پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۹۹، ۲۹۵–۳۱۵

بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن

مورد مطالعه: ترجمه‌ی مهوش قویمی از *Geai* و *Isabelle Bruges* *(ابله محله)* و *(ایزابل بروژ)*

صابر محسنی*

چکیده

این مقاله به بررسی ریتم در ترجمه‌های مهوش قویمی از آثار کریستیان بوبن می‌پردازد. بوبن اندیشه‌ای ساده و صمیمانه را در قالب سبکی ساده و فارغ از جمله‌های پیچیده و کلمه‌های پرطمطراق بیان می‌کند؛ نوشته‌های او سرشار از جمله‌های کوتاهی است که ریتم آرام یا تند آن‌ها بیانگر احساس و اندیشه‌ی شخصیت‌هاست. از دیدگاه هانری مشونیک هر متن ریتم خاص خود را دارد که نقشی اساسی در معنازایی آن ایفا می‌کند؛ وظیفه‌ی مترجم کشف عناصر معنازایی در متن اصلی و سپس بازآفرینی آن در ترجمه است که مشونیک از آن به عنوان «مطابقت بوطیقایی» (Concordance poétique) بین متن اصلی و ترجمه یاد می‌کند. بررسی ترجمه‌ی دو داستانِ *ابله محله* و *ایزابل بروژ* نشان می‌دهد هرچند مترجم به دلیل تفاوت‌های زبانی یا رعایتِ قواعد درست‌نویسی گاهی از ریتم متن اصلی فاصله گرفته اما در بازآفرینی ریتم و نشانه‌های شفاهیت (Oralité) متن موفق شده است.

کلیدواژه‌ها: ریتم، ترجمه‌ی ریتم، مهوش قویمی، کریستیان بوبن، هانری مشونیک

---

* استادیارگروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران، s.mohseni@scu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۲

Copyright © ۲۰۱۸, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution ٤,٠ International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

از دیرباز وجود ریتم به نظم و شعر اختصاص داده شده و در واقع ریتم با وزن یکی دانسته می‌شد؛ اما پژوهش‌های صاحب‌نظرانی مانند امیل بنونیست نشان داد که ریتم با وزن شعر متفاوت است و نثر نیز دارای ریتم است. در حوزه‌ی ترجمه‌شناسی، هانری مشونیک با عمق بخشیدن به دیدگاه بنونیست، به ما می‌آموزد که ریتم «ساختاری» است که معنا را در «گفته» سازماندهی و ردِ پای سوژه را در آن نمایان می‌کند (Meschonnic, ۱۹۸۲ : ٦۹-۷۰). از این‌رو بازآفرینی ریتمِ متن اصلی در ترجمه یکی از دغدغه‌های عمده‌ی مترجم را شکل می‌دهد. برای بررسی این موضوع و نشان دادن رابطه‌ی میان ذهنیت نویسنده و ریتم متن و چگونگی بازآفرینی آن در ترجمه، ترجمه‌ی فارسی دو اثر از کریستیان بوبن به نام *ابله محله* (بوبن، ۱۳۹۸) و *ایزابل بروژ* (بوبن، ۱۳۹۰) را برگزیدیم : علاوه بر خوانندگان، این نویسنده‌ی فرانسوی توانسته توجه مترجمان ایرانی را نیز به خود جلب کند و ترجمه‌های بسیاری از آثار او در بازار کتاب ایران یافت می‌شود. در میان مترجمانِ ایرانیِ آثار کریستیان بوبن، مهوش قویمی از جایگاهی ویژه برخوردار است چرا که او خود استاد دانشگاه و پژوهشگر ادبیات فرانسه است. در این مقاله پس از بررسی اندیشه‌ای که بوبن از طریق نوشته‌های خود با خوانندگان در میان می‌گذارد، به نقش ریتم در نثر و ترجمه از دیدگاه مشونیک می‌پردازیم. به عقیده‌ی مشونیک هر متن روش تنفس و ریتم خاص خود را دارد که با خواندن آن با صدای بلند آشکار می‌شود. ریتم در معنازایی (Signifiance) متن نقشی کلیدی ایفا می‌کند و برای ایجاد مطابقت بوطیقایی میان متن اصلی و متن ترجمه، باید آن‌را بازآفرینی کرد. در انتها با انتخاب برش‌هایی از داستان‌های *ابله محله* و *ایزابل بروژ* می‌کوشیم نقش ریتم در معنازایی متن اصلی و ارتباط آن با اندیشه‌ی بوبن را نشان دهیم و سپس سرنوشت آن در متن ترجمه را بررسی کنیم.

۲. کریستیان بوبن، اندیشه و سبک او

کریستیان بوبن (۱۹۵۱،کروزو، فرانسه) نویسنده‌ی پرکار فرانسوی توانسته با آثار پرتعداد خود توجه شمار زیادی از خوانندگانِ سراسر جهان را به خود جلب کند. ابتدا ترجمه‌های پرویز سیار از دو اثر بوبن با عنوان *ستایش هیچ: تاملی در عشق و زندگی* (بوبن، ۱۳۷۳) و *چهره‌ی دیگر* (بوبن، ۱۳۷٤) خوانندگان ایرانی را با این نویسنده آشنا کردند. اما می‌توان گفت موج بوبن‌خوانی در میان علاقمندان ایرانی با ترجمه‌های مهوش قویمی که اولین

آن‌ها، *ابله محله*، در سال ۱۳۸۱ در انتشارت آشیان منتشر شد، رواج یافت. این مترجم و پژوهشگر ادبیات فرانسه بلافاصله ترجمه‌های دیگری از نوشته‌های بوبن به علاقمندان ارائه کرد: *ایزابل بروژ* (۱۳۸۲)، *زن آینده* (۱۳۸۲)، *دلباختگی* (۱۳۸۳)، *دیوانه وار* (۱۳۸۳)، *اسیر گهواره* (۱۳۸۷)، *بانوی سپید* (۱۳۹۲)، *فراتر از بودن* (۱۳۹۳)، *قاتلی پاک همچون برف* (۱۳۹۵) و *تاریکی روشن* (۱۳۹۶). این ترجمه‌ها همچنین توجه و علاقه‌ی دیگر مترجمان ایرانی را برانگیختند و در دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ ترجمه‌های مختلفی از کتاب‌های این نویسنده به فارسی منتشر شد.

بعد از انتشار اولین اثر کریستیان بوبن با نام *نامه های ارغوانی* (*Lettres pourpres*, ۱۹۷۱) در انتشارات براند، او توانست با نوشته‌های شاعرانه و رازگویانه‌ی خود که رنگ‌و بوی معنوی و مسیحی در آن‌ها موج می‌زند، به تدریج جای خود را در جامعه‌ی ادبی فرانسه باز کند و تشویق و تحسین منتقدان و روزنامه‌نگاران را برانگیزد[۱].

در نوشته‌های بوبن با شخصیت‌هایی مواجه هستیم که مانند هر انسانی خوشبختی و آرامش را می‌جویند اما برای رسیدن به این هدف نه راه مبارزه با مشکلات و نه راه ایجاد تغییر در شرایط را بر می‌گزینند، بلکه مسیر سازش با شرایط و دیدن جنبه‌های مثبت زندگی در اوج گرفتاری را در پیش می‌گیرند. سخنان و رفتار این شخصیت‌ها مجموعه‌ای از توصیه‌های اخلاقی و عرفانی را شکل می‌دهند که برای پیشگیری یا کنار آمدن با شرایط زندگی انسانی باید آن‌ها را به کار بست.

در *فرمانروایی پوچی* (*Souveraineté du vide*)، بوبن برای مخاطب خیالی و ناشناس، داستان تنهایی و غیاب مردی را بیان می‌کند که با گوش دادن به موسیقی و ورق زدن کتاب‌ها و اندکی نوشتن روزگار را طی می‌کند (Bobin, ۱۹۸۵). مضمون‌های اولین کتاب‌های بوبن در نوشته‌های بعدی او از سرگرفته می‌شوند و با عمق بیشتری شرایط زندگی بشری در آن‌ها توصیف می‌شود. توصیف این شرایط که رنج و بیماری مشخصه‌ی بارز آن است کتاب به کتاب تقویت می‌شود و با ظرافت بیشتری بیان می‌شوند. شخصیت‌ها پس از این‌که مصیبت بر آن‌ها نازل شد، با رضا و متانت آن‌را می‌پذیرند و در آن لحظه معجزه بر آن‌ها نازل می‌شود تا به آرامشی عمیق‌تر دست یابند و زندگی درونی و حتی بیرونی آن‌ها شیرین‌تر و آرام‌تر از قبل پیش برود. در نوشته‌های بوبن رنج و بلا روی دیگر سعادت و آرامش‌اند : انسان‌ها تا به رنج و دشواری دچار نشوند و شرایط انسانی خود را نپذیرند، روی سعادت و آرامش درونی را نخواهند دید. آلبن، ابله محله، رنجور از

غیبت‌های مداوم مادر و بی‌مهری پدر و محروم از دوستیِ هم‌سالان، در تخیلات خود غرق می‌شود و در هشت سالگی با ژه، بانویِ سرخ پوش خوابیده در زیر یخ دریاچه آشنا می‌شود و به کمک او به آرامش درونی می‌رسد (Bobin, ۱۹۹۸ : ۲۹-۳۰)؛ او یاد می‌گیرد در هر جا که قرار گرفت، همان‌جا بماند و «مایه‌ی شادی خود را در همان‌جا پیدا می‌کند و این شادی از هرچه که سرچشمه بگیرد، آلبن به آن قانع است» (بوبن، ۱۳۹۸ : ۵۵). باقی ماندن و یافتن شادی در همان‌جایی که هست نمادی است از رسیدن به آرامش درونی و کشف راز خوشبختی. در *ایزابل بروژ*، وقتی دخترک ۱۳ ساله در شبی بارانی در سالن غذاخوری حاشیه‌ی بزرگراه درمی‌یابد که والدینش برای همیشه او و خواهر و برادرش را رها کرده‌اند تا از مصیبتی که به‌واسطه‌ی بیماری مادر برآن‌ها تحمیل شده، خود را خلاص کنند، با آرامش به سوی در می‌رود، مدت کوتاهی در امتداد بزرگراه می‌دود و با لباسی خیس و قلبی گل‌آلود پشت سر آن‌ها فریاد می‌کشد... این تمام تلاش ایزابل است برای تغییر شرایط و گریز از مصیبتی که بر او نازل شده؛ سپس خرد و آرامشی ناگهانی به او ارزانی می‌شود و به غذاخوری بازمی‌گردد. نامه‌ی پدر و همه‌ی مدارک را پاره می‌کند و به باد می‌سپارد... (Bobin, ۱۹۹۲ : ۸-۹) او به سراغ پیرزنی می‌رود و برای یک شب سرپناه می‌خواهد. اولین معجزه به وقوع می‌پیوندد: حضور این بانوی سالخورده نتیجه‌ی آرامش، متانت و قدرتی بی حدوحصر است که در وجود ایزابل متبلور شده، «نوری که دیگر ترکش نخواهد کرد؛ انگار که او از آزمون آتش گذشته» (بوبن، ۱۳۹۰: ۱۳).

کریستیان بوبن فکر لطیف و فلسفه‌ی ساده‌ی خود را به کمک نوشتاری ساده و بی‌پیرایه با خواننده در میان می‌گذارد. گویی می‌خواهد نوع نوشتن‌اش نیز بازتاب این فکر بی‌تکلف و این فلسفه‌ی بدون پیچیدگی باشد. جمله‌های بوبن از پیچیدگی‌های ساختاری مبرا هستند، کلمه‌های دشوار و پرطمطراق در آن‌ها جایی ندارند و همه‌چیز در نهایت سادگی مطرح می‌شود و به پیش می‌رود. در نوشته‌های او جمله‌های طولانی کم‌شمارند و بسیار پیش می‌آید که جمله‌ها به چند کلمه‌ی کوتاه و حتی گاه به یک یا دو کلمه محدود شوند. زبان بوبن بسیار ساده و خالص است و به سبکی برفی که بر زمین می‌نشیند، بر قلب و روح خواننده فرود می‌آیند. جمله‌های او فارغ از هر نوع دشواری دستوری و بلاغی مستقیماً عمق روح خواننده را هدف قرار می‌دهند، بی‌آنکه درک این جمله‌ها مستلزم تلاش ذهنی و یا بازخوانی آن‌ها باشد. خودداری بوبن از بکار بردنِ آرایه‌های پیچیده‌ی ادبی و عدم تمایلش به پیچاندن اندیشه‌های صمیمی و رازگویانه در میان کلمه‌های پرطمطراق و

جمله‌های تو در تو باعث می‌شود نقش ریتم و استفاده‌ای که بوبن از آن برای بیان اندیشه و حالات روحی شخصیت‌ها در نوشته‌های خود می‌کند، بیش از پیش برجسته شود. در بخش چهارم این مقاله به بررسی مصداق‌های این موضوع و کیفیت ترجمه‌ی آن‌ها می‌پردازیم.

۳. ریتم در نثر و ترجمه‌ی آن

ریتم و کیفیتِ آن یکی از مسائلی است که در نقد آثار ادبی و ترجمه‌های آن مورد توجه قرار می‌گیرد اما با این حال هنوز تعریف مشترکی برای آن وجود ندارد. ریتم مدت زمان زیادی با وزن شعر یکی دانسته می‌شد و با این عنوان وجود ریتم تنها به متون نظم و شعر محدود می‌شد اما در سال ۱۹۵۱ امیل بنونیست به بررسی ریشه‌شناختی کلمه‌ی ریتم می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که با توجه به معنی ریشه‌ی کلمه‌ی ریتم در زبان یونانی باستان، به کار بردن این کلمه برای نشان دادن یک تکرار منظم با فاصله‌های زمانی مشخص اشتباه است؛ ریشه‌ی یونانی این کلمه نه برای امواج دریا که روندی منظم و با فاصله‌ی مشخص دارند، بلکه برای حرکت رودخانه به کار می‌رفته که جریان آن فاقد روندی منظم، مکرر و با فاصله‌های زمانی معین است. تشابهی که به اشتباه میان ریتم و حرکت مکرر و منظم امواج دریا در طول سالیان دراز ایجاد شده، باعث شده تا ریتم با وزن شعر یکسان پنداشته شود و در منابع و نوشته‌های مختلف تعریف آن با وزن شباهت داشته باشد (Benveniste, ۱۹٦٦). همین اشتباه باعث شده تا ریتم به عنوان مشخصه‌ی متون شعر و نظم شناخته شود اما عقیده‌ی بنونیست برای برقراری ارتباط میان جریان رودخانه و ریتم باعث شد تا در بررسی متونِ نثر نیز مسئله‌ی ریتم مورد توجه قرار بگیرد، هر چند هنوز پژوهش‌هایی که به بررسی ریتمِ در نثر می‌پردازند بسیار کم‌شمارتر از مطالعه‌هایی است که به ریتم شعر و نظم اختصاص دارند. یکی از مواردی که در آن تفاوت وزن و ریتم آشکار است، تفاوت میان شعر آزاد و قالب‌های کلاسیک شعر است که در این میان وزن نه تنها محدودیت‌هایی را به مولف تحمیل می‌کند، بلکه خواننده را نیز محصور می‌کند و دستیابی او به متن را تحت تاثیر قرار می‌دهد در حالی‌که ریتم به عنوان قالبی انعطاف‌پذیر و متغیر دیالوگی میان متن، خواننده و مترجم ایجاد می‌کند. به همین دلیل است که یکی از روش‌های موفق برای ترجمه‌ی شعر، بازآفرینی آن در قالب شعر آزاد است.

یکی از نظریه‌پردازان فرانسوی ترجمه‌شناسی که به بررسی ریتم در متون ادبی و اهمیت آن در ترجمه پرداخته، هانری مشونیک است و نوشته‌های او باعث شده تا ریتم در مرکز

توجه بسیاری از پژوهش‌های ترجمه‌شناختی قرار بگیرد. نظریه‌ی ترجمه‌ی مشونیک ارتباط تنگاتنگی با بوطیقایی دارد که از پژوهش‌های او به عنوان پژوهشگر، زبانشناس، نویسنده، شاعر و مترجمِ شعر و کتاب مقدس نتیجه می‌شود و در قالب نوشته‌های پرشمار و اغلب حجیم بیان شده است. از این‌رو برای درک کامل نظریه‌ی ترجمه‌ی او باید در ابتدا بوطیقای او را شناخت، امری که بی‌شک در چارچوب مقاله‌ی حاضر (که البته موضوع اصلی آن نیز نظریه‌های مشونیک نیست) نمی‌گنجد اما با این حال می‌کوشیم نقشی را که او برای ریتم در بوطیقا و نظریه‌ی ترجمه‌ی خود قائل می‌شود، بطور خلاصه معرفی و بررسی کنیم. به عقیده‌ی او اثر ادبی ساختاری ایستا که عناصر تشکیل دهنده‌ی آن نسبت به یکدیگر نفوذناپذیرند نیست، بلکه عناصر آن در حال ساختارسازی (structuration) بی وقفه‌ای هستند؛ با اثر باید به عنوان گفته پردازی (énonciation) مواجه شد و نه به عنوان یک گفته‌ی محصور در زمان و مکان مشخص. یک اثر ادبی برای مشونیک «تفکر پیوسته» را در حد اعلا تداعی می‌کند؛ «تفکر پیوسته» که مشونیک بنای نظریات خود را بر آن استوار می‌کند، در مقابل «تفکر ناپیوسته» ای قرار می‌گیرد که بر اساس آن دال از مدلول، معنا از فرم، ابژه از سوژه، امر فردی از امر اجتماعی و نظریه از عمل جداست. «تفکر ناپیوسته» از زمان افلاطون تا عصر ساختارگرایی در غرب ریشه دوانده و در دوره‌های مختلفی باعث شده تا اثر به شکل مجموعه‌ای از اطلاعات پنداشته شود و ترجمه‌ی آن به ابزاری برای انتقال اطلاعات مذکور تقلیل داده شود.

مشونیک برای توضیح دیدگاه خود اصطلاحات لازم و نقطه‌ی آغازین اندیشه‌های خود را از سوسور، بنونیست و دیگران به وام می‌گیرد و یا اینکه خود دست به آفرینش برخی نو–واژگان می‌زند، از جمله نوشتار (écriture)، نظام (système)، دال (signifiant)، شکل–معنا (forme-sens)، معنازایی (signifiance) و ... اما باید توجه داشت که معنایی که مشونیک به این اصطلاحات می‌دهد، اغلب با معنای رایج آن‌ها در دیگر نظریه‌ها یا مکتب‌های زبان‌شناسی و ادبی تفاوت دارد و این کاربرد باعث ایجاد ابهام و در نتیجه دشوارتر شدن درک نظریه‌های او شده است.

«شکل–معنا»، «دال» و «مفهوم‌زایی» در بوطیقای مشونیک سه اصطلاح یکسان‌اند که برای خنثی کردن منطق دووجهی نشانه‌ی زبان‌شناختی که با ماهیت متن ادبی ناسازگار است به کار می‌روند و تقابل غیرسازنده‌ی میان معنا و فرم، دال و مدلول را از بین می‌برند. با اینکه این سه اصطلاح یکسان‌اند اما مشونیک هر کدام از آن‌ها را در جنبه‌ای از بوطیقای خود قرار

می‌دهد: اگر «شکل–معنا» و «دال» حول برتری جنبه‌ی مادیِ متن شکل می‌گیرند و اغلب در چارچوب «نبرد ایدئولوژیک» او علیه «تفکر ناپیوسته» مشاهده می‌شوند، «معنازایی» برای ملموس کردن روش خواندن معنای عمقی متن ادبی از طریق مادیت آن بکار می‌رود. ریفاتر که عقیده‌های خود را بر محور «معنازایی» گسترش می‌دهد با گفتن اینکه «یک شعر چیزی به ما می‌گوید اما معنای دیگری را بیان می‌کند» (Riffaterre, ۱۹۸۳ : ۱۱) معنازایی را اینگونه شرح می‌دهد:

> مشخصه‌ای که شعر را تعریف می‌کند، وحدت آن است، وحدت میان شکل و معنای آن [...] من این وحدت شکلی و معناشناختی را که شامل تمام نشانه‌های تورب متن (obliquité) می‌شود، از این پس «معنازایی» می‌نامم و اصطلاح «معنا» را به اطلاعاتی اختصاص می‌دهم که متن در سطح تقلیدی (mimétique) بدست می‌دهد. از دیدگاه معنایی، متن توالی خطی واحدهای اطلاعاتی است در حالی‌که از دیدگاه معنازایی، متن یک مجموعه‌ی معناشناختی یکپارچه است (Riffaterre,۱۹۸۳ : ۱۳).

مشونیک به نوبه‌ی خود تایید می‌کند که موضوع و هدف «بوطیقای ترجمه» «معنازایی عمومیت یافته‌ی یک گفتمان» است:

«هدف دیگر مخالفِ معنا نیست، بلکه معنازاییِ عمومیت‌یافته‌ی گفتمان امری است که بلافاصله خود را به عنوان هدف ترجمه تحمیل می‌کند. هدف ترجمه دیگر معنا نیست، بلکه چیزی فراتر از معناست که شامل روش تولید معنا می‌شود» (Meschonnic, ۱۹۹۹ :۹۹-۱۰۰).

علیرغم تلاش مشونیک برای برجسته کردن تفاوت بین «بوطیقای» خود با نشانه‌شناسی، اندیشه‌هایی که او حداقل درباره‌ی معنازایی مطرح می‌کند، برخی نقاط مشترک با اندیشه‌های ریفاتر را آشکار می‌کنند : هر دو نفر تایید می‌کنند که هر متنی نظام خاص خود را دارد که یگانگی آن (unicité) را به عنوان یک اثر تضمین می‌کند؛ «روشی که یک متن با آن معنای خود را تولید می‌کند» در بطن نقد ادبی ریفاتر و «روش معنازایی» در مرکز بوطیقای ترجمه مشونیک جای می‌گیرند. آن‌چه که از دیدگاه ترجمه‌شناسی برای ما اهمیت دارد این است که هر دو به سلسله مراتب متنی/بافتی اعتقاد دارند که در آن معنازایی ادبی متن در سطح بالاتری نسبت به معنای آشکار و سطحی متن جای می‌گیرد؛ به عبارت دیگر معنازایی برای یکی هدف نهایی خوانش انتقادی متن و برای دیگری هدف نهایی ترجمه‌ی ادبی را شکل می‌دهد. به نوعی مشونیک یک گرایش رایج در نقد ادبی را وارد جریان

ترجمه‌ی ادبی می‌کند و به نام بوطیقای ترجمه، عملیات ترجمه را حول رمزگشایی از معنازایی (کشف عناصر تولید معنا) و بازتولید آن سازماندهی می‌کند. به عبارت دیگر مترجم ادبی ابتدا نقش خواننده و منتقدی را ایفا می‌کند که معنازایی متن را کشف و اجزاء سازندهی آن را آشکار می‌کند و سپس مانند یک بازنویسنده، همان معنازایی را بازتولید یا بازآفرینی می‌کند. اگرچه مفهوم معنازایی نزد ریفاتر و مشونیک ایده‌ای اساساً یکسان را بیان می‌کند اما روش خوانش معنازاییِ آن‌ها با یکدیگر تفاوت دارد: در حالیکه ریفاتر معنازایی را به ناسازگاری با قواعد دستوری (agrammaticalité) مربوط می‌داند (Riffaterre, ۱۹۸۳ : ۱۲)، مشونیک بر دو مفهوم سنتی ریتم و نوای گفتار (prosodie) تمرکز می‌کند و به عقیده‌ی او، برای کشف و آشکار کردنِ معنازاییِ متن اصلی، بوطیقای ترجمه باید دو عامل ریتم و نوای گفتار را در نظر بگیرد. مشونیک ریتم را به عنوان «سازماندهی و مشی معنا در گفتمان» معرفی می‌کند و آن‌را با سازماندهی (از نوای گفتار تا لحن) جنبه‌ی فردی (فردیت) (subjectif) و مشخصه‌ی (spécifité) گفتار و تاریخیت آن (historicité) مربوط می‌داند (Meschonnic, ۱۹۹۹ : ۳۱۹). به عقیده‌ی او این ریتم قابل پیش‌بینی و پیشگویی نیست و روش تنفس متن است. خاصیت و یگانگی متن به وجود یا عدم وجود ریتم بستگی ندارد، بلکه بر ماهیت ریتم استوار است که همیشه یکسان نیست و هر متن ریتم خاص خود را دارد. در مورد نوای گفتار که در نوشته‌های دیگران شامل ریتم نیز می‌شود، باید گفت که در بوطیقای ترجمه‌ی مشونیک رابطه‌ی میان آن‌ها واژگون می‌شود و نوای گفتار جزیی از ریتم است. نوای گفتار در نوشته‌های مشونیک معنایی خاص به خود می‌گیرد و به «سازماندهی واکه‌ها و همخوان‌ها در متن» تبدیل می‌شود (Meschonnic, ۱۹۹۹ : ۹۹). جا دارد بگوییم که مشونیک اهمیت بیشتری برای تکرار همخوان‌ها قائل می‌شود چرا که به عقیده‌ی او از عصر رمانتیسم، تکرار همخوان‌ها یکی از مشخصات اساسی شعر مدرن محسوب می‌شود. مشونیک می‌کوشد تا در اثر خود، *بوطیقای ترجمه* (۱۹۹۹)، با آوردن مثال‌های مختلف نشان دهد چگونه ریتم و نوای گفتار در معنازایی متن ایفای نقش می‌کنند: در جمله‌ی ساده (I think I hear them) از نمایشنامه‌ی هملت، حذف (that) در متن اصلی نشان‌دهنده‌ی شفاهیت متن (oralité) – یکی از مشخصه‌های غالب نمایشنامه– است؛ در اینجا ریتم در سطح نحو (syntaxe) آشکار می‌شود و با وجود سادگی آن، تنها یک مترجم، ریموند لوپوتر، متوجه این نکته شده و مکث جمله‌ی انگلیسی را با یک ویرگول در ترجمه‌ی فرانسه (Je crois, je les entends) بازآفرینی کرده و بدین ترتیب نحو زبان با ریتم گفتمان جایگزین شده

است (Meschonnic, ۱۹۹۹ : ۱۳۸-۱۳۹). در کتاب *رساله‌ی ریتم* نیز که با همکاری ژرار دسون نوشته شده، مشونیک به بررسی ریتم می‌پردازد و آنرا این‌گونه تعریف می‌کند: «سازماندهی جریان سخن در زبان بدست یک سوژه» (Dessons & Meschonnic, ۲۰۰۵: ٤٦٥)؛ در این تعریف سخن به معنای فعالیت فردی سوژه و ثبت فرد در زبان از طریق گفتمان اوست.

علاوه بر مشونیک دیگر نظریه‌پردازان ترجمه نیز به اهمیت ریتم ترجمه در پرداخته‌اند، از جمله آنتوان برمان که به عقیده‌ی او رعایت نشدن ریتم در ترجمه یکی از نتایج گرایش‌های منحرف‌کننده در ترجمه است که لفظ را به نفع «شکل زیبا» و معنا ویران می‌کنند (Berman, ۱۹۹۹ : ۵۲). او در چارچوب این گرایش‌ها برخی رویکردهای مترجمان را افشا می‌کند که باعث از میان رفتن ریتم متن اصلی می‌شوند: اولین رویکرد با عنوان «منطقی‌سازی» (rationalisation) به ساختارهای نحوی متن مبداء و همچنین کاربرد علائم سجاوندی مربوط می‌شود؛ مترجم به نام «نظم و ترتیب جمله» ساختارِ درهم تنیده، تکرارها، جمله‌های معترضه، جمله‌های بلند و جمله‌های بدون فعل متن اصلی را درهم می‌شکند و ساختاری خطی و یکنواخت در متن ترجمه خلق می‌کند. رویکرد «شفاف‌سازی» (clarification) که در واقع نتیجه‌ی همان منطقی‌سازی است، به معنی افزودن اجزایی به متن ترجمه است که در متن اصلی وجود ندارد اما به عقیده‌ی مترجم برای درک بهتر منظور نویسنده و معنای متن اصلی، افزودن آن‌ها به ترجمه ضروری است. منطقی‌سازی و شفاف‌سازی باعث طولانی‌تر شدن متن ترجمه می‌شوند به‌طوری که هر چیزی که در متن اصلی منقبض و فشرده است، در ترجمه منبسط و گسترده شود و از این‌رو برمان عقیده دارد هر ترجمه‌ای از متن اصلی طولانی‌تر است (Berman, ۱۹۹۹ : ٥٦). یکدست‌سازی (homogénéisation) و تخریب ریتم متن اصلی از دیگر رویکردهای رایج در ترجمه‌اند که برمان درباره‌ی تاثیر آن‌ها بر ریتم متن ترجمه سخن می‌گوید.

٤. مقابلهٔ متن اصلی و ترجمه

یکی از مراحل اصلی بررسی یک ترجمه که نقشی کلیدی در صحت و دقتِ آن دارد، انتخاب برش‌هایی از متن است که باید با ترجمه‌ی آن مقابله شوند. این انتخاب به شکل اتفاقی صورت نمی‌گیرد بلکه با مطالعه‌های جنبی همراه است که منتقد را با ویژگی‌های فکری و نوشتاری نویسنده‌ی مبداء آشنا می‌کنند همان‌گونه که انتظار می‌رود مترجم نیز قبل

از آغاز ترجمه با استفاده از منابع مختلف با فکر و نوع نوشتار نویسنده‌ی مبداء آشنا شده باشد. این مطالعه‌های مقدماتی باعث می‌شوند تا منتقد ترجمه به‌طور هدفمند «برش‌های متنی مشکل‌آفرین» و «برش‌های متنی معجزه‌آسا» (Berman, ۱۹۹۵ : ٦٦) را از متن اصلی و متن ترجمه انتخاب کند که از یک‌سو معرفِ ویژگی‌های فکری و نوشتاری نویسنده‌ی مبداء باشند و از سوی دیگر با موضوع و هدفی که منتقد ترجمه در پی بررسی آن است، سازگار باشند، به‌طور مثال در مقاله‌ی حاضر که هدف آن بررسی ریتم در ترجمه است، برش‌هایی از متن اصلی و متن ترجمه را انتخاب می‌کنیم که به نظر می‌رسد ریتم آن‌ها برای مترجم مشکل‌آفرین باشد (برش‌های متنی مشکل‌آفرین) و یا این‌که مترجم در بازآفرینی ریتم آن‌ها موفق بوده است (برش‌های متنی معجزه‌آسا). بدین ترتیب ما در ابتدا به خواندن منابعی درباره‌ی کریستیان بوبن پرداختیم که نتیجه‌ی آن در بخش اول مقاله ارائه شد. سپس با در نظر داشتن این نکات به خواندن چندباره‌ی دو اثر کریستیان بوبن به نام *ابله محله* و *ایزابل بروژ* و ترجمه‌ی فارسی آن‌ها پرداختیم که در نتیجه‌ی این خوانش‌ها، برش‌هایی از دو کتاب انتخاب شد که ریتم آن‌ها نقشی اساسی در معنازایی متن دارد یا این‌که ریتم آن‌ها به وفور در نوشته‌های بوبن تکرار می‌شود و در واقع ریتم و ساختار آن‌ها جزء ویژگی‌های سبکی بوبن محسوب می‌شود.

داستان *ابله محله* با اتفاق کلیدی داستان، یعنی توصیف ژه و ملاقات او با آلبن آغاز می‌شود و جمله‌های منقطع، کوتاه و بدون فعل و همچنین تکرار کلمه‌هایی مانند «sourire» (لبخند)، «lumière» (نور) و «lac» (دریاچه) نقشی کلیدی در ایجاد ایستایی و آرامشی ایفا می‌کند که با منجمد شدن ژه و تثبیت لبخند او در میان یخ‌ها در ارتباط است؛ اما در لحظه‌ای که آلبن ژه و لبخند او را می‌بیند، این سکون و آرامش درهم می‌شکند و صحنه‌ی فرار او در قالب جمله‌های بلند و یکنواخت بیان می‌شود؛ اما این اضطراب و آشفتگی زیاد طول نمی‌کشد و دوباره در قالب جمله‌های کوتاه و منقطع و همچنین تکرار کلمه «cœur» (قلب) که تداعی‌کننده‌ی تپش قلب آلبن است (از تکرار همخوان‌های [k] و [p] چشم‌پوشی می‌کنیم)، با آرامش و شادی ژه جایگزین می‌شود:

Son cœur saute dans sa poitrine comme un écureuil fou. **Son cœur** cogne dans sa poitrine comme un pic-vert. **Son cœur** galope dans sa poitrine comme un poulain. **Son cœur** lentement se calme. **Son cœur** à présent n'a plus peur, **son cœur** lui envoie des petites giclées de sang dans les extrémités des mains et des pieds, **son**

cœur le remet en mouvement, le fait aller à nouveau, à quatre pattes cette fois-ci, jusqu'au centre du lac de Saint-Sixte (Bobin, ۱۹۹۸ : ۵).

در ترجمه‌ی این بخش مترجم نه تنها کلمه‌ی «قلب» را در ترجمه تکرار می‌کند بلکه می‌کوشد ریتم جمله‌های متن اصلی را نیز بازآفرینی کند:

قلبش مانند **قلب** یک سنجاب آشفته و دیوانه، در سینه می‌تپد. قلبش در سینه مانند یک دارکوب می‌کوبد. **قلبش** در سینه مانند کره اسبی می‌دود. **قلبش** اندک اندک آرام می‌گیرد. اکنون دیگر **قلبش** هراسی ندارد و ترشحات ریز خون را به نوک دست‌ها و پاهایش می‌فرستد. **قلبش** دوباره به حرکت می‌افتد و او را، بار دیگر، اما این بار چهار دست‌وپا، به وسط دریاچه‌ی سن–سیکست می‌کشاند (بوبن، ۱۳۹۸ : ۷–۸)

داستان ایزابل بروژ نیز با جمله‌های کوتاه و منقطع آغاز می‌شود و حتی زمانی‌که نم‌نم باران تبدیل به رگباری می شود، آرامش موجود در جمله های کوتاه بهم نمی ریزد و تنها زمانی که ایزابل از نزول مصیبت، یعنی رفتن پدر و مادر، آگاه می شود، به تدریج حضور ویرگول‌ها و نقطه‌ها کم‌رنگ می‌شود و چند جمله‌ی بلند تلاش او برای یافتن آن‌ها را نشان می‌دهد:

Une pauvre fée qui court le long de l'autoroute, sa robe trempée, son cœur boueux, frôlée par les voitures, tombant, se relevant, tombant à nouveau.

Une adulte de treize ans qui hurle après ses parents pour leur dire que tout est pardonné, qu'ils peuvent revenir, qu'on ne les grondera pas. (Bobin, ۱۹۹۲ : ۸)

اما اندکی بعد ایزابل واقعیت را می پذیرد و بر خود مسلط می شود و باز ریتم آرام زندگی و گذشت لحظات در قالب جمله‌ها کوتاه و منقطع از سرگرفته می‌شود :

Une fille démente par trop de sagesse d'un seul coup. Calme, maintenant. Elle marche. Elle revient vers la station-service. Elle s'arrête avant l'entrée. Déchire la lettre en petits morceaux, avec tous les papiers dedans. Regarde le vent froid disperser toute cette neige. Puis elle entre. (Bobin, ۱۹۹۲ : ۸)

بررسی صفحات آغازین ترجمه‌ی *ایزابل بروژ* نشان می دهد مترجم نسبت به بازآفرینی ریتم جمله‌ها و تکرار کلمه‌هایی اقدام کرده و به‌ویژه به ترجمه‌ی دقیق جمله‌های بدون فعل وفادار بوده است. اما با این حال در برخی موارد تکرار کلمه ها و ریتم جمله ها را نادیده

گرفته است. در ترجمه‌ی دو جمله‌ای که نقل کردیم، تغییر ریتم کوتاه و منقطع جمله اول به ریتم طولانی و پیوسته‌ی جمله‌ی دوم کاملاً مشهود است :

فرشته‌ی بیچاره‌ای در امتداد بزرگراه می‌دود. لباسش خیس، قلبش گل‌آلود و در تماسی مختصر با اتومبیل‌ها، افتان، خیزان و دوباره افتان.

بزرگسالی سیزده ساله پشت سر پدر و مادرش فریاد می‌کشد تا به آن‌ها بگوید که آن‌ها را بخشیده‌اند، می‌توانند برگردند، کسی دعوایشان نخواهد کرد.

کوتاهیِ جمله‌ها و حذف ضمیرهای فاعلی در ابتدای جمله‌های فرانسه در ترجمه‌ی قسمت سوم نیز بازآفرینی می‌شود:

دخترکی، ناگهان دیوانه از شدت عقل، اکنون آرام است. راه می‌رود، به ایستگاه برمی‌گردد. جلوی در می‌ایستد. نامه و همه‌ی مدارک داخل پاکت را پاره‌پاره می‌کند. به باد سردی که تمام این برف را به این‌سو و آن‌سو می‌برد، نگاه می‌کند. بعد وارد می‌شود (بوبن، ۱۳۹۰: ۱۲).

یکی از ویژگی‌های نوشتار بوبن بکار بردن جمله‌های کوتاهی است که یک کلمه از آن در جمله‌ی کوتاه بعد تکرار می‌شود؛ بطور مثال در *ابله محله* هنگامی‌که آلبن با ژه، بانوی سرخپوش خوابیده در زیر یخ دریاچه آشنا می‌شود، این آشنایی مانند رازی توصیف می‌شود، اما برای اینکه این راز، یک راز باقی بماند باید آن‌را آشکار کرد :

Il a **un secret**, Albain. **Un secret**, c'est comme de **l'or**. Ce qui est beau dans **l'or**, c'est que **ça brille**. Pour que **ça brille**, il ne faut pas le laisser dans une cachette, il faut le sortir dans le plein jour. Un secret c'est pareil. Si on est seul à l'avoir, ce n'est rien. Il faut le dire pour que cela devienne un secret (Bobin, ۱۹۹۸ : ۱۵).

همان‌طور که پیش‌تر گفتیم توصیه‌های بوبن اغلب برخلاف عادات روزمره‌ی زندگی اجتماعی ماست و از این‌رو اغلب شگفتی و اشتیاق خواننده را به همراه دارد؛ تکرار کلمه‌ها و بکار بردن جمله‌های کوتاه موجب تاکید بیش‌تر و ایجاد لحنی صمیمانه می‌شود که با شفاهیت (oralité) متن در ارتباط است. در ترجمه‌ی فارسی، کوتاهیِ جمله‌ها و تکرار کلمه‌ها رعایت شده‌اند؛ از سوی دیگر مترجم با افزودن ضمیر مفعولی «اَش» به انتهای «نگه» و «خارج» جنبه‌ی شفاهی را که در نوشتار بوبن نقشی کلیدی ایفا می‌کند، در متن فارسی

ایجاد کرده است (در فارسی نوشتاری به جمله‌هایی مانند «نباید آن‌را در مخفی‌گاه نگاه داشت» و «باید آنرا در روز روشن خارج کرد» عادت داریم) :

آلبن **رازی** دارد. **راز** مثل **طلا**ست. زیبایی **طلا** در این است که می‌**درخشد**. و برای اینکه **بدرخشد** نباید در مخفیگاه نگه‌اش داشت، باید در روز روشن خارج‌اش کرد. راز هم همین‌طور است. اگر راز فقط مال خودمان باشد، ارزشی ندارد. برای اینکه یک راز، راز بماند، باید آنرا به‌کسی گفت. (بوبن، ۱۳۹۸: ۲۰)

در ادامه‌ی داستان هنگامی‌که آلبن راز خود را با پرون (Prune)، دختری که به او علاقه‌مند است، در میان می‌گذارد و او را به ملاقات ژه می‌برد، غیرمنتظره بودن این ملاقات و معذب بودن آلبن فرصتی است تا بوبن وارد داستان شود و در قالب جمله‌های منقطع و کوتاه درسی را بیان کند :

Geai est bien là, et Albain la regarde, et Albain lui parle, il lui présente Prune, il est un peu gêné dans sa présentation, on dirait qu'il s'excuse de n'être pas venu seul, les vraies rencontres, c'est un et un, pas un et deux, enfin on fait comme on peut, et puis Geai aime les enfants, un enfant de plus, ça ne se refuse pas. (Bobin, ۱۹۹۸ : ۲۱)

در ترجمه‌ی این قسمت نیز قویمی خود را وفادار به ریتم و لحن متن اصلی نشان می‌دهد هرچند تکرار اسم آلبن و «et» در ابتدای جمله‌ی دوم و سوم حذف شده است اما همین حذف عامل کوتاهی جمله‌های فارسی و نزدیک شدن ریتم آن به متن اصلی است :

ژه همان‌جاست، آلبن به او نگاه می‌کند، با او حرف می‌زند، پریون را به او معرفی می‌کند، هنگام معرفی کمی معذب است، انگار از این‌که تنها نیامده عذر می‌خواهد، ملاقات حقیقی، ملاقات یک نفر با یک نفر است و نه ملاقات یک نفر با دو نفر. با این همه، آدم آن‌چه را از دستش برمی‌آید انجام می‌دهد. وانگهی ژه بچه‌ها را دوست دارد و یک بچه‌ی بیشتر را کسی رد نمی‌کند (بوبن، ۱۳۹۸: ۳۰-۳۱)

آلبن که در روستای خود به دیوانگی شهره شده، نیمه شبی کودکان روستا را روی تپه‌ای گرد آورده و به نواختن ویولن و به آواز خواندنِ ترانه‌ای که با اسم کودکان ساخته مشغول می‌شود اما پس از مدتی والدین از راه می‌رسند و پایان جشن کودکانه‌ی آن‌ها با سه جمله‌ی کوتاه که مانند ضربه‌ای فرود می‌آیند اعلام می‌شود :

Chaque couplet porte le nom d'un des enfants présents. Le troisième est consacré à Lucien. On ne saura jamais dans quoi Lucien peut tomber : les parents surgissent dans la clairière, ramassent leur progéniture par le fond de la culotte de pyjama. **Les claques volent, la lune pâlit, le violon tombe**. (Bobin, ۱۹۹۸ : ٤٢)

در ادامه‌ی داستان خواهیم دید که این سه جمله‌ی کوتاه در واقع سه ضربه‌ی چکشی است که پایان دادگاه افکار عمومی روستا را اعلام می‌کند: اهالی حکم به اخراج آلبن از روستا می‌دهند و پدر او را به اجبار به همراه قابلمه‌فروش دوره‌گردی به شهر می‌فرستد.

ترجمه‌ی این بخش بواسطه‌ی اضافه شدن برخی کلمه‌ها به منظور بیان دقیق‌تر معنی برخی کلمه‌های فرانسه، بلندتر از متن اصلی است («جای کم درخت جنگل» به‌جای «Clairière» و «شلوارک لباس خواب» به‌جای «Pyjama»)؛ هر چند می‌توان با اندکی وسواس کمتر نسبت به بیان معنای دقیق کلمه‌ها، جمله‌ها را کوتاه‌تر کرد اما سه جمله‌ی آخر پاراگراف که نقشی کلیدی در اعلام پایان جشن و ادامه‌ی داستان دارند، با همان ریتم ترجمه شده‌اند:

هر یک از بندهای ترانه، نام یکی از بچه‌های حاضر در مجلس را دربر دارد. بند سوم مربوط به لوسین است. هرگز نخواهیم دانست که لوسین کجا افتاد: پدر و مادرها ناگهان در جای کم درخت جنگل ظاهر می‌شوند، پشت شلوارک لباس خواب فرزندان‌شان را می‌گیرند و بچه‌ها را از زمین بلند می‌کنند. **صدای سیلی طنین می‌اندازد، ماه رنگ می‌بازد. ویلون می‌افتد** (بوبن، ۱۳۹۸: ٦٠).

یکی دیگر از برش‌های *ابله محله* که نقش جمله‌های کوتاه و تکرار کلمه‌های در اثر قابل توجه است، به اولین ملاقات آلبن و رزاموند مربوط می‌شود؛ منقطع بودن جمله‌ها ارتباطی با حال آشفته و پریشان آلبن در این ملاقات ندارد، بلکه مانند بخش‌های دیگر به عقیده‌ی بوبن برای چشیدن و لذت بردن از تمام لحظات زندگی مربوط می‌شود؛ در واقع بوبن با بکار بردنِ جمله‌های منقطع و تکرار کلمه‌هایی که باعث کاهش سرعت خواندن متن می‌شود، در پی طَولانی کردن این ملاقات و دوچندان کردن لذت شنیدن صدای دلنشین رزاموند است:

Albain a écouté Rosamonde première dans un contentement parfait. Il n'a rien entendu de ce qu'elle disait, seulement la voix. Il est tombé amoureux fou de cette voix, donc de ce corps, donc de cette âme, donc de Rosamonde seconde sortie de Rosamonde première, sortie, surgie, jaillie, éclose dans ce corps et cette âme, à

peine sortie en vérité, à peine surgie, jaillie, éclose — inséparable. Il a dit oui à tout sans même comprendre ce qu'il y avait dans ce tout. (Bobin, ۱۹۹۸ : ۷۲)

آلبن با خرسندی کامل به حرف‌های رزاموند اول گوش داد. اصلاً نشنید که او چه می‌گوید، فقط صدای او را شنید. آلبن دیوانه‌وار به این صدا دل باخت، بنابراین به آن روح و بنابراین به رزاموند دوم که از آن جسم و آن روح خارج، ظاهر، نمودار و شکوفا شده بود. و در حقیقت نه کاملاً خارج، نه کاملاً ظاهر، نمودار، شکوفا – بلکه جدایی‌ناپذیر (بوبن، ۱۳۹۸: ۱۰۲).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود در ترجمه‌ی این بند نیز مترجم در بازآفرینی ریتم موفقیت نسبی داشته، توفیق اصلی مترجم در رعایت تکرار «بنابراین» و «روح» و هم‌چنین صفت‌های « خارج، ظاهر، نمودار و شکوفا» است که بطور پیوسته برای رزاموند دوم به‌کار رفته است، اما آنچه باعث شده حالت منقطعِ ریتم متن اصلی در متن ترجمه محسوس نباشد، بویژه زمانی که آنرا با صدای بلند بخوانیم، به کاربرد «و» بین دو کاربرد «بنابراین» مربوط می‌شود. علاوه براین‌که می‌توان گفت کاربرد «و» در اینجا ضروری نبوده و باعث روانی جمله شده، باید گفت که بوبن علاقه‌ای به کاربرد «et» ندارد و به ندرت این حرف ربط در نوشته‌های بوبن به چشم می‌خورد؛ این موضوع به‌ویژه زمانی چشم‌گیر است که او چند کلمه (اغلب چندین صفت) را در پی هم در آخر جمله می‌آورد :

Prune est timide, émouvante, discrète (Bobin, ۱۹۹۸ : ۲۱).

«پریون خجالتی، تاثیرگذار و رازدار است» (بوبن، ۱۳۹۸: ۲۹).

Au collège, il fait des efforts visibles, considérables, remarqués (Bobin, ۱۹۹۸ : ۳۷).

«در دبیرستان، آلبن تلاش‌هایی فراوان، آشکار و قابل ملاحظه از خود نشان می‌دهد» (بوبن، ۱۳۹۸: ۵۷).

اما این خودداری از بکار بردن «et»، حرف ربطی که با عادت‌های نوشتاری و خواندنی ما سازگار است و باعث روانی جمله و سرعت خواندن متن می‌شود، تنها به برشماری اسم‌ها و صفت‌ها نمی‌شود بلکه جمله‌های کوتاه نیز بدون حرف ربط و با ویرگول در پی هم می‌آیند :

Une eau méchante, rageuse, déchire le tissu du paysage, efface l'horizon, cogne sur la tôle de la voiture (Bobin, ۱۹۹۲ : ۵).

«بارانی خشمگین و موذی، یکپارچگی منظره را می‌درد، افق را محو می‌کند، روی طاق اتومبیل می‌کوبد» (بوبن، ۱۳۹۰: ۷).

Le photographe revient, propose une cigarette à Isabelle qui n'a jamais fumé, elle veut bien, deux bouffées et elle tousse, elle continue, le tabac prend la pensée, le tabac enveloppe la pensée, le tabac grille lentement la pensée (Bobin, ۱۹۹۲ : ۵۲).

عکاس برمی‌گردد، سیگاری به ایزابل که هرگز لب به سیگار نزده، تعارف می‌کند، ایزابل می‌پذیرد، بعد از دو پک به سرفه می‌افتد، ادامه می‌دهد، توتون فکر را مشغول می‌کند، توتون فکر را اشغال می‌کند، توتون کم‌کم فکر را نابود می‌کند (بوبن، ۱۳۹۰: ۸۱–۸۲).

همان‌گونه که از مثال‌های بالا مشخص است، اگر مترجم در ترجمه‌ی کلمه‌هایی که با ویرگول در پی هم آمده‌اند، از روند عادی پیروی کرده و حرف ربط «و» را بین آن‌ها به کار برده است اما در ترجمه‌ی عبارت‌ها و جمله‌های منقطع از به‌کار بردن حرف ربط «و» خودداری کرده و مانند متن اصلی، کلمه‌های «توتون» و «فکر» در ترجمه تکرار شده‌اند؛ در نتیجه ریتم منقطع متن اصلی که گذرِ کندِ زمان را تداعی می‌کند، در ترجمه ایجاد شده است. بند زیر نیز یکی از نمونه‌هایی است که ریتم منقطع و کند جمله‌ها و تکرار کلمه‌ها در معنازایی متن نقش دارد و در واقع تداعی کننده‌ی تنبلی و کندی آلبن در کارهای روزمره است :

Albain dans l'eau fuyante des jours ne nage même pas à contre-courant, à peine s'il nage, disons qu'il fait la planche — une feuille détachée de l'arbre, épousant chaque mouvement de l'eau, flottant, dansant. Regardant, écoutant, aimant (Bobin, ۱۹۹۸ : ۵۱).

در این بند شاهد یکی از تکنیک‌هایی هستیم که اغلب در نوشته‌های بوبن به چشم می‌خورد: ابتدا او فکر و عقیده‌ی خود را به طور مستقیم با خواننده درمیان می‌گذارد و سپس با تشبیه یا مقایسه‌ای ملموس آن‌را تثبیت و تشریح می‌کند؛ در این‌جا نیز بوبن از تنبلی و کندی آلبن سخن می‌گوید و زندگی را مانند رودخانه‌ای می‌داند که آلبن در آن شناور است، اما او شناگر خوبی نیست و به دنبال ماجراجویی و حرکت در خلاف رودخانه نیست؛ او مانند برگی افتاده بر سطح آب است که به هر سو حرکت می‌کند :

آلبن در آب روان روزها، حتی برخلاف مسیر هم شنا نمی‌کند، حتی چندان شنایی هم نمی‌کند، بهتر است بگوییم طاقباز روی سطح آب باقی می‌ماند، مانند برگی از درخت

افتاده که با هر حرکت آب بالا و پایین می‌رود، شناور، رقصان. در حال نگاه کردن، شنیدن، دوست داشتن (بوبن، ۱۳۹۸: ۷۲).

در بازآفرینی ریتم منقطع جمله‌های پایانیِ این بخش مترجم توفیق چندانی نداشته و با ترجمه صفت‌های فعلی به عبارات «با هر حرکت آب بالا و پایین می‌رود» و «در حال ...» باعث شده متن ترجمه به‌وضوح بلندتر از متن اصلی باشد. در اینجا جا دارد از خود بپرسیم آیا با اندکی تغییر نمی‌توان ترجمه‌ای کوتاه‌تر ارائه کرد :

آلبن در آب روان روزها، حتی برخلاف مسیر هم شنا نمی‌کند، البته اگر بشود گفت شنا می‌کند، بهتر است بگوییم طاقباز روی آب باقی می‌ماند، مانند برگی از درخت افتاده، سرگردان در هر حرکت آب، شناور، رقصان. نگاه می‌کند، می‌شنود، دوست می‌دارد.

می‌توان مثال‌های پرشمار دیگری نیز از کاربرد جمله‌های کوتاه و منقطع و هم‌چنین تکرار کلمه‌ها در نوشته‌های بوبن بیان کرد؛ در واقع یکی از ویژگی‌های سبکی بوبن کاربرد جمله‌های کوتاه و تکرار کلمه‌هاست. اما ذکر این نکته ضروری است که کاربرد جمله‌های کوتاه و ریتم کند و تکرار کلمه‌ها اغلب به افکار و توصیف شخصیت‌های اصلی داستان یعنی آلبن و ژه مربوط می‌شود. به‌طور مثال در توصیف گهواره‌ای که در ویترین بوتیک قرار دارد و توجه آلبن را به خود جلب می‌کند با جمله‌های بدون فعل، منقطع و پرتکرار مواجه می‌شویم (Bobin, ۱۹۹۸ : ٦٦)، یا پس از این که آلبن به همراه قابلمه‌فروش دوره‌گرد عازم شهر می‌شود تا راه و رسم فروشندگی را یاد بگیرد، تجربه‌ی این سفر در قالب گفتگوی میان قابلمه‌فروش و آلبن بیان می‌شود؛ بوبن در این گفتگو سبک زندگی و استدلال خود را از زبان آلبن در پاسخ به صحبت‌های قابلمه‌فروش که نماینده‌ی روش زندگی و تفکری است که ما به آن عادت داریم با خواننده در میان می‌گذارد و از این‌رو یکی از بخش‌های کلیدی کتاب محسوب می‌شود. این گفتگو مملو از نشانه‌های شفاهیت متن(oralité) یعنی جمله‌های کوتاه و منقطع و تکرار کلمه‌ها و عبارت‌هاست. بررسی این برش از متن با ترجمه‌ی آن نشان می‌دهد که مانند ترجمه‌ی نمونه‌های دیگری که تا این‌جا بررسی کردیم، مترجم به ریتم منقطع و کوتاهی جمله‌ها و همچنین تکرار کلمه‌ها و عبارت‌ها وفادار بوده است اما گاهی حرف ربط «و» را که پیش از این درباره‌ی آن سخن گفتیم، در جاهایی به کار می‌برد که بوبن از بکار بردن آن خودداری کرده است؛ برای روشن کردن موضوع جا دارد قسمت‌هایی از متن اصلی و ترجمه را نقل کنیم :

À fond, à bloc, à vif (Bobin, ۱۹۹۸ : ٤٥-٤٩). (۵ بار تکرار)

«با تمام وجود، با سرعت و با جان و دل» (بوبن، ۱۳۹۸: ٦٤–٦٩) (۵ بار)

Ce n’est pas un reproche, c’est une constatation (Bobin, ۱۹۹۸ : ٤٥). (۲ بار تکرار)

«سرزنش‌ات نمی‌کنم، فقط به این مسئله توجه کرده‌ام» (بوبن، ۱۳۹۸: ٦٥، ٦٦)

Les gens, il faut les attirer, les ferrer, les amener dans la nasse (Bobin, ۱۹۹۸ : ٤٧).

«باید آدم‌ها را جذب کرد، دست‌وپایشان را بست و آن‌ها را به دام انداخت» (بوبن، ۱۳۹۸: ٦٧).

La vie est là, discrète, bruyante, colorée, petite, immense (Bobin, ۱۹۹۸ : ٤٨).

«زندگی این‌جاست، آرام، پرصدا، رنگارنگ، کوچک، بسیار بزرگ» (بوبن، ۱۳۹۸: ٦٨).

برخلاف زندگی، اندیشه‌ها و گفتگوهای شخصیت‌های کلیدی داستان که در قالب جمله‌های کوتاه، منقطع و تکرار کلمه‌ها و عبارت‌ها بیان می‌شوند، بوبن در توصیف اندیشه و ویژگی‌های دیگر شخصیت‌های داستان از جمله‌های با ریتم عادی استفاده می‌کند و هیچ عاملی موجب کاهش سرعت خواندن متن یا جلب توجه خواننده نمی‌شود. این موضوع تا جایی پیش می‌رود که حتی در صفحه‌آرایی کتاب نیز تاثیرگذار است؛ یکی از مصداق‌های این نکته تغییر راوی در بطن یک پاراگراف است؛ در حالی‌که انتظار می‌رود با تغییر راوی پاراگراف نیز تغییر کند، در کتاب‌های بوبن این اتفاق روی نمی‌دهد یا این‌که گفتگوی میان دو شخصیت نیز در قالب یک پاراگراف و بدون گنجاندن نقل‌قول‌ها در سطرهای جدا بیان می‌شود؛ اما وقتی فکر و گفتگوی میان آلبن و ژه مطرح باشد، از تمام امکانات موجود (علائم سجاوندی و صفحه‌آرایی) برای برجسته کردن جمله‌ها و جلب توجه خواننده استفاده می‌شود به‌طوری‌که تنها گفتگوی بین آلبن و ژه در سطرهای جدا و در قالبی که به آن عادت داریم آورده می‌شود. بررسی بخش‌های مختلف ترجمه‌ی فارسی *ابله محله* نشان می‌دهد که از این نظر مترجم (و البته ناشر) کاملاً صفحه‌آرایی و پاراگراف‌بندی متن اصلی را رعایت کرده‌اند و به دنبال تغییر ساختار متن اصلی نبوده‌اند.

این موضوع در مورد داستان ایزابل بروژ نیز صدق می‌کند و حتی ۵ بار تغییر راوی باعث نمی‌شود که پاراگراف شکسته شود (Bobin, ۱۹۹۲ : ۲۰-۲۲)؛ تنها گفتگوهای ایزابل در سطرهای جدا نوشته می‌شوند یا اینکه اندیشه‌ها و حالت‌های او در جمله‌های کوتاه و پرتکرار توصیف می‌شوند، بطور مثال در صحنه‌ای که ایزابل در صدد گرفتن پرنده‌ای است،

اشتیاق و اضطراب ایزابل در دو پاراگراف مملو از جمله‌های کوتاه و منقطع و انباشته از تکرار کلمه‌ها توصیف می‌شود :

L'oiseau a interrompu son chant. Il gonfle sa gorge, tourne la tête de tous côtés. Elle ferme les yeux. Comme ça, je suis invisible. Une fourmi grimpe sur sa jambe gauche, redescend. Elle ne bouge pas. Il est là, tout proche. Il a deviné le danger mais le goût du chant est trop fort, le goût de ce coin du monde où il est, de ce bleu ciel et de ce vert amande du feuillage. Si près de moi sur la branche basse. Si proche, si loin. Ne pas regarder, ne pas respirer, n'être plus rien. Il est presque à portée de ma main. Quand je ne serai plus rien, il sera pris (Bobin, ۱۹۹۲ : ۲۵).

اما در میان دو پاراگراف مذکور، پاراگراف دیگری وجود دارد که به شرح حال دیگر ساکنان خانه می‌پردازد و از این‌رو از جمله‌های بلند، یکنواخت و روان تشکیل شده است :

Dans la maison, aucun bruit. Ils doivent écouter une de ces stupides histoires de baleine. Cet idiot de marin qui fait le tour du monde, et ne trouve rien de mieux à ramener que des fables pour enfants (Bobin, ۱۹۹۲ : ۲۵).

گویا تنها ایزابل، احساساتِ او و کارهایی که می‌کند اهمیت دارند و باید با طمانینه و آرامش به آن‌ها پرداخت تا سپس بتوان از آن‌ها درسی و حکمتی گرفت:

Réfléchissez. Réfléchissez vingt secondes […] : ce qu'on emprisonne nous retient dans la prison. Ce qu'on détruit nous détruit à son tour (Bobin, ۱۹۹۲ : ۲٦).

در ترجمه‌ی این قسمت از داستان مترجم حفظ ساختار متن اصلی را در اولویت قرار داده و مانند اکثر موارد قبل با موفقیت ریتم جمله‌های مبداء را بازآفرینی می‌کند :

پرنده از نغمه‌سرایی دست کشیده. گلویش را باد می‌کند، سرش را به اطراف می‌چرخاند. ایزابل چشم‌هایش را می‌بندد: «این طوری نامرئی می‌شوم». مورچه‌ای از پای چپش بالا می‌آید، دوباره پایین می‌رود. ایزابل تکان نمی‌خورد. پرنده این‌جاست: کاملاً نزدیک. خطر را احساس کرده اما میل به آواز خواندن بسیار شدیدتر است؛ علاقه به این آسمان آبی، و سبزیِ زمردین برگ‌ها. او روی این شاخه‌ی کوتاه، بسیار به من نزدیک است. بسیار نزدیک، بسیار دور. نباید نگاه کنم، نفس بکشم، وجود داشته باشم. تقریباً در دسترس من است. وقتی دیگر هیچ نباشم، اسیر می‌شود (بوبن، ۱۳۹۰: ۳۷).

«در خانه صدایی نیست. آن‌ها احتمالاً به یکی از داستان‌های احمقانه‌ی نهنگ‌ها گوش می‌کنند. این ملوان ابله دور دنیا می‌گردد و چیزی بهتر از قصه پیدا نمی‌کند که برای بچه‌ها بیاورد» (همان‌جا).

«فکر کنید، فقط بیست ثانیه فکر کنید [...] : آنچه را که اسیر می‌کنیم، ما را در زندان نگاه می‌دارد. آنچه را که نابود می‌کنیم، به نوبه‌ی خود ما را نابود می‌کند» (همان : ۳۸-۳۹)

۵. نتیجه‌گیری

کریستیان بوبن نویسنده‌ی پرطرفدار فرانسوی در نوشته‌های خود نگرشی ساده و صمیمانه نسبت به زندگی به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها در داستان‌های او سرنوشت مشابهی دارند : پس از این‌که آن‌ها با مصیبت و بلایی مواجه می‌شوند، خیلی زود راه سازگاری و کنار آمدن با شرایط جدید زندگی را در پیش می‌گیرند و در نتیجه‌ی این رضایت و متانت، زندگی نیز معجزه‌های خود را برای آن‌ها آشکار می‌کند تا با آرامش و خوشبختیِ بیشتری از زیبایی‌ها و لذت‌های زندگی روزمره بهره‌مند شوند. بوبن دیدگاه صمیمانه‌ی خود را در قالب نوشتاری ساده و بی تکلف بیان می‌کند. نوشتار او سرشار از جمله‌های کوتاه با ریتم منقطع و تکرار کلمه‌ها است. بازآفرینی این ویژگی نوشتار بوبن در ترجمه نقشی اساسی دارد : همان‌گونه که مشونیک بیان می‌کند، هر متن ریتم خاص خود را دارد که نقشی اساسی در معنازایی آن ایفا می‌کند ؛ وظیفه‌ی مترجم کشف عناصر معنازایی یا روش‌های تولید معنا در متن اصلی و سپس بازآفرینی آن در ترجمه است که مشونیک از آن به عنوان «مطابقت بوطیقایی» (Concordance poétique) بین متن اصلی و ترجمه یاد می‌کند و از این‌رو معتقد است که ترجمه نوعی بوطیقای تجربی است. متن دو داستان *ابله محله* و *ایزابل بروژ* که ترجمه‌ی فارسی آن‌ها را در این مقاله مورد بررسی قرار دادیم، از نشانه‌های شفاهیت، از جمله تکرار کلمه‌ها و عبارت‌ها، گرایش به دگرگویی و ... مملو است. بررسی ترجمه‌ی این دو اثر نشان داد هرچند در موارد اندکی مترجم به دلیل تفاوت‌های زبان فرانسه و فارسی یا عادت به رعایت قواعد درست‌نویسی از ریتم متن اصلی و تغییراتی که نویسنده در آن ایجاد کرده، فاصله گرفته است اما در بازآفرینی ریتم و نشانه‌های شفاهیت متن موفق شده است. او خود را از ارزش ریتم و نشانه‌های شفاهیت متن آگاه نشان می‌دهد

و هرگز در مقابل وسوسه‌ی آفرینش متنی زیباتر که انباشته از کلمه‌های متکلفِ ادبی است و متنی یکدست‌تر که از قواعد درست‌نویسی فارسی پیروی می‌کند، تسلیم نشده است. در نتیجه روش تنفس متن، ریتم، در هر دو متن یکسان است و خواننده‌ی فارسی‌زبان این امکان را دارد تا با بلند خواندن ترجمه‌های فارسی بوبن، صدای نویسنده‌ای درگیر در احساساتی لطیف و اندیشه‌ای ساده را بشنود.

پی‌نوشت

۱. لازم به ذکر است که این تحسین و تشویق همیشگی نبوده و به تدریج با سرزنش و بی‌توجهی منتقدان و دانشگاهیان جایگزین می‌شود؛ ثبات و سادگی در نوشتار و اندیشه او را نویسنده‌ای تنبل و ساده‌اندیش معرفی می‌کند که از دستور زبان و معنی جمله‌های خود ناآگاه است و بواسطه‌ی ارائه‌ی تصویری غیرواقعی از زندگی، بیش از خواننده‌ی عاقل و اندیشمند به پیروانی مطیع و ساده‌اندیش نیاز دارد (Tralango, ۲۰۰٤).

کتاب‌نامه

بوبن، کریستیان (۱۳۷۳). *ستایش هیچ : تاملی در عشق و زندگی*، پرویز سیار، تهران : نشر گفتار.

بوبن، کریستیان (۱۳۷٤). *چهره‌ی دیگر*، پرویز سیار، تهران : نشر گفتار.

بوبن، کریستیان (۱۳۹۰). *ایزابل بروژ*، مهوش قویمی، تهران : آشیان.

بوبن، کریستیان (۱۳۹۸). *ابله محله*، مهوش قویمی، تهران : آشیان.

Benveniste, Emile (۱۹٦٦). « La notion du ‘‘rythme’’ dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale ۱*, Paris : Gallimard.

Berman, Antoine (۱۹۹۵). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.

Berman, Antoine (۱۹۹۹). *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Paris : Seuil.

Bobin, Christian (۱۹۸۵). *Souveraineté du vide*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.

Bobin, Christian (۱۹۹۲). *Isabelle Bruges*, Paris : Le temps qu’il fait (Version électronique).

Bobin, Christian (۱۹۹۵). *Le Très-Bas*, Paris : Gallimard.

Bobin, Christian (۱۹۹۸). *Geai*, Paris : Gallimard (Version électronique).

Dessons, Gérard, & Meschonnic, Henri (۲۰۰۵). *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris : Dunod.

Meschonnic, Henri (۱۹۸۲). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier.

Meschonnic, Henri (۱۹۹۹). *Poétique du traduire*, Paris : Seuil.

Portevin, Catherine (۱۹۹۲). « Christian Bobin », *Télérama*, n° ۲۱۹٦.

Riffaterre, Michael (۱۹۸۳). *Sémiotique de la poésie*, traduit par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil

Tralongo, Stéphanie (۲۰۰٤), « Christian Bobin et les infortunes de la critique littéraire : Conséquences de l'hétérogénéité des indicateurs de position dans le champ littéraire sur la réception médiatique de l'œuvre de Christian Bobin », in *Sociologie de l'Art*, n° ۲۰۰٤/۲ (OPuS ٤)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی