

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 8, Autumn 2020, 315-337
Doi: 10.30465/crtls.2020.30687.1833

A Review of Rhythm in Persian Translations of the Works of Christian Bobin: Mahvash Ghavimi's Translation of *Geai* and *Isabelle Bruges*

Saber Mohseni*

Abstract

The purpose of this article is to study the question of rhythm in the Persian translations of the work of Christian Bobin, presented by Mahvash Ghavimi. In Bobin's writings, we meet people who seek happiness, but instead of fighting problems and changing conditions, they accept life as it is. After presenting the thought that Bobin confides to his readers in a simple and fluid style, we approach the question of rhythm as it is treated in the writings of Henri Meschonnic, a French translator. According to him, every text has its own rhythm which plays a crucial role in its significance. The translator must discover the factors involved in the significance of the text and recreate them in the translated text. We are then interested in studying the translation of two books of Bobin, entitled *Geai* and *Isabelle Bruges*, to see how the translator overcame the problems of recreating the rhythm.

Keywords: Rhythm, Rhythm in Translation, Mahvash Ghavimi, Christian Bobin, Henri Meschonnic.

* Assistant Professor of French Language and Literature, French Language and Literature Department, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran, s.mohseni@scu.ac.ir

Date received: 2020-04-13, Date of acceptance: 2020-09-12

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن

مورد مطالعه: ترجمه مهوش قویمی از *Geai* (ابله محله)

و *Isabelle Bruges* (ایزابیل 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 اندیشه شخصیت‌هاست. از دیدگاه هانری مشونیک، هر متن ریتم خاص خود را دارد که نقشی اساسی در معنایی آن ایفا می‌کند. وظیفه مترجم کشف عناصر معنایی در متن اصلی و سپس بازآفرینی آن در ترجمه است که مشونیک از آن به‌عنوان «مطابقت بوطیقایی» (concordance poétique) متن اصلی با ترجمه یاد می‌کند. بررسی ترجمه دو داستان *ابله محله* و *ایزابیل بروژ* نشان می‌دهد که هرچند مترجم به دلیل تفاوت‌های زبانی یا برای رعایت قواعد درست‌نویسی گاهی از ریتم متن اصلی فاصله گرفته، اما در بازآفرینی ریتم و نشانه‌های شفاهیت (oralité) متن موفق شده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه ریتم، ریتم، کریستیان بوبن، مهوش قویمی، هانری مشونیک.

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

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

۱. مقدمه

از دیرباز وجود ریتم به نظم و شعر اختصاص داده می‌شد 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 حوزه ترجمه‌شناسی، هانری مشونیک با عمق‌بخشیدن به دیدگاه بنونیست، به ما می‌آموزد که ریتم «ساختاری» است که معنا را در «گفته» سازمان‌دهی و ردیای سوژه را در آن نمایان می‌کند (Meschonnic 1982: 69-70). از این رو، بازآفرینی ریتم متن اصلی در ترجمه از دغدغه‌های عمده مترجم است. برای بررسی این موضوع و نشان‌دادن رابطه میان ذهنیت نویسنده و ریتم متن و چگونگی بازآفرینی آن در ترجمه، ترجمه فارسی دو اثر از کریستیان بوبن به نام‌های *ابله محله* (بوبن ۱۳۹۸) و *ایزابیل بروژر* (بوبن ۱۳۹۰) را برگزیدیم. این نویسنده فرانسوی توانسته است علاوه بر خوانندگان، توجه مترجمان ایرانی را نیز به خود جلب کند. ترجمه‌های بسیاری از آثار بوبن در بازار کتاب ایران یافت می‌شود. در میان مترجمان ایرانی آثار کریستیان بوبن، مهوش قویمی جایگاهی ویژه دارد، زیرا 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 عقیده مشونیک، هر متن روش تنفس و ریتم خاص خود را دارد که با خواندن آن با صدای بلند آشکار می‌شود. ریتم در معنایابی (significance) متن نقشی اساسی ایفا می‌کند و برای ایجاد مطابقت بوطیقایی میان متن اصلی و متن ترجمه، باید آن را بازآفرینی کرد. در انتها، با انتخاب برش‌هایی از داستان‌های *ابله محله* و *ایزابیل بروژر* می‌کوشیم نقش ریتم در معنایابی متن اصلی و ارتباط آن با اندیشه بوبن را نشان دهیم و سپس سرنوشت آن در متن ترجمه را بررسی کنیم.

۲. کریستیان بوبن، اندیشه و سبک او

کریستیان بوبن (۱۹۵۱)، نویسنده پرکار فرانسوی، توانسته است با آثار پرتعدادش توجه شمار زیادی از خوانندگان سراسر جهان را به خود جلب کند. ابتدا ترجمه‌های پرویز سیار از دو اثر بوبن با عنوان‌های *ستایش هیچ: تأملی در عشق و زندگی* (بوبن ۱۳۷۳) و *چهره دیگر* (بوبن ۱۳۷۴) خوانندگان ایرانی را با این نویسنده آشنا کردند. اما می‌توان گفت موج «بوبن‌خوانی» در میان علاقه‌مندان ایرانی با ترجمه‌های مهوش قویمی رواج یافت که اولین

آن‌ها/بله محله بود که در سال ۱۳۸۱ در انتشارت آشیان منتشر شد. سپس، این مترجم و پژوهش‌گر ادبیات فرانسه ترجمه‌های دیگری از نوشته‌های بوبن به علاقه‌مندان ارائه کرد: *ایزابیل بروژ* (۱۳۸۲)، *زن آینده* (۱۳۸۲)، *دل‌باختگی* (۱۳۸۳)، *دیوانه‌وار* (۱۳۸۳)، *اسیر گهواره* (۱۳۸۷)، *بانوی سپید* (۱۳۹۲)، *فراتر از بودن* (۱۳۹۳)، *قاتلی پاک هم‌چون برف* (۱۳۹۵)، و *تاریکی روشن* (۱۳۹۶). این ترجمه‌ها هم‌چنین توجه دیگر مترجمان ایرانی را برانگیختند و علاقه آنان را جلب کردند و در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ ترجمه‌های مختلفی از کتاب‌های بوبن به فارسی منتشر شد.

بعد از انتشار اولین اثر کریستیان بوبن با نام *نامه‌های ارغوانی* (1971 *Lettres Pourpres*) در انتشارات براند، او توانست با نوشته‌های شاعرانه و رازگویانه خود، که رنگ‌وبوی معنوی و مسیحی در آن‌ها موج می‌زند، به تدریج جای خود را در جامعه ادبی فرانسه باز کند و تشویق و تحسین منتقدان و روزنامه‌نگاران را برانگیزد.^۱

در نوشته‌های بوبن با شخصیت‌هایی مواجهیم 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 برمی‌گزینند، بلکه مسیر سازش با شرایط و دیدن جنبه‌های مثبت زندگی در اوج گرفتاری را در پیش می‌گیرند. سخنان و رفتارهای این شخصیت‌ها مجموعه‌ای از توصیه‌های اخلاقی و عرفانی را شکل می‌دهند که برای پیش‌گیری یا کنارآمدن با شرایط زندگی انسانی باید آن‌ها را به‌کار بست.

در *فرمان‌روایی پوچی* (*Souveraineté du Vide*)، بوبن برای مخاطب خیالی و ناشناس داستان تنهایی و غیاب مردی را بیان می‌کند که با گوش‌دادن به موسیقی و ورق‌زدن کتاب‌ها و اندکی نوشتن روزگار می‌گذراند (Bobin 1985). مضمون‌های اولین کتاب‌های بوبن در نوشته‌های بعدی او از سر گرفته می‌شوند و با عمق بیش‌تری شرایط زندگی بشری در آن‌ها توصیف می‌شود. توصیف این شرایط، که رنج و بیماری مشخصه بارز آن است، کتاب‌به‌کتاب تقویت می‌شود و با ظرافت بیش‌تری بیان می‌شوند. شخصیت‌ها پس از این‌که مصیبت بر آن‌ها نازل شد، با رضا و متانت آن را 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 دوستی هم‌سالان، در تخیلات خود غرق می‌شود و در هشت‌سالگی با ژه،

بانوی سرخ‌پوش خوابیده در زیر یخ دریاچه، آشنا می‌شود و به کمک او به آرامش درونی می‌رسد (Bobin 1998: 29-30). او یاد می‌گیرد هر جا که قرار گرفت همان‌جا بماند. او «مایه شادی خود را در همان‌جا پیدا می‌کند و این شادی از هر چه که سرچشمه بگیرد، آلبن به آن قانع است» (بوین ۱۳۹۸: ۵۵). باقی ماندن و یافتن شادی در همان‌جایی که هست نمادی است از رسیدن به آرامش درونی و کشف راز خوش‌بختی. در *ایزابیل بروئر*، وقتی دخترک سیزده‌ساله در شبی بارانی در سالن غذاخوری حاشیه بزرگ‌راه درمی‌یابد که والدینش برای همیشه او و خواهر و برادرش را رها کرده‌اند تا از مصیبتی که به واسطه بیماری مادر بر آن‌ها تحمیل شده خود را خلاص کنند، با آرامش به‌سوی 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 دادن شرایط و گریز از مصیبتی که بر او نازل شده است؛ سپس خرد و آرامشی ناگهانی به او ارزانی می‌شود و به غذاخوری بازمی‌گردد. نامه پدر و همه مدارک را پاره می‌کند و به باد می‌سپارد (Bobin 1992: 8-9). او به سراغ پیرزنی می‌رود و برای یک شب سرپناه می‌خواهد. اولین معجزه به وقوع می‌پیوندد: حضور این بانوی سال‌خورده نتیجه آرامش، متانت، و قدرتی بی‌حد و حصر است که در وجود ایزابل متبلور شده، «نوری که دیگر ترکش نخواهد کرد؛ انگار که او از آزمون آتش گذشته» (بوین ۱۳۹۰: ۱۳).

کریستیان بوین فکر لطیف و فلسفه ساده خود را به کمک نوشتاری ساده و بی‌پیرایه با خواننده در میان می‌گذارد. گویی می‌خواهد نوع نوشتش نیز بازتاب این فکر بی‌تکلف و این فلسفه بدون پیچیدگی باشد. جمله‌های بوین از پیچیدگی‌های ساختاری مبرا هستند، کلمه‌های دشوار و پرطمطراق در آن‌ها جایی ندارند و همه چیز در نهایت سادگی مطرح می‌شود و به پیش می‌رود. در نوشته‌های او، جمله‌های طولانی کم‌شمارند و بسیار پیش می‌آید که جمله‌ها به چند کلمه کوتاه و حتی گاه به یک یا دو کلمه محدود شوند. زبان بوین بسیار ساده و خالص است و به سبکی برفی که بر زمین می‌نشیند، بر قلب و روح خواننده فرود می‌آید. جمله‌های او به‌دور از هر نوع دشواری دستوری و بلاغی، مستقیماً عمق روح خواننده را هدف قرار می‌دهند. بی‌آن‌که درک این جمله‌ها مستلزم تلاش ذهنی یا بازخوانی آن‌ها باشد. خودداری بوین از به‌کاربردن آرایه‌های ادبی پیچیده و بی‌میلی او به پیچاندن اندیشه‌های صمیمی و رازگویانه در میان کلمه‌های پرطمطراق و جمله‌های تودرتو باعث می‌شود نقش ریتم و استفاده‌ای که بوین از آن برای بیان اندیشه و حالات روحی شخصیت‌ها در نوشته‌های خود می‌کند بیش‌ازپیش برجسته شود. در بخش چهارم این مقاله، مصداق‌های این موضوع و کیفیت ترجمه آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

۳. ریتم در نثر و ترجمه آن

ریتم و کیفیت آن از موضوعاتی است که در نقد آثار ادبی و ترجمه‌ها به آن توجه می‌شود، اما هنوز تعریف مشترکی برای آن وجود ندارد. ریتم مدت زیادی با وزن شعر یکی دانسته می‌شد و وجود آن به متون نظم و شعر محدود می‌شد، اما در سال ۱۹۵۱، امیل بنونیست به بررسی ریشه‌شناختی واژه «ریتم» می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که با توجه به معنای ریشه‌واژه «ریتم» در زبان یونانی باستان، به‌کاربردن آن برای نشان‌دادن یک تکرار منظم با فاصله‌های زمانی مشخص اشتباه است. ریشه‌یونانی این واژه نه برای امواج دریا که روندی منظم و با فاصله مشخص دارد، بلکه برای حرکت رودخانه به‌کار می‌رفته که جریان آن فاقد روندی منظم، مکرر، و فاقد 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 است ریتم با وزن شعر یکسان پنداشته شود و در منابع و نوشته‌های مختلف، تعریف آن با وزن شباهت داشته باشد (Benveniste 1966). همین اشتباه باعث شده است ریتم به‌عنوان مشخصه متون شعر و نظم شناخته شود، اما عقیده بنونیست برای برقراری ارتباط میان جریان رودخانه و ریتم باعث شد تا در بررسی متون نثر نیز به ریتم توجه شود، هرچند هنوز پژوهش‌هایی که به بررسی ریتم 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 فقط محدودیت‌هایی را به مؤلف تحمیل می‌کند، بلکه خواننده را نیز محصور می‌کند و دست‌یابی او به متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد، درحالی‌که ریتم به‌عنوان قالبی انعطاف‌پذیر و متغیر، دیالوگی میان متن، خواننده، و مترجم ایجاد می‌کند. به‌همین دلیل است که یکی از روش‌های موفق برای ترجمه شعر بازآفرینی آن در قالب شعر آزاد است.

یکی از نظریه‌پردازان فرانسوی ترجمه‌شناسی که ریتم در متون ادبی و اهمیت آن را در ترجمه بررسی کرده هانری مشونیک است. نوشته‌های او باعث شده است که ریتم در مرکز توجه بسیاری از پژوهش‌های ترجمه‌شناختی قرار بگیرد. نظریه ترجمه مشونیک ارتباط تنگاتنگی با بوطیقای دارد که از پژوهش‌های او به‌عنوان پژوهش‌گر، زبان‌شناس، نویسنده، شاعر، و مترجم شعر و کتاب مقدس نتیجه می‌شود و در قالب نوشته‌های پرشمار و اغلب حجیم بیان شده است. از این‌رو، برای درک کامل نظریه ترجمه او باید در ابتدا بوطیقای او را شناخت، امری که بی‌شک در چهارچوب این مقاله (که البته موضوع اصلی آن نیز نظریه‌های

مشونیک نیست) نمی‌گنجد، با این حال، می‌کوشیم نقشی را که او برای ریتم در بوطیقا و نظریه ترجمه خود قائل می‌شود به‌طور خلاصه معرفی و بررسی کنیم.

به عقیده مشونیک، اثر ادبی ساختاری ایستا نیست که عناصر تشکیل‌دهنده آن نسبت به یک‌دیگر نفوذناپذیر باشند، بلکه عناصر آن در حال ساختارسازی (structuration) بی‌وقفه‌ای هستند. با اثر باید به‌عنوان گفته‌پردازی (énonciation) مواجه شد و نه به‌عنوان یک گفته‌محصور در زمان و مکان مشخص. 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 براساس 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 به‌شکل مجموعه‌ای از اطلاعات پنداشته شود و ترجمه آن به ابزاری برای انتقال اطلاعات مذکور تقلیل داده شود.

مشونیک برای توضیح دیدگاه خود اصطلاحات لازم و نقطه آغازین اندیشه‌های خود را از سوسور، بنویست، و دیگران وام می‌گیرد یا این‌که خود دست به آفرینش برخی نوواژگان می‌زند، از جمله نوشتار (écriture)، نظام (système)، دال (signifiant)، شکل - معنا (forme-sens)، معنازایی (signifiante)، 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 دوجبهی نشانه زبان‌شناختی، که با ماهیت متن ادبی ناسازگار است، به‌کار می‌روند و تقابل غیرسازنده میان معنا و فرم دال و مدلول را از بین می‌برند. با این‌که این سه اصطلاح یکسان‌اند، مشونیک هرکدام از آن‌ها را در جنبه‌ای از بوطیقای خود قرار می‌دهد: اگر «شکل - معنا» و «دال» حول برتری جنبه مادی متن شکل می‌گیرند و اغلب در چهارچوب «نبرد ایدئولوژیک» او علیه «تفکر ناپیوسته» مشاهده می‌شوند، «معنازایی» برای ملموس کردن روش خواندن معنای عمقی متن ادبی از طریق مادیت آن به‌کار 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 1983: 11)، 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) به دست می‌دهد. از دیدگاه معنایی، متن توالی خطی واحدهای اطلاعاتی است درحالی که از دیدگاه معنازایی، متن یک مجموعه معناشناختی یک پارچه است (ibid.: 13).

مشونیک به نوبه خود تأیید می‌کند که موضوع و هدف «بوطیقای ترجمه» «معنازایی عمومیت یافته یک گفتمان» است:

هدف دیگر مخالف معنا نیست، بلکه معنازایی عمومیت یافته 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 1999: 99-100).

علی‌رغم تلاش مشونیک برای برجسته کردن تفاوت بین «بوطیقای» خود با نشانه‌شناسی، اندیشه‌هایی که او حداقل درباره معنازایی مطرح می‌کند برخی نقاط مشترک با اندیشه‌های ریفاتر را آشکار می‌کنند: هر دو نفر تأیید 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 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 ترجمه ادبی را شکل می‌دهد. به نوعی، مشونیک یک گرایش رایج در نقد ادبی را وارد جریان ترجمه 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 اجزای سازنده 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، روش خوانش معنازایی آن‌ها با یکدیگر تفاوت دارد: ریفاتر معنازایی را به «ناسازگاری با قواعد دستوری»

(agrammaticalité) مربوط می‌داند (Riffaterre 1983: 12)، اما مشونیک بر دو مفهوم سستی ریتم و نوای گفتار (prosodie) تمرکز می‌کند و به عقیده او، برای کشف و آشکار کردن معنایابی متن اصلی، بوطیقای ترجمه باید دو عامل «ریتم» و «نوای گفتار» را در نظر بگیرد. مشونیک ریتم را «سازمان‌دهی و مشی معنا در گفتمان» معرفی می‌کند و آن را با سازمان‌دهی (از نوای گفتار تا لحن) جنبه فردی (فردیت) (subjectif) و مشخصه (spécificité) گفتار و تاریخت آن (historicité) مربوط می‌داند (Meschonnic 1999: 319). به عقیده او، این ریتم را نمی‌توان پیش‌بینی و پیش‌گویی کرد و روش تنفس متن است. خاصیت و یگانگی متن به بودن یا نبودن ریتم بستگی ندارد، بلکه بر ماهیت ریتم استوار است که همیشه یک‌سان نیست و هر متن ریتم خاص خود را دارد. درباره نوای گفتار، که در نوشته‌های دیگران شامل ریتم نیز می‌شود، باید گفت که در بوطیقای ترجمه مشونیک، رابطه میان آن‌ها واژگون می‌شود و نوای گفتار جزئی از ریتم است. نوای گفتار در نوشته‌های مشونیک معنایی خاص به خود می‌گیرد و به «سازمان‌دهی و آکاه‌ها و هم‌خوان‌ها در متن» تبدیل می‌شود (ibid.: 99). جا دارد بگوییم که مشونیک برای تکرار هم‌خوان‌ها اهمیت بیش‌تری قائل می‌شود، زیرا به عقیده او، از عصر رمانتیسم، تکرار هم‌خوان‌ها 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 معنایابی متن ایفای نقش می‌کنند: در جمله ساده «I think I hear them» از نمایش‌نامه هملت، حذف «that» در متن اصلی نشان‌دهنده شفاهیت متن (oralité)، یکی از مشخصه‌های غالب نمایش‌نامه است؛ در این جا ریتم در سطح نحو (syntaxe) آشکار می‌شود و با وجود سادگی آن، فقط یک مترجم، ریموند لوپوتر، متوجه این نکته شده و مکث جمله انگلیسی را با یک ویرگول در ترجمه فرانسه (Je crois, je les entends) بازآفرینی کرده است و بدین ترتیب نحو زبان جای‌گزین ریتم گفتمان شده است (Meschonnic 1999: 138-139). در کتاب رساله ریتم نیز، که با همکاری ژرار دسون نوشته شده، مشونیک ریتم را بررسی و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «سازمان‌دهی جریان سخن در زبان به‌دست یک سوژه» (Dessons and Meschonnic 2005: 465). در این تعریف، سخن به معنای فعالیت فردی سوژه و ثبت فرد در زبان از طریق گفتمان اوست.

علاوه‌بر مشونیک، دیگر نظریه‌پردازان ترجمه نیز به اهمیت ریتم در ترجمه پرداخته‌اند، از جمله آنتوان برمان که به عقیده او رعایت نشدن ریتم در ترجمه از نتایج

گرایش‌های منحرف‌کننده در ترجمه است که لفظ را به نفع «شکل زیبا» و معنا ویران می‌کنند (Berman 1999: 52). برمان در چهارچوب 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 مبدأ و هم‌چنین کاربرد علائم سجاوندی مربوط می‌شود. مترجم به نام «نظم و ترتیب جمله» ساختار درهم‌تنیده، 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 نتیجه همان منطقی‌سازی است، به معنای افزودن اجزایی به متن ترجمه است که در متن اصلی وجود ندارد، اما به عقیده 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، به طوری که هر چیزی که در متن اصلی منقبض و فشرده است، در ترجمه منبسط و گسترده شود و از این رو، برمان عقیده دارد هر ترجمه‌ای از متن اصلی طولانی‌تر است (Berman 1999: 56). یک‌دست‌سازی (homogénéisation) و تخریب ریتم متن اصلی از دیگر رویکردهای رایج در ترجمه‌اند که برمان درباره تأثیر آن‌ها بر ریتم متن ترجمه سخن می‌گوید.

۴. مقابله متن اصلی و ترجمه

یکی از مراحل اصلی بررسی هر ترجمه، که نقشی اساسی در صحت و دقت آن دارد، انتخاب برش‌هایی از متن است که باید با ترجمه آن مقابله شوند. این انتخاب به شکل اتفاقی صورت نمی‌گیرد، بلکه با مطالعه‌های جنبی هم‌راه است که منتقد را با ویژگی‌های فکری و نوشتاری نویسنده مبدأ آشنا می‌کنند، همان‌گونه که انتظار می‌رود، مترجم نیز پیش از آغاز ترجمه با استفاده از منابع مختلف، با فکر و نوع نوشتار نویسنده مبدأ آشنا شده باشد. این مطالعه‌های مقدماتی باعث می‌شوند تا منتقد ترجمه هدف‌مندانه «برش‌های متنی مشکل‌آفرین» و «برش‌های متنی معجزه‌آسا» (Berman 1995: 66) را از متن اصلی و متن ترجمه انتخاب کند که از یک سو، معرف ویژگی‌های فکری و نوشتاری نویسنده مبدأ باشند و از سوی دیگر، با موضوع و هدفی که منتقد ترجمه در پی بررسی آن است، سازگار باشند؛ مثلاً در این مقاله 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) یا این‌که مترجم در بازآفرینی ریتم آن‌ها موفق بوده است (برش‌های متنی معجزه‌آسا). بدین ترتیب، ما در ابتدا به خواندن منابعی درباره کریستیان بوبن پرداختیم که نتیجه آن در بخش اول مقاله آورده شد. سپس با در نظر داشتن این نکات به خواندن چندباره دو اثر کریستیان بوبن به نام *بله محله* و *ایزابیل بروئر* و ترجمه فارسی آن‌ها پرداختیم که در نتیجه این خوانش‌ها، برش‌هایی از دو کتاب انتخاب شد که ریتم آن‌ها نقشی اساسی در معنایابی متن دارد یا این‌که ریتم آن‌ها به‌وفور در نوشته‌های بوبن تکرار می‌شود و در واقع، ریتم و ساختار آن‌ها جزء ویژگی‌های سبکی بوبن محسوب می‌شود.

داستان *بله محله* با اتفاق کلیدی داستان، یعنی توصیف ژه و ملاقات او با آلبن، آغاز می‌شود و جمله‌های منقطع و 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 صحنه 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 تداعی‌کننده 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 1998: 5).

در ترجمه این بخش، مترجم نه‌فقط کلمه «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 کره‌اسبی می‌دود. **قلبش** اندک‌اندک 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 دریاچه سن - سیکست می‌کشاند (بوبن ۱۳۹۸: ۷-۸).

بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن ... (صابر محسنی) ۳۲۷

داستان ایزابل بروژ نیز با جمله‌های کوتاه و منقطع آغاز می‌شود و حتی زمانی که نم‌نم باران تبدیل به رگبار می‌شود، آرامش موجود در جمله‌های کوتاه به هم نمی‌ریزد و فقط زمانی که ایزابل از نزول مصیبت، یعنی رفتن پدر و مادر، آگاه می‌شود، به تدریج حضور ویرگول‌ها و نقطه‌ها کم‌رنگ می‌شود و چند جمله 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 1992: 8).

اما اندکی بعد ایزابل واقعیت را می‌پذیرد و بر خود مسلط می‌شود و باز ریتم آرام زندگی و گذشت لحظات در قالب جمله‌های کوتاه و منقطع از سر گرفته 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 1992: 8).

بررسی صفحات آغازین ترجمه *ایزابیل بروژ* نشان می‌دهد مترجم دست به بازآفرینی ریتم جمله‌ها و تکرار کلمه‌هایی زده و به‌ویژه به ترجمه دقیق جمله‌های بدون فعل وفادار بوده است، اما در برخی جاها، تکرار کلمه‌ها و ریتم جمله‌ها را نادیده گرفته است. در ترجمه دوجمله‌ای که نقل کردیم، تغییر ریتم کوتاه و منقطع جمله اول به ریتم طولانی و پیوسته جمله دوم کاملاً مشهود است:

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

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

کوتاهی جمله‌ها و حذف ضمیرهای فاعلی در ابتدای جمله‌های فرانسه در ترجمه قسمت سوم نیز بازآفرینی می‌شود:

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

یکی از ویژگی‌های نوشتار بوبن به‌کاربردن جمله‌های کوتاهی است که یک کلمه از آن در جمله کوتاه بعد تکرار می‌شود؛ مثلاً در *ابله محله*، هنگامی که آلبن با ژه، بانوی سرخ‌پوش خوابیده در زیر یخ دریاچه، آشنا می‌شود، این آشنایی مانند رازی توصیف می‌شود، اما برای این‌که این راز باقی بماند باید آن را 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 1998: 15).

همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، توصیه‌های بوبن اغلب به‌خلاف عادات روزمره زندگی اجتماعی ماست و از این رو، اغلب شگفتی و اشتیاق خواننده را به‌هم‌راه دارد. تکرار کلمه‌ها و به‌کاربردن جمله‌های کوتاه موجب تأکید بیش‌تر و ایجاد لحنی صمیمانه می‌شود که با شفاهیت متن در ارتباط است. در ترجمه فارسی، کوتاهی جمله‌ها و تکرار کلمه‌ها رعایت شده‌اند. از سوی دیگر، مترجم با افزودن ضمیر مفعولی «اش» به انتهای «نگه» و «ش» به پایان «خارج» جنبه شفاهی را که در نوشتار بوبن نقشی اساسی ایفا می‌کند، در متن فارسی ایجاد کرده است (در فارسی نوشتاری به جمله‌هایی مانند «نباید آن را در مخفی‌گاه نگاه داشت» و «باید آن را در روز روشن خارج کرد» عادت داریم):

آلبن رازی دارد. راز مثل طلاست. زیبایی طلا در این است که می‌درخشد. و برای این‌که بدرخشد، نباید در مخفی‌گاه نگهش داشت، باید در روز روشن خارجش کرد. راز هم همین‌طور است. اگر راز فقط مال خودمان باشد، ارزشی ندارد. برای این‌که یک راز، راز بماند، باید آن را به کسی گفت (بوبن ۱۳۹۸: ۲۰).

در ادامه داستان، هنگامی که آلبن راز خود را با پرون (Prune)، دختری که به او علاقه‌مند است، در میان می‌گذارد و او را به ملاقات ژه می‌برد، غیرمنتظره‌بودن این ملاقات و معذب‌بودن 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 1998: 21).

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

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

آلبن که در روستای خود به دیوانگی شهره شده، نیمه‌شب کودکان روستا را روی تپه‌ای گرد آورده و به نواختن ویولن و خواندن ترانه‌ای که با اسم کودکان ساخته مشغول می‌شود، اما پس از مدتی والدین از راه می‌رسند و پایان جشن کودکانه آن‌ها با سه جمله 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 1998: 42).

در ادامه داستان خواهیم دید که این سه جمله کوتاه در واقع سه ضربه 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. ترجمه این بخش به واسطه اضافه شدن برخی کلمه‌ها به منظور بیان دقیق‌تر معنی برخی کلمه‌های فرانسه بلندتر از متن اصلی است («جای کم‌درخت جنگل» به جای «Clairière» و «شلوارک لباس خواب» به جای «Pyjama»); هرچند می‌توان با اندکی وسواس کم‌تر نسبت به بیان معنای دقیق کلمه‌ها، جمله‌ها را کوتاه‌تر کرد، اما سه جمله آخر پاراگراف که نقشی کلیدی در اعلام پایان جشن و ادامه داستان دارند، با همان ریتم ترجمه شده‌اند:

هریک از بندهای ترانه، نام یکی از بچه‌های حاضر در مجلس را در بر دارد. بند سوم مربوط به لوسین است. هرگز نخواهیم دانست که لوسین کجا افتاد: پدر و مادرها ناگهان در جای کم‌درخت جنگل ظاهر می‌شوند، پشت شلوارک لباس خواب فرزندانشان را می‌گیرند و بچه‌ها را از زمین بلند می‌کنند. صدای سیلی طنین می‌اندازد، ماه رنگ می‌بازد. ویولن می‌افتد (بوبن ۱۳۹۸: ۶۰).

یکی دیگر از برش‌های *ابله محله* که نقش جمله‌های کوتاه و تکرار کلمه‌های در اثر مهم است، به اولین ملاقات آلبن و رزاموند مربوط می‌شود. منقطع‌بودن جمله‌ها ارتباطی با حال آشفته و پریشان آلبن در این ملاقات ندارد، بلکه مانند بخش‌های دیگر، به عقیده بوبن، برای چشیدن و لذت‌بردن از تمام لحظات زندگی مربوط می‌شود؛ در واقع، بوبن با به‌کاربردن جمله‌های منقطع و تکرار کلمه‌هایی که باعث کاهش سرعت خواندن متن می‌شود، در پی طولانی‌کردن 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, éclore dans ce corps et cette âme, à peine sortie en vérité, à peine surgie, jaillie, éclore — inséparable. Il a dit oui à tout sans même comprendre ce qu'il y avait dans ce tout (Bobin 1998: 72).

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 درحقیقت نه کاملاً خارج، نه کاملاً ظاهر، نمودار، شکوفا، بلکه جدایی‌ناپذیر (بوبن ۱۳۹۸: ۱۰۲).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در ترجمه این بند نیز مترجم در بازآفرینی ریتم موفقیت نسبی داشته است. توفیق اصلی مترجم در رعایت تکرار «بنابراین» و «روح» و هم‌چنین صفت‌های «خارج»، «ظاهر»، «نمودار»، و «شکوفا» است که به‌طور پیوسته برای رزاموند دوم به‌کار رفته است، اما آنچه باعث شده است حالت منقطع ریتم متن اصلی در متن ترجمه محسوس نباشد، به‌ویژه زمانی که آن را با صدای بلند بخوانیم، به‌کاربرد «و» بین دو کاربرد «بنابراین» مربوط می‌شود. علاوه‌براین که می‌توان گفت کاربرد «و» در این‌جا ضروری نبوده و باعث روانی جمله شده، باید گفت که بوبن علاقه‌ای به کاربرد «et» (و) ندارد و به‌ندرت این حرف ربط در نوشته‌های بوبن به‌چشم 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 1998: 21).

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

بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن ... (صابر محسنی) ۳۳۱

Au collège, il fait des efforts visibles, considérables, remarquables (Bobin, 1998: 37).

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

اما این خودداری از به‌کاربردن «et» (و)، حرف ربطی که با عادت‌های نوشتاری و خواندنی ما سازگار است و باعث روانی جمله و سرعت خواندن متن می‌شود، فقط شامل 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 1992: 5).

«بارانی خشمگین و موذی یک پارچگی منظره را می‌برد، 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, 1992: 52).

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).

همان‌گونه‌که از مثال‌های بالا مشخص است، اگر مترجم در ترجمه کلمه‌هایی که با ویرگول در پی هم آمده‌اند از روند عادی پیروی کرده و حرف ربط «و» را بین آن‌ها به‌کار برده است، اما در ترجمه عبارت‌ها و جمله‌های منقطع از به‌کاربردن حرف ربط «و» خودداری کرده و مانند متن اصلی، کلمه‌های «توتون» و «فکر» در ترجمه تکرار شده‌اند؛ در نتیجه، ریتم منقطع متن اصلی که گذر کند 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 معنایی متن نقش دارد و درواقع، تداعی‌کننده 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 1998: 51).

در این بند، شاهد یکی از تکنیک‌هایی هستیم که اغلب در نوشته‌های بوبن به چشم می‌خورد: او ابتدا فکر و عقیده خود را به‌طور مستقیم با خواننده در میان می‌گذارد و سپس با تشبیه یا مقایسه‌ای ملموس، آن را تثبیت و تشریح می‌کند. در این جا نیز بوبن از تبدیلی و کندی آلبن سخن می‌گوید و زندگی را مانند رودخانه‌ای می‌داند که آلبن در آن شناور است، اما او شناگر خوبی نیست و به‌دنبال ماجراجویی و حرکت در خلاف رودخانه نیست. او مانند برگی افتاده بر سطح آب است که به هرسو 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).

مترجم در بازآفرینی ریتم منقطع جمله‌های پایانی این بخش توفیق چندان نداشته است و با ترجمه صفت‌های فعلی به عبارات «با هر حرکت آب بالا و پایین می‌رود» و «در حال ...» باعث شده است متن ترجمه به‌وضوح بلندتر از متن اصلی شود. در این جا جا دارد از خود پرسیم 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؛ مثلاً در توصیف گهواره‌ای که در ویتن بوتیک قرار دارد و توجه آلبن را به خود جلب می‌کند با جمله‌های بدون فعل، منقطع، و پرتکرار مواجه می‌شویم (Bobin 1998: 66)، یا پس‌از این که آلبن به‌همراه قابلمه‌فروش دوره‌گرد عازم شهر می‌شود تا راه‌ورسم فروشندگی را یاد بگیرد، تجربه این سفر در قالب گفت‌وگوی میان قابلمه‌فروش و آلبن بیان می‌شود. بوبن در این گفت‌وگو سبک زندگی و استدلال خود را از زبان آلبن در پاسخ به صحبت‌های قابلمه‌فروش که نماینده 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 گفت‌وگو مملو از نشانه‌های شفاهیت متن، یعنی جمله‌های کوتاه و منقطع و تکرار کلمه‌ها و عبارت‌هاست. بررسی این برش از متن با ترجمه آن نشان می‌دهد که مانند ترجمه نمونه‌های دیگری که تا این جا 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 پیش‌ازاین درباره آن سخن گفتیم، در جاهایی به کار می‌برد که بوبن از به‌کاربردن 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 1998: 45-49) (۵ بار تکرار)

«با تمام وجود، با سرعت و با جان و دل» (بوبن ۱۳۹۸: ۶۴-۶۹) (۵ بار).

Ce n'est pas un reproche, c'est une constatation (Bobin 1998: 45) (۲ بار تکرار)

«سرزنش نمی‌کنم، فقط به این مسئله توجه کرده‌ام» (بوبن ۱۳۹۸: ۶۵-۶۶).

Les gens, il faut les attirer, les ferrer, les amener dans la nasse (Bobin 1998: 47).

«باید آدم‌ها را جذب کرد، دست‌وپایشان را بست و آن‌ها را به دام انداخت» (بوبن ۱۳۹۸: ۶۷).

La vie est là, discrète, bruyante, colorée, petite, immense (Bobin 1998: 48).

«زندگی این‌جاست، آرام، پرصدا، رنگارنگ، کوچک، بسیار بزرگ» (بوبن ۱۳۹۸: ۶۸).

برخلاف زندگی، اندیشه‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های کلیدی داستان، که در قالب جمله‌های کوتاه و منقطع و تکرار کلمه‌ها و عبارت‌ها بیان می‌شوند، بوبن در توصیف اندیشه و ویژگی‌های دیگر شخصیت‌های داستان از جمله‌هایی 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 اثرگذار است. یکی از مصداق‌های این نکته تغییر راوی در بطن یک پاراگراف است. درحالی که انتظار می‌رود با تغییر راوی پاراگراف نیز تغییر کند، در کتاب‌های بوبن این اتفاق روی نمی‌دهد یا این‌که گفت‌وگوی میان دو شخصیت نیز در قالب یک پاراگراف و بدون گنجاندن نقل‌قول‌ها در سطرهای جدا بیان می‌شود؛ اما وقتی فکر و گفت‌وگوی میان آلبن و ژه مطرح باشد، از تمام امکانات موجود (علائم سجاوندی و صفحه‌آرایی) برای برجسته‌کردن جمله‌ها و جلب توجه خواننده استفاده می‌شود، به طوری که فقط گفت‌وگوی بین آلبن و ژه در سطرهای جدا و در قالبی که به آن عادت داریم آورده می‌شود. بررسی بخش‌های مختلف ترجمه فارسی /بله

محلّه نشان می‌دهد که از این نظر، مترجم (و البته ناشر) کاملاً صفحه‌آرایی و پاراگراف‌بندی متن اصلی را رعایت کرده است و به دنبال تغییر ساختار متن اصلی نبوده‌اند. این موضوع درباره‌ی داستان ایزابل بروژ نیز صدق می‌کند؛ حتی پنج بار تغییر راوی باعث نمی‌شود که پاراگراف شکسته شود (Bobin 1992: 20-22). فقط گفت‌وگوهای ایزابل در سطرهای جدا نوشته می‌شوند یا این‌که اندیشه‌ها و حالت‌های او در جمله‌های کوتاه و پرتکرار توصیف می‌شوند؛ مثلاً 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 (ibid.: 25).

اما در میان دو پاراگراف مذکور، پاراگراف دیگری وجود دارد که شرح حال دیگر ساکنان خانه را بیان می‌کند و از این‌رو، از جمله‌های بلند و 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 (ibid.: 25).

گویا فقط ایزابل، احساساتش، و کارهایی که می‌کند اهمیت دارند و باید با طمأنینه و آرامش به آن‌ها پرداخت تا سپس بتوان از آن‌ها درسی و حکمتی آموخت:

Réfléchissez. Réfléchissez vingt secondes [...]: ce qu'on emprisonne nous retient dans la prison. Ce qu'on détruit nous détruit à son tour (ibid.: 26).

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

پرنده از نغمه‌سراییی دست کشیده. گلوییش را باد می‌کند، سرش را به اطراف می‌چرخاند. ایزابل چشم‌هایش را می‌بندد: «این‌طوری 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 آوازخواندن بسیار شدیدتر است؛ علاقه به این آسمان آبی، و سبزی زمردین برگ‌ها. او روی این شاخه 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 احمقانه نهنگ‌ها گوش می‌کنند. این ملوان ابله دور دنیا می‌گردد و چیزی بهتر از قصه پیدا نمی‌کند که برای بچه‌ها بیاورد» (همان).

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

۵. نتیجه‌گیری

کریستیان بوبن نویسنده پرطرفدار فرانسوی در نوشته‌های خود نگرشی ساده و صمیمانه به زندگی را به‌نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها در داستان‌های او سرنوشت مشابهی دارند: آن‌ها پس از این‌که با مصیبت و بلایی مواجه می‌شوند، خیلی زود راه سازگاری و کنارآمدن با ویژگی‌های جدید زندگی را در پیش می‌گیرند و در نتیجه این رضایت و متانت، زندگی نیز معجزه‌های خود را برای آن‌ها آشکار می‌کند تا با آرامش و خوش‌بختی بیش‌تری از زیبایی‌ها و لذت‌های زندگی روزمره بهره‌مند شوند. بوبن دیدگاه صمیمانه خود را در قالب نوشتاری ساده و بی‌تکلف بیان می‌کند. نوشتار او سرشار از جمله‌های کوتاه با ریتم منقطع و تکرار کلمه‌هاست. بازآفرینی این ویژگی نوشتاری بوبن در ترجمه بسیار مهم است: همان‌گونه‌که مشونیک بیان می‌کند، هر متن ریتم خاص خود را دارد که نقشی اساسی در معنایابی آن ایفا می‌کند. وظیفه مترجم کشف عناصر معنایی یا روش‌های تولید معنا در متن اصلی و سپس بازآفرینی آن در ترجمه است که مشونیک از آن به‌عنوان «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 *ایزابیل بروژ* که ترجمه فارسی آن‌ها را در این مقاله بررسی کردیم، مملو از نشانه‌های شفافیت، از جمله تکرار کلمه‌ها و عبارت‌ها، گرایش به دگرگویی و ... است. بررسی ترجمه این دو اثر نشان داد هرچند در موارد اندکی مترجم به‌دلیل 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، 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 وسوسه آفرینش متنی زیباتر، که انباشته از کلمه‌های متکلف 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 خواننده فارسی‌زبان این امکان را دارد تا با بلندخواندن ترجمه‌های فارسی بوین، صدای نویسنده‌ای درگیر در احساساتی لطیف و اندیشه‌ای ساده را بشنود.

پی‌نوشت

۱. این تحسین و تشویق همیشگی نبوده و به تدریج جای خود را به سرزنش و بی‌توجهی منتقدان و دانشگاهیان می‌دهد. ثبات و سادگی در نوشتار و اندیشه او را نویسنده‌ای تنبل و ساده‌اندیش معرفی می‌کند که از دستور زبان و معنای جمله‌های خود ناآگاه است و به‌واسطه ارائه تصویری غیرواقعی از زندگی، بیش از خواننده عاقل و اندیشمند، به پیروانی مطیع و ساده‌اندیش نیاز دارد (Tralango 2004).

کتاب‌نامه

- بوین، کریستیان (۱۳۷۳)، *ستایش هیچ: تأملی در عشق و زندگی*، ترجمه پرویز سیار، تهران: گفتار.
- بوین، کریستیان (۱۳۷۴)، *چهره دیگر*، ترجمه پرویز سیار، تهران: گفتار.
- بوین، کریستیان (۱۳۹۰)، *ایزابیل بروژ*، ترجمه مهوش قویمی، تهران: آشیان.
- بوین، کریستیان (۱۳۹۸)، *ابله محله*، ترجمه مهوش قویمی، تهران: آشیان.
- Benveniste, Emile (1966), "La notion du 'rythme' dans son expression linguistique", in: *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil.
- Bobin, Christian (1985), *Souveraineté du vide*, Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana.
- Bobin, Christian (1992), *Isabelle Bruges*, Paris: Le temps qu'il fait (Version électronique).
- Bobin, Christian (1995), *Le Très-Bas*, Paris: Gallimard.
- Bobin, Christian (1998), *Geai*, Paris: Gallimard (Version électronique).

بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن ... (صابر محسنی) ۳۳۷

Dessons, Gérard and Henri Meschonnic (2005), *Traité du rythme: Des vers et des proses*, Paris: Dunod.

Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier.

Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris: Seuil.

Portevin, Catherine (1992), "Christian Bobin", *Télérama*, no. 2196.

Riffaterre, Michael (1983), *Sémiotique de la poésie*, traduit par Jean-Jacques Thomas, Paris: Seuil.

Tralongo, Stéphanie (2004), "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*, no. 2.