱.۱، ۲.۱، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع مورد استفاده بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (*حروف مورّب*). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.

مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله.» نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (**حروف سیاه**)/ شمارهٔ نشریه (سال انتشار): صفحات.

پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله.» نام نشریهٔ الکترونیکی (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به سایت (روز نام ماه سال)
<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

٦. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.

۷. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شمارهٔ صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ٣٦). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشت همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.

۸. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۹. زبان ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* فارسی است. مقالات ارسالی نویسندگان خارجی پس از طی مراحل داوری و تصویب شورای داوران به زبان فارسی ترجمه خواهد شد.

۱۰. شورای داوران در ویرایش مقاله، بدون تغییر محتوا، آزاد است.

۱۱. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال دارند.

نحوهٔ حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)

۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.

۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.

٤. یک نسخهٔ قابل چاپ از مقاله، حروف‌نگاری شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

A Bibliography of Comparative Literature in Iran

Vida Bozorgchami
Academy of Persian Language and Literature

This bibliography aims to provide the reader with the books either written in or translated into Persian. Book chapters dealing with comparative literature, theoretical or practical, are also included. To the best of my knowledge, such a comprehensive bibliography on comparative literature in Iran has never been written before. This bibliography will be of great help to Iranian comparative literature researchers and graduate students. Besides, from a different perspective, this bibliography can provide the Iranian scholars with the basic data they need to trace the theoretical and practical development of comparative literature in our country. The books in this bibliography are arranged alphabetically according to the authors' last names followed by the title of the work, place, publisher and the date of publication.

Keywords: Comparative literature, bibliography of comparative literature in Iran, history of comparative literature in Iran, research tools in comparative literature.

Every Translation is Different from the Other
An Interview with Suzanne Jill Levine

Maria Constanza Guzmán, Glendon College, York University
Tr. by Susan Niazi

This interview took place based upon the subject matter of one of Levine's acclaimed books, *"The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction"*. During the interview Suzanne Jill Levine shares her translation experiences about translating Latin American literature. What makes this interview significant and notable arises from Levine's discussion of the current issues in literary translation and how she deals with them using the examples from her translated works. Through the interview, Levine explores her challenges in translation and illustrates her viewpoint towards the issue of the original and the translated text, the target-oriented translation strategy, the creative collaboration between author and translator and the concept of authorship in translation. She stresses the idea of literary translation itself, being the act of subversion and the resulting challenges faced by a literary translator. Levine's approach to translation seeks to subvert the traditional view of looking at a translator as a ' nameless scribe', and places emphasis on the role of a literary translator as a 'subversive scribe'. She believes the creativity of the translator can change the form of the original, but the meaning is retained within another form.

Suzanne Jill Levine is the translator of some of the most prominent Latin American writers of the twentieth century including Julio Cortázar, G. Cabrera Infante, Manuel Puig, and Severo Sarduy. (S. N.)

Keywords: Literary translation, challenges in translation, role of the literary translator, creativity and authorship in translation

On Not Translating Hafiz

Dick Davis, Ohio State University
Tr. Behnam Miza Babazadeh & Mostafa Hosseini

In this paper Dick Davis tries to explain the reasons behind the difficulty in translating classical Persian poetry in general and Hafiz in particular. He divides the problems into two categories: the linguistic and the cultural problems. Lack of exact synonyms especially for idioms, puns and lack of rhyme in English belong to the first category. The lore of Shi'i Islam, the prevalence of the cult of pederasty in Persian poetry, difference in the pattern of the poems and the language of panegyric in Persian poetry belong to the second category. Davis concludes his paper with the following sentences:

> And this is why the poets who seem to develop a poetry's capabilities most tellingly, who seem to their linguistic communities to be the most "poetic" of all, are often precisely those whom it is most difficult to bring over into another language. Certainly, in Persian literature, the example of Hafiz, and of the numerous poor poet-translators who metaphorically lie bleeding at his feet, would seem to bear this out. (B. M. & M. H.)

Keywords: Hafiz, Dick Davis, classical Persian poetry, translation of poetry, untranslatability of poetry.

Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century

Susan Bassnett, Warwick University
Tr. Massih Zekavat

This paper provides the reader with a view of comparative literature in the 21st century. It is, in fact, an introduction to the colonial and postcolonial studies. Moreover, it introduces postcolonial and translation studies as two new areas of research in comparative literature. Bassnett discusses her own and Spivak's concepts as well. Both scholars believe in the expansion of comparative literature beyond Eurocentrism. However, Bassnett differs from Spivak as far as research matter is concerned. She believes that European scholars should not ignore their literary heritage all together. She also emphasizes the aesthetic aspects of literary research. Bassnett believes that the main subject of research is literary history and the reception of the literary text during time and emphasizes the avoidance of using any prescriptive method in comparative literature. (M. Z.)

Keywords: Comparative literature, postcolonial studies, translation studies, literary history.

Why Translation Matters

Edith Grossman, Columbia University
Tr. Mojdeh Daghighi

For Edith Grossman, translation is the close reading of the literary text. It is a literary research area which has often been ignored, misunderstood, or misinterpreted. In "Why Translation Matters," which is the introduction of her book with the same title on the art of translation, Grossman discusses the cultural significance of translation and the importance of translator's role. Traditionally, translation was a means through which we could read the literature written in a foreign language. But it also has the capacity to facilitate the establishment of our relationship with others whom we may not have had any contact. It permits us to savor the transformation of the foreign into the familiar and deepens our world and consciousness.

Edith Grossman is the translator of many distinguished Spanish-language writers into English, including Gabriel Garcia Marques, Carlos Fuentes, and Mario Vargas Liosa. Her Translation of *Don Quixote* is considered a masterpiece. (M.D.)

Keywords: Translation, literature, translator's role, literary translation, Edith Grossman.

ABSTRACTS

Comparative Literature and Translation Studies

Alireza Anushiravani
Shiraz University and the Academy of Persian Language & Literature

This paper deals with a new field of research in comparative literature. Translation has always played a very important role in literary and cultural influences and exchanges among different nations but it has been considered derivatory and second hand in comparison with the original text. During the past three decades scholars have challenged this traditional concept and have claimed that translation is a creative process comparable to writing. This paper is divided into two parts. The first part defines translation from a linguistic perspective and the second part analyzes the role of translation in comparative literature and postcolonial studies. The author has tried to introduce a new trend of comparative literature studies to the young Iranian researchers.

Keywords: Translation studies, comparative literature, postcolonial studies, Susan Bassnett, literary and critical theories.

In this issue, we have included two reports and three book reviews as well. We hope the publication of special issues would further open new horizons for comparative literature research in the Iranian academia.

Alireza Anushiravani
Associate Editor

unique position among other Iranian academies. We, in the Department of Comparative Literature of the Academy, felt the need to work harder to show the right way of research in comparative literature to our readers. We resisted the temptation to publish a journal for the sake of its formal prestige. We were academically tough with ourselves and others. The result was encouraging; scholars chose our journal. This, of course, does not mean that there are no shortcomings and flaws in our journal. We are quite aware of our weaknesses and we will do our best to improve the academic quality of our journal.

Since the frontiers of research in comparative literature are expanding and new theories are emerging, we have decided to publish special issues every once in a while. In this way, we can provide our readers with a more comprehensive picture of a new theory or method.

In Iran, comparative literature studies have been mainly restricted to traditional binary influence studies and less research has been done on interdisciplinary subjects. Translation Studies has been one of those neglected subjects. Traditionally, translation has been considered derivatory and second hand, though many scholars today believe that it is as creative as writing. Contrary to common belief, the role of translation is not limited to influence studies but has mingled with other areas such as literary criticism, philosophy, cultural studies, anthropology and postcolonial studies. This is why some consider Translation Studies an independent academic discipline and some as Comparative Literature in the guise of another title.

In this issue, Anushiravani has tried to show the relationship between Comparative Literature and Translation Studies by elaborating the new theories expounded by Susan Bassnett and Willis Burnstone. Edith Grossman, a member of the American Academy of Arts and Sciences, explains why translation matters. In "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century" Susan Bassnett provides the reader with a new perspective of comparative literature. In "On Not Translating Hafiz" Dick Davis, the well-known professor of Persian literature at Ohio State University and the translator of *Shahnameh*, *The Conference of Birds*, and *Vis-o-Ramin,* discusses the difficulties of translating a poet like Hafiz into English. Maria Constanza Guzmán in an interview with Suzanne Jill Levine, a professor of comparative literature at the University of California at Santa Barbara, discusses her ideas about the act of translation. Vida Bozorg-chami provides us with a comprehensive bibliography of Persian books on comparative literature.

Editorial

Comparative Literature: An Academic and Cultural Necessity for Iranian Universities

Comparative Literature is now two years old. We have not come a long way yet but we have come with a road map and a systematic planning. We have taken short but theoretically and methodologically sound steps towards our goals. As we have already mentioned in our first issue, we strongly believe that no progress in humanities or sciences can be achieved without a considerable and uptodate theoretical knowledge. Our task is two-folded. On the one hand, we need to introduce the new theories and methods of comparative literature — specially to younger scholars who are more receptive of new ideas — and, on the other, we need to clarify the innumerable theoretical misunderstandings and obsolete methods prevailing the Iranian academia.

The short space devoted to the Editorial does not give us much space to explain all these problems which are sometimes just impossible to surmount. However, fortunately these first four issues have so far found their way among the interdisciplinary researchers inside and outside Iran. We are now happy to receive scholarly articles from different scholars who have chosen our journal for the publication of their essays. Moreover, the support of the President of the Academy of Persian Language and Literature has given us the spirit and the will to keep moving forward in spite of all the difficulties.

It is a common procedure in all over the world to bring together scholars and great thinkers in academies where they can propose new theories and ideas. The academies dealing with humanities and culture have, without any doubt, greater responsibilities. The Academy of Persian Language and Literature, the preserver of our cultural heritage and national identity, enjoys a

Contents

Editorial

Comparative Literature: An Academic and Cultural Necessity for Iranian Universities — **Alireza Anushiravani**

Articles

Comparative Literature and Translation Studies — **Alireza Anushiravani**

Why Translation Matters — **Edith Grossman**, **Tr. Mojdeh Daghighi**

Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century — **Susan Bassnett**, **Tr. Massih Zekavat**

On Not Translating Hafiz — **Dick Davis**, **Tr. M.Hosseiny &** **B. Mirza Babazadeh Fomeshi**

An Interview with Suzanne Jill Levine — **Maria Constanza Guzmán**, **Tr. Susan Niazi**

A Bibliography of Comparative Literature in Iran — **Vida Bozorgchami**

Reports

Lost in Translation — **Ryan Bloom**, **Tr. Mojdeh Daghighi**

Comparative Literature: Theory and Practice — **Alireza Anushiravani**

Book Reviews

Translation Studies (Susan Bassnett) — **Mostafa Hosseiny**

Comparative Literature: Matter and Method (Owen Aldridge) — **B. Mirza Babazadeh Fomeshi**

Bā Cherāq-o Ayenih (M. Shafiee Kadkani) — **Abtin Golkar**