

نقد ترجمه و شرح حمید فرازنده از متن «سبک متأخر بتهوون» نوشته‌ی تئودور آدورنو

نوشته: پوریا رمضانیان

این یادداشت به نقد ترجمه و شرح حمید فرازنده از متنی از آدورنو با نام «سبک متأخر بتهوون» خواهد پرداخت که به بهانه‌ی دوست‌وپنجاهمین سال‌گرد تولد بتهوون، چهارم فروردین ۹۹ در سایت رادیوزمانه منتشر شد.

مقدمه

شکی نیست که این یادداشت مناسبی حتی به مرحله‌ای هم نمی‌رسد که بتوان آن را نقد کرد؛ ولی آن چه مرا بر آن داشته تا این نقد نوشته را تحریر کنم این است که اگر قرار باشد متنی ظاهراً جدی، که ترجمه‌ای است از یک فیلسوف جدی که دارد در مورد جدی‌ترین موسیقی‌دان تاریخ سخن می‌گوید، ایضاً به کرانه‌های موسیقی سبک اعتبار ببخشد، این دیگر نوعی نقض غرض است و نابخشودنی. ستایش کوتاه اما مبالغه‌آمیز، بی‌اساس، نابخردانه، و دل‌بخواهی نویسنده و مترجم متن از موسیقی نامجو مرا بر آن داشت تا این نقد را به طبع برسانم؛ چراکه مخاطب با این متن شاهد است که شخصی با استناد به خود آدورنو، که مهم‌ترین منتقد فرهنگ عامه، «صنعت فرهنگ»، و موسیقی پاپ (با همه‌ی مشتقاتش) است، از موسیقی‌ای یاد می‌کند که می‌تواند به راحتی یکی از همین مصادیق به شمار آید. سبک متأخر بتهوون مسأله‌ای است که موسیقی‌شناسان درجه‌ی یک آکادمیک در ایران هم چندان توان رویارویی با آن را ندارند. حالا سؤال این جاست که چرا باید برای یک کار مناسبی چنین متنی را انتخاب کنیم؟ نویسنده و مترجم چه در خود دیده که چنین تصمیمی گرفته‌است؟

متن فرازنده به سه قسمت تقسیم می‌شود و بخش ترجمه‌ی «سبک متأخر بتهوون» بخش میانی است، که گویا به بهانه‌ی دوست‌وپنجاهمین سال‌روز تولد بتهوون ترجمه شده‌است. بخش اول شامل نوعی مقدمه است که از مسائل مختلف سخن می‌گوید، و بخش نهایی هم شرحی است که بر ترجمه‌ی درخشان‌اش می‌دهد. من در ابتدا به ترجمه‌ی او خواهم پرداخت و نشان می‌دهم درک مترجم از موسیقی، زبان، و همین‌طور آدورنو تاجه‌اندازه دانش‌آموزی و خام است، و در انتهای متن تلویحاً از او خواهم پرسید که با کدام بضاعت دست به تفسیر و ترجمه‌ی این متن می‌زند، و سپس به یادداشت و شرح‌های او خواهم پرداخت.

نقد ترجمه‌ی فرازنده از «سبک متأخر بتهوون» نوشته‌ی تئودور آدورنو

صالح نجفی نیم‌دهه پیش در یادداشتی با عنوان *اخلاق ترجمه در ترجمه‌ی «خالق صغیر»* به ضعف‌های اساسی همین مترجم و اشتباهات فاحش‌اش در ترجمه‌اش از *خالق صغیر* - آدورنو پرداخته بود. ضعف‌هایی نظیر غلط‌های املایی واژگان فارسی، تلفظ اشتباه اسامی خاص نام‌آشنا، ترجمه‌ی غلط اصطلاحات بنیادین و اساسی در فلسفه‌هایی نظیر کانت، هگل، و خود آدورنو، و نیز عدم تسلط به ساختارهای نحوی و گراماتیک زبان انگلیسی. نکته این جاست که متن مورد نظر ما فقط

شش پاراگراف دارد، و مثال‌هایی که من آورده‌ام فقط از همین شش پاراگراف برخاسته نه متنی مثلاً دوپست صفحه‌ای. اما بد نیست مخاطب برای بهتر شناختن مترجم به یادداشتِ نجفی که در «سایتِ میدان» حاضر است، مراجعه کند و سابقه‌ی مترجم را بهتر درک کند.

در این قسمت من به جمله، و سطر ارجاع مشخص نمی‌دهم. صرفاً به این دلایل که اولاً متن مذکور، اینترنتی است و مخاطب می‌تواند جملات و کلمات را در متن جستجو کند، و ثانیاً ابعاد صفحات در نمایشگرهای موبایل‌های مختلف، تپت‌ها و لپ‌تاپ‌ها متغیر است و ارجاع به سطر بی‌فایده خواهد بود. اما ترجمه‌ی فرازنده را در گیومه‌های بالانگاشت («») و ترجمه‌های پیشنهادی، و نیز مفاهیم خاص را در گیومه‌های معمولی («») قرار می‌دهم. از آن‌جاکه متن آدورنو به زبان آلمانی نوشته شده ما اصل را بر زبان آلمانی می‌گذاریم، اما هر جا اگر مترجم ترجمه‌ی درستی از نحو ترجمه‌ی انگلیسی داشته از او خواهیم پذیرفت. پس گاه برای استناد مشخص‌تر من آلمانی را می‌آورم، و گاه اگر ضرورتی نداشت همان انگلیسی را شاهد می‌کنم. مترجم انگلیسی متن اِدْمُنْدِ یِفکات است، و متن به کوشش رُلف تیدمان در فصلی از کتاب *بتهوون، فلسفه‌ی موسیقی* چاپ شده. البته گاهی برخی از اصطلاحات زبان مبدأ در این کتاب مورد بی‌اعتنایی مترجم انگلیسی قرار می‌گیرد که می‌توانست با پاورقی یا توضیح مسأله را روشن‌تر کند. حالا برویم سراغ ترجمه‌ی جناب فرازنده از این متن.

* بیاید برای مثال فقط یک جمله را به‌دقت ارزیابی کنیم تا ببینیم جناب مترجم چه بر سر نوشته‌ی آدورنو آورده‌است. من موارد این جمله را به ترتیب اهمیت مرتب می‌کنم:

Die übliche Ansicht pflegt das damit zu erklären, daß sie Produkte der rücksichtslos sich bekundenden Subjektivität oder lieber noch «Persönlichkeit» seinen, die da dum des Ausdrucks ihrer selbst willen das Rund der Form durchbreche, die Harmonie wendezur Dissonanz ihres Leidens, den sinnlichen Reiz verschmähe kraft der Selbstherrlichkeit freigesetzten Geistes.

۱. بخش انتهایی جمله این‌طور ترجمه شده: «[...] و با اتکا به غرور ذهنی که به عرش کمال رسیده است،[...]

الف) اولاً می‌پذیریم که مترجم با اقتدا به مترجم انگلیسی که Geist را به mind برگردانده، واژه‌ی «ذهن» را آورده که من شخصاً از این برگردان تا همیشه روگردان‌ام. اما معلوم نیست چرا این «ذهن» را به‌جای صفت نشانده و در عوض واژه‌ی «غرور» را که خودش هم برگردان مناسبی از Selbstherrlichkeit نیست، در مقام اسم نشانده‌است! مترجم انگلیسی هم به‌درستی و برای پرهیز از آوردن چندین of - متوالی آن را به‌شکل قید (یعنی imperiously) ترجمه کرده.

ب) از سویی معلوم نیست چرا مترجم freigesetzten (emancipated در ترجمه‌ی انگلیسی) را اصلاً از قلم انداخته و آن را به حال خودش گذاشته‌است!

ج) جالب این‌جاست که در عوض این از قلم اندازی عبارتی به قلمبه‌گی «به عرش کمال رسیده‌است» به متن سنجاق شده! کجای متن انگلیسی یا اصل آلمانی حرفی از «به کمال رسیدن» آمده؟ آن‌هم عرش کمال! البته این احتمال می‌رود که این عرش کمال همان ترجمه‌ی emancipated از متن انگلیسی باشد که نه با عقل جور درمی‌آید نه با سیاق متن.

حالا ببینید «روح آزاد خود ستا» کجا و «غرور ذهنی، که به عرش کمال رسیده است» کجا؟

۲. عبارت «übliche Ansicht» در متن اصلی به راحتی می تواند به «باور رایج / نگاه رایج / عقیده عمومی» ترجمه شود. مترجم انگلیسی این عبارت را به accepted explanation (تیین پذیرفته شده) برگردانده و واژه ای explanation در واقع استنباط مشروع او از بقیه ای جمله ای آلمانی است. اصل جمله چنین است: «die übliche Ansicht pflegt das damit zu erklären...» که تحت اللفظی می شود: «باور رایج معمولاً مسأله را این طور توضیح می دهد که [...]» اما مترجم انگلیسی متن را خلاصه و ترو تمیز هم کرده و شده: «... the accepted explanation is that...».

مترجم فارسی explanation را خیلی خام دستانه به «توجیه» [begründung] برگردانده و به متن بار معنایی متفاوتی داده است.

۳. در ترجمه آمده «شخصیت ... با شکستن تمامیت فرم، و فدا کردن اش به پای بیان، [...]» در حالی که در متن اصلی فدا کردن فرم نه به پای «بیان» بل که به پای «بیان خود سوژه» است. ترجمه ای ساده ای این جمله چنین است: «سوبژکتیویته [...]» که برای بیان خودش، سرراستی (یا تمامیت) فرم را فدا می کند. هر چند فرازنده از مترجم انگلیسی تقلید کرده، اما در همامتن انگلیسی خواننده اشتباه برداشت نمی کند، ولی در ترجمه ای فارسی خواننده معنا را سرراست و دقیق درک نمی کند.

۴. Persönlichkeit در آدورنو و البته بیش تر در هگل تفاوت های ظریفی با charakter و personlichkeit دارد که در زبان فارسی جملگی به «شخصیت» ترجمه می شوند. مترجم خوب همیشه باید راهی پیدا کند. واژه ای «شخصیت» از آن جا که با مضامین روان شناختی هم پیوند دارد، در بهترین حالت نیازمند آن است که مترجم اصل واژه را در پرانتز بیاورد. هگل در بند ۱۰ از بخش خدایگانی و بندگی می نویسد: «فردی که حیات خویش را به مخاطره نیافکنده، هنوز می تواند به عنوان شخص (person) به رسمیت شناخته شود، اما هنوز خود آگاهی قائم بالذات نیست.» در این جا بین فرد و شخص تمایز وجود دارد. آدورنو نیز به این تمایزها بی اعتنا نیست، و از ظرایف ترجمه است که ما هم به چنین مصادیقی بی اعتنا نباشیم. «فردی که تشخص یافته است» می توانست برگردان قابل قبول تری باشد.

۵. حرف نکره ساز «یک» هم که بدترین نوع ترجمه ای اسامی نکره به فارسی است، به «سوبژکتیویته» افزوده شده و ترکیبی بی مسمأ ساخته است. این a فقط در ترجمه ای انگلیسی آمده و در آلمانی فقط همان Subjectivität نوشته شده. ترجمه بسیار بامسمأ تر بود اگر می بود: «این آثار محصول سوبژکتیویته اند.»

* ترجمه ای آثاری که نیاز به دانستن دو تخصص دارند، همواره مشکلات جدی مترجمان بوده و هست. آدورنو موسیقی شناسی شاخص است که بحث های فنی موسیقی در او به سادگی قابل فهم و ترجمه نیست؛ چه رسد به آن که مترجمی بدیهیات علم موسیقی را هم نداند و با واژگان ابتدایی آن هم سروکاری نداشته باشد.

یکی از نمونه های بارز بی سوادی مترجم در حوزه ای موسیقی ملقمه ای است که در ترجمه ای عبارت زیر ساخته است:

[...] op. 110 has an ingenuously simple semiquaver accompaniment...

عدم شناخت مترجم از یکی از پرکاربردترین واژه‌های نوشتارگان موسیقی، یعنی semiquaver ترکیبی عجیب و غریب در جمله ایجاد کرده است. مترجم احتمالاً با جستجوی ساده در translate.google آن را به «یک‌شانزدهم» ترجمه کرده، درحالی که خیلی ساده ترجمه‌ی این واژه چیزی جز «دولاچنگ» نیست. ازسویی معلوم نیست چرا مترجم واژه‌ی «نت» را به اول «همراهی» اضافه کرده؟ و با افزودن حرفِ نکره‌سازِ «یک»، بی‌معنایی را به اوج رسانده است: «یک نت همراهی یک شانزدهم ساده و ابتدایی!» درحالی که منظور صرفاً «نوعی فیگور همراهی‌کننده‌ی دولاچنگ» است که «به‌طرزی مبتکرانه ساده» است. نه تنها مترجم جایگاه گراماتیکیِ simple را تغییر داده، بل که قیدِ ingenuously را نیز نادیده گرفته که منظور آدورنو پاک تحریف شود. منظور آدورنو این است که بتهوون در اثر مذکور از فیگورهایی برای همراهی ملودی‌اش استفاده کرده که صرفاً نت‌های دولاچنگ تکرارشونده‌ی ساده‌ای هستند، اما رسیدن به این سادگی در بتهوون متأخر کاملاً نبوغ‌آمیز و دست‌نیافتنی است، و حتی از بتهوون دوره‌ی میانی نیز بعید است. همین.

* در اشتباه گرفتن ساختار جملات، نادیده گرفتن عناصری محوری از عبارات و جملات، تبدیل کردن قید و صفت و اسم به هم‌دیگر، و استنباط‌های دل‌بخوایی از واژگان، اکنون دیگر مترجم به درجه‌ی استادی رسیده است؛ خصوصاً پس از تجربه‌های به‌شدت ناموفق قبلی‌اش مثل ترجمه‌ی *اخلاق صغیر*. به چند نمونه از این دست دقت کنید:

۱. ناتوانی مترجم در فهمِ of invoking در متن انگلیسی او را به این اشتباه انداخته که گویی «ناقدان» اند که «مایل‌اند به شخصیت بی‌رحمانه سوپژکتیو او متوسل شوند»، حال آن‌که منظور آدورنو این است که خود «سبک [موسیقی بتهوون]» است که به شخصیتی بی‌رحمانه سوپژکتیو استناد می‌جوید.

در همین جمله، قید ساده‌ی polyphonically به «از حیث موسیقی چندصدایی» ترجمه شده که انگلیسی‌اش می‌توانست چنین باشد: in terms of polyphonic music. در این جا آدورنو کاری به موسیقی پولیفونیک ندارد، بل که فقط موقعیت چندصدایی مد نظر است، که می‌خواهد بگوید از این نظر ابژکتیو است.

Construction هم درست‌تر آن بود که در این جا به «ساختمان» ترجمه می‌شد، نه «ساختار».

۲. در دومین جمله از دومین پاراگراف، تلقی اشتباه مترجم از For در ابتدای جمله این تصور را برای او ایجاد کرده که جمله، دلیل جمله‌ی قبلی را شرح می‌دهد؛ درحالی که این نوعی جمله‌ی علی است که for در ابتدای جمله قرار دارد. مترجم به اشتباه ساختار را شرطی ترجمه کرده و حرف شرط «اگر» را به جمله سنجاق کرده است. حالت جمله قلب شده و منظور نویسنده منتقل نشده است. ترجمه‌ی صحیح از متن انگلیسی چنین می‌توانست باشد: «از آن جاکه وظیفه [ی نظریه‌ی هنر] این است که قانون حاکم بر فرم اثر را بشناسد، این امر [به‌خودی‌خود] فرد را از پرداختن به مستندات بی‌اشتیاق می‌کند».

۳. در این نمونه هم می‌بینیم که مترجم چه‌گونه معنای جمله را قلب کرده و با عوض کردن جای صفت و موصوف حرفی مضحک در دهان آدورنو گذاشته است:

[...] in Beethoven, the alleged representative of a radically personal trance.

مرور کنیم طرز تهیه‌ی آش مترجم فارسی را: ابتدا عبارتِ radically personal trance را به personally radical trance تغییر می‌دهیم؛ سپس از personal یا personally صرف نظر کرده و واژه‌ای را در فارسی برمی‌گزینیم که در برگردان specifically یا distinctively به‌کار می‌رود؛ در معنای trance هم اندکی تغییر می‌دهیم؛ آش مورد نظر آماده است: «موضعی مشخصاً رادیکال» که به‌جای ترجمه‌ی صحیح «موضعی به‌نحو رادیکال شخصی» آمده است.

۴. در ابتدای پاراگراف یکی مانده به آخر مترجم انگلیسی با تأکید زیاد روی واژه‌ی empty محتوای جمله را توضیح می‌دهد. آدورنو در آلمانی نوشته: dem Unisono der bedeuten Floskel، و مترجم انگلیسی توضیح می‌دهد که: the unison of the empty phrases not endowed with meaning. منظور این است که در بتهوون متأخر گاهی با پاساژهایی برخورد می‌کنیم که صرفاً «اونیسون (یا فاقدِ هارمونی)» هستند؛ این عباراتِ اونیسون خالی صدا می‌دهند، چون هارمونی ندارند، و درواقع لُخت به گوش می‌رسند. آندراس شیف این عبارت‌ها را در بتهوون «رتوریکال» توصیف می‌کند؛ به‌علاوه این عبارت‌ها معنا و مقصود مشخصی هم ندارند؛ بدین ترتیب آن‌ها را «خالی از معنا» می‌خوانیم. مترجم فارسی empty را به «کلیشه‌ای» برگردانده و دربرابر جزء دوم نوشته: «بی‌بهره از معنا»؛ گویی تصویری ارزش‌شناسانه داشته و خیال کرده منظور آدورنو این است که این پاساژهای بیچاره بهره‌ای از معنا ندارند [چون «بهره» بار معنایی مثبت دارد]، و کلیشه‌ای هستند. درحالی‌که دیدیم که منظور متن مطلقاً چیز دیگری است.

جالب است که مترجم که در این‌جا بی‌دلیل واژه‌ی «کلیشه‌ای» را به متن سنجاق کرده، پیش‌تر در میانه‌ی پاراگراف دوم همین واژه را از قلم انداخته. در متن: cliché of 'subjectivism' / در ترجمه: «سوبژکتیویسم».

* متن آدورنو متنی پرمایه است که ترجمه‌ی آن شرایطی را ایجاد می‌کند: تسلط کامل به زبان انگلیسی [یا آلمانی]، آشنایی جامع با اصطلاحات مرجع و کننیک در آلمانی، و از همه مهم‌تر دانستن بستر بحث و پروژه‌ی فکری فیلسوف. به‌علاوه آدورنو و تمامی فیلسوفان سخت‌نویس واژه‌ها را از هم‌امتن‌های مختلفی وام می‌گیرند و گاهی با نیش و کنایه و گاهی با ادای احترام به فیلسوف یا متنی دیگر زبان را به کار می‌گیرند. اگر کسی به این ملزومات بی‌ملاحظه باشد، نه تنها ترجمه‌اش فایده‌ای ندارد، بلکه متنی «کیچ» به خوانندگانی غیر متخصص تحویل می‌دهد و توهمی از فهم برای عوام می‌آفریند. دانستن پس‌زمینه‌ی اصطلاحات کمک می‌کند تا اگر متنی را از زبان دوم ترجمه می‌کنیم، به خطاهای احتمالی یا بی‌اعتنایی‌های مترجم زبان دوم هم آگاه باشیم. البته از این مترجم فارسی با چنین سابقه‌ای چنین انتظاراتی بیهوده است. ولی برای نشان دادن غنای متن آدورنو در همین متن کوتاه لازم است به چند مورد اشاره کنم.

۱. در میانه‌ی همان پاراگراف دوم، واژه‌ی zerrissenheit که اولاً معنایی هگلی دارد، و در تفسیر ژان وال از هگل هم موقعیتی کانونی دارد و برای آدورنو هم کلیدواژه‌ی مهمی در تفسیر او از فیدلیوی بتهوون به شمار می‌آید، در متن انگلیسی با تسامح به inner turmoil ترجمه شده است، و خب مترجم فارسی هم از سر ناچاری و بی‌اعتنا به اصل آلمانی آن را به «پیشانی درونی» بازگردانده که غلط نیست. اما کسی که دست روی چنین متنی می‌گذارد، باید لااقل یک‌بار کل کتاب را از نظر گذرانده باشد تا بفهمد منظور آدورنو از zerrissenheit نوعی پیشانی یا آشفتگی رمانتیک نیست، بل که به‌معنایی هگلی و مبتنی بر تفسیر ژان وال از مفهوم «وجدان نگون‌بخت» نوعی «گسست» معنا می‌دهد. گسست آگاهی دوپاره از درون که به

بهترین نحو خودش را در *فیلیو* آشکار می‌کند. تمام کوشش آدورنو این است که از خلال واژگانی هگلی در تفسیرش از بتهوون، نشان بدهد که چه‌گونه به‌دلیل این گسست، هم هگل در ورای منطق فلسفی‌اش و هم بتهوون در ورای منطق موسیقایی‌اش تراژیک‌اند. کسی که به این ظرایف تسلط ندارد، بهتر است سراغ چنین متونی را نگیرد.

۲. در همان جمله شاهدیم که از قلم انداختن یک واژه چه‌گونه معنای جمله را یک‌سره به بی‌راهه می‌کشد و البته متن را به تخیلات مترجم نزدیک می‌کند. مترجم با همین اشتباهات به‌ظاهر ساده مترسکی از متن ساخته و براساس توهم‌اش از فهم خود به شرح و تحلیل متن هم پرداخته‌است.

مترجم در ترجمه‌ی فارسی معنای عبارت *resolve to die* را با حذف *resolve* تغییر داده: «مردن». *resolve* به‌عنوان اسم به‌سادگی می‌توانست به هریک از واژگان «اراده»، «تصمیم» یا «قصد» ترجمه شود. هرچند آدورنو در متن اصلی از واژه‌ی بسیط *Todesentschluß* استفاده می‌کند که بار معنایی جمله را چندلایه می‌سازد. این واژه نام یکی از لایت‌متیف‌های واگنر در اپرای *تریستان و یزولده* است. در پرده‌ی سوم این اپرا این متیف با نت‌هایی بالارونده در تنالیت‌ی *لا پمِل* مازور نمایان می‌شود، و متیفی مهم در مقدمه‌ی پرده‌ی اول نیز به شمار می‌آید، که در آن‌جا نیم‌پرده بالاتر است. کل این اپرا در توصیف همین مسأله است: اراده‌ی معطوف به مرگ. مرگی که ایست‌گاه پایانی همان مسیری است که ایست‌گاه آغازین‌اش عشق است. اما متأسفانه متن مترجم فارسی خالی از فهم کم‌ترین لایه‌ای از این ارجاعات درونی پرمعناست بماند، اشتباه‌های اساسی هم دارد.

۳. در پاراگراف سوم، واژه‌ی *syntax* به «ترکیب‌بندی» ترجمه شده که نادرست است. *syntax* اولاً به‌معنای «نحو» است، و اگر در نوشتارگان موسیقی‌شناسی هم به کار رود، یا باید به‌معنای «ترکیب» باشد، یا معمولاً دلالتی زبان‌شناختی دارد؛ گویی در بطن متن نوعی توازی موسیقی با زبان لحاظ شده‌باشد. اما ترجمه‌اش به «ترکیب‌بندی» در این متن با مقصود نویسنده ضدیت دارد. چراکه «ترکیب‌بندی» هم‌ارز با ساحت فرمال اثر است؛ جایی که کلیت اثر هنری حاضر است. اما در این‌جا آدورنو به یک جزء از موسیقی ارجاع می‌دهد؛ یعنی پاساژهایی از سُنات‌های متأخر بتهوون. در این‌جا *syntax* را به‌عنوان وام‌واژه‌ای از زبان‌شناسی به کار می‌گیرد تا در عین حال بر توازی زبان و موسیقی هم ارجاعی بدهد.

از آن‌جاکه مایل نیستم این نوشتار را طولانی‌تر کنم ولی از سویی نمونه‌های غلط در ترجمه‌ی متن فارسی امان نمی‌دهد، به ذکر خلاصه‌وار چند نمونه‌ی دیگر بسنده می‌کنم.

- در ترجمه‌ی *Eigentümlichkeit / peculiarity* آورده: «غرابت»؛ درحالی‌که معنای واژه مشخصاً «ویژگی» یا «خصیصه» است.

- در ترجمه‌ی *rights* نه‌تنها حالت جمع واژه رعایت نشده: «حق»، بل که واژه‌ی «وظیفه» نیز بی‌جهت به آن اضافه شده‌است. / ترجمه‌ی صحیح: «حقوق»

- در ترجمه‌ی *origin* نه‌تنها حالت مفرد واژه رعایت نشده: «ریشه‌ها»، بلکه اصلاً بهتر بود واژه به «خاست‌گاه» برگردانده شود.

- the Convention با نظر به بافتار و همامتن واژه می‌بایست به «این [عناصر] مرسوم» ترجمه می‌شد، نه «عرف»!
- واژه‌ی آشنای autonomous که مدت‌هاست در زبان فارسی با برگردان «خودآئین» یا «قائم‌بالذات» رسمیت یافته، به «خودگرا» ترجمه شده؛ معلوم نیست مترجم چه گونه پیش خود، گراییدن به خود را متصور شده!
- جمله‌ی پرسشی Wo ist es gelegen? هم به جای «در کجا واقع شده؟» به «از کجا نشأت می‌گیرد؟» ترجمه شده، که از سیاق انگلیسی هم چنین بر نمی‌آید؛ شاید البته با تسامح قابل قبول باشد.
- پاره‌ای موارد دیگر هم وجود دارد که بیش‌تر ناشی از بی‌دقتی و بی‌اعتنایی مترجم است. مواردی نظیر موارد ذیل:
- آدورنو نقشی جوهری برای تم سمفونی پنج – بتهوون قائل است، لذا بهتر آن بود در ترجمه‌ی substance همان واژه‌ی آشنای «جوهر» را به کار ببریم تا «خمیرمایه».
- cantabile در متن مترجم فارسی سهواً یا از سر ناآگاهی cantabile انشا شده، که ناشی از عدم آشنایی مترجم با عبارت راجح در پارتیتورهای موسیقی است.
- demonic humor به «شوخ‌طبعی شیطان» برگردانده شده که از جدیت متن می‌کاهد؛ شوخ‌طبعی بیش‌تر یک خصلت رفتاری است که آوردن‌اش در این ترکیب، خودش می‌تواند از شوخی‌های مترجم با ما باشد.

نقد شرح و توضیحات مترجم

هرچند پرسش اصلی این است که مترجمی که نه درکی از موسیقی دارد و نه به ضوابط ترجمه مسلط است، چه گونه می‌تواند تحلیلی در این زمینه ارائه کند؟ با ترجمه‌ای دم‌دستی از یک متن شش پاراگرافی؟ مترجم محترم به‌مدد اینترنت و جستجوهای ویکی‌پدیایی و صدالبته استفاده از متنی از ادوارد سعید چیزهایی سرهم کرده و به‌عنوان شرح و تحلیل به مخاطب ارزانی داشته‌است. جدائز این که متن خود سعید در فهم مسائل اساسی در فلسفه‌ی موسیقی بتهوون عاجز است، اما باین حال ما به آن مواضع کاری نداریم. من در این جا صرفاً چند مورد از ادعاهای نویسنده را خواهم آورد، و به نقد آن‌ها خواهم پرداخت. البته سوای این مواضع و ادعاها گاهی به مسائل فنی هم خواهم پرداخت. مثل همین مورد اول که مطلع بحث‌ام خواهد بود:

* در متن عنوان شده که آثار متأخر بتهوون شامل فلان و بهمان و ۱۷ باگاتل است. هرچند نویسنده این جمله را مثل خیلی از جملات دیگر از متن سعید گرفته‌برداری کرده، اما باین حال ما به نفس امر خواهیم پرداخت.

بتهوون مجموعاً سه مجموعه‌ی باگاتل انتشار یافته دارد که در زمان حیات، خودش آن‌ها را به دست ناشر سپرده و به آن‌ها شماره‌ی اپوس داده. بقیه‌ی باگاتل‌ها تک‌قطعاتی هستند که در بستر آثار مهم بتهوون ننشسته‌اند و بتهوون آن‌ها را به کناری نهاده‌است. اما از همان سه مجموعه یکی باگاتل‌های اپوس ۳۳ (مجموعاً ۷ قطعه) است، و دو تای دیگر باگاتل‌های اپوس

۱۱۹ (مجموعاً ۱۱ قطعه)، و باگاتل‌های اپوس ۱۲۶ (مجموعاً ۶ قطعه). منظور مترجم از ۱۷ باگاتل، در واقع جمع قطعات اپوس ۱۱۹ و اپوس ۱۲۶ است. نکته این جاست که بتهوون ۵ قطعه از مجموعه‌ی اپوس ۱۱۹ را در سال ۱۸۰۲ تا ۱۸۰۳ نگاشته و آن‌ها را منتشر نکرده. حدود بیست سال بعد به دلایلی قصد انتشار آن‌ها به سرش می‌زند، اما همان موقع ۵ قطعه‌ی دیگر که به لحاظ سبکی با آن‌ها بسیار تفاوت داشتند، به قطعات اول اضافه می‌کند، و سرانجام یک قطعه‌ی یازدهم (ش. ۶) هم برای وصل این دو پنج‌قطعه تصنیف می‌کند. نه تنها پنج قطعه‌ی نخست به سبک متأخر بتهوون تعلق ندارند، بلکه شش قطعه‌ی دیگر هم از نظر سبکی نمایندگی تام از سبک متأخر بتهوون نمی‌کنند. این ایراد هم به ادوارد سعید و هم به مترجم متن وارد است.

* نویسنده می‌گوید: «این‌ها باعث می‌شود شنونده حس کند اثر ناتمام باقی مانده‌است، حال آن‌که کارهای دوره‌ی جوانی از تمامیت برخوردار بود.» تصور او این است که چون آثار متأخر آهنگ‌ساز مشمول گسست هستند و هارمونی و به تبع آن ساختار همواره تصور ما از پایان‌مندی را به تعویق می‌اندازد، پس این آثار از تمامیت برخوردار نیستند، که نشان از عدم آشنایی او با مفهوم «تمامیت (totality)» در فلسفه‌ی موسیقی بتهوون دارد. توضیح این مسائل در این مجال نمی‌گنجد، اما همین قدر اشاره می‌کنیم که بتهوون در آثار متأخرش موسیقی را همواره-در-حرکت می‌بیند، که هر جزء در جزء پس از خود حل و رفع (aufheben) می‌شود، و هیچ نقطه‌ای را نمی‌توان به‌مثابه‌ی ایست‌گاه مشخصی در موسیقی او در نظر گرفت. این امر اتفاقاً موسیقی را تمامیت‌طلب‌تر می‌کند. آدورنو در کتاب، هم‌از‌نخست «تمامیت» در فلسفه‌ی هگل را برابر با تمامیت‌تالیته در موسیقی بتهوون می‌داند.

* در قسمت سوم می‌بینیم که نویسنده با تکیه به آدورنو می‌نویسد: «تفسیر باید متوجه قانون ابژکتیو حاکم بر فرم باشد» (نقل به مضمون). «قانون ابژکتیو حاکم بر فرم» بی‌معناست. فرم در تحلیل آدورنو رویاروی ابژکتیویته‌ی اثر واقع است. فرم حتی تماماً به موقعیت سوژکتیو اثر، یعنی آهنگ‌ساز هم تعلق ندارد؛ آدورنو فرم را در شکاف بازشناسی می‌کند. این مسأله در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی — آدورنو زبان‌زد است، و میانگین هر پنج صفحه به آن اشاره می‌کند. لذا اگر قانونی بر فرم حاکم باشد، در شکافی از سوژکتیویته و ابژکتیویته عیان است: «نظریه‌ی مادی فرم موسیقایی» در آدورنو، تقلیل فرم به ماده نیست، بلکه طرح وضعیت آن است به‌مثابه‌ی شکاف. ابژکتیویته صرفاً به مسائل فنی، ماتریال، و عناصر مألوف (conventions) —ی اطلاق می‌شود، که سنت آن‌ها را به دست هنرمند سپرده. این عناصر مألوف برخلاف تصورات نویسنده، به قلم‌روی فرم ربطی ندارد. فرم در هر دوره از بتهوون اساساً درون‌ماندگار است. استفاده‌ی عجیب و غریب از واژه‌ها و چیدن‌شان کنار هم دیگر از متن نویسنده چیزی شبیه آکوسماتای فیثاغوریان ساخته، که باید با وردهای جادوگران رمزگشایی و بازخوانی شود.

* جایی که نویسنده می‌نویسد: «آثار متأخر بتهوون در واقع به دنبال بیان چیزی نیستند: نه تنها ملودی و تنالیت، بلکه اساس موسیقی کلاسیک یعنی هارمونی!»

اولاً تعیین کردن پایه و اساس برای موسیقی کلاسیک کاری به این آسانی نیست. خود آدورنو که «تنالیتته» (و نه «هارمونی») را پارادایمی اساسی در بسط و تکوین تاریخ موسیقی می‌داند، در مفصل‌بندی آن مانده! اما از این مسأله می‌گذریم. اولاً بیان‌مند نبودن هنر بالأخص موسیقی، به چه معناست؟ به این معنا که موسیقی در پی بیان چیزی جز خودش نیست. یعنی بیان‌گری موسیقی بیان اشیا و بازنمایی جهان خارج از خود نیست. همین. وگرنه موسیقی در درجه‌ی اول خودش را بیان می‌کند. موسیقی خودبیان‌گر است؛ یعنی مثلاً وصل دو آکورد نمایان به تئیک اولاً خودش را بیان می‌کند، و نمی‌توان این بیان را به زبان فروکاست؛ هرچند ما می‌توانیم و مشروع هستیم که این بیان‌گری را موسیقایی و نه زبانی تفسیر کنیم؛ مثلاً می‌توانیم به آن بگوییم «کدانس». پس بیان‌گری موسیقی اولاً «درونی (internal)» است و ثانیاً «تاریخی (historical)». بنابراین جمله‌ی مترجم که موسیقی در پی بیان ملودی و هارمونی و تنالیتته نیست بی‌معنا و حتی نادرست است، و موسیقی اتفاقاً همین‌ها را بیان می‌کند. صرف‌بلا بودن چند کلمه و قطار کردن آن‌ها کنار هم دانشی به بار نمی‌آورد.

* تصور نویسنده این است که هر پژوهشی که به ناشنوایی بتهوون پردازد، اساساً روان‌شناختی است. درحالی‌که دیدگاه خود آدورنو امکانی برای تحلیل عمیق ناشنوایی بتهوون به‌مثابه‌ی امری «ضروری» را پیش می‌گذارد که در این مجال نمی‌توان بدان پرداخت. بررسی دانش‌ورانه‌ی رومن رولان از ناشنوایی بتهوون نیز یکی از پژوهش‌های درخشانی است که مسأله را به رهیافتی روان‌شناختی فرو نمی‌کاهد.

* دیگر آن که نویسنده نوشته: «بتهوون از سنتز اجزای موجود در اثرش پرهیز می‌کند و آن‌ها را به حال خود می‌گذارد» هرچه در متن نویسنده بیش‌تر جلو می‌رویم بیش‌تر گنگ‌تر و عجیب‌تر می‌شود و خواننده دچار سردرد می‌شود. نویسنده‌ی محترم باید توجه کند که بتهوون هیچ‌وقت از سنتز اجزا صرف‌نظر نکرده، بلکه اساساً سنتزی استعلایی در آثار متأخر بتهوون وجود دارد، که توضیح آن نیازمند مقاله‌ای فنی است. چیزی در بتهوون به حال خود واگذار نمی‌شود.

سخن آخر

آدورنو در هزاران صفحه مطلبی که راجع به موسیقی پاپ نوشته، یک خط هم تحلیل فنی ارائه نکرده، چراکه این کار نوعی نقض غرض است. موسیقی پاپ اساساً تحلیل‌ناپذیر است. ما می‌توانیم ساعت‌ها یک اثر از شوبرت را با روی کردهای مشخصی تحلیل کنیم و از محتوای حقیقت (wahrheitsgehalt) در آن سخن بگوییم. اما در برابر موسیقی نامجو و تحلیل‌هایی زه‌واردرفته از آن فقط می‌توان دهان به نفرین گشود.

منابع

Adorno, T. W., *Beethoven: Philosophie der Musik*, surkamp taschenbuch wissenschaft, herausgegeben von Rolf Tiedemann

فرازنده، حمید، «بتھوون به توصیفِ آدورنو»، رادیو زمانه، ۴ فروردین ۹۹