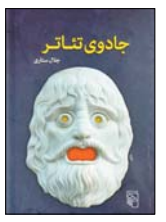
نگاه

تئاتر به روایت جلال ستاری

● برای آنها که تئاتر ایران را از آغاز شکل‌گیری تا اکنون، دنبال کرده‌اند بدون شک کتابی درباره تئاتر ایران که نویسنده آن خود از دیرباز به‌طور مستقیم در جریان بسیاری از فرازوفرودها و اتفاقات تئاتری ایران بوده، کتابی است که به خواندنش می‌ارزد و کتاب «جادوی تئاتر» جلال ستاری که به‌تازگی از طرف نشر مرکز منتشر شده، کتابی است اینچنین. «جادوی تئاتر»، تاریخ تئاتر ایران نیست و نویسنده هم چنانکه خود تاکید می‌کند قصد تاریخ‌نگاری ندارد. ستاری در بخشی از این کتاب به شیوه تکنگاری، تجربه‌های خود را از مواجهه با تئاتر، از کودکی و نوجوانی و جوانی تا دوران پختگی شرح می‌دهد و در خلال این شرح، تصویری هم از جریان‌های تئاتری مختلف و رویکردهایی که هرکدام از این جریان‌ها به تئاتر و به‌طور کلی خود فرهنگ داشتند ارایه می‌دهد و در عین حال به آسیب‌شناسی تئاتر ایران و نقاط قوت و ضعف آن نیز می‌پردازد. ستاری، کتاب خود را با اشاره به پرسشی که روزنامه‌نگاران بارها از او پرسیده‌اند آغاز می‌کند. پرسش از «سبب شیفته‌گی» او به تئاتر و اینکه چرا جلال ستاری «مدتی است که نوشته‌ای درباره تئاتر منتشر نکرده» است؟ ستاری پس از شرحی از علاقه‌اش به موسیقی و نقاشی در سال‌های نوجوانی و جوانی بار دیگر بر سر پرسش سبب شیفته‌گی‌اش به تئاتر بازمی‌گردد و می‌نویسد: «اینک که در پیرانه‌سری به چرایی شیفتگیم به تئاتر می‌اندیشم، باورم این‌است که در نوجوانی و بی‌گمان امروزه با یقین بیشتر، تئاتر را اجتماعی‌ترین هنر در قیاس با موسیقی و نقاشی و ادبیات، می‌دانستم و می‌دانم. در صحنه تئاتر است که آدم‌ها و نیز گویی همه مفاهیم و معانی مجرد، با خود و با شما گفت‌وگو می‌کنند و هرشب به‌گونه‌ای متفاوت با شب‌های پیش و بعد و پس از چندشب، نمایش پایان می‌یابد ولی چندی بعد رستاخیز می‌کند، باز به‌گونه‌ای نو، زیرا هر کارگردان، هر نمایشنامه را بنا به ذوق و فهم و تفسیر خود به صحنه می‌برد و بازمی‌آفریند. همانند رهبر ارکستر. درست است که هر خواننده رمان هم با نویسنده به‌گونه‌ای خاص مراوده دارد، منتهی در خلوت و از راه کلمات. اما در تئاتر این بده‌بستان با آدم‌های حی و حاضر در جمع تماشاییان، صورت می‌گیرد و به همین جهت، زنده‌تر و بانشاط‌تر است.» نویسنده آن‌گاه به گذشته دور نقب می‌زند و به نخستین نشانه‌های علاقه‌اش به نمایش و به تئاترهایی که در سالن نمایش شهرداری رشت نمایش داده می‌شده و آنگاه می‌رسد به تئاتری که عبدالحسین نوشین در ایران بنیان گذاشت. در بخش دوم کتاب، ستاری به آشنایی عمیق‌ترش با تئاتر در فرنگ اشاره



جادوی تئاتر
جلال ستاری
نشر مرکز
چاپ اول:۱۳۹۳

می‌کند و به آشنایی‌اش با داوود رشیدی در همین دوران. یعنی دورانی که جلال ستاری برای تحصیل در رشته روانشناسی به سوییس رفته است. در ژنو است که تماشای اجرای نمایشنامه «کین» (kean) از ژان پل سارتر بر نویسنده تاثیری شگرف می‌گذارد. چنانکه ستاری درباره این تئاتر و تاثیر آن بر خود می‌نویسد: «اینک که در پیرانه‌سری به چرایی شیفتگیم به تئاتر می‌اندیشم، باورم این‌است که در نوجوانی و بی‌گمان امروزه با یقین بیشتر، تئاتر را اجتماعی‌ترین هنر در قیاس با موسیقی و نقاشی و ادبیات، می‌دانستم و می‌دانم. در صحنه تئاتر است که آدم‌ها و نیز گویی همه مفاهیم و معانی مجرد، با خود و با شما گفت‌وگو می‌کنند و هرشب به‌گونه‌ای متفاوت با شب‌های پیش و بعد و پس از چندشب، نمایش پایان می‌یابد ولی چندی بعد رستاخیز می‌کند، باز به‌گونه‌ای نو، زیرا هر کارگردان، هر نمایشنامه را بنا به ذوق و فهم و تفسیر خود به صحنه می‌برد و بازمی‌آفریند. همانند رهبر ارکستر. درست است که هر خواننده رمان هم با نویسنده به‌گونه‌ای خاص مراوده دارد، منتهی در خلوت و از راه کلمات. اما در تئاتر این بده‌بستان با آدم‌های حی و حاضر در جمع تماشاییان، صورت می‌گیرد و به همین جهت، زنده‌تر و بانشاط‌تر است.» نویسنده آن‌گاه به گذشته دور نقب می‌زند و به نخستین نشانه‌های علاقه‌اش به نمایش و به تئاترهایی که در سالن نمایش شهرداری رشت نمایش داده می‌شده و آنگاه می‌رسد به تئاتری که عبدالحسین نوشین در ایران بنیان گذاشت. در بخش دوم کتاب، ستاری به آشنایی عمیق‌ترش با تئاتر در فرنگ اشاره

مرور

حاشیه‌های مسکوب بر متن شاهنامه

● «شاهنامه در دو بازخوانی» عنوان یادداشت‌های شاهرخ مسکوب است بر دو چاپ از شاهنامه فردوسی: یکی شاهنامه چاپ بروخیم و دیگری شاهنامه چاپ مسکو. این کتاب که با تنظیم و ویرایش مهری بهفر از طرف نشر نو منتشر شده، شامل حاشیه‌هایی است که شاهرخ مسکوب بر شاهنامه‌های چاپ بروخیم و چاپ مسکو نوشته است. حاشیه‌هایی که چنان‌که مهری بهفر در سرآغاز کتاب اشاره می‌کند برگرفته از «حس و نظر و تاثر آنی» مسکوب «در مواجهه با متن» شاهنامه بوده است.

کتاب حاضر شامل یادداشت‌هایی است که شاهرخ مسکوب در دو دوره زمانی بر شاهنامه نوشته است. بخش اول شامل یادداشت‌هایی است که او بر حاشیه شاهنامه بروخیم (چاپ ۱۳۱۳) در سال‌های ۱۳۲۹-۱۳۲۷، در اصفهان و ۱۳۳۱ در شیراز و ۱۳۳۳ در تهران نوشته است. در این بخش، او در نوبت‌های مختلف بازخوانی شاهنامه گاهی خود را تصحیح کرده و با تعابیری مثل «خواننده فضول حرف فردوسی را نفهمیده بود» و... یادداشت پیشین خود را اصلاح کرده است. بخش دوم، دربردارنده یادداشت‌هایی است که او از سال ۱۳۵۸ به بعد در بازخوانی شاهنامه در پاریس، پس از تجربه موفق انتشار «مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار و سوگ سیاوش»، در حاشیه شاهنامه چاپ مسکو نوشته است. همان‌طور که در پیشگفتار کتاب درباره زبان یادداشت‌های مسکوب درباره شاهنامه آمده، این یادداشت‌ها دربردارنده نکاتی است که او برای یادآوری به خودش نوشته یا حس‌ها و تاثراتی که اشاره به آن برای او اجتناب‌ناپذیر بوده است؛ بنابراین زبان در هر دو بخش، از آن رو که بیشتر بیانگر تاثرات آنی در لحظه برخورد با متن است، گاه مطلقا بیان حس و هیجان و شور- حتی خشم نسبت به شخص یا مطلبی در متن- و گاه اندیشه و دیدگاهی است که چارچوب‌های نظری پیدا نکرده و در مجموع نسبت به دیگر نوشته‌های مسکوب نیاراسته و نپیراسته است.

در این کتاب یادداشت‌های مسکوب بدون ویرایش و تغییر زبانی آمده و فقط ویراستار در هرجا که افتادگی‌ای را تکمیل کرده، آن را در قلاب قرار داده و از یادداشت‌های مسکوب متمایز کرده است. زبان مسکوب در این یادداشت‌ها گاه شتابزده است و گاه عامیانه، گاهی حتی الفاظ رکیک یا ضرب‌المثل‌های عامیانه چاشنی نظرهای او شده و گاه از شدت ایجاز، اشاره‌وار و حتی تلگرافی است و در موارد بسیاری بدون فعل مانده است. در برابر، در مواردی که از یافته‌های اسطوره‌شناسان و شاهنامه‌نویسان مطلبی نقل شده، به طور مفصل بوده است. به عبارت دیگر، مسکوب بخش مورد نظرش را به تفصیل و نه اشاره‌وار از متن‌های اساطیر و متون

شاهنامه در دو بازخوانی
شاهرخ مسکوب
نشر نو

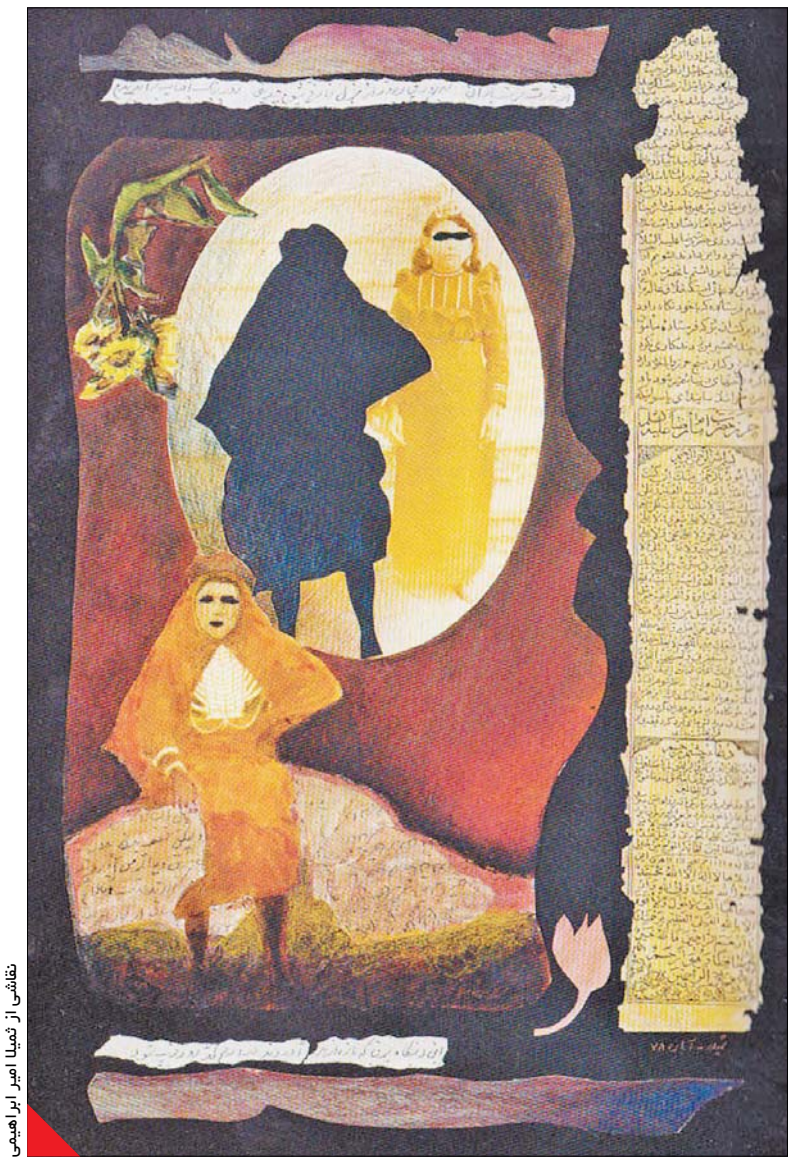
اسطوره‌شناسی به حاشیه صفحه مورد در شاهنامه انتقال داده است.

مهری بهفر در بخشی از پیشگفتار خود بر کتاب شاهنامه در دوبازخوانی درباره نوشته‌های مسکوب درباره شاهنامه می‌نویسد: «نوشته‌های مسکوب در میان آثار پدیدآمده درباره و در زمینه شاهنامه، که گستره متنوعی از جستارها، پژوهش‌ها و نقد و نظرها را تشکیل می‌دهد- از نوشته‌های تخصصی متن و نسخه‌شناسی در یک سرِ پیوستار تا انشاییات احساساتی در سرِ دیگر آن- تفاوتی آشکار دارد؛ آن هم نه فقط در مقایسه با آثاری که به لحاظِ زمانِ انتشار به نوشته‌های او نزدیک‌اند، بلکه حتی در مقایسه با نوشته‌هایی که اکنون- پس از گذشت پنج دهه از انتشارِ نخستینِ اثر او درباره شاهنامه- منتشر می‌شوند. این تفاوت به عوامل مختلفی بستگی دارد. یکی از آنها انگیزه و انگیزشِ شاهنامه‌شناسانِ متعارف در پژوهش‌ها و کوشش‌های تحقیقی این زمینه است. اگر علاقه فردی یا اجتماعی مبنای کسبِ تخصص و سپس تحقیق در این عرصه بوده باشد، در مورد مسکوب چنین نبوده است. مسکوب صرفا به خاطر علاقه به شاهنامه، برای ادای دین به فرهنگ (ولو اینکه چنین هم کرده باشد) و از این دست انگیزه‌هایی که غالبا شنیده‌ایم، به کوشش در این عرصه نپرداخت. همان‌طور که او خود می‌گوید و درست به همان‌گونه که می‌توان در آثارش دید، برای او نقطه پیش از آغازِ نوشتن، نیاز به فهم و کشفِ چیزی است چنان حیاتی و گره‌خورده با وجود او که کوشش و کشف و تقلای نوشتن را برایش به درمان بدل می‌کند.» به‌گفته مهری بهفر یکی از ویژگی‌های حواشی و یادداشت‌هایی که مسکوب بر شاهنامه نوشته این است که «به دلیل متن‌های مختلفی که مسکوب در هنگام خواندن شاهنامه و در ارتباط با آن، به حاشیه وارد کرده، برداشت‌هایش از خواندن شاهنامه همراه شده است با مطالعات دیگر او در این زمینه: بخش‌هایی از متون مختلف از جمله اوستا، زند بهمن یسن، بن دهشن، ایاتگار زریران تا زراتشت نامه، تاریخ بیهقی، دیوان رودکی و ایلیاد و ادیسه، تراژدی‌های راسین و شکسپیر، انه ید و... متون نظری حماسه و اسطوره‌شناسی، که در کنار یادداشت‌های او و متن شاهنامه می‌تواند برای خوانندگان مفید و جالب باشد.» از آنجایی که یادداشت‌های مسکوب درباره شاهنامه در دوره مختلف نوشته شده، این کتاب نشان‌دهنده سیر فکری او درباره شاهنامه فردوسی هم هست. همان‌طور که در پیشگفتار کتاب هم اشاره شده، این یادداشت‌ها «بیشتر به‌مثابه مواد خامی است که بعدتر آثار او درباره شاهنامه از آن ساخته شده و برآمده است و می‌تواند پشت صحنه آثار او را نشان دهد.»

مقدمه‌ای بر مختصات گفتمان ترجمه‌هراسی در وضعیت موجود ادبیات ایران

چه کسی از مترجم می‌ترسد؟

مرجان مفید



نقاشی از ثمینا امیر ابراهیمی

۱ ادبیات، فرآیندی است که همواره یا ترجمه می‌شود یا ترجمه‌اش می‌کنند. فارغ از ویژگی‌های صوری و ساختاری، نوشته به شرط ترجمه در آستانه ادبیات‌شدن قرار می‌گیرد. به احتمال این تلقی از ادبیات به مذاق بسیاری خوش نمی‌آید. حتی ممکن است مایه ناامیدی فارسی‌زبان‌ها باشد. بی‌تعارف همه می‌دانیم که ادبیات فارسی آنچنان طرفدارانی در سطح جهانی ندارد. ادبیات که توامان مولد و محصول زندگی مدرن است، بدون ترجمه محقق نمی‌شود. کم‌وبیش همه آثار چشمگیر اعم از کلاسیک، مدرن یا معاصر صرفا زمانی رسمیت پیدا می‌کند که به زبانی دیگر ترجمه‌اش کنند. صریح‌تر آنکه تا وقتی مکتوبات تخیلی یا روایی را به زبانی دیگر ترجمه نکنند، نفس ادبیات‌شدن آن مکتوبات محل شک است. مواجهه با «دیگری» شرط لازم ادبیات است. ما از زمان تولد خود بی‌خبریم، مگر آنکه دیگری در این‌باره اطلاعاتی در اختیار ما قرار بدهد. در مورد مرگ هم این قضیه صادق است. بدون درک مرگ دیگری، به میرندگی خود پی نمی‌بریم. به همین قیاس، ادبیات نیز متکی به حضور دیگری است. و این دیگری نه شخص، جریان یا گروهی خاص، که در واقع فرآیندی است موسوم به ترجمه. ادبیات نوشته‌ای است که لاجرم دیگری می‌خواندش یا نوشته‌ای است که ما، مخاطب «دیگر» آن هستیم. برای ما فارسی‌زبان‌ها این تلقی بس دردناک است. زیرا به هزار و یک دلیل از جانب دیگری تمایلی به ترجمه متون روایی و تخیلی ما به چشم نمی‌خورد. در عین حال، تجربه یک قرن اخیر ما از ادبیات با ترجمه‌کردن به دست آمده است و هم‌اینک گفتمانی در شرف شکل‌گیری است که اصطلاح «ترجمه‌هراسی» برازنده آن است.

۲ افزایش یا کاهش سطح کمی مکتوبات روایی یا تخیلی بر بهبود یا کمبود ادبیات گواهی نمی‌دهد. هر قدر رمان و داستان کوتاه بنویسیم، کارگاه‌های قصه را توسعه بخشیم، جایزه‌های ادبی دایر کنیم، بر تعداد شاعران و کتاب‌های شعر بیفزاییم، جلسه‌های داستان‌خوانی و بررسی کتاب‌های تازه راه بیندازیم، تا وقتی ترجمه بر این مکتوبات مهر تایید نزند، همچنان از شانس ادبیات‌شدن محروم هستیم. بنابراین، به‌طور قراردادی از آثار ترجمه‌نشده به «مکتوبات روایی و تخیلی» مراد می‌کنیم و ادبیات را به شرط ترجمه به رسمیت می‌شناسیم. ادبیات، پیامد ترجمه است. با ترجمه‌کردن مکتوبات دیگران را به ادبیات تبدیل می‌کنیم و به همین منوال با ترجمه‌شدن مکتوبات ما به ادبیات تحول می‌یابد. در سال‌های اخیر، به خصوص یک دهه گذشته، علایمی به چشم می‌خورد که نویسندگان مکتوبات روایی و تخیلی تمایل خود به مفهوم موسع «ادبیات» را از دست داده‌اند. به عبارتی، مستغنی از دیگری به مخاطبان ملی قناعت کرده‌اند. موازی با این دگرگونی، نسل مترجمان چیره‌دست فارسی‌زبان رو به نقصان گذاشته است. توقع مخاطبان از مترجم نیز به شدت کاهش یافته است. به هزار و یک دلیل مترجمانی ظهور کرده‌اند که سالانه بین دو تا چهار هزار صفحه ترجمه می‌کنند. از ذکر نام آنها می‌پرهیزیم تا حمل بر کین‌توزی و حسودرزی به توفیق چشمگیرشان نشود. ترجمه به نیت ایجاد ادبیات، منوط به ترجمه سبک است و ترجمه سبک در آستانه منسوخ‌شدن قرار دارد.

۳ چیزی به اسم ادبیات ملی وجود ندارد. در همه نقاط جهان ادبیات با فرآیند ترجمه تحقق می‌یابد. میل به جهانی‌شدن یا جهانی‌کردن ادبیات، پیشاپیش ادبیات ملی را مفروضی ثابت‌شده قلمداد می‌کند. اما ادبیات نه جهانی می‌شود نه می‌توان به جهانی‌کردن آن همت گمارد. ادبیات، اگر ادبیات باشد جهانی هست و نیازی به آن نیست که مثل اغذیه‌فروشی «مک دونالدیزه» شود. به همین مناسبت، با قرارداد دیگری، مکتوبات روایی و تخیلی ایران را از ادبیات فارسی متمایز می‌کنیم. حد تفاوت این دو چیزی نیست مگر کنش ترجمه. ادبیات صرفا در شرایطی رخ می‌نماید که زبان از تعهدات سرزمینی معاف باشد. خالقان مکتوبات روایی و تخیلی ایرانی کماکان زبان فارسی را تابع منویات سرزمینی به شمار می‌آورند. این است که به رغم تلاش‌های صدسال اخیر، فارسی در زمره زبان‌های ادبی جهان قرار ندارد. در عوض با فعال‌شدن مکانیسم دفاعی، شاهد آن هستیم که «ترجمه‌هراسی» امکان ادبیات‌شدن را از زبان فارسی دریغ می‌کند. به‌جای صیرورت بخشیدن به ادبیات، تامل در بازارکتاب، که هر روز فرتوت‌تر و فرسوده‌تر از دیروز است، دغدغه قاطبه نویسندگان وطنی شده است. تلقی ترجمه به منزله شرط لازم ادبیات، این فایده را نیز دارد که کاذب بودن دوگانه ادبیات روشنفکرانه و ادبیات حرفه‌ای را برملا می‌کند. اتفاقا تاکید بر ادبیات حرفه‌ای مقارن با شرایطی است که تیراژ کتاب به شدت کاهش پیدا کرده است، علاوه بر شرایط حاد اقتصادی، میل مخاطب به خواندن مکتوبات ایرانی تقلیل یافته است. به بیان ساده‌تر، ادبیات حرفه‌ای -که عملا حرفه‌ای نبود و نیست- نام دیگر آن بخش از مکتوبات ایرانی است که زبان را صرفا در حکم رسانه‌ای برای گزارش احوال شخصیه قلمداد می‌کند. ترجمه‌هراسی بر کیفیت خلق آثار نیز اثر گذاشته است. بی‌تعارف، میانگین مترجمان ایرانی از میانگین نویسندگان ایرانی فارسی‌نویس‌های بهتری هستند. چه بسا محقق و مورخ فرهنگی آینده، در انتخاب بهترین نمونه‌های نثر و حتی شعر فارسی به آثار ترجمه‌شده اعتبار بیشتری بدهد. دوگانه ادبیات حرفه‌ای/ روشنفکرانه بیان تازه‌ای است از «همینی که هست» سابق. با الهام از رمبوکه می‌گفت: «من، دیگری است»، در ادبیات در صورت ترجمه‌ای بودن (یا بهتر است بگوییم ترجمه‌ای شدن) دیگری به شکل «من» در آمده است. ترجمه از این بابت دیگری من است. به همین سیاق فارسی با ترجمه به زبانی دیگر، در حکم «من»ی است که به هیات دیگری در می‌آید. در غیاب شرط ترجمه، مکتوبات روایی و تخیلی، رویدادگی دیگری را از دست می‌دهند و دقیقا به دلیل آنکه دیگری حضور ندارد «من» هم از هیچ حجیتی برخوردار نیست. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه در وجه غالب خود بیان هیستریکی از نفسی است که مدام می‌کوشد اعلام حضور کند. «امروزم در آشپزخانه چگونه تلف شد، چاره‌ای نیست داستان کوتاهی می‌نویسم و همین را به عرض عموم می‌رسانم.» «ایام نوجوانی کی به پایان رسید، دوران دانشجویی‌ام به چه کارهایی مشغول بودم، چاره‌ای نیست عن‌قریب در کارگاه قصه‌ای ثبت‌نام می‌کنم و همه اینها را می‌نویسم.» «من چی بخوانم که بتوانم بنویسم؟» «چند تایی داستان کوتاه نوشته‌ام، ولی حالا باید رمان بنویسم.» این تعبیرات، ناتوانی از «من»شدن خلاقانه را آشکارا بروز می‌دهد. کار به همین جا ختم نمی‌شود. نوشتن در وضعیت فعلی بیش از آنکه با زمان و ابعاد آن سروکار پیدا کند، شدیدا مکان‌مند و منزلت محور شده است. زمان فارسی جای خود را به مکان ایرانی داده است. ترجمه‌هراسی با کلنجار بسیار «حالا»ی زبان را با «اینجا» یا «آنجا»ی موقعیت افراد، نسل‌ها یا جنسیت‌ها جابه‌جامی‌کند.

چیزی به اسم ادبیات ملی وجود ندارد. در همه نقاط جهان ادبیات با فرآیند ترجمه تحقق می‌یابد. میل به جهانی‌شدن یا جهانی‌کردن ادبیات، پیشاپیش ادبیات ملی را مفروضی ثابت‌شده قلمداد می‌کند. اما ادبیات نه جهانی می‌شود نه می‌توان به جهانی‌کردن آن همت گمارد. ادبیات، اگر ادبیات باشد جهانی هست و نیازی به آن نیست که مثل اغذیه‌فروشی «مک دونالدیزه» شود

۴ هیچ دلیلی ندارد که زبان فارسی در محاصره قلمروی سرزمینی بماند. فارسی از این بالقوگی برخوردار است که زبانی ادبی باشد. این حرف درست است که جهان، به خصوص مراکز ادبی جهان تا به حال تمایل چندانی به ترجمه آثار نویسندگان ایرانی نشان نداده‌اند. به بیان ساده‌تر، زبان فارسی از داشتن مترجمان زبردست و ماهر به زبان‌های دیگر محروم است. مترجم ادبیات فارسی به زبان دیگری، حتی‌الامکان باید زبان مادری‌اش فارسی نباشد. ترجمه ادبیات، قبل از هر چیز باید ادبی باشد. غالب آثار ایرانی که ظرف سال‌های اخیر به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند، مترجمانی ایرانی دارند و این ترجمه‌ها برای مخاطبان غیرفارسی زبان، ارزش هنری و ادبی چندانی ندارند. علاوه بر این نویسنده دو زبانه چیره‌دستی هم در بساط پیدا نمی‌شود. با همه این اوصاف، اگر ترجمه فارسی‌نویسان به وقوع نمی‌پیوندد، این بدان معنی نیست که ادبیات بالقوه نباشد. اتفاقا گفتمان «ترجمه‌هراسی» بیش از هر چیز بالقوگی ادبیات را تخریب می‌کند. در غیاب ترجمه می‌توان کوشید همسنگ نویسندگان جهان نوشت. به سادگی می‌توان آثار مهم ادبی را خواند. درباره‌شان مطلب نوشت و حتی از طریق خلق تئوری ادبی خاص جهان را وادار کرد به حرف نویسندگان فارسی‌نویس توجه نشان دهد. تجربه نویسندگانی مثل خورخه بورخس، کوبو آبه و گونتر گراس به ما یاد می‌دهد که تامل در امکان‌پذیری ادبیات مهم‌تر از وقوع ادبیات است. متاسفانه آنقدر فوت و فن‌ها و تجربه‌های ناب نوشتن را بالفعل کرده‌ایم که عملا بالقوگی مجال جولان ندارد.

۵ گایاتری اسپیواک در مقاله مفصل «سیاست ترجمه» نسبت نویسنده و مترجم را متناظر با نسبت مرد و زن تحلیل می‌کند. به عبارتی، ترجمه زنانگی متن مبدا را به منصه ظهور می‌رساند. مترجم در حدفاصل مخاطب و نویسنده قرار دارد. مرزهای هر دو را بر می‌آشوبد. مترجم کاری بیش از خواندن انجام می‌دهد و توامان ترجمه کردن مطابق با عرف کاری کمتر از نوشتن است. در این صورت، مترجم مخاطبی است که می‌نویسد و در عین حال نویسنده‌ای است که دست به کار نوشتن نشده است. بنابراین، ترجمه محمل مناسبی است تا بالقوگی ادبی زبان تجلی پیدا کند. ترجمه آثار ادبی از زبان‌های دیگر به فارسی پیش از هر چیز حاکی از آن است که «زبان دیگری» همواره از این بخت برخوردار است که به «دیگری زبان» جهش کند. از این منظر ترجمه، «جنس دوم» ادبیات است و به همین قیاس، ترجمه‌هراسی نوعی از سرکوب و تبعیض را در خود مستتر دارد. ترجمه‌هراسان مکررا و به اشکال مختلف ترجمه را مانعی برای بسط و تداوم مکتوبات روایی و تخیلی معرفی می‌کنند. در این گفتمان زنان بسیاری می‌نویسند، ولی کمتر پیش می‌آید که زنانه بنویسند. در نتیجه زن بودن نویسنده بر زن‌شدن متن تقدم وجودی یافته است. بخش زیادی از آثار مکتوبی که به دست زنان ایجاد می‌شود، در واقع به نیابت از مردانی است که دیگر حوصله سروکله زدن با مکتوبات ایرانی را ندارند. مترجمان بهتر از هرکسی می‌دانند که «مترجم مسلط» و «تسلط در ترجمه» توهم غیرمترجمان است. ترجمه از اساس ضدتسلط است. در اغلب موارد مهارت و تجربه موفقی قبلی در ترجمه بعدی به هیچ کار مترجم نمی‌آید. هیچ بعید نیست که کار را سخت‌تر هم بکند. در برابر این مدح شبیه به ذم که مترجم خوب مترجم مسلط است، ذم شبیه به متنی هم هست که به افکار عمومی جامعه گوشزد می‌کند که «ترجمه، سطحی است.» این تعبیر تا حد زیادی درست است. ترجمه در برابر اسطوره عمق، ژرف‌آفرینی کاذب و آگاهی‌های دروغین، در سطح حرکت می‌کند و نشان می‌دهد که زبان چیزی به جز سطح نیست. متن در نظر مترجم پوست زبان است. از طرف دیگر ترجمه به خصوص در عرصه ادبیات، کاری است زائد. ترجمه‌ای که به مخاطبان زبان مقصد کاملا مربوط باشد، ترجمه خوبی نیست. در ترجمه همیشه حدی از بی‌ربطی باقی می‌ماند. با تاکید بر بی‌ربطی است که درمی‌یابیم آنچه ظاهرا مربوط بوده، مقوله‌ای است دروغین. ترجمه، استیضاح مزمن گفتمان قدرت را افشا می‌کند و در ادامه معلوم می‌شود که مرجع سخن از نفس سخن و حتی سخنگو اولویت بیشتری دارد.

۶ یکی از اشکال ترجمه‌هراسی، تقسیم ادبیات به دو بخش «ترجمه‌پذیر» و «ترجمه‌ناپذیر» است. در اینجا منظور بحث تعلیمی و تکنیکی ترجمه نیست که مثلا ایهام، طنز یا جناس را اموری ترجمه‌ناپذیر برمی‌شمرند. ترجمه‌هراسان هر از گاهی عدم توفیق ادبیات را در ترجمه‌ناپذیری آثار ایرانی معرفی می‌کنند. به همین دلیل راه علاج را در این می‌بینند که نویسندگان ما آثاری ترجمه‌پذیر بنویسند. البته منظور ایشان از ترجمه‌پذیری، صرف‌نظرکردن از فرم و حساسیت‌های ساختاری است. ترجمه‌هراسان، بر این باورند که ادبیات را از شر ایدئولوژی نجات داده‌اند و حالا همه می‌توانند در شرایطی مساوی بنویسند. در نظرشان رئالیسم سوسیالیستی تنها صورت‌بندی ادبیات ایدئولوژیک است. ولی نوبت به خودشان که می‌رسد سخت‌گیری را کنار می‌گذارند و حدیث‌نفس‌های گزارشی بی‌رمق و رئالیسم زندگی روزمره و شخصیت‌پردازی ماقبل بالزاکی را نه ایدئولوژیک، که عین رهایی معرفی می‌کنند. مسلما نجات ادبیات از سیطره حزب سیاسی خودکامه مایه بسی خرسندی است، اما تجربه تاریخی نشان داده که دلال‌ها و اهل بازار هم معامله بهتری با ادبیات نمی‌کنند. ترجمه‌پذیری با تنزل استانداردهای نوشتن و نوشته حاصل نمی‌آید، بلکه برعکس تالیف-پذیری ترجمه است که به نویسنده جرات می‌دهد تا فراتر از توقعات و بضاعت‌های موجود در طلب خلق متن‌های نو باشد. ترجمه شدن در نفس خود از امکان‌پذیری ترجمه شدن صیانت می‌کند و این مطلبی است که ترجمه‌هراسان به انحا و اشکال مختلف کتمان می‌کنند. انسنسبرگر، منتقد آلمانی معاصر با اصطلاح «بی‌سوادی پست‌مدرن» سعی در تبیین همین فرآیند دارد. بیسواد پست مدرن کسی است که بر خلاف تصور رایج می‌تواند بنویسد ولی از عهده خواندن بر نمی‌آید. بیسوادان پست مدرن در نوشتن ید طولایی دارند. با برخورداری از امکانات تکنولوژیک و مقتضیات اجتماعی معاصر در فضایی به سر می‌برند که امکان ایجاد متن را در اختیارشان قرار می‌دهد، اما در خلسه این موهبت‌ها، خواندن متن و توان خواندن منتفی می‌شود. ترجمه‌هراسان خواندن ادبیات را اگر نه زائد غیرضروری می‌دانند. مدام نگران نوشتن و جعل نوشته‌ها و نویسنده‌های تازه‌اند. تالیف‌پذیرکردن ترجمه درست خلاف این مسیر را می‌پیماید. ادبیات با شمایل مترجم پابه عرصه وجود می‌گذارد. از این منظر، نویسنده مدرن مترجمی است که بدون زبان مبدا در زبان مقصد ترجمه می‌کند. ادبیات مستلزم وضعیتی است که مترجم قبل از نویسنده در محل حی و حاضر است.

۷ در پایان فصل هشتم (بخش اول دن کیشوت)، در نبرد میان دن کیشوت و بیسکایی وقفه‌ای پیش می‌آید: « اما بتر از همه آنکه مولف این داستان نبرد را در همین جا معلق و ابتر می‌گذارد. به عذر آنکه نوشته‌ای راجع به دلاوری‌های دن کیشوت علاوه بر آنچه تاکنون نقل کرد به دست نیاورده است. بیان واقع آنکه مولف دوم این اثر نخواست باور کند که چنین داستان شگرفی در مغاک فراموشی مدفون شده باشد و صاحبدلان ایالت مانش چندان به افتخارات موطن خود بی‌اعتنایی نشان داده باشند که در بایگانی‌ها یا کتابخانه‌های خود نسخه‌های خطی چندی از شرح حال این پهلوان نامدار نگاشته باشند.» (دن کیشوت، میگوئل سروانتس. ترجمه محمد قاضی: ص۷۵). در ادامه فصل نهم، سر و کله مولف دوم پیدا می‌شود. مولف دوم به ماجرای کشف کتاب دن کیشوت می‌پردازد. ماجرا از این قرار است که راوی روزی در شهر تولدو در کوی آلکانا، جوانکی را می‌بیند که کتاب‌های خطی را به پارچه‌فروشی عرضه می‌کند. او پیش‌دستی می‌کند و یکی از کتاب‌های جوانک را می‌خرد و از آنجا که عربی نمی‌داند، در پی مترجمی می‌گردد تا آن را از عربی به زبان کاستیلیایی ترجمه کند. این مترجم سید همت بن‌انگلی نام دارد که محمد قاضی نام وی را سید احمد بن‌انجلی ثبت کرده است. ولی لازم به یادآوری است که آغاز دن کیشوت با مطالب فصل‌های هشتم و نهم تناقض آشکار دارد: «ای خواننده فارغ البال، اگر بگویمت که این کتاب را که به مثابه فرزند طبع من است چنان زیبا و سرشار و محتشم از فکر و معنی خواستم که برتر از آن به تصور نگنجد، بی‌نیاز به سوگند باور خواهی کرد، لیکن ای دریغ که من نتوانستم از قوانین طبیعت که به حکم آن «گندم از گندم بروید جو ز جو» سر بپیچم. از این رو طبع من عقیم و خودرو به جز داستان پسری خشکیده و نزار و پژمرده ناهنجار و مشحون از افکار عجیب که به هیچ خاطری خطور نکردی، چه توانستی زاد؟ » (دن کیشوت، سروانتس. ترجمه محمد قاضی: ص ۸) در فصل هشتم مولف شرح ماجرای نبرد با بیسکایی را به تعلیق در می‌آورد، زیرا منابع کافی برای نقل ماوقع در اختیار ندارد. اما بلافاصله در فصل بعدی ادعا می‌کند که کل ماجرای دن کیشوت ترجمه از زبان عربی است. به عبارت ساده‌تر، وضعیت راوی در دن‌کیشوت ناممکن است. دن کیشوت به تعبیر کریستوفر بد- منتقد آلمانی معاصر- سه «پدر» دارد. نخستین پدر سید همت بن‌انگلی است. دومین پدر مترجم اثر به زبان کاستیلیایی است. و آخرین پدر نویسنده دوم کتاب، میگوئل سروانتس است. خلاصه‌اش اینکه نویسنده نخستین رمان عصر مدرن، اثر خود را ترجمه‌ای جا می‌زند که از شرق سر برآورده است. بنابراین «دن کیشوت» بیش از آنکه تالیف باشد، ترجمه است. آن هم ترجمه از زبان دشمن. ترجمه از زبان عرب‌هایی که در اسپانیای آن روزگار به دروغگویی شهرت داشتند. بازگویی تناقض‌گویی راوی در دن‌کیشوت الگویی را طرح می‌کند که مطابق با آن، مکتوب روایی و تخیلی تا ادبیات بشود به یک مترجم ولو شده مترجمی دروغین نیازمند است. ترجمه‌هراسان، همین مترجم تصنعی را نیز از زبان فارسی دریغ می‌کنند. به جای قلمرو مکتوب به مکتوب قلمرو دلخوشند.