

هنر ترجمه در هنر رمان

یا گلّه‌ی گریخته از شبان^۱

مهدی خلجی

اخیراً در جریان ترجمه‌ی فصل هرمان بروخ^۲ در کتاب *انسان‌ها در عصر ظلمت*^۳، یادم افتاد که کوندرا در هنر رمان^۴ به این نویسنده‌ی اتریشی اشاراتی دارد. به سراغ برگردان فارسی کتاب به قلم پرویز همایون‌پور رفتم. عباراتی در متن ترجمه‌ی فارسی غریب به چشم می‌آمد. متن اصلی فرانسه را آوردم و آن عبارات را مقایسه کردم. نگاه را کمی پیش‌تر و پس‌تر دواندم و دیدم فاصله‌ی متن فارسی با برگردانی راست و رسا بسیار است. آن‌چه از پی می‌آید، گزیده‌ای از سنجش گذرای ترجمه‌ی فارسی با متن فرانسه است.

پیش از هر چیز، باید به صراحت بگویم که نیت این نوشته بی‌قدر کردن کار مترجم کتاب نیست. از ترس آن‌که مبدا حتا شیخ چنین شائبه‌ای از کارگاه خیال خواننده بگذرد، ناگزیر، مقدمه‌ای می‌آورم.

میلان کوندرا را نخستین بار، احمد میر علائی (1321-1374) با کلاه کلمنتیس^۵ در کتاب *جمعه* (1359) به فارسی‌زبانان شناساند؛ ادب‌شناس و مترجمی حرفه‌ای که فهرست بلندی از ترجمه‌های کامیاب آثار نویسندگان مهم جهان را به میراث گذاشت. نگاهی به ترجمه‌های فارسی آثار کوندرا به فارسی نشان می‌دهد که اغلب از زبان انگلیسی برگردانده شده‌اند، نه از زبان اصلی. ظاهراً میرعلائی، تنها انگلیسی می‌دانست و آن داستان را از روی ترجمه‌ی انگلیسی به فارسی برگردانده بود^۶. بهترین این ترجمه‌ها شاید برگردان حشمت کامرانی از *جاودانگی*^۷ و مغشوش‌ترین‌هایشان به

¹ این نوشته نخست در سایت «راهک» (raahak.com) در تاریخ 18 تیر 1394 نشر یافت.

² Hermann Broch (1886-1951)

³ Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, New York, A Harvest Book, Harcourt, Brace & world, Inc. 1968

ترجمه‌ی فارسی این کتاب به قلم من به زودی در سایت مؤسسه‌ی توانا منتشر خواهد شد.

⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986

میلان کوندرا، *هنر رمان*، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران، نشر گفتار، 1368

⁵ میلان کوندرا، *کلاه کلمنتیس*، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، تهران، دماوند 1364

این کتاب در حقیقت داستان نخست از هفت داستان کتاب *خنده و فراموشی* با عنوان «نامه‌های گم‌شده» (les lettres perdues) است:

Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1979

کتاب *خنده و فراموشی* با ترجمه‌ی نایاب و بریده‌بریده‌ای بعدها به طور کامل به بازار آمد.

کتاب *کم‌حجم دیگری* از کوندرا، به ترجمه‌ی احمد میرعلائی پس از مرگ او به چاپ رسید (میلان کوندرا، *جسم و جان*، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، با مقدمه‌ی محمد رحیم اخوت، تهران، نشر فردا، 1380)

⁶ ظاهراً میرعلائی نخست، ترجمه‌ی انگلیسی این داستان را در مجله‌ی نیویورکر خوانده بود، در سال 1979 و با عنوان «کلاه کلمنتیس»:

“The Cap of Clementis” by Milan Kundera, translated by Peter Kussi, in *The New Yorker*, May 21, 1979 issue

مجله‌ی نیویورکر در سال 1980 چند داستان دیگر از کوندرا به چاپ رساند. ترجمه‌ی انگلیسی فصل «سبکی و سنگینی» *رمان سبکی تحمل‌ناپذیر هستی* نیز نخستین بار در مجله‌ی نیویورکر (March 19, 1984) به چاپ رسید و احتمالاً از همین‌جا میرعلائی با این اثر آشنا شده است. میرعلائی فصل چهارم *سبکی تحمل‌ناپذیر هستی* را نیز به فارسی برگرداند که پس از مرگ او به چاپ رسید (میلان کوندرا، *جسم و جان*، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، با مقدمه‌ی محمد رحیم اخوت، تهران، نشر فردا، 1380)

⁷ Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1990

میلان کوندرا، *جاودانگی*، ترجمه‌ی حشمت الله کامرانی، تهران، علم، 1371

خامه‌ی مترجم دریغا پرکار، فروغ پوریاوری، است.^۸ در نتیجه، سه رمانی را که همایون پور به فارسی درآورد، می‌توان نخستین ترجمه‌های میلان کوندرا از زبان فرانسوی (اصلی) دانست (البته اگر معنایی که بعدتر شرح می‌دهم حل شود).

کوندرا مانند هر نویسنده‌ی دیگری به ترجمه‌ی آثارش حساس است. از قضا، او بخش ششم همین کتاب، هنر رمان، را با شکوه از خام‌دستی‌ها و دست‌کاری‌ها در برگردان آثارش می‌آغازد: «نویسنده‌ای که می‌کوشد بر ترجمه‌ی رمان‌هایش نظارت کند، چون شبانی در پی رَمه‌ی گوسفندانی رَمیده، به دنبال واژه‌هایی بی‌شمار می‌دود؛ وضع او برای خودش اسفبار و برای دیگران خنده‌دار به نظر می‌آید.» اگر کوندرا فارسی می‌دانست و می‌خواست بر ترجمه‌ی رمان‌هایش به این زبان هم نظارت کند، چه بسا دیگر پاک از تک و تا افتاده، سپر انداخته بود.

پرویز همایون پور (1318-1391) از دانشگاه لوزان سوئیس دکترای علوم سیاسی دریافت کرده بود. او جز ترجمه‌ی هنر رمان، دو کتاب دیگر از میلان کوندرا، سبکی تحمل‌ناپذیر هستی^۹ (که با عنوان بار هستی نشر یافت) و هویت^{۱۰}، را نیز به فارسی برگرداند.

به سراغ رمان‌نویسی مانند کوندرا رفتن در اواخر دهه‌ی شصت خورشیدی، نشانه‌ی درک عمیق مترجم هم از اهمیت کوندراست هم از عسرت زمانه‌ی استثنایی. دهه‌ی شصت، سال‌های حقیقت‌های مطلق و پیکار خونین میان آن‌ها و سرانجام، چیرگی یکی از آن حقیقت‌ها بر دیگری است. ادبیات مجاز، ادبیات «متعهد» بود؛ یعنی ادبیاتی که جاقوی ذبح شرعی حاکم، چار رگ اصلی‌اش را بریده و در نتیجه، گوشت‌اش را حلال کرده باشد. یگانه وظیفه‌ی تخطی‌ناپذیر ادبیات متعهد، تبلیغ و ترویج حقیقت مطلق رژیم سیاسی به شمار می‌رفت.

رمان‌های کوندرا درست در برابر چنین دوران و وضعیتی می‌ایستادند. همایون پور، با درک اهمیت گفتار کوندرا در مقدمه‌اش بر کتاب نوشت: «رمان، مطلقاً «غیرمتعهد» و اساساً مستقل است و در خدمت هیچ‌گونه ایدئولوژی یا نظام سیاسی نباید درآید. رمان مالک حقیقت نیست؛ بل که در جست‌وجوی حقیقت است؛ جست‌وجو و تلاشی که هرگز پایان نمی‌یابد؛ زیرا متحول شدن حقیقت همواره ادامه دارد... روح رمان، حقیقت ابدی رمان، به خواننده می‌گوید «چیزها پیچیده‌تر از آن‌اند که تو فکر می‌کنی.»

هنر رمان در سال 1986 در پاریس به چاپ رسید و پرویز همایون پور، سه سال بعد آن را به فارسی چاپ کرد. در مقدمه، مترجم از تلاش خود برای شناخت سرگذشت شخصی و جهان فکری کوندرا یاد کرده و چون درباره‌ی زندگی‌اش اطلاعات چندانی نیافته، در ماه سپتامبر 1988، در پاریس بارها به دیدار کوندرا رفته و با او گفت‌وگو کرده است. این جدیت وقت‌گیر و نیروبر، در عصر ماقبل اینترنت و ارتباطات کند و دشوارتر از امروز، ستایش برانگیز است و نیز نشانه‌ی ایمان او به اهمیت پیام آثار کوندرا و ضرورت معرفی او به جامعه‌ی ایران.

همایون پور، پاداش سعی و سنجیدگی‌گزینش خود را با استقبال گسترده‌ی خوانندگان و حلقه‌های اهل فرهنگ گرفت. در فضای پس از جنگ هشت ساله که ایران، آهسته آهسته و روی نوک پاها، از سایه‌ی ترور و سرکوب دهه‌ی شصت دور می‌شد و خود را سینه‌خیز به سمت ساحل زندگی می‌کشاند، اندک اندک، سخن گفتن از ادبیات، به معنای «غیرمتعهد» آن ممکن می‌شد. این درست همان پاداشی بود که میرعلانی نیز برای انتخاب به جای داستان کلاه کلمنتیس دریافت کرد؛ داستانی در تحریف مدام تاریخ به دست ایدئولوژی حاکم.

^۸ واپسین کتاب کوندرا، جشن بی‌معنایی (La fête de l'insignifiance, Paris, Gallimard, 2014) به قلم قاسم صنعوی از فرانسه به فارسی برگردانده شده است (تهران، نشر بوتیمار، 1393). ظاهراً از این کتاب ترجمه‌های دیگر نیز شده است.

^۹ Milan Kundera, *L'insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984

میلان کوندرا، بار هستی، ترجمه‌ی پرویز همایون پور، تهران، نشر قطره، 1365

^{۱۰} Milan Kundera, *L'identité*, Paris, Gallimard, 1984

میلان کوندرا، هویت، ترجمه‌ی پرویز همایون پور، تهران، نشر قطره، 1393

در آن دوره جدا از نهادهای دولتی، بسیاری از نهادهای فرهنگی خصوصی پیش از انقلاب، در کام مصادره‌های بی‌سبب حکومت انقلابی فرورفته بود تا نورسیدگان به قدرت آن‌ها را در خدمت تبلیغ حقیقت مطلق خود و تربیت نسلی از پدیدآورندگان ادبیات متعهد قرار دهند. رویارو با چنین زمانه و زمینه‌ای، هنر رمان می‌آموخت که رمان با فن داستان‌گویی و حادثه‌سازی و تکنیک‌های تعلیق و انشانویسی فاصله‌ای جوهری دارد و بیش از هر چیز، حاصل انسان‌شناسی و بل‌که هستی‌شناسی مدرن است. به روایت کوندرا، رمان هنگامی زاده شد که دون کیشوت از خانه‌اش به درآمد و دریافت که دیگر توانایی بازشناختن جهان را ندارد؛ چون نظام قدیم ارزش‌های خیر و شر فروریخته و معنای بدی و نیکی دیگر بر قرار سابق نیست؛ و خدا - آن دارنده‌ی روز داوری که سراسر جهان را فراگرفته و فروگرفته بود - از صحنه گریخته و جای آن «قاضی متعال» را سایه‌های رعب‌آور حقایق شکسته، لرزان، سیال و مبهم پر کرده‌اند. این نویسنده‌ی چک‌تبار که خود نیز روزگاری زیر سلطه‌ی حکومتی تمامیت‌خواه زیسته بود، تأکید می‌کند: «رمان، به مثابه‌ی الگوی جهان [مدرن] و استوار بر نسبیّت و ابهام امور انسانی، با دنیای توتالیتزر ناسازگار است... «حقیقت» توتالیتزر، نسبیّت، تردید و کاوش را بر نمی‌تابد و در نتیجه، هرگز نمی‌تواند با آن چه «روح رمان» می‌نامم، از در آشتی درآید.»

کوشش پرویز همایون‌پور در برگرداندن آثار میلان کوندرا به فارسی و کارکرد اجتماعی موفق آن را در چنان موقعیت خاص تاریخی نباید خوار و خرد شمرد. فراموش نکنیم که احمد میرعلائی، از روشن‌فکرانی بود که، چند سال بعدتر، به قتل رسید، به دست پنهان‌پژوهان دستگاه قدرتی که نه تنها نویسندگان که خود ادبیات را خصم سازش‌ناپذیر خویش می‌شناسد؛ ادبیات به معنایی که کوندرا از آن سخن می‌گوید.

شاید درست به دلیل اهمیت محتوایی آثار کوندراست که پرویز همایون‌پور در کار برگردان متن به فارسی گاهی کار زبان را ساده می‌گیرد. طبعاً مانند هر نویسنده‌ی دیگر، کوندرا واژه‌هایش را با دقتی پرلذت برمی‌گزیند و مترجم نیز باید به همان اندازه، در دست چین کردن یا تراشیدن و صیقل دادن لحن، زبان و واژگان مناسب و سواس و حساسیت بورزد. هنر رمان، که نوعی راهنمای شناخت آثار کوندرا به قلم اوست و اصطلاحاتی فلسفی یا بر ساخته‌ی نویسنده در بردارد، شاید حتا زور آزمایی و سخت‌گیری زبانی بیش‌تری طلب کند.



از پس این ارج‌شناسی و بیان فضل تقدم و تقدم فضل مترجم، نوبت نظر انداختن به چگونگی ترجمه و سنجیدن عیار آن درمی‌رسد. نخست. از صفحه‌ی شناسه‌ی کتاب برمی‌آید که پرویز همایون‌پور هنر رمان را از روی متن اصلی ترجمه کرده است. ولی در پای عنوان اصلی کتاب تاریخ 1988 آمده است. تا جایی که جست‌وجوهای من نشان می‌دهد، انتشارات گالیمار کتاب را در سال 1986 چاپ کرد و همان چاپ بارها منتشر شد و سرانجام در مجموعه آثار میلان کوندرا در چاپ پلئید (pléiade) هم به همان صورت بازنشر شده است. بنابراین، ظاهراً جز یک نسخه از چاپ فرانسه‌ی کتاب وجود ندارد. آن‌چه در سال 1988 به چاپ رسید، ترجمه‌ی انگلیسی کتاب است.¹¹ در نسخه‌ی انگلیسی علاوه بر مقدمه‌ای مربوط به تک‌تک مقالات و منابع آن‌ها، کوندرا تغییراتی را بر حسب ذائقه‌ی خواننده‌ی انگلیسی‌زبان داده، عباراتی افزوده و بیشتر عباراتی را حذف کرده است. این افزود و کاست‌ها درست در ترجمه‌ی فارسی آمده و چنان با آن برابر است که به دشواری تردیدی بر جا می‌گذارد که سراسر کتاب ترجمه از انگلیسی است نه فرانسه. باور کردن این امر آسان نیست و البته شاید روزی کسی توضیحی برای این معما بیابد. اگر این حدس درست باشد، باید مترجم در مقدمه بدان تصریح می‌کرد. به هر روی، شایسته است که بخش‌های محذوف کتاب، بر اساس نسخه‌ی اصلی فرانسه به فارسی برگردد.

¹¹ Milan Kundera, *The Art of Novel*, New York, Grove Press Inc. 1988

دوم. در ترجمه‌ی آثار کوندرا به فارسی، بی‌درنگ معضلِ سانسور به میان می‌آید. با آگاهی از این‌که ممیزان، زیر بعضی تعابیر یا اشاره‌های جنسی، دینی یا سیاسی خطّ قرمز می‌کشند، مترجمان پیچ و تاب‌هایی به متن می‌دهند.

هنر رُمان (و به شکلی اسف‌بارتر سبکی تحمّل‌ناپذیر هستی) هم از طاعون سانسور یا خودسانسوری مصون نبوده است. همایون پور، در چند مورد واژه‌ی خدا را با «نیروی متافیزیکی» جایگزین کرده است. برای نمونه، در سیاقی که کوندرا آشکارا قصد یادآوری ایده‌ی نیچه درباره‌ی «مرگِ خدا» و فروپاشی نظم اخلاقی جهان قدیم را دارد، روشن است که با خواندن «نیروی متافیزیکی» به جای «خدا»، ذهن خواننده‌ی فارسی به هیچ روی به مقصود کوندرا راه نمی‌برد. مثلاً در صفحه‌ی 44 ترجمه، در چند جمله، واژه‌های «خدا» و «الاهی» جا به جانشینان غصبی داده‌اند.

نمونه‌ای دیگر. تصور کنید هنر رمان نخستین کتابی باشد که خواننده‌ای فارسی‌زبان از کوندرا می‌خواند و با خواندن این کتاب آگاه می‌شود که مفهوم «کیچ» در رُمان و اندیشه‌ی او بسیار اهمیت دارد. او به این عبارت در تعریف کیچ می‌رسد: «کیچ نفی مطلق نجاست است». تردیدی نیست که تقریباً چیز زیادی از آن نخواهد فهمید. حال ببینیم سخن اصلی کوندرا چیست و آیا می‌شد آن را بهتر برگرداند یا با پانوشته‌هایی آن را مفهوم‌تر کرد یا نه.

کوندرا در پاسخ به پرسشی درباره‌ی پیوند نداشتن تأملات‌اش با هیچ یک از شخصیت‌های داستان – مانند تأملاتِ موسیقی‌شناختی او در کتاب خنده و فراموشی و ملاحظات‌اش درباره‌ی مرگ پسر استالین در سبکی تحمّل‌ناپذیر هستی می‌گوید:

« C'est vrai. J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif. Toute la sixième partie de L'insoutenable Légèreté de l'être (*La Grande Marche*) est un essai sur le kitsch avec pour thèse principale : « Le Kitsch est la négation absolue de la merde. » Toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale pour moi, il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion. Cet essai est impensable en dehors du roman ; c'est ce que j'appelle un « essai spécifiquement romanesque ».

ترجمه‌ی همایون پور:

«راست است. من دوست دارم گاه به گاه مستقیماً، به عنوان نویسنده، به عنوان شخص خودم مداخله کنم. در این حال، همه چیز به لحن کلام بستگی دارد. از نخستین کلمه، تفکر من طنزآمیز، تطنزآمیز، برانگیزاننده، آزمایشی یا استهفامی به خود می‌گیرد. همه بخش ششم «بار هستی» (راهیمایی بزرگ) جستاری است درباره کیچ که مضمون اصلی آن چنین است: «کیچ نفی مطلق نجاست است.» سراسر این تفکر درباره کیچ برای من از اهمیتی کاملاً اساسی برخوردار است. در پس این تفکر، بسی اندیشه‌ها، تجارب، بررسی‌ها و حتی شوق و ذوق وجود دارد، اما لحن هرگز جدی نیست، بلکه برانگیزاننده است. این جستار، در خارج از رمان تصورناپذیر است؛ این است آن‌چه من «جستاری اختصاصاً به سبک رمان» می‌نامم.» (ص. 156)

ترجمه‌ی پیشنهادی:

«درست است. من دوست دارم گاهی در مقام نویسنده، شخص خودم، به طور مستقیم مداخله کنم. همه چیز به لحن بستگی دارد. از همان کلمه‌ی اول، اندیشه‌ی من لحنی بازیگوشانه، آبرونیک، انگیزاننده، آزمون‌گرانه یا پرسشی است. سراسر بخش ششم سبکی تحمّل‌ناپذیر هستی (راهیمایی عظیم) جستاری است درباره‌ی کیچ یا این برنهاده‌ی اصلی: «کیچ، نفی مطلق گُه است.» این تأمل درباره‌ی کیچ، سراپا اهمیتی اساسی برای من دارد؛ و رای این تأمل، اندیشه‌ها، تجربه‌ها، پژوهش‌ها و حتا شور و شوق نهفته است؛ ولی لحن هرگز جدی نیست، بلکه انگیزاننده است. این جستار در خارج از رمان قابل تصور نیست؛ این چیزی است که من آن را «جستارِ خاصِ رمان» می‌نامم.»

بخش عمده‌ی ترجمه‌ی پیشنهادی، اختلافی سلیقه‌ای با ترجمه‌ی همایون پور دارد. اما می‌توان آن را دقیق‌تر دانست: «طنین» در ترجمه‌ی او باید همان «لحن» برگردانده می‌شد، چون کوندرا در حال توضیح لحنِ خاص مداخله‌ی خود در میان داستان است. *thèse* به معنای مضمون نیست و

مترجم احتمالاً این کلمه را سهواً *thème* دیده است. جالب است که در همین مصاحبه از کوندرا درباره‌ی «مضمون» (*thème*) و مراد او از این کلمه پرسیده می‌شود (ص. 162). کوندرا می‌گوید:

«من «درون‌مایه» (*thème*) را از نقش‌مایه (*motif*) متمایز می‌کنم؛ این عنصری از درون‌مایه یا داستان است که بارها در جریان رمان، همواره در سیاقی متفاوت، تکرار می‌شود؛ برای نمونه، نقش‌مایه‌ی کوارتت بتهوون که از زندگی ترزا به اندیشه‌های توماس می‌گذرد و نیز از درون‌مایه‌هایی متفاوت عبور می‌کند؛ سنگینی، کیچ؛ یا کلاه لبه‌دار سابینا در صحنه‌های سابینا-توماس، سابینا-ترزا، سابینا-فرانتز به میان می‌آید و درون‌مایه‌ی «کلمات نامفهوم» را پیش چشم می‌گذارد.»¹²

یعنی خواننده، هم در شرح زندگی ترزا، به کوارتت بتهوون برمی‌خورد و هم در توصیف افکار توماس و هم در جاهایی که درون‌مایه‌هایی چون سنگینی یا کیچ طرح می‌شود. کوارتت بتهوون یا کلاه لبه‌دار سابینا موتیف یا نقش‌مایه هستند؛ تصویر یا کلمه‌ای که در بافت‌ها و پس‌زمینه‌های متفاوتی تکرار می‌شوند تا درون‌مایه‌ای را وانمایند.

همایون پور این قطعه را چنین ترجمه کرده است:

«من درون‌مایه را از مضمون متمایز می‌کنم؛ درون‌مایه عنصری از مضمون یا داستان است که چندین بار در طول رمان، همواره در زمینه‌ای متفاوت، نمایان می‌شود؛ به عنوان مثال، درون‌مایه کوارتت بتهوون که از زندگی ترزا به تفکرات توما راه می‌یابد و از مضمون‌های گوناگونی (مضمون سنگینی، مضمون کیچ) نیز می‌گذرد، یا کلاه گرد لبه‌دار سابینا که در صحنه‌های سابینا-توما، سابینا-ترزا، سابینا-فرانس دیده می‌شود، و مضمون «کلمه‌های نامفهوم» را نشان می‌دهد.» (ص. 162)

درست در جایی که قرار است میان «تم» و «موتیف» تمایز گذاشته شود، ترجمه‌ی آن دو به «مضمون» و «درون‌مایه» گمراه‌کننده است؛ زیرا در فارسی مضمون و درون‌مایه به یک معناست. موتیف را باید یا به صورت فرانسه برگرداند یا با معادلی متمایز از «مضمون». این نمونه را آوردم تا نشان دهم چگونه کاربرد واژه‌ای واحد یا واژه‌های مترادف برای اصطلاحاتی گوناگون به فهم مقصود نویسنده آسیب می‌زند.

به قطعه‌ی پیش از این درباره‌ی کیچ برگردیم. خوب است پیش از آن قطعه‌ی دیگری از کتاب را بیاوریم که در شرح کیچ است:

ترجمه‌ی همایون پور:

«در برگردان فرانسوی جستار مشهور هرمان بروخ، کلمه‌ی «کیچ» به معنای «هنر بست» آورده شده است. این سوء تعبیر است، زیرا بروخ نشان می‌دهد که کیچ چیزی به جز اثری ساده و ناشی از بدسلیقگی است. نگرش کیچ و رفتار کیچ وجود دارند. نیاز انسان کیچ‌منش (*kitschmensch*) به کیچ، عبارت است از نیاز به نگریستن خویشتن در آینده‌ی دروغ‌زیباکننده و بازشناختن خشنودانه و شادمانه‌ی خویش در این آینده. در نظر بروخ، کیچ از دیدگاه تاریخی، به رومان‌تیسیم احساساتی قرن نوزدهم مربوط می‌شود، در این جاست که کلمه کیچ پدید می‌آید و هنوز هم فراوان به کار برده می‌شود. ما در پراگ دشمن اصلی هنر را در کیچ دیده‌ایم. در فرانسه چنین نیست. در اینجا، در مقابل هنر حقیقی، تفریح و تفنن گذاشته می‌شد و در مقابل هنر وزین و والا، هنر سبک‌مایه و رشدنیافته. و اما من هرگز از رمان‌های آگاتا کریستی به خشم نیامده‌ام! در عوض، چایکوفسکی، راخمانینوف، هوروویتز وقتی که پیانو می‌زند، فیلم‌های بزرگ هالیوودی، کرامر بر ضد کرامر، دکتر ژوآگو (بیچاره پاسترناک!) کسانی و چیزهایی هستند که من عمیقاً و صمیمانه از آنها نفرت دارم. و بیش از پیش از روحیه کیچ موجود در آثاری که از نظر شکل مدعی نوگرایی‌اند برآشفته می‌شوم.» (صص. 236-237)

¹² « Du thème, je distingue le motif: c'est un élément du thème ou du l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte ; par exemple : le motif du quatuor de Beethoven qui passe de la vie de Tereza dans les réflexions de Tomas et traverse aussi les différents thèmes : celui de la pesanteur, celui du kitsch ; ou bien le chapeau melon de Sabina, présent dans les scènes Sabina-Tomas, Sabina-Treza, Sabina-Franz, et qui expose aussi le thème des « mots incompris ». *L'art du roman*, pp. 103-4

بگذریم که به جای «هنر پست» (art de pacotille) «هنر بُنجل» یا «باسمه‌ای» بهتر است یا ترتیب دقیق‌تر کلمات برای نشان‌دادن تأکید بر آن‌ها «ما در پراگ، در کیچ، دشمن اصلی هنر را دیده‌ایم نه در فرانسه.»^{۱۳} تعریف کوندرا از کیچ را در این عبارت او می‌توان خلاصه کرد:

«نیاز کیچ-انسان به کیچ: نیاز به نگرستن خود در آینده دروغ زیباگر و رضامندانه به شوق آمدن از بازشناختن خود در آن آینه.»^{۱۴}

خوب. خواننده‌ی کتاب در میان آن جمله «کیچ نفی مطلق نجاست است» و جمله‌ی بالا در تلاش برای فهم کیچ جز گیج! شدن چه به دست می‌آورد؟ چه ربطی میان «آینه‌ی دروغ زیباگر» و «نجاست» وجود دارد؟ مترجم باید در پانویشت شرح می‌داد که بخش ششم کتاب سبکی تحمل‌ناپذیر هستی چنین آغاز می‌شود که پسر استالین، طی جنگ جهانی دوم، در اردوگاهی آلمانی، همراه سربازان انگلیسی اسیر بود. در اردوگاه از توالت‌های صحرایی مشترک استفاده می‌کردند و پسر استالین عادت داشت که پس از دفع، مدفوع خود را پاک نمی‌کرد و این امر بعد از مدتی به زد و خورد میان او و سربازان انگلیسی انجامید. بعد از آن‌که شکایت‌اش به مقامات آلمانی اردوگاه به جایی نرسید، خود را روی سیم‌های خاردار انداخت که برق فشار قوی در آن‌ها جریان داشت. «جسد او که دیگر توالت‌های انگلیسی‌ها را کنیف نمی‌کرد در میان سیم‌خاردارها معلق ماند.»^{۱۵} کوندرا می‌نویسد «پسر استالین در راه‌گه زندگی خود را باخت. ولی مردن برای گه مرگی پوچ نیست. آلمانی‌هایی که زندگی خود را برای گسترش بیشتر قلمرو امپراتوری خود به سمت شرق باختند یا روس‌هایی که برای آن مردند که قدرت کشورشان به دامنه‌ی بیشتری در سمت غرب برسد، بله، اینان هستند که به خاطر حماقتی مردند و مرگ آن‌ها فاقد معنا و تهی از هر گونه ارزشی عام است. در عوض، مرگ پسر استالین، یگانه مرگ مابعدالطبیعی در میانه‌ی جهان ابلهانه‌ی جنگ بود.»^{۱۶} هفت صفحه از پی این جمله در کتاب می‌آید که در ترجمه‌ی فارسی سراسر حذف شده است! این هفت صفحه از همان جاهایی است که شرح کیچ - یکی از کلیدواژه‌های مهم کوندرا را - در آن می‌توان یافت.

در این صفحات محذوف کوندرا از کشف دوران کودکی‌اش می‌گوید: «ناسازگاری گه و خدا». او می‌نویسد وقتی پسر بچه‌ای کوچک بود در نسخه‌ی مصور عهد عتیق برای کودکان، عکس عیسی (خدا) را می‌دید که به شکل پیرمردی بر روی ابرها کشیده‌اند که دهان و بینی و ریشی بلند دارد. با خودش فکر می‌کرده اگر عیسی دهان دارد پس باید غذا هم بخورد و اگر غذا می‌خورد پس باید روده هم داشته باشد. بعد تصور عیسی روده‌دار به نظرش کفرآمیز می‌آمده و به این ترتیب، از همان کودکی بدون داشتن هیچ آموزشی در الاهیات، به ناسازگاری گه و عیسی (خدا) و در نتیجه به شکنندگی برنهاده‌ی بنیادی انسان‌شناسی مسیحی پی‌برده؛ این برنهاده که خداوند انسان را بر صورت خویش آفرید. یا انسان بر صورت خدا آفریده شده و در نتیجه خدا روده دارد یا خدا فاقد روده است و انسان هیچ شباهتی به او ندارد؛ از این دو یکی باید درست باشد. بعد به تلاش متألهان عرفای مسیحی برای حل این معضل اشاره می‌کند و این‌که گه بیش از شرّ برای الاهیات مسیحی مسأله‌ساز شد. سپس از مناقشه‌ی الاهیاتی دیگر یاد می‌کند بر سر این‌که آیا آدم و حوّا در بهشت باهم می‌خوابیدند یا نه. او از زان اسکات اریژن^{۱۷}، متأله قرن نهم میلادی یاد می‌کند که باور داشته آدم می‌توانسته به درازای بازوی یا زانو نعوظ کند. در عین حال او معتقد بوده که نعوظ حاصل تحریک شدن نیست، بل‌که با دستور انسان است که عضو حالت نعوظ می‌یابد. به عبارت دیگر، از نظر این متأله‌ی بزرگ، بهشت با هماغوشی و شهوت ناسازگار نیست؛ بل‌که با تحریک شدن ناسازگار است. آن‌گاه کوندرا می‌گوید در استدلال اریژن می‌توان کلید توجیهی الاهیاتی (یا توجیهی از منظر عدل الاهی) برای گه پیدا کرد. انسان تا

¹³ « A Prague, nous avons vu dans le kitsch l'ennemie principale de l'art. Pas en France. » *L'art du roman*, p. 160

¹⁴ « Le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (kitschmensch) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » *Ibid.*

¹⁵ Milan Kundera, *L'insoutenable Légèreté de l'être*, p. 305

¹⁶ *Ibid.* p. 307

مقایسه کنید با قطعه‌ای در رُمان جاودانگی، که کوندرا از منجمی دانمارکی یاد می‌کند که در مهمانی شام دربار امپراتور نیاز به قضای حاجت پیدا کرد، ولی گرفتار شرم حضور امپراتور، آن‌قدر به خود پیچید که مُرد و «شهید شرم و شاش» شد و به جمع جاوداتان مسخره پیوست.

¹⁷ Johannes Scotus Eriugena (810 or 815-877)

زمانی که در بهشت بوده دفع نمی‌کرده یا احساسی چندش‌آور از مدفوع خود نداشته است. با هبوط از بهشت است که خداوند سرشت نفرت‌انگیز و تهوع‌آور آن را آشکار می‌کند و انسان چون از دیدن آن شرم دارد شروع می‌کند به پنهان کردن‌اش.

«به محض آن‌که پرده کنار زده می‌شود، نور عظیمی چشم‌های او را خیره می‌کند. در نتیجه، بی‌درنگ پس از کشف نفرت‌انگیزی، تحریک را نیز کشف می‌کند. بدون گُه (merdre) (به معنای تحت اللفظی و مجازی کلمه^{۱۸})، عشق جنسی آن چیزی که می‌شناسیم نخواهد بود: توأم با تپش‌های کوبنده‌ی قلب و کوری حواس.

در بخش سوم این رمان، از ساینبا یاد کردم که نیمه برهنه، کلاه گرد لبه‌دار بر سر، کنار توماس که کاملاً پوشیده بود، ایستاده. ولی این‌جا چیزی هست که من آن را پنهان کرده‌ام. در حالی که آن دو به شیشه نگاه می‌کنند و او از مسخره‌آمیز بودن موقعیت احساس می‌کند تحریک شده، در ذهن‌اش تخیل می‌کند که توماس او را همان‌طور که هست، کلاه گرد لبه‌دار بر سر، بر روی کاسه‌ی دست‌شویی می‌نشانند و او در برابرش روده‌های خود را خالی می‌کند. نبض‌اش شروع به زدن می‌کند، ذهن‌اش رعد و برقی می‌زند و او توماس را به روی فرش می‌خواباند؛ چند لحظه بعد، جینی از لذت می‌کشد.»^{۱۹}

سپس کوندرا می‌گوید بحث بر سر این‌که آیا جهان را خالق آفریده یا این‌که خود به خود به وجود آمده از طاقت فهم و تجربه‌ی ما بیرون است. بحثی که می‌تواند واقعی باشد میان کسانی خواهد بود که وجود را چنان‌که هست نفی می‌کنند با کسانی که وجود را چنان‌که هست می‌پذیرند. از نظر او، در ورای همه‌ی معتقدات دینی یا سیاسی اروپایی، ایده‌ی فصل نخستین سفر پیدایش عهد عتیق نهفته است که جهان چنان‌که باید می‌بود آفریده شده و وجود خوب است و در نتیجه تولید مثل کار خوبی است. کوندرا می‌گوید اگر اخیراً در کتاب‌ها به جای کلمه‌ی گُه، نقطه‌چین می‌گذارند، دلیلی اخلاقی ندارد. مسأله به اختلاف نظری مابعدطبیعی برمی‌گردد:

«لحظه‌ی دفع، برهان هر روزینه‌ی خصیصه‌ی غیرقابل قبول خلقت است. از این دو، فقط یکی می‌تواند درست باشد: یا گُه قابل قبول است (در نتیجه در توالت، در را به روی خودتان قفل نکنید!) یا شکلی که ما آفریده شدیم غیرقابل قبول است.

پیامد این امر آن است که ایده‌آل زیباشناختی توافق مطلق با وجود جهانی است که در آن گُه نفی شده و هر کس به شیوه‌ای رفتار می‌کند که گویی وجود ندارد. این ایده‌آل زیباشناختی کیچ نامیده می‌شود.

کیچ، واژه‌ی آلمانی است که در فضای احساساتی سده‌ی نوزدهم پدید آمد و سپس به همه‌ی زبان‌ها راه یافت. ولی کاربرد بسیارش موجب شد ارزش مابعدالطبیعی اصلی آن از یاد برود. کیچ، در ذات خود، نفی مطلق گُه است؛ هم به معنای تحت اللفظی هم به معنای مجازی: کیچ هر چیزی را که در هستی انسانی ذاتاً غیرقابل قبول است، از میدان دید خود بیرون می‌راند.»^{۲۰}

تنها با دانستن این نکته‌هاست که رابطه‌ی آینه و گُه معلوم می‌شود؛ کیچ گُه را نفی می‌کند، در آینه‌ی کیچ واقعیت چنان‌که هست باز نمی‌تابد، چیزهای غیر قابل قبول پنهان و بیرون رانده می‌شوند، برای خوشایند انسان دروغ‌هایی را بازمی‌تابند که جهان و هستی را زیباتر از آنچه هست بازمی‌نماید؛ دروغ‌هایی که تداوم زندگی را برای انسان ممکن می‌کنند. عنوان کتاب ششم «راهپیمایی بزرگ» یا «راهپیمایی عظیم» (چون صفت «عظیم» در این‌جا باری طعن‌آمیز دارد) درست به کیچ در نظام‌های توتالیتر اشاره می‌کند. با نمایش راهپیمایی عظیم، حکومت توتالیتر می‌کوشد القاء کند همه با آنچه هست، در توافق مطلق‌اند؛ نه صرفاً توافق سیاسی با کمونیسم یا ایدئولوژی حاکم دیگر، که در توافق با وجود آن‌چنان‌که هست. این تعبیر در حکومت‌های توتالیتر بسیار رایج است و معمولاً در توصیف اثر هنری یا ادبی «غیرمتعهد» به کار می‌رود: این فیلم یا رمان در پی «سیاه‌نمایی» از جامعه است. هنر مجاز، هنر کیچ است؛ هنری که سیاه را می‌پوشاند، نفی مطلق گُه است. «دروغی فهم‌پذیر» باید حجاب حقیقتی فهم‌ناپذیر شود.

¹⁸ یعنی هم به معنای مدفوع هم به معنای بی‌ارزش و مزخرف

¹⁹ Ibid. pp. 309-10

²⁰ Ibid. pp. 311-2

هم‌چنین، بدون دانستن این نکته‌ها چه بسا خواننده درنیابد که «کیچ» با بار منفی خود چرا «نفی مطلق نجاست» است؟ مگر نفی مطلق نجاست بد است؟ و طرفه‌تر آن‌که انتخاب «نجاست» به جای «گه» کار همان نقطه‌چین‌هایی را می‌کند که کوندر را از آن سخن می‌گوید و آن را پوشاندن واقعیت و نفی آن می‌داند. یعنی ترجمه‌ی عبارتی درباره‌ی کیچ، خود به کیچ بدل شده است!

مفهومی که کوندر را می‌گوید پشت آن مطالعه و تأمل بسیار و حتا شور و شوق فراوان نهفته است، نیمی به دلیل سانسور و نیم دیگر به سبب ترجمه‌ی نادقیق، کاملاً از افق دید و فهم خواننده‌ی فارسی‌زبان پنهان می‌ماند.²¹

سوم. همایون‌پور، ظاهراً فرانسه را به خوبی می‌داند و فارسی را نیز با فصاحتی مقبول می‌نویسد؛ ولی در این کتاب چندان «اهل اصطلاح» نمی‌نماید. در پاره‌ای جاها، معادل‌های او با برابرنهاده‌های جافتاده در زبان فارسی امروز تفاوت دارد و ممکن است رهزن خواننده شود. گاه این اصطلاحات در آثار کوندر را در همین کتاب، کلیدی و پربسامند و در نتیجه، معادل نادرست یا نارسا فهم بخش‌های از کتاب یا سراسر اندیشه‌ی کوندر را دشوار و دیریاب می‌کند.

برای نمونه، در سراسر کتاب *sagesse* به معنای «حکمت» یا «فرزانگی» به «خرد» یا «خردباوری» «خردمندی» برگردانده شده است. «حکمت» یا «فرزانگی» مفهومی یک‌سره متفاوت با خرد و خردمندی است.²² در بسیاری جاها در سیاق سخن کوندر، خردباوری ممکن است بار معنایی منفی داشته باشد، ولی «حکمت» و «فرزانگی» همیشه با باری مثبت همراه است.

هم‌چنین، چندجا کنفورمیسم، سازش‌طلبی برگردانده شده، در حالی که کنفورمیسم به معنای «همگان‌گرایی» «همسان‌گری» «همسان‌خواهی» (داریوش آشوری) است. نمونه‌ی دیگر، اصطلاح تمثیل (*allégorie*) است که به جای آن «استعاره» آمده است. *Graphomanie* به معنای «جنون نوشتن» یا «نوشت-شیدایی» (داریوش آشوری) به «قلم‌زنی» برگردانده شده که گمانی در بیراهه بودن‌اش نیست.

مترجم، همه‌جا اصطلاح آیرونی (*ironie*) را به «طنز» و آیرونیک را «طنز‌آمیز» برگردانده که طبعاً نادرست است و خواننده را کاملاً گیج و گمراه می‌کند. سخنان خود کوندر درباره‌ی آیرونی در این کتاب به روشنی نشان می‌دهد که مراد از آن طنز نیست. آیرونی واژه‌ای است تاریخی که از زمان افلاطون تا امروز تحولات معنایی بسیاری را از سر گذرانده و با طنز به معنای اثری که خنده‌آور است فاصله‌ای پرنشاندنی دارد. آیرونی به موقعیت‌های تناقض‌آمیز اشاره می‌کند و می‌تواند به جای خنده، دلهره‌آور یا رنج‌آمیز باشد.

هم‌چنین واژه‌ی کلیدی و تکرار شده‌ی دیگر، *les temps modernes* به جای عصر مدرن یا دوران مدرن به «روزگار جدید» یا «اعصار جدید» ترجمه شده که گمراه‌کننده است. مدرن، همه‌جا، «جدید» و مدرنیسم «نوگرایی» برگردانده شده که به آسانی می‌تواند به معنای غیراصطلاحی آن فهمیده شود.

یا مثلاً کوندر را می‌گوید ناسازگاری جهان رمان با نظام توتالیتیر تنها خاستگاهی سیاسی یا اخلاقی ندارد، بل که این ناسازگاری *ontologique* (هستی‌شناختی) نیز هست. مترجم آورده است: «این ناسازگاری معطوف به کل هستی ماست.» (ص. 56)

²¹ برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی کیچ از دیدگاه کوندر بنگرید به:

John Bayley, "Kundera and Kitsch" in *Milan Kundera*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Broomall PA, Chelsea House Publishers, 2003, pp. 19-26
Maria N mcoová Banerjee, *Terminal Paradox; the Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990, pp. 242247

²² درباره‌ی حکمت از جمله بنگرید به: مالک حسینی، حکمت، چند رویکرد به یک مفهوم، تهران، هرمس 1388

مترجم عنوان les con-fusions را به «شبهه» برگردانده (ص. 125)، که نادرست است. کوندرا با نهادن خط تیره میان con و fusion به توانایی رمان برای نشان دادن منطق غیرعقلانی واقعیت اشاره می‌کند، جایی که به قول بودلر «پژواک‌های طولانی ... درهم می‌آمیزند» و «عطرها، رنگ‌ها و صداها در هم‌سختی و هم‌نوایی با یکدیگرند...» «مظهرهای شرّ قابل تبدیل به یکدیگرند و به صورت یکدیگر درمی‌آیند. آنان جلوه‌های گوناگون جوهری واحدند.» پس مراد از این واژه، آمیختگی است نه شبهه. منطق غیرعقلانی استوار بر سازوکار به هم-آمیختگی است. پازنوو، شخصیت رمان *خواب‌گردهای بروخ*، نمی‌تواند به سادگی واقعیت را بیابد، زنجیره‌ی علت‌ها را گم می‌کند. جلوه‌های شرّ به یکدیگر بدل می‌شوند. هیچ تصویر یک‌دست و سرراستی از واقعیت وجود ندارد. پانوشتی می‌توانست این نکته را شرح دهد.

نمونه‌ی دیگر، تعبیر خودساخته‌ی کوندراست که آن را چندین بار در این کتاب به کار برده است: les paradoxes terminaux. مترجم آن را به «تناقض‌های پایانه‌ای» برگردانده که کمابیش گنگ است. دست‌کم، توضیح این مفهوم بنیادی می‌توانست بسیار سودمند باشد.

مراد کوندرا از این اصطلاح، اشاره به یکی از ویژگی‌های اندیشه / جهان / دوران مدرن است؛ این‌که ایده‌ها و ارزش‌هایی در سبیده‌دم تجدید (خاصه عصر روشن‌گری) زاده شد، ولی در روند تاریخی رویدادها، به رخ‌دادن واقعیت‌هایی خلاف آن «انجامید». مثلاً انسان‌باوری عصر روشن‌گری در سده‌ی بیستم به جهانی انجامیده که آدمی در آن خویش را گم کرده و بر خلاف تصور دکارت نه مالک چیزی است نه چیره بر چیزی. تکنولوژی همه‌ی آرزوهای دکارت را بر باد داده است. یا در عصر روشن‌گری امید می‌رفت آدمی از همه‌ی زنجیرهای بندگی، خرافه و خودکامگی، برهد و روی پاهای خواست و خرد خودبنیاد خود بایستد؛ ولی امروزه اشکال پیچیده‌ی فریب‌کاری و دستکاری ذهن و زبان آدمی، از رسانه‌ها تا مناسبات سیاسی و اقتصادی، جایی برای این خوش‌بینی ساده‌لوحانه نمی‌گذارند. کوندرا می‌گوید ما در جهان مدرن در عصر «پارادوکس‌های پایانی» به سر می‌بریم. ما اکنون در جایی ایستاده‌ایم که می‌توانیم سرشت ناسازه‌نما و پارادوکسی ایده‌ها و ایده‌آل‌های مدرن را دریابیم. کوندرا باور دارد در رمان مدرن، شخصیت‌ها خود را در بُن‌بستی فیزیکی، فکری و شناختی می‌یابند و با ناسازه‌هایی روبه‌رو می‌شوند که از آن‌ها گریزی ندارند و توان اثرگذاری بر آن‌ها نیز در خود نمی‌بینند: «در وضعیت پارادوکس‌های پایانی، همه‌ی مقوله‌های وجودی چرخش و گردش فریب‌کارانه‌ای می‌یابند که در اثر آن همه‌ی ارزش‌ها به نقیضه‌ی (parody) خود دگرگون می‌شوند. در این فرایند، ذات خود پارادوکس نیز دچار انحطاط می‌گردد. آن‌چه در عصر نوزایش، بازی ذهن به شمار می‌رفت و همواره می‌توانست به طور فعال معناهایی را در لحظه بیافریند، اکنون به قلمرو آزادی انسان برای بدل شدن به شکل پایانی اغفال و به دام‌اندازی تغییر یافته است. شیء شدگی پارادوکس، پدیده‌ی نهانی و ناگفته‌ی این گفتار است.»²³ بنابراین، «تناقض‌های پایانی» یا بهتر از آن «پارادوکس‌های پایانی» به مراد کوندرا احتمالاً نزدیک‌تر است.

نمونه‌ی دیگر در ص. 61

« L'unification de l'histoire de la planète, ce rêve humaniste dont Dieu a méchamment permis l'accomplissement, ... »

برگردان مترجم:

برقراری وحدت تاریخ کره‌ی زمین، این رؤیای بشریت که خداوند واقعیت یافتن آن را اجازه داد...

²³ Maria N mcová Banerjee, *Terminal Paradox*, p.8 quoted from Christine Angela Knoop, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, Maney Publishing, 2011, pp.111-112

واژه‌ی اومانیت در متن، جدا از آن‌که اصطلاح است به دوره‌ی تاریخی این «رؤیا» یعنی عصر روشن‌گری هم اشاره می‌کند. کلمه‌ی «بشریت» به جای اومانیت بخشی از معنا را از دست می‌دهد. در متن اصلی آمده خدا «شیرانه» گذاشت این رؤیا به واقعیت پیوندد که طبعاً واژه‌ی «شیرانه» حذف شده است.

امروزه، معمولاً در برابر اصطلاح Die lebenswelt در فلسفه‌ی ادموند هوسرل، «زیست‌جهان» می‌گذاریم؛ نه «جهان زندگی» که باری اصطلاحی ندارد.

یا در برابر élitisme «زُبده‌گزینی» و در برابر élitiste «زُبده‌گزین» نمی‌گوییم (نخبه‌گرایی معادل رایج این واژه است. داریوش آشوری، در فرهنگ علوم/انسانی، «سرآمدباوری، سرآمدپروری، سرآمدسروری» را برای آن آورده است.) هم‌چنین، واژه‌ی possibilités در بسیاری جاها به «امکانات» برگردانده شده، در حالی که مراد «امکان‌ها» است. امکانات، معنای ابزارها و مجموعه‌ی سازوبرگی را می‌دهد که برای انجام دادن کاری لازم است؛ ولی کوندر از امکان به مثابه‌ی کیفیتی در برابر وجوب و امتناع سخن می‌گوید.

جایی دیگر، کوندر می‌گوید همه‌ی درون‌مایه‌های وجودی‌ای که هایدگر در کتاب هستی و زمان وامی‌کاود، در چهار قرنِ رمانِ اروپایی بازتابیده و نشان داده شده است. کوندر این‌جا جمله‌ای در پراگماتیک می‌آورد تا تأکید کند مراد او رمانِ اروپایی است؛ یعنی تأکید هم بر روی رمان هم بر روی اروپاست. جمله از این قرار است: چهار قرن تجسّد (réincarnation) اروپایی رمان. «مترجم واژه‌ی reincarnation را به معنای اولی آن «تناسخ» برگردانده و نوشته: «چهار قرن تناسخ رمان در اروپا» که معلوم نیست تناسخ رمان در این‌جا چه معنا می‌دهد (ص. 42). هم‌چنین، واژه‌ی مهم Existentielle در کتاب معادل واحدی ندارد.

در برخی موارد شاید ترجمه نادرست نباشد، ولی کوتاه است و می‌توان برگردان دقیق‌تری به دست داد. مثلاً کوندر می‌نویسد:

« Avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'histoire. »

مترجم آورده:

«رمان ... با بالزاک، ریشه‌گرفتن انسان در تاریخ را آشکار می‌کند.» گویا ریشه‌گرفتن انسان در تاریخ نیز اتفاقی است که در عصر بالزاک رخ می‌دهد، در حالی که می‌توان رساتر آن را ترجمه کرد: «رمان... با بالزاک ریشه‌داشتن انسان در تاریخ / یا تاریخی بودن آدمی را کشف می‌کند.»

یا در برابر des ego imaginaires «من»های تصویری آمده، به جای به جای «من»ها یا «خود»های خیالی یا خیالی. (ص. 44)

شناخت‌پذیری در ترجمه‌ی برخی عبارات آشکار است:

زیبایی بی‌کرانه (Immense beauté) به «زیبایی بی‌کرانگی» (ص. 76) یا «بی‌کرانگی فهم‌ناپذیر / ژرفاژرف روح» (l'infini insondable de l'âme) «بی‌کرانگی نفوذناپذیر روان» ترجمه شده (78). هم‌چنین، فضائل نظامی باستان (Les anciennes vertus militaires) به «فضیلت‌های سربازی کهن» برگردانده شده است.

یا مثلاً معلوم نیست که چرا در سخن معروف بودلر که «انسان، کودکی سرگشته در جنگل نمادهاست»^{۲۴}، مترجم تعبیر شاعرانه‌ی «جنگل نمادها» را به «انبوه نمادها» تغییر داده است (صص. 131 و 128).

²⁴ «L'homme est un enfant égaré dans les forêts de symboles. »

یا در مواردی مانند (صص. 191-192) «واقعیت حقیقی» (la vraie réalité) به «حقیقت واقعی» برگردانده و این جابه‌جایی تکرار است.

احتمالاً از این دست خطاها و خلل‌ها، از ترجمه‌ی این کتاب کم‌حجم، سه برابر نمونه‌هایی که آوردم می‌توان بیرون کشید.

چهارم. مترجم بسیاری از تأکیدهای نویسنده بر روی کلمات یا تعابیری خاص را نادیده می‌گیرد. در متن اصلی این تأکیدها با ایتالیک کردن کلمات انجام شده، ولی در متن فارسی نه کلمات ایتالیک هستند نه در میان گیومه. در صفحه‌ی 98 کوندرا می‌گوید اگر نه خدا دیگر ارباب و مالک طبیعت است نه انسان، پس چه کسی ارباب آن است؟ «کراهی زمین، بدون ارباب، در خلأ پیش می‌رود. این است سبکی تحمل‌ناپذیر هستی». جدا از این که کلمه‌ی «خدا» حذف شده، در متن اصلی سبکی تحمل‌ناپذیر هستی به صورت ایتالیک آمده، برای اشاره به رُمان نویسنده. ولی در ترجمه نه ایتالیک شده نه در گیومه آمده. از این بدتر آن که مترجم این کتاب که پیشتر سبکی تحمل‌ناپذیر هستی را به فارسی برگردانده، عنوان آن را به بار هستی تغییر داده است. در هنر رُمان بارها و بارها از عنوان آن کتاب یاد می‌شود. مترجم ناگزیر شده جایی بار هستی و جای دیگر سبکی تحمل‌ناپذیر هستی بگذارد و در نتیجه به آشفتگی دامن زده است. یا مثلاً جایی که کلمه‌ای مانند History با حرف بزرگ نوشته می‌شود باید در متن فارسی نیز متمایز باشد.

پنجم. در بسیاری جاها به توضیح در پانوشت نیاز است و گرنه خواننده‌ی فارسی اشاره‌ها را در نمی‌یابد. پانوشتهای توضیحی، بی‌گمان، در فهم بهتر معنا و مراد نویسنده تأثیرگذار است. برای نمونه در متن، litost واژه‌ای چک به صورت ایتالیک آمده (ص. 163)، ولی مترجم، بدون ایتالیک کردن یا در گیومه گذاشتن کلمه، تنها آن را به «سرافکنندگی» برگردانده و از آن گذشته است. «لی تُست»، واژه‌ای چندمعنایی است که برگردان سرراست آن حتا به فرانسه هم دشوار است. این واژه عنوان بخش پنجم کتاب خنده و فراموشی است و سزاوار است که مترجم در پانوشت به اهمیت و معنای آن اشاره کند تا خواننده آن را واژه‌ای معمولی نینگارد. این کتاب در اصل به زبان چک نوشته شده و در ترجمه‌ی فرانسه عنوان بخش پنجم ترجمه نشده است. کوندرا در همان بخش شرح داده که «لی تُست» واژه‌ای چک و ترجمه‌ناپذیر به زبان‌های دیگر است... هجای اول آن بلند و با تأکید ادا می‌شود و ناله‌ی سگی رهاشده را به خاطر می‌آورد... کوندرا حدود سه صفحه و نیم درباره‌ی این واژه نوشته تا شخصیت متمایز آن را به خواننده وانماید²⁵. همین نکته‌هاست که اندیشه و سبک کوندرا را از دیگر نویسندگان جدا می‌کند و اگر قرار باشد در ترجمه به این ویژگی‌ها اشاره نشود و خواننده بدان‌ها آگاه نگردد، کوندرا‌ی فارسی شباهت اندکی با کوندرا‌ی واقعی پیدا خواهد کرد.

یا نام رمان نوالیس به همان صورت آلمانی در متن فارسی آمده: «او در نخستین جلد رمان‌اش به نام Heinrich von Ofterdigen سه رؤیای بزرگ را گنجانده است.» (ص. 157) که باید عنوان لاتین به پانوشت می‌رفت و در متن هاینریش فون/وفتردینگن می‌آمد.

هم‌چنین، در مواردی مانند «گزین‌گویی»، کلمه به صورت اصلی فرانسه، «آفوریسم»، در متن فارسی آمده و ترجمه نشده، در حالی که باید ترجمه می‌شد یا در پانوشتی معنای کلمه می‌آمد.

هم‌چنین، حرف‌نگاره‌ی اسم‌های خاص گاه نادرست گاه نامعمول است: والتر بنجمن برای والتر بنیامین، فیلیپ روث برای فیلیپ راث، یوهاشیم برای یواخیم و مواردی بسیار از این دست. امروزه نام‌های خاص را با حرف‌نگاره‌ی لاتین‌شان در پانوشت می‌آورند.

امید این نوشته آن است که نکته‌های یادشده، مترجم فرانسه‌دانی را به برگردان دوباره‌ی دقیق، درست و کامل این اثر به فارسی برانگیزد. به رغم عمر سی ساله‌اش، هنر رُمان هنوز هم اثری مهم است. در قطعه‌ی سرآغاز کتاب کوندرا می‌نویسد: «جهان نظریه‌ها از آن من نیست. آن چه می‌آید،

²⁵ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp. 186-9

تأملات کسی است که کاربر نظریه‌هاست. اثر هر رمان‌نویسی در بردارنده‌ی تفسیر و تصویری ضمنی از تاریخ رمان است؛ درکی از چیستی رمان. در این‌جا، من از دریافت خود از سرشت رمان، که در رمان‌هایم نهفته است، سخن می‌گویم.»

کوندرا از هرمان بروخ آموخت که رمان توانایی شگرفی برای جذب شعر و فلسفه در خود دارد. هانا آرنه‌ت نیز در جستاری درباره‌ی بروخ نوشت پروست، جویس، کافکا و بروخ، هر یک در عین تمایز سبک و روش، خویشاوندی نزدیک رمان با فلسفه و شعر را نشان دادند.²⁶ از این رو، شناخت فلسفه‌هایی که این نویسندگان «کاربر» آن‌ها بودند، برای فهم جهان‌روائی آن‌ها ناگزیر است. هنر رمان هم برای شناخت عوالم ذهنی و روائی کوندرا و هم برای به دست آوردن شناختی عمیق از معنای رمان مدرن ضروری است. این کتاب اثری کلاسیک در زمینه‌ی تاریخ رمان است و هم‌چون هر اثر کلاسیک دیگر، سزاوار ترجمه‌ای سخت‌گیرانه و سخته است.

²⁶ Hannah Arendt, "The Achievement of Hermann Broch" in *Reflections on Literature and Culture*, edited and introduction by Susannah Young-ah Gottlieb, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 148-155