

نظری به ترجمه کتاب «انسان بی محتوا» نوشته جورجو آگامبن

این «این» ناقابل

صالح نجفی



کتاب «انسان بی محتوا» به فارسی ترجمه و منتشر شده است. (نشر شب‌خیز، ترجمه داود میرزایی، ۱۴۰۰) پشت جلد در معرفی کتاب آمده است، «این کتاب تحلیل «خردمندان» از تاریخ هنر و استتیک از زمان یونانیان باستان تا زمانه حاضر به دست می‌دهد». تحلیل «خردمندان»؟ منظور این است که تاریخ هنر را به شکل‌های مختلف می‌توان تحلیل کرد، از جمله به شکل «خردمندان»، و لابد می‌شود آن را به شکل «بی‌خردانه» یا «نابخردانه» هم تحلیل کرد. کاش مترجم نمونه‌ای از دیگر انواع تحلیل تاریخ هنر و استتیک ارائه کند تا متوجه منظور او از «تحلیل خردمندان» شویم.

مترجم در پایان «مقدمه مترجم» می‌نویسد «آگامبن در این کتاب ارجاعات زیادی به متون فلسفی و ادبی دارد، از افلاطون و ارسطو گرفته تا هگل و نیچه و دیگران. کافکا هم که در این میان جای خود دارد. در ترجمه این متون به ترجمه‌های پذیرفتنی موجود نیز رجوع شده است، ولی این اصلاً به معنای استفاده درست و بی‌چون‌وچرا از آنها نیست؛ دلیل رجوع انتقادی به متن این ترجمه‌ها ساده است: صاحب این قلم اکیداً قائل به این است که این قسم رجوع [انتقادی] به ترجمه‌های موجود به خواننده غیرمتخصص کمک می‌کند تا در صورت نیاز...».

خلاصه اینکه، مترجم معتقد به اصل «رجوع انتقادی به ترجمه‌های پذیرفتنی موجود» است. نخستین جستار کتاب آگامبن با نقل قولی طولانی از کتاب «تبارشناسی اخلاق» نیچه آغاز می‌شود که احتمالاً به زعم مترجم ترجمه‌ای پذیرفتنی از آن موجود است. مترجم از این ترجمه پذیرفتنی و مترجم آن نام نمی‌برد ولی امکان مقایسه ترجمه او با ترجمه موجود وجود دارد:

Kant thought he was honoring art when among the predicates of beauty he emphasized and gave prominence to those which established the honor of knowledge: impersonality and universality.

(ترجمه انگلیسی‌ای که مترجم کتاب آگامبن در ترجمه خود نقل کرده است)

کانت گمان می‌کرد وقتی میان گزاره‌های زیبایی بر آنهایی تکیه می‌کند که به خاطر غیرشخصی و کلی بودنشان افتخار شناخت‌بخشیدن دارند، به هنر عزت می‌گذارد (ترجمه مترجم کتاب آگامبن)

کانت گمان می‌کرد که بر هنر عزت می‌گذارد هنگامی که در میان گزاره‌های زیبایی بر آنهایی تکیه می‌کند و آنهایی را در رده نخست می‌نشاند که به جهت ناشخصی و کلی بودنشان افتخار شناخت‌بخشیدن دارند (ترجمه داریوش آشوری، انتشارات آگاه)

قضاوت در مورد این دو ترجمه را به خوانندگان باید سپرد. ولی یک نکته: مترجم مدعی رجوع انتقادی به ترجمه پذیرفتنی موجود است. حاصل این رجوع انتقادی: جابه‌جا کردن کلماتی که آقای آشوری به کار برده است. «کانت گمان می‌کرد بر هنر عزت

می‌گذارد هنگامی که...». «کانت گمان می‌کرد وقتی... بر هنر عزت می‌گذارد». نتیجه دوم، حذف عبارت «و آنهایی را در رده نخست می‌نشاند». چرا؟ معلوم نیست. نتیجه سوم، بی‌اعتنایی به ساختاری که مترجم انگلیسی برای ترجمه جمله نیچه برگزیده

است: «کانت گمان می‌کرد بر هنر عزت می‌گذارد وقتی در میان صفات یا محمول‌های زیبایی آنهایی را برجسته می‌کند و اولویت می‌بخشد که مایه فخر شناخت‌اند: غیرشخصی بودن و کلی بودن». به گمان من، در ترجمه آقای آشوری نخستین نکته سؤال‌برانگیز

انتخاب واژه «گزاره‌ها» برای predicates است. این واژه در دستور زبان به معنای گزاره یا خبر در مقابل نهاد یا مبتدا است.

یعنی اگر جمله‌ای اسنادی درباره «زیبایی» بیان کنیم که نهاد یا مبتدایش «زیبایی» باشد آن‌گاه «غیرشخصی» و «کلی» گزاره یا خبر آن جمله خواهند بود. در منطق predicate را «محمول» ترجمه می‌کنیم و قاعدتا اینجا گزینه بهتر «صفت» یا

«محمول» است.

The experience of art that is described in these words is in no way an aesthetics for Nietzsche. On the contrary: the point is precisely to purify the concept of "beauty" by filtering out the *αἴσθησις*, the sensory involvement of the spectator, and thus to consider art from the point of view of its creator.

توصیف نیچه از تجربه هنری در این عبارات به هیچ وجه استتیک [=زیباشناسی] نیست. برعکس، مسئله اصلی او دقیقاً مفهوم «زیبایی» از طریق پالایش استتیک [زیباشناختی] آن، یعنی پالودن آن از مداخله حسی یا استتیک تماشاگر، و لذا مشاهده هنر از دید آفریننده آن است.

این جمله ظاهراً مشکلی ندارد ولی اگر خواننده کمی دقیق شود و در واقع از خودش بپرسد که نویسنده چه می‌گوید، متوجه لغزش مهم می‌شود. به گفته مترجم، توصیف نیچه از تجربه هنری... استتیک نیست (دقت کنید که در این جمله، توصیف مسندالیه و استتیک مسند است). روشن است که حرف نویسنده این نیست. آگامبن می‌گوید «آن شکل از تجربه هنر که وصفش در این قطعه کتاب تبارشناسی اخلاق آمده است از نظر نیچه زیباشناسی نیست. برعکس: مسئله دقیقاً بر سر پالایش مفهوم «زیبایی» است...». مترجم می‌گوید توصیف نیچه زیباشناسی نیست و آگامبن می‌گوید تجربه خاصی که نیچه وصف می‌کند از نظر خود نیچه مصداق زیباشناسی نیست. در جمله دوم هم لغزشی هست: بله، مسئله بر سر تصفیه مفهوم «زیبایی» است اما از چه طریق؟ مترجم: «از طریق پالایش استتیک آن». یعنی باید مفهوم زیبایی را پالایش استتیک کرد؟ مشکلی هست: آگامبن می‌گوید، به اعتقاد نیچه باید مفهوم «زیبایی» را از طریق حذف «آیستسیس» پالایش کرد. منظور این است که در تحلیل کانت، مفهوم «زیبایی» به «آیستسیس» آلوده شده است و «آیستسیس» در یونانی به معنای «ادراک حسی» است. چرا آگامبن لغت یونانی را آورده؟ چون واژه *aesthetics* در زبان‌های اروپایی که ما به «زیباشناسی» ترجمه می‌کنیم ریشه یونانی دارد و ترجمه دقیقش می‌شود «حسیات» یا «علم ادراک حسی». نیچه استاد فقه‌اللغه بود و علت این رجوع به ریشه یونانی روشن است. پس «پالایش استتیک مفهوم «زیبایی» معنی ندارد. آگامبن نوشته است، مسئله برای نیچه پالایش مفهوم «زیبایی» است از طریق حذف آیستسیس، یعنی حذف درگیری حسی تماشاگر، و به این سان بررسی هنر از زاویه دید خالق هنر نه زاویه دید مخاطب آن.

When Artaud, in "Theater and Plague," remembers the decree issued by Scipio Nasica, the grand pontiff who had the Roman theaters razed, and the fury with which Saint Augustine attacks the "scenic games," responsible for the death of the soul, one can hear in his words the nostalgia that a soul such as his, who thought that theater drew its only worth "from an excruciating magical relation to reality and danger," must have felt for a time that had such a concrete and interested notion of the theater as to deem it necessary to destroy it for the health of soul and city.

وقتی آرتو در تئاتر و طاعون حکم کشیش اعظم، سیپیو ناسیکا، مبنی بر تخریب تئاتر روم، و هجمه غضب‌آلود آگوستین قدیس به «بازی‌های نمایشی» را که دست‌شان به مرگ روح آلوده بود متذکر می‌شود، در کلام او طنین این نوستالژی را می‌توان بازشنید که جانی همچون [جان] او که می‌پنداشت تنها «ارزش تئاتر به نسبت جادویی مشقت‌باری است که با واقعیت و خطر دارد»، باید روزگاری صاحب چنان تصور علقه‌مند و ملموسی از تئاتر بوده باشد که تخریب آن را برای تضمین سلامت جان و شهر الزامی می‌دانسته است.

در این جمله هم لغزش‌هایی هست. اولاً اسکپیو نازیکا (و نه سیپیو ناسیکا) به اصطلاح رومیان «پنتیفکس ماکسیموس» بوده. بله. این لغت وارد انگلیسی شده و در دنیای مسیحی به معنای «پاپ» به کار می‌رود ولی در قرن دوم پیش از میلاد مسیح «کشیش» چه معنایی دارد؟ قبل از تولد مسیح، روحانی مسیحی، آن هم در روم! اما مهم‌تر از این، معنایی است که از جمله مترجم برمی‌آید. جمله طولانی است. خلاصه کنیم. به گفته مترجم، «وقتی آرتو حکم فلانی و هجمه فلانی را متذکر می‌شود، در کلام او طنین این نوستالژی را می‌توان بازشنید که جان او... باید روزگاری صاحب چنان تصویری از تئاتر بوده باشد که تخریب آن را ... الزامی می‌دانسته است».

بیاید به مترجم اعتماد کنیم و سؤال‌هایی را که پیش می‌آید از آگامبن یا از «جان» آرتو بپرسیم. در کلام آرتو می‌توان طنین «این نوستالژی» را بازشنید که ... «این نوستالژی؟» کدام نوستالژی؟ جانی همچون جان او، یعنی آرتو، باید روزگاری صاحب

چنان تصویری از تئاتر بوده باشد که تخریب آن را برای تضمین سلامت جان و شهر الزامی می‌دانسته است. به گمانم، این جمله هر خواننده‌ای را انگشت به دهان می‌کند. آنتونین آرتو روزگاری تصویری چنان علقه‌مند و ملموس از تئاتر داشته که تخریب آن را واجب می‌دانسته، آن هم برای تضمین سلامت جان و شهر. اجازه دهید ترجمه انگلیسی را هم خلاصه کنیم:

When Artaud ... remembers the decree ..., one can hear in his words the nostalgia that a soul such as his ... must have felt for a time that had such a concrete and interested notion of the theater as to deem it necessary to destroy it for the health of soul and city.

آگامبن می‌گوید وقتی آرتو در جستار «تئاتر و طاعون» اشاره می‌کند به فرمان کاهن اعظم جمهوری روم، اسکوییو نازیکا، که دستور داد تئاترهای سنگی روم را با خاک یکسان کنند و اشاره می‌کند به خشم آگوستین که سرگرمی‌های نمایشی روم قدیم را مسبب مرگ روح انسان‌ها می‌خواند، می‌توان در کلامش حسرت گذشته‌ها را احساس کرد. بله. آرتو با این یادآوری‌ها حسرت روزگاری را می‌خورد که مردمانش برداشتی زنده‌تر و ملموس‌تر از تئاتر داشتند. چرا؟ چون آرتو یگانه منشأ ارزش تئاتر را «رابطه‌ای جادویی و دردناک با واقعیت و خطر» می‌داند. بله. روح آدمی مثل آرتو لابد حسرت روزگاری را می‌خورد که در آن حتی دشمنان تئاتر چنان تصویری از اثرگذاری تئاتر داشتند که معتقد بودند حفظ سلامت روح آدم‌ها و حفظ کیان شهر در گرو تخریب تئاتر است.

نخستین باری که چیزی شبیه آزمون خودآیین پدیده استتیک در جامعه قرون وسطایی اروپا پدیدار می‌شود زمانی است که آبای کلیسا در تعالیم خود نوآوری‌های موسیقایی آرس نووا را ممنوع اعلام کردند چراکه جاذبه موسیقایی تلفیق ترانه و صدای شکستن حین انجام تکالیف دینی حواس مؤمن را پرت می‌کرد و به‌این ترتیب، این نخستین مواجهه استتیک شکل نوعی نفرت و مخالفت با هنر به خود گرفت.

این جمله‌های عجیب مترجم هم معنای روشنی به خواننده منتقل نمی‌کنند. «آزمون خودآیین پدیده استتیک»؟ آبی کلیسا نوآوری‌های آرس نووا را ممنوع خواندند چرا که چیزی حواس مؤمن را حین انجام تکالیف دینی پرت می‌کرد. چی؟ «جاذبه موسیقایی تلفیق ترانه و صدای شکستن»؟

However, it may be useful to point out that the first time that something similar to an autonomous examination of the aesthetic phenomenon appears in European medieval society, it takes the form of aversion and repugnance toward art, in the instructions given by those bishops who, faced with the musical innovations of the ars nova, prohibited the modulation of the song and the *fractio vocis* during the religious services because they distracted the faithful with their charm.

بله، آرس نُوا (اصطلاح لاتینی، در لغت به معنای «فن جدید») اشاره دارد به سبکی در موسیقی در فرانسه و بخش‌های دیگر اروپا که در اواخر قرون وسطا، قرن چهاردهم میلادی، شکوفا شد. این هم درست که اسقف‌ها وقتی به ابداع‌های آرس نُوا در موسیقی برخوردند دست به کار ممیزی شدند و بعضی چیزها را حرام خواندند و قدغن کردند. ولی کدام چیزها را؟ به گفته مترجم، «نوآوری‌های آرس نُوا» را و به علت «جاذبه موسیقایی تلفیق ترانه و صدای شکستن». معلوم است که یک جای کار می‌لنگد. آگامبن می‌گوید نخستین باری که می‌توان گفت در جامعه قرون وسطا پدیده‌ای زیباشناختی به شکلی مستقل، یعنی با عطف نظر به ویژگی‌های زیباشناختی پدیده مورد نظر، بررسی شد این بررسی به صورت بیزاری و نفرت از هنر تحقق یافت. منظور آگامبن به دستورات اسقف‌های قرن چهاردهم است که وقتی با نوآوری‌های آرس نُوا در موسیقی مواجه شدند دو چیز را در جریان مراسم مذهبی قدغن کردند چون معتقد بودند این دو چیز به خاطر زیبایی و گیرایی‌شان حواس مؤمنان را پرت می‌کنند. اما این دو چیز چه بودند؟

the modulation of the song and the *fractio vocis*

یکی مدولاسیون در آواز و دیگری شکستن صدا موقع خواندن سرودهای مذهبی. معلوم نیست «تلفیق ترانه و صدای شکستن» از کجا آمده. مدولاسیون یعنی از یک تونالیت به تونالیت دیگر گذر کردن و تونالیت‌های تازه در قطعه برقرار کردن، چیزی نظیر پرده‌گردانی یا به اصطلاح «تغییر مایه».

If a man, then, it seems, who was capable by his cunning of assuming every kind of shape and imitating all things should arrive in our city, bringing with himself* the poems which he wished to exhibit, we should fall down and worship him as a holy and wondrous and delightful creature, but should say to him that there is no man of that kind among us in our city, nor is it lawful for such a man to arise among us, and we should send him away to another city, after pouring myrrh down over his head and crowning him with fillets of wool...

اگر آدمی توانمند به مفروض داشتنِ هر نوع شکل و تقلید از هر چیزی پا به شهر ما گذاشت و اشعاری برای عرضه داشت، باید مقابلش زانو بزنیم و او را به‌عنوان موجودی دلپذیر و حیرت‌انگیز و مقدس بستاییم، ولی باید به او بگوییم که میان ما و در این شهر آدمی چون او یافت می‌نشود و حضور کسی چون او بین ما جایز نیست و باید او را پس از ریختنِ مَرِّ بر سرش و گذاشتن تاجی از قیطان‌های چوب بر سرش، به شهری دیگر بدرقه کنیم.

«آدمی توانمند به مفروض داشتنِ هر نوع شکل»؟ نه. قاعدتا افلاطون چنین چیزی ننوشته و منظور نداشته است. آیا از افلاطون ترجمه‌ای پذیرفتنی در دست داریم؟ من و مترجم کتاب آگامبن صلاحیت لازم برای جواب‌دادن به این سؤال نداریم ولی می‌توان ترجمه مترجم را با ترجمه مرحوم لطفی مقایسه کرد.

«ولی اگر کسی به شهر ما بیاید که استعداد همه کارها را داشته باشد و بتواند به هر شکلی درآید و همه چیز را تقلید کند و بخواهد هنرهای بی‌شمار خود را به معرض نمایش بگذارد و اشعار خود را برای ما بخواند، از او چون مردی مقدس و اعجاب‌انگیز و دلپذیر تجلیل خواهیم کرد ولی به او خواهیم گفت در جامعه ما برای مردمانی مانند او جایی نیست و قانون ما اجازه نمی‌دهد

چنان کسی در شهر ما سکونت گزینند. به سر او روغنی خوشبو خواهیم مالید و نواری پشمین به سرش خواهیم بست و سپس به شهری دیگرش روانه خواهیم کرد. (دوره آثار افلاطون. جلد دوم. ص 906).

تصور نمی‌کنم خود مترجم هم ترجمه خودش را ترجیح بدهد و بعید می‌دانم اگر به ترجمه پذیرفتنی موجود «رجوع انتقادی» می‌کرد ترکیبی چون «تاجی از قیطان‌های چوب» و «توانمند به مفروض داشتن هر نوع شکل» را به کار می‌برد.

and to prove how little this idea is merely one metaphor among those forming the “properties” of the “literary histrio,” it suffices to quote what Hölderlin wrote on the brink of madness: “I fear that I might end like the old Tantalus who received more from the Gods than he could take,” and “I may say that Apollo struck me.

و برای اثبات اینکه این ایده صرفاً استعاره‌ای میان انبوه استعاره‌های شکل‌دهنده «ویژگی‌های تاریخ ادبیات» نیست، نقل قولی از هولدرلین درباره آستانه جنون کافی به نظر می‌رسد: «می‌ترسم عاقبتم همچون تانتالوس سالخورده‌ای باشد که [عطیه‌هایی] بیش از حد توانش از خدایان دریافت کرد» و «می‌توانم بگویم آپولون مرا سخت تحت تأثیر قرار داد».

این بار به احتمال زیاد مترجم حق دارد چون ترجمه‌ای، اعم از پذیرفتنی و ناپذیرفتنی، از نقل قول‌هایی که آگامبن آورده است به دست نداریم. ولی در جست‌وجو بسته نیست (خاصه در این زمانه که موتور جست‌وجوی گوگل در اختیار همه هست). آگامبن ترکیب literary histrio را داخل گیومه گذاشته است و پیدا است که از کسی نقل کرده است و از بدبباری ما منبع را ذکر نکرده است. مترجم گیومه را حفظ کرده ولی اتفاق عجیبی افتاده: چرا آگامبن باید «ویژگی‌های تاریخ ادبیات» را داخل گیومه بگذارد؟ اگر دقت کنید متوجه می‌شوید مترجم یا واژه histrio را غلط خوانده یا اجتهاد کرده و آن را تصحیح کرده. نویسنده این سطرها پس از کمی جست‌وجو متوجه شد آگامبن این عبارت را از جستاری نوشته ادگار آلن پو (1846) نقل کرده با عنوان «فلسفه تحریر».

آلن پو در این جستار خواندنی می‌نویسد خیلی وقت‌ها به این فکر کرده که کاش نویسنده‌ای پیدا می‌شد که بخواهد - یعنی بتواند - مو به مو و گام به گام فرایندهایی را وصف کند که متن‌هایش طی آنها کامل شده‌اند و آن‌گاه این مقاله را در مجله‌ای به چاپ می‌رساند. و بعد می‌گوید درمانده‌ام که چرا تاکنون نویسنده‌ای چنین تحفه‌ای به جهانیان عرضه نکرده است. آلن پو می‌گوید اکثر نویسندگان و به‌ویژه شاعران ترجیح می‌دهند خوانندگان‌شان تصور کنند ایشان آثارشان را به لطف گونه‌ای از خودبیخودشدگی یا جنونی مبارک - شهودی نشئه‌آور - تحریر کرده‌اند. اصلاً نمی‌خواهند عامه مردم به پشت صحنه آفرینندگی ایشان سرک بکشند و دزدکی خامی‌ها و ناپختگی‌های فکری ایشان را دید بزنند، هدف‌های حقیقی‌ای را که فقط در دم آخر حاصل شده‌اند، خارخارها و دلواپسی‌ها و دودلی‌ها و حذف و اضافه‌های دردناک و در یک کلام آلات و ادوات صحنه نمایش‌شان را، همه اسباب و وسایل و خرت و پرت‌ها و پر خروس‌ها و رنگ‌های قرمز و وصله‌های سیاهی که در نود و نه درصد موارد «وسایل صحنه هیستریوی ادبی» را تشکیل می‌دهند. بله، ترکیبی که آگامبن نقل کرده از این نوشته ادگار آلن پو آمده است:

the properties of the literary histrio ("The Philosophy of Composition" by Edgar Allan Poe (1846))

به این ترتیب، اصلاً صحبتی از «انبوه استعاره‌های شکل‌دهنده «ویژگی‌های تاریخ ادبیات»» در میان نیست. در متن آلن پو، واژه «هیستریو» به صورت ایتالیک آمده تا خواننده حواسش جمع باشد که با کلمه‌ای غیر انگلیسی مواجه است. این واژه لاتینی است و به معنای بازیگر یا هنرپیشه و استعاره آلن پو هم روشن است: نویسندگان به هنرپیشه‌های صحنه ادبیات تشبیه شده‌اند که دل‌شان نمی‌خواهد خوانندگان‌شان از آنچه در پشت صحنه تحریر آثارشان می‌گذرد باخبر شوند، و بر این اساس شاید بتوان جمله آگامبن را به این صورت ترجمه کرد: «برای اثبات اینکه این ایده صرفاً یکی از استعاره‌های شکل‌دهنده «وسایل صحنه هنرپیشه نمایش ادبیات» نیست کافی است...». کافی است چه کنیم؟ مترجم می‌گوید، «نقل قولی از هولدرلین درباره آستانه جنون کافی به نظر می‌رسد». این لغزشی ساده ولی حاکی از مشکلی اساسی است. آگامبن نوشته است:

it suffices to quote what Hölderlin wrote on the brink of madness

نه! هلدرلین چیزی «درباره» آستانه جنون نوشته است. هلدرلین هنگامی که در لب پرتگاه جنون ایستاده است سطرهای غریب ذیل را تحریر کرده است:

The tremendous element, the fire of the sky and silence of the people, their life within nature, and their limitedness and satisfaction has continually affected me, and as it is said of the heroes, so I may say that Apollo has struck me.

آن عنصر مهیب، آتش آسمان و سکوت مردمان، زندگانی‌شان در درون طبیعت، تنگ‌نظری‌ها و خرسندی‌های‌شان پیوسته متأثرم ساخته است و، به تعبیری که درباره پهلوانان افسانه‌ها به کار می‌رود، می‌توانم گفت زخمی تیرهای ترکش آپولون گشته‌ام».

پس باز هم نه! هلدرلین درباره آستانه جنون نوشته است که آپولون او را سخت تحت تأثیر قرار داده ... کافی است نظری به آغاز منظومه جاودان هومر، ایلیاد، اندازیم تا ماجرای تیرهای آپولون و جنگاوران یونانی برایمان روشن شود...

اجازه دهید به برخی لغزش‌های به‌ظاهر کم‌اهمیت اشاره کنیم که اگر برطرف نشوند خواننده را گمراه می‌کنند:

آگامین در پایان فصل چهارم کتاب جمله‌ای از لوتره‌آمن، شاعر فرانسوی متولد اروگوئه، نقل می‌کند که در ترجمه چنین آمده است، «ارزشِ داوری‌های شعر بیش از خود شعر است». این جمله ظاهراً ابهامی ندارد ولی زمانی که به ترجمه انگلیسی رجوع می‌کنیم مشکلی پیدا می‌شود:

“Judgments on poetry are worth more than poetry” .

خواننده از «داوری‌های شعر» چه می‌فهمد؟ ما درباره چیزی داوری می‌کنیم، درباره چیزی قضاوت می‌کنیم یا حکم (صادر) می‌کنیم. لوتره‌آمن می‌گوید حکم کردن درباره شعر یا قضاوت درباره شعر از شاعری ارجمندتر است. مسئله بر سر حرف اضافه‌ای ناقابل است (و دقت کنید به ابهامی که واژه «اضافه» در زبان فارسی یافته است، مسئله بر سر تفاوت «اضافه» و «اضافی» است...).

در همین صفحه ترجمه به این جمله برمی‌خوریم: «ولی در حمایت متقابلی که این دو «جهان متفاوت»، از هنر به عمل می‌آورند، تنها دو پرسش باقی می‌ماند که هر تأملی در باب هنر مستلزم پاسخ به آنها است: بنیان داوری استتیک چیست؟ و سوژکتیویته هنرمندانه بی‌محتوا بر چه اساس استوار است؟».

این جمله پایانی فصل چهارم کتاب است که قرار است نویسنده در فصل بعد به آن جواب دهد؛ ولی از این جمله چه می‌توان فهمید؟ ابتدا اعتماد کنیم به ترجمه: دو «جهان متفاوت» داریم که حمایت متقابلی از هنر به عمل می‌آورند. در این حمایت، تنها دو پرسش باقی می‌ماند که هر تأملی در باب هنر باید به آنها پاسخ دهد. گمان نکنم از این جمله معنایی دریابید. چاره‌ای جز رجوع به ترجمه انگلیسی نمی‌ماند:

But in the reciprocal support given by the two “other worlds” of art, precisely the only two questions that our meditation on art should answer in order to be consistent with itself remain unanswered: What is the foundation of the aesthetic judgment? And what is the foundation of artistic subjectivity without content?

به ترجمه انگلیسی اگر اعتماد کنیم، نویسنده از «دو جهان دیگر» هنر سخن می‌گوید. شاید این هم لغزشی کوچک باشد: این بار پای یک «از» اضافی در میان است: به گفته مترجم «این» دو جهان متفاوت از هنر حمایت متقابل (؟) می‌کنند. یعنی دو جهان متفاوت داریم که حامی هنرند و هنر هم متقابلاً حامی آنها؟ نه. «دو جهان دیگر» به این خاطر داخل گیومه آمده است که نویسنده پیش‌تر درباره‌شان سخن گفته. نویسنده می‌گوید هنر دو جهان دیگر دارد که پشتیبان همدیگرند. در این پشتیبانی دوجانبه «دقیقاً» تنها دو سؤال که تعمق «ما» درباره هنر (نه، به گفته مترجم، «هر» تأملی) باید به آنها جواب دهد تا با خود سازگار بماند بی‌جواب می‌مانند... جمله دشواری است؟ شاید. ولی مسئله اصلی ترجمه این است که مهم‌ترین عبارت این جمله کوتاه را از قلم انداخته است. بله. این گونه لغزش‌ها در هر ترجمه‌ای پیش می‌آید ولی کمی دقت در جمله مترجم نشان می‌دهد چیزی از قلم افتاده است. برای روشن شدن موضوع باید دید «دو جهان دیگر» مورد نظر آگامبن چیستند (و لطفاً به ویرگول‌های «اضافی» مترجم دقت کنید).

یک صفحه قبل، آگامبن دو «جهان دیگر» هنر/شعر را معرفی کرده است (در آنجا مترجم از تعبیر «جهان دیگر» استفاده کرده و نه «جهان متفاوت»). یک «جهان دیگر» را از بودلر نقل کرده (علت در گیومه گذاشتن این ترکیب همین است):

At the end of this process we find Baudelaire's sentence: "poetry is what is most real, what is completely true only in another world."

بودلر می‌گوید شعر از همه چیز واقعی‌تر است، چیزی که فقط در جهانی دیگر کاملاً حقیقی است.

آگامبن از تقابل دیگری هم سخن می‌گوید: از یک «جهان دیگر» شعر. این بار از تقابل منظر حکم زیباشناختی و اصل مطلق کار هنری... به هر جهت، جمله‌های پایانی فصل چهارم معنای محصلی ندارند. دغدغه آگامبن حفظ انسجام درونی تعمق خویش درباره هنر است و نه دو سؤالی که هر تأملی درباره هنر باید به آنها جواب دهد.

در صفحه 57 ترجمه، نقل قولی طولانی از درس‌های زیباشناسی هگل آمده است و چون می‌دانیم ترجمه قابل اعتمادی از این کتاب هگل به دست نداریم برای فهم مقصود آگامبن باید به ترجمه مترجم تکیه کنیم:

«اکنون، خلاف زمانی که هنرمند زیر دین ملیت و عصر خویش، با اصل بودن درون یک جهان‌بینی خاص و محتوا و فرم‌های نمایشی آن رابطه‌ای حسنه داشت، با منظری کاملاً متضاد مواجه می‌شویم که در توسعه‌یافته‌ترین حالت خویش، تنها در دوره‌های بسیار واپسین اهمیت می‌یابد».

Now contrasted with the time in which the artist owing to his nationality and his period stands with the substance of his being within a specific world-view and its content and forms of portrayal, we find an altogether opposed view which in its complete development is of importance only in most recent times.

پیدا است که با ترجمه خوبی سروکار نداریم: «رابطه حسنه هنرمند با اصل بودن خویش درون یک جهان‌بینی خاص و محتوا و فرم‌های نمایشی آن؟» جدا از بی‌دقتی در ترجمه واژه portrayal که هیچ ربطی به هنرهای نمایشی ندارد، واژه فنی

substance هم به «اصل» ترجمه شده است: بله روزگاری بود که هنرمند با جوهر وجود خویش در چارچوب یک جهان‌بینی

مشخص و محتوا و صورت‌های تصویرکردن آن همراه و همداستان بود. «رابطه حسنه با اصل بودن خویش زیر دین ملیت و عصر

خویش»؟ شاید این جمله را با اغماض بتوان پذیرفت، اما در جمله بعد باز به لغزشی گمراه‌کننده برمی‌خوریم:

«در زمانه ما، نقادی، تهذیب اندیشه و در نمونه ژرمنی خودمان، آزادی اندیشه، بسیار بر سر هنرمندان سایه افکنده و می‌توان

گفت پس از مراحل خاصی که فرم هنری رمانتیک به ضرورت پشت سر گذاشته، آنها را در نسبت با ماده و فرم فراورده‌های‌شان

به لوحی سپید بدل ساخته است.».

هگل چه می‌گوید؟ بنا به ترجمه مترجم، در زمانه ما نقادی و آزادی اندیشه بسیار بر سر هنرمندان سایه افکنده و پس از مراحل

که فرم هنری رمانتیک پشت سر گذاشته آنها را به لوحی سپید بدل ساخته...». بعید است هگل چنین چیزی گفته باشد. ترجمه

انگلیسی:

In our day, in the case of almost all peoples, criticism, the cultivation of reflection, and, in our German case, freedom of thought have mastered the artists too, and have made them, so to say, a tabula rasa in respect of the material and the form of their productions, after the necessary particular stages of the romantic art-form have been traversed.

هگل از غلبه جریان نقد و قوه تأمل و آزادی اندیشه در روزگار خود سخن می‌گوید که دامن هنرمندان را هم گرفته است. باز

لغزشی به‌ظاهر ساده: مترجم too را «بسیار» ترجمه کرده است. این لغزش عجیبی است ولی قاعدتاً رفع چنین لغزش‌هایی با

دوباره و سه‌باره خواندن متن ممکن می‌شود:

در روزگار ما، تقریباً در تمامی ممالک [اروپا]، نقادی و قوه تأمل و، در مورد کشور ما آلمان [نه «مورد ژرمنی ما»]، آزادی اندیشه

بر هنرمندان هم غلبه یافته است و ایشان را در برخورد با ماده و صورت آفرینش هنری‌شان، به تعبیری [در واقع به تعبیری

مأخوذ از جان لاک، چون لوحی سفید ساخته است، آن هم پس از پشت سر نهادن مراحل خاص ضروری صورت هنری رمانتیک... .

مترجم در ادامه می‌نویسد: «امروزه برای هنرمندان صرف اسارت در یک سوژه خاص و گونه‌ای از نمایش مناسب برای آن ماده امری واپس‌گرایانه است و از این رو هنر به ابزاری رها بدل شده است که هنرمند می‌تواند آن را متناسب با مهارت سوژکتیو خویش در نسبت با هر گونه ماده‌ای از هر نوع، در اختیار داشته باشد». «صرف اسارت در یک سوژه خاص ... امری واپس‌گرایانه است»؟

Bondage to a particular subject-matter and a mode of portrayal suitable for this material alone are for artists today something past, and art therefore has become a free instrument which the artist can wield in proportion to his subjective skill in relation to any material of whatever kind.

باز هم لغزشی کوچک: مترجم alone را «صرف» ترجمه کرده. چرا؟ ظاهراً هگل می‌خواهد بگوید هنرمند در دنیای امروز، یعنی در زمانه هگل، دیگر بنده یک موضوع خاص نیست، دیگر فکر نمی‌کند باید «یگانه» شیوه بازنمایی مناسب آن ماده خاص را بیابد. دیگر معیار هنرمند موضوع و وجه بازنمایی درخور آن موضوع خاص نیست بلکه مهارت شخصی خویش است و هنر ابزاری است که می‌تواند به تناسب مهارت شخصی‌اش آزادانه به کار گیرد. هگل نمی‌گوید صرف بندگی در یک سوژه خاص واپس‌گرایانه است، می‌گوید دیگر آن دوران گذشته است که هنرمندان اسیر یک موضوع خاص و وجهی از بازنمایی بودند که فقط درخور آن ماده خاص بودند. هنر اکنون ابزار کاری آزاد شده است که هنرمند می‌تواند به تناسب مهارت شخصی‌اش درمورد هر نوع ماده خامی، یعنی هر موضوعی، به خدمت گیرد. این چیزی است نظیر آنچه رانسیر انقلاب زیباشناختی می‌نامد. تصور نمی‌کنم جمله‌ای که مترجم نوشته است کمک چندانی به فهم مقصود هگل کند.

کتاب «انسان بی‌محتوا» محسناتِ شکلی زیادی دارد، سه نمایه دقیق: اعلام، کتاب‌ها و مقالات، و نمایه مفهومی. دو واژه‌نامه انگلیسی به فارسی و فارسی به انگلیسی. مقدمه‌ای پانزده صفحه‌ای از مترجم. ولی ایرادی اساسی دارد که در کار همه ما مترجمان

در برخورد با چنین متن‌هایی مشهود است. کتاب از ده جستار نسبتاً کوتاه تشکیل شده است. جستار اول هشت صفحه بیشتر نیست اما سرشار است از ارجاع‌هایی که منبع همه‌شان ذکر نشده است: از افلاطون و کانت و نیچه تا آنتونین آرتو و آرتور رمبو و شارل بودلر تا شخصیت‌های رمان‌های فرانسوی و آلمانی از پل والری و توماس مان و روبرت موزیل و اشاراتی به تاریخ غرب، از جمهوری روم باستان تا اروپای قرون وسطا، از موسیقی و تئاتر تا شعر و ادبیات... در ترجمه چنین متنی چه باید کرد؟ نویسنده این یادداشت جوابی برای این سؤال ندارد. باید خط به خط جست‌وجو کرد؟ باید درمورد تک‌تک ارجاع‌ها تأمل کرد؟ برای درک تک‌تک نقل قول‌ها باید به منابع اصلی رجوع کرد؟ وقتی جستاری می‌خوانیم که یک سطر از فلان شعر و یک ترکیب از فلان مقاله و نام یک شخصیت از فلان رمان و یک مفهوم از فلان فیلسوف و... در آن آمده، چاره چیست؟ در صفحه 23 ترجمه سه نام آمده‌اند که مترجم صورت لاتینی اسامی‌شان را در پانویس آورده: موسیو تست و ورفرت رونه و آدریان لورکون. این سه کیستند؟ خواننده باید خود جوینده باشد و همت کند و از هر طریق که می‌شناسد و می‌تواند ردّشان را بگیرد تا بفهمد منظور نویسنده چه بوده است؟ آیا مترجم رسالتی یا مسئولیتی در قبال این نام‌ها دارد؟ آیا اصلاً باید از خیر ترجمه چنین متنی گذشت؟ شاید. به هر حال، می‌توان خشنود بود که کتابی معرکه و کم‌نظیر به فارسی درآمده است و مترجمش اصلاً اهل اهمال نبوده است ولی اگر مترجمی نداریم که به یک اندازه با هلدلین و اسطوره‌های یونان و تاریخ روم باستان و نوشته‌های ادگار آلن پو و شعرهای ریلکه و رمبو و بودلر و زیباشناسی کانت و نقدهای نیچه بر کانت و ایده‌های تئاتری آنتونین آرتو و بسیاری چیزهای دیگر آشنا باشد، حداقل باید گفت ترجمه چنین متنی نمی‌تواند کاری فردی یا انفرادی باشد. ایراد کار در ترجمه چنین متنی در ترجمه نقل قول‌ها عیان می‌شود. از این گذشته، متن ترجمه به هر روی نیازمند بازخوانی و بازویرایش است. در صفحه اول جستار دوم کتاب به این جمله برمی‌خوریم:

«رتوریست‌ها هر معنایی را در فرم مستحیل می‌کنند و فرم را یگانه قانون ادبیات می‌دانند؛ تروریست‌ها از زانوزدن در برابر قانون سر باز می‌زنند، در عوض، رؤیای متضاد زبان را دنبال می‌کنند، رؤیایی که چیزی جز معنا نمی‌تواند باشد، یعنی معنای اندیشه‌ای که کل نشانه را در شعله‌های خود فرو می‌بلعد و نویسنده را رودرروی امر مطلق می‌نشانند.»

بله، بیرون از سیاق متن، این دو توصیف از دو نوع نویسنده مبهم می‌نماید. نویسنده‌ای به نام ژان پلان در کتابی با عنوان «گل‌های تار بیا وحشت در ادبیات» [مترجم به اشتباه نوشته، «گل‌های وحشت»] می‌گوید دو نوع نویسنده داریم، اهل بلاغت و اهل وحشت. گروه اول، یعنی اصحاب بلاغت، معنا را به‌تمامی درون صورت حل می‌کنند و صورت را یگانه قانون ادبیات می‌گردانند. تا اینجا مشکل چندانی نیست ولی در ادامه مترجم نوشته است تروریست‌ها از زانوزدن در برابر قانون سر باز می‌زنند. این جمله کاملاً غلط و گمراه‌کننده است. چرا؟ چون یک «این»، یک «این» ناقابل، از قلم افتاده است.

There are the Rhetoricians, who dissolve all meaning into form and make form into the sole law of literature, and the Terrorists, who refuse to bend to this law and instead pursue the opposite dream of a language that would be nothing but meaning, of a thought in whose flame the sign would be fully consumed, putting the writer face to face with the Absolute.

اصحاب وحشت در ادبیات از تمکین در برابر مطلق قانون سر باز نمی‌زنند، نه. به گفته پلان، این دسته از نویسندگان حاضر نیستند به «این» قانون گردن نهند، یعنی قانون صورت که به زعم اصحاب بلاغت یگانه قانون تحریر ادبی است. اینان رؤیایی را دنبال می‌کنند که درست قطب مخالف رؤیای اصحاب بلاغت است. رؤیای زبانی را در سر می‌پرورند که چیزی جز معنا نباشد (مترجم نوشته: «رؤیایی که چیزی جز معنا نمی‌تواند باشد»)، اصحاب وحشت ادبی رؤیای اندیشه‌ای را در سر می‌پرورند که آتش آن در خرمن نشانه افتد و نویسنده را با مطلق رودررو سازد. با متنی سروکار داریم که افتادن یک «این» می‌تواند بسیاری چیزها را عوض کند، یک «این» ناقابل.