نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۱ «۱۱۵-۱۳۶» تأیید: ۱۴۰۲/۰۷/۰۲

تحلیل ترجمۀ فارسی «خواب لیلا» سرودۀ لوکنت دو لیل بر اساس نظریات آنری مشونیک

صدیقه شرکت‌مقدم[۱]

CLLS-2306-1189

چکیده

ترجمه فرایندی است که امکان تبادل افکار و دیدگاه‌های اندیشمندان و نویسندگان را در سراسر دنیا فراهم می‌کند. در میان متون مختلف ادبی، ترجمۀ شعر از دیدگاه برخی از محققان دشوار و حتی غیرممکن به‌نظر می‌رسد. مشکل اصلی، بازآفرینیِ ریتم و ضرباهنگی است که متن ادبی را به شعر مبدل می‌سازد و خود، بخشی از معنای آن را دربر می‌گیرد. در میان شاعران فرانسوی، اشعار لوکنت دو لیل در ادبیات فرانسه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، زیرا از پیروان مکتب «هنر برای هنر» است و نسبت به فرم، موسیقی و زیبایی شعر، بسیار حساس است. شجاع‌الدین شفا به‌عنوان مترجم برخی از اشعار این شاعر، سعی کرده تا سازشی میان وفاداری به متن و زیبایی‌شناختی ابیات برقرار نماید.

در این پژوهش، سعی بر آن است تا ترجمۀ فارسیِ «خواب لیلا» سرودۀ لوکُنت دو لیل بر مبنای نظریات آنری مشونیک بررسی شود تا دریابیم آیا فرم، ریتم و عناصر زیباشناختی آن به‌خوبی به زبان مقصد منتقل شده یا خیر. برای دست‌یابی به این هدف، ابیات این شعر به سه دسته ریتم زبانی، بلاغی و شاعرانه تقسیم شدند. سپس ضمن مقایسه با ترجمه آن، به بررسی میزان واگرایی و هم‌گرایی میان اشعار لوکنت دو لیل و متون ترجمه‌شده توسط شفا در سطوح مختلف معنا، فرم، موسیقیایی، ریتم و صدا می‌پردازیم. نتایج به‌دست آمده حاکی است که مترجم، بیشتر از شیوه «ترجمه-تفسیر» استفاده کرده است.

واژگان کلیدی: ترجمۀ شعر، پارناس، لوکنت دو لیل، مشونیک، ریتم.

دوره بیستم شماره ۳۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

۱.دانشیار گروه زبان فرانسه و عضو مرکز تحقیقات میان رشته‌ای زبان و ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی، ایمیل: moghadam@atu.ac.ir

https://www.orcid.org/0000-0002-1356-3879

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

سدهٔ نوزدهم در فرانسه از نظر تعدد مکاتب ادبی، حائز اهمیت است. در میان مکاتب ادبی، نهضت پارناس از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، زیرا پیشروان آن، نوع خاصی از شعر کلاسیک فرانسه را خلق کردند که به‌جای اهمیت به معنا، تأکید بیشتری بر فرم شعر داشت. امروزه اشعار زیادی از شاعران فرانسوی به زبان فارسی برگردانده شده؛ اما بی‌تردید ترجمهٔ اشعار پارناسی، دشوارتر به‌نظر می‌رسد. زیرا با وسواس زیادی بر آفرینش ریتم، قافیه، واج‌آرایی و فرم شعر تاکید داشتند. بنابراین، مترجم چنین اشعاری نه‌تنها باید درک درستی از مفهوم شعر داشته باشد، بلکه موظف است عناصر زیباشناختی آن را نیز در زبان مقصد بازآفرینی کند. بدون شک، ترجمهٔ شعر همواره عرصه‌ای بحث‌برانگیز و قابل‌تأمل بوده و از مواردی که این کار را دشوار می‌کند، ضرباهنگ واژگان و بازی نشانه‌ها می‌باشد. در این راستا، ترجمه‌های تحت‌الفظی، کیفیت شعری را انتقال نمی‌دهند و در بسیاری از ترجمه‌ها، روابط درون‌متنی و ریتم شعری تغییر می‌کند.

۲. هدف پژوهش

امروزه نگرش جدید به ادبیات- که آن را نظامی چندگانه و متشکل از مکاتب، جنبش‌ها و انواع مختلف ادبی می‌دانند که همگی از یک بستر فرهنگی برخوردارند- منجر به شکل‌گیری نظریه جدیدی در حوزهٔ ترجمهٔ ادبی شده است. بر این اساس، ترجمه ریشه در فرهنگ و تاریخ زبان یک ملت دارد و بخشی از نظام زبان جامعهٔ مقصد، محسوب می‌شود (اشتولسه، ۲۰۰۱:۱۵۵). علاوه‌براین، ترجمهٔ آثار ادبی یکی از راه‌های آشنایی با فرهنگ و افکار جوامع دیگر است. بر اساس آنچه بیان شد، هدف پژوهش حاضر؛ بررسی ترجمهٔ فارسی غزل‌وارهٔ «خواب لیلا» سرودهٔ لوکُنت دو لیل بر اساس نظریات مشونیکا می‌باشد تا دریابیم آیا فرم، ریتم و ضرباهنگ آن به‌خوبی در زبان مقصد منتقل شده یا خیر. برای نیل به این مقصود، ابیات این شعر را به سه دسته ریتم زبانی، بلاغی و شاعرانه تقسیم و سپس با ارائه ترجمه، به بررسی میزان واگرایی و هم‌گرایی میان اشعار لوکنت دو لیل و متون ترجمه‌شده توسط شفا در سطوح مختلف معنا، فرم، موسیقیایی، ریتم و صدا می‌پردازیم. در این تحقیق سعی بر این است که به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

- آیا ترجمهٔ فارسی اشعار لوکُنت دو لیل به‌درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده؟

آیا ریتم و ضرباهنگ اشعار لوکُنت دو لیل به زبان مقصد انتقال یافته؟ بر اساس نظریات مشونیک، ترجمهٔ شفا کدام ریتم را در فارسی بهتر بازتولید کرده است؟

۳. پیشینه تحقیق

تحقیقات اندکی در زمینهٔ پژوهش دربارهٔ ترجمهٔ اشعار پارناسی به زبان فارسی، صورت گرفته است. البته مقالاتی چند از جنبه‌های دیگری، به تحلیل اشعار آنان پرداخته‌اند که از این میان می‌توان به مقاله جعفری با عنوان «سیری در ادبیات جهان با نگاهی به مکاتب شعری قرن ۱۹» اشاره کرد که در آن نویسنده به معرفی مکاتب چهارگانه ادبی به‌ویژه مکتب پارناس پرداخته و به شاخصه‌های اشعار این نهضت از جمله اهمیت و اولویت ریتم و قافیه و تاکید بر فرم شعر پرداخته است .(۱۳۹۶: ۸۵)

در مقالهٔ «بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوبن مورد مطالعه: ترجمهٔ مهوش قویمی از (Geai ابله محله) و (Isabelle Bruges ایزابل بروژ)»، محسنی به بررسی ریتم ترجمه‌های مهوش قویمی از آثار کریستیان بوبن می‌پردازد. از نظر نویسنده، بوبن اندیشه‌ای ساده و صمیمانه را در قالب سبکی ساده و فارغ از جمله‌های پیچیده و کلمه‌های پرطمطراق، بیان می‌کند. محسنی با بررسی ترجمهٔ دو داستانِ ابله محله و ایزابل بروژ نشان می‌دهد که هرچند مترجم به‌دلیل تفاوت‌های زبانی یا برای رعایت قواعد درست‌نویسی، گاهی از ریتم متن اصلی فاصله می‌گیرد، اما در بازآفرینی ریتم و نشانه‌های شفاهیت (oralité) متن، موفق بوده است.

۴. تبیین پژوهش

«مطالعات ترجمه» همواره می‌کوشد به‌جای پرداختن به حل مسائل مربوط به ماهیت معنی، به این که معنی چگونه سفر می‌کند، توجه نماید. برجسته‌ترین ویژگی این روش آن بود که تمایزهای محدودکننده از قبیل درست یا نادرست، صوری و پویا، تحت‌الفظی و آزاد، هنر، علم، نظریه و عمل اهمیت خود را از دست داده‌اند. ترجمه دیگر با اصطلاحات ادبی یا غیرادبی نامیده نمی‌شد، بلکه حوزه‌ای بود که این دو هم‌زمان در آن دخیل بودند. این پرسش مطرح شد که چگونه فرایند ترجمه (هم بر اثر ادبی) با تعریف مجدد آن در مقام متن مبدأ) و هم بر اثر انتقال یافته (با تعریف دوبارهٔ آن در مقام متن مقصد، تأثیر می‌گذارد. هدف دیگر مطالعه، نه هستهٔ معنای غایب و نه ساخت‌های زبانی ژرف بود؛ بلکه موضوع مطالعه چیزی نبود مگر خود متن ترجمه‌شده (سرپرست، ۱۳۹۷:۴۰). ترجمه

به‌عنوان فرایندی پیچیده، نیاز به شناخت همه‌جانبهٔ زبان دارد و شناخت متن از رهگذر واژه‌ها برای رسیدن به معنای ظاهری و روبنایی آن، شرط لازم است نه کافی. زبان را می‌توان از یک منظر به دو لایهٔ معنایی و فیزیکی تقسیم کرد. لایهٔ معنایی که متشکل از معناها و مفاهیم است، وجود عینی ندارد، نمی‌توان عناصر آن را لمس کرد، دید یا شنید و لایهٔ فیزیکی متشکل از عناصری است که کلمات یا وزن و قافیه را می‌سازد، عینیت دارد و محسوس است. درواقع در یک ارتباط زبانی، لایهٔ فیزیکی منتقل می‌شود و لایهٔ معنایی را در ذهن مخاطب فعال می‌کند (اسلامی، ۱٤۰۱:۷٤). آنچه در زبان فارسی، وزن شعر نامیده می‌شود، در زبان فرانسه به ریتم معروف است. درواقع، وزن شعر یکی از مصادیق ریتم و از مختصات فیزیکی زبان است (همان، ۷۵). بدون شک، در ترجمهٔ اشعار کلاسیک، به‌ویژه اشعار پارناسی که ریتم و ضرباهنگ شعری جایگاه مهمی دارد، انتقال دقیق «تصویر–معنا" در زبان مقصد، ضروری است. به‌طوری که اثرگذاری متن ترجمه‌شده بر خواننده مشابه متن اصلی باشد. به بیان دیگر، خواننده متن فرانسوی دریافتی مشابه با خواننده متن فارسی داشته باشد. به این منظور، باید دنیای خیال شاعر را به‌خوبی شناخت تا بتوان روح تخیل و جهان‌بینی او را در اثرش به‌طور زنده دریافت و زندگی کرد (احمدی، ۹۳: ۱٤۰۰). در طبقه‌بندی ترجمه‌ها، ترجمهٔ شعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شاید ترجمهٔ شعر معاصر دشوار به‌نظر نرسد، اما شعر کلاسیک مقولهٔ دیگری است. نخست باید درک صحیحی از مفهوم شعر در زبان مبدأ داشت و پس از آن، اقدام به ترجمه کرد (دادور،٦۲:٤۰۰). در میان آثار منظوم کلاسیک فرانسه، اشعار پارناسی، به‌دلیل اهمیت دوچندان آن‌ها به فرم و ساختار شعری، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

۵. اشعار پارناسی، ویژگی‌ها

گرایش‌های پارناسی عمدتاً سه جنبه دارند:

۱. خلق زیبایی: از نظر پارناسی‌ها، ضرورتی ندارد هنر مفید یا بافضیلت باشد و تنها هدف آن زیبایی و همان چیزی است که تئوفیل گوتیه از آن به‌عنوان نظریهٔ «هنر برای هنر» یاد کرده است. شاعران مکتب پارناس با الهام از زیبایی مجسمه‌های هِلنی، به‌دنبال خلق کمال مطلق در هنر بودند. لوکُنت دو لیل، پایه‌گذار مکتب پارناس، اذعان دارد که «شعر به‌عنوان بیانِ درخشان، کامل و دقیق هنر، تجملی فکری است که تنها افراد اندکی

به آن دسترسی دارند و می‌توانند شعر بسُرایند. این چنین، شاعران پارناسی با امتناع از تعهد سیاسی و اجتماعی، خود را تمام و کمال وقف هنرِ ناب بر پایهٔ فضل، دانش و تسلط فنی می‌کردند.

۲. مهار احساس: برخلاف افراط‌گری شاعران رمانتیسم در بیان احساسات در ابیات خود، پارناسی‌ها از خویشتن‌داری و امتناع از بیان احساسات درونی، با هدف دستیابی به عینیت شعر حمایت می‌کردند. لوکُنت دو لیل در این رابطه می‌گوید: «پرداختن به موضوعات شخصی و دگرآوایی بیش از حد تکرارِی اشعار رمانتیسم، ذهن مخاطب را خسته کرده است». وی اضافه می‌کند که مکتب «هنر برای هنر»، هنرِ غیرشخصی و بی‌احساس را ترویج می‌کند که از شکوفایی والاترین احساسات یا «شکایت‌های مرثیه‌ای به شیوهٔ لامارتین و موسه» سرباز می‌زند. (Mortletette, 2005 99)

۳. عشق مفرط به کار به‌منظور شعرپردازی: پارناسی‌ها به‌دلیل ظرافت شعرشان مشهور هستند. شاعران پارناسی را «قهرمانان زیبایی و قافیه‌پردازانِ قادرِ متعال» می‌دانند(Andrès, 2000 76) . برای آن‌ها آنچه در وهلهٔ اول حائز اهمیت است، کار بر روی فرم و شکل ابیات است. آن‌ها قواعدِ شعر کلاسیک و فرم‌های ثابت شعری که به دورهٔ قرون وسطی بازمی‌گردد، مانند روندل و سونه (غزل‌واره) را دوباره زنده کردند و به قافیه‌سازی و واج‌آرایی اهمیت می‌دادند. همان‌طور که تئودور دو بانویل در کتاب رساله‌ای در باب شعر فرانسه می‌نویسد: «آخرین واژه‌ای که در قافیه قرار می‌گیرد، باید مانند یک جادوگر، هر آنچه شاعر می‌خواهد، جلوی چشمانِ مخاطب ظاهر نماید». رعایت این قید و بندها، شعر را به کمال می‌رساند. (Mortletette, 2005 101)

۶. ترجمهٔ شعر: چالش‌ها و راهکارها

بی‌تردید، ترجمهٔ شعر قبل از هر چیز، هنر رمزگذاری مجدد عناصر زبان مبدأ در زبان مقصد است. به بیان دیگر، ترجمهٔ شعر نوعی فعالیتِ زبانی است که ضمن آن رمزهای یک پیام در زبان اصلی رمزگشایی و پس از انتخاب معادل‌های مناسب، با حفظ سبک و سیاق نویسنده و حفظ رابطهٔ داخلی و خارجی اجزای تشکیل‌دهنده آن، کدها در زبان مقصد بازآفرینی می‌شود. درواقع، هر کلمه یا هر گروه از کلمات، با توجه به موقعیتِ متنی یا کارکردی، معنای واقعی خود را در شعر بیان می‌کنند. (Hymes, 1984 26)

افیم اتکین، زبان‌شناس و نویسندهٔ روس معتقد بود که «ترجمهٔ شعر» در فرانسه بحران عمیقی را پشت سر گذاشته و بنابراین، به‌دنبال راهکاری برای عبور از این بحران

بود. به‌نظر وی هدف اصلی مترجمان در دهه‌های اخیر، صرفا انتشار سریع مجموعهٔ اشعار شاعران، بدون در نظر گرفتن بازآفرینی عناصر زیباشناختی آن در زبان مقصد است. علاوه‌براین، وی اذعان داشت که «مترجمان می‌خواهند ترجمه‌ها را به هر قیمتی منتشر کنند و بنابراین، صرفا حجم متون را بدون کارکرد اجتماعی آن افزایش می‌دهند». اتکین از عدم نقد واقعی ترجمه‌های منتشرشده، متاسف و معتقد بود مترجمان در حین ترجمه، کلیّت شعر را در نظر نمی‌گیرند و تنها به ارائه معنایی قابل‌فهم از شعر در زبان مقصد، بسنده می‌کنند (Agostini-Ouafi, 2006 19). در بخشی از متن این کتاب که خودِ شاعران از قالب ثابت شعری روی برمی‌گردانند، اتکین نوعی دسته‌بندی از ترجمهٔ شعر را ارائه می‌دهد که شامل شش بخش است: ۱) ترجمه–گزارش، ۲) ترجمه–تفسیر، ۳) ترجمه–تلویح، ٤) ترجمه–تقریب، ٥) ترجمه–بازآفرینی، ٦) ترجمه–تقلید (Jaccottet, 2003 356) که عملِ ترجمه را به‌طور نظام‌مند نشان می‌دهد. اتکین خطرات آن را نیز بیان می‌کند: «مشکلی که سال‌ها ترجمه شعر با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند، عقلانی‌سازی قاعده‌مند اصل شعر است که منحصربه‌فردی تقلیل‌ناپذیر هر شعر را نادیده می‌گیرد».(Etkind, 1980 65) کورش صفوی نیز در کتاب هفت گفتار دربارهٔ ترجمه می‌گوید: «مترجم در برخورد با انواع ترجمه‌ناپذیرها تنها یک راه‌حل دارد و آن صرف انتقال پیام از زبان مبدأ به مقصد به قیمت چشم‌پوشی از ساخت واحد ترجمه در زبان مبدأ است» (صفوی، ۱۳۹۰ ۸۱) که به‌معنی بسنده کردن به مفهوم و کنار گذاشتن بُعد موسیقایی شعر است.

در میان شاعران فرانسوی که همواره به‌دنبالِ زیباییِ صوری بودند، اشعار پارناسی‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. لوکُنت دو لیل با تأکید بر رعایت کامل قواعد سخت شعر کلاسیک در اشعارش، بر پارناسی‌ها عمیقاً تأثیر می‌گذارد (Campas, 1998: 14-15). بازآفرینی این ویژگی‌ها در زبان مقصد، کار مترجمِ اشعار پرناسی را دوچندان دشوار می‌کند.

۷. آنری مشونیک: ریتم، لحن گفتار و ترجمه

توماس الیوت شاعر و منتقد ادبی، بین آنچه نوشته (مانند آثار نظم و نثر) و آنچه بیان می‌کند (ز جمله گفتارِ بازیگر که متنی را به‌صورت شفاهی بازگو می‌کند) تمایز قائل می‌شود. به گفته او، ریتمِ نثر، ویژگی‌های صوری خاص خود را دارد که آن را از قراردادهای واج‌شناختی و نحوی کلام، متمایز می‌کند (Cordingley, 2015 47). مشونیک

در کتاب نقد ریتم، معتقد است که شفاهیت با تقلید صدای گفتاری در متن قابل درک است (Meschonnic, 1982 412). در این رابطه، توماس الیوت به ژانر تئاتر اشاره می‌کند که در آن نمونه‌ای از شفاهیت ظاهر و همان چیزی است که در سبکِ سلین، به‌عنوان مدلی از شفاهیت در نثر، دیده می‌شود (Ibid 406-407). مشونیک در کتاب رسالهٔ ریتم اذعان دارد که مفهوم «شفاهیت» که معمولاً به‌عنوان «تقلید گفتار در نوشتار» درک می‌شود، موضوع یک بازتعریف اساسی است. وی در سال ۱۹۹۹ در کتاب بوطیقای ترجمه بیان می‌کند که «شفاهیت» به یک عنصرِ (عامل) مشخص از اشکال نوشتاریِ بسیار ادبی مبدل شده و ادبیات، تحقق غائی شفاهیت است (۱۹۹۹ ۱۱۷). بنابراین وظیفه مترجم ادبی، مانند هر مترجمی، شنیدن «شفاهیت» و بازآفرینی آن در زبانی دیگر است. وی در کتاب خود از عدم توجه به نوای گفتار در تحلیل‌های ادبی، به‌شدت انتقاد می‌کند. از نظر مشونیک، ریتم دیگر عنصر ثانویه‌ای نیست که معنای ثابتی به‌وجود می‌آورد، بلکه چینش یا پیکربندی مجموعه‌ای از بخش‌هاست که خود شکلی از حرکت است (Benveniste, 1966 334) و معنا در آن تولید می‌شود. بدین رتیب، ریتم به لحن اجازه می‌دهد تا نقش تعیین‌کننده‌ای در ساخت معنا داشته باشد.

همچنین وی تصریح می‌کند که در «کتاب مقدس» نوشتار در مقابل شفاهیت و معنی نیز در مقابل صدا قرار نمی‌گیرد. متنِ «کتاب مقدس» مانند هر گفتار دیگری، مبتنی بر نحو و واژگان است؛ اما اساساً حول سیستمی از تکیه‌کلام‌ها، تکرار واژه‌های هم‌خوان و غیرهم‌خوان که نشانه‌های بسیاری از «شفاهیتِ» حک‌شده در نوشتار است، قرار دارد. به‌طوری که معنا، به‌عنوان محصول بیانِ نحوی مدلول‌ها در این سیستم ظاهر نمی‌شود، بلکه مانند «معنازایی عمومیت‌یافته» است که حاصل بازی با مجموع دال و مدلول‌ها است. (Michon, 2010 76)

به نظر مشونیک، مفهومِ نوشتار، بدون در نظر گرفتن نظریهٔ ریتم نوای گفتار، که معنا را سازمان‌دهی می‌کند، کاری نابجا است. ریتم هرگز ثابت نیست و به‌طور سنتی، دربرگیرندهٔ ریتم زبانی است که از نظر مشونیک همان ریتم کلی هر زبان است و با ریتم‌های سبک بلاغی و ریتم‌های فرهنگی، بدون آن‌که به آن محدود شود، مشخص می‌شود (Cordingley, 2015 50). ریتم به شعر نظم و ترتیب می‌بخشد؛ نه به این دلیل که ساختاری سازمان‌دهنده یا صدایی شاعرانه است، بلکه چون در یک اثر، منحصربه‌فرد (همان ریتم) یک متنِ نوشتاری، نوای گفتار شخصی است که شخصیتِ آن را سامان

می‌دهد (همان، ص. ۵۱). شفاهیت، استفاده‌ای ریتمیک از گفتار است که می‌تواند در نوشتار و همچنین گفتار وجود داشته باشد.

مشونیک ریتم را این‌گونه تعریف می‌کند: من ریتم را در زبان به‌عنوان سازماندهی نشانه‌هایی تعریف می‌کنم که به‌وسیله آن دال‌های زبانی و برون‌زبانی (به‌ویژه درباره ارتباطات شفاهی) متمایز از معنای واژگانی، معنای خاصی را تولید می‌کنند که آن را معنازایی عمومیت‌یافته گفتار می‌نامم. این نشانه‌ها را می‌توان در تمام سطوح زبان: تأکیدی، لحنی، واژگانی و نحوی یافت (۱۹۸۲ ۲۱۷-۲۱۶).

به عقیده مشونیک، باید ریتم شاعرانه را از دو نوع ریتم- بلاغی و زبانی- که مخصوص زبانِ معمولی است، متمایز کرد: می‌توان سه ریتم را که در گفتمان با هم آمیخته شده‌اند، از هم تفکیک کرد. ۱. ریتم زبانی که خاص هر زبان است، در حین صحبت نمود می‌کند و شامل ریتم کلمات، عبارات و جملات می‌باشد؛ ۲. ریتم بلاغی، که با توجه به سنت‌های فرهنگی، دوره‌های سبکی و سطوح زبانی متفاوت است؛ ۳. ریتم شاعرانه، که سازماندهی نوشتار است. ریتم زبانی و بلاغی در هر گفتار و نوشتار، اما ریتم شاعرانه صرفا در یک اثر ادبی یافت می‌شود. هر یک از آن‌ها، یک زبان‌شناسیِ ریتم، یک بلاغتِ ریتم و یک شاعرانگی ریتم را تعیین می‌کنند. سومی، دو مورد دیگر را پیش فرض می‌گیرد (همان ۲۲۳).

تعریفِ «ریتم» متعدد است. کلمهٔ «ریتم» سرشار از ناهمگون‌ترین معانی مختلف از قبیل: سرعت، تناوب، ناپیوستگی، نویز، تأکید، بیان، وزن شعر، فنون شاعرانه، پیکربندیِ تعادل و . . .(Encyclopédie Musicale, Fasquelle, 1961, T.III, 606) می‌باشد. مشونیک ریتم را این‌گونه تعریف می‌کند: «سازمان‌دهی جریانِ سخن در زبان به‌دست یک سوژه». در این تعریف، سخن به‌معنای فعالیت فردی سوژه و ثبت فرد در زبان از طریق گفتمان اوست (محسنی، ۱۳۹۹ ۳۰۰).

مشونیک معتقد است که اثر ادبی ساختاری ایستا که عناصر تشکیل‌دهنده آن نسبت به یکدیگر نفوذناپذیرند، نیست؛ بلکه عناصر آن درحال ساختارسازیِ بی‌وقفه‌ای هستند. با اثر باید به‌عنوان گفته‌پردازی، نه به‌عنوان یک گفتهٔ محصور در زمان و مکان مشخص، مواجه شد. مشونیک ریتم را به‌عنوان «سازمان‌دهی و مشی معنا در گفتمان» معرفی می‌کند و آن را با سازمان‌دهی «از نوای گفتار تا لحن» که شامل جنبهٔ فردی (فردیت) و مشخصهٔ گفتار و تاریخیت آن است، مربوط می‌داند. به عقیدهٔ او این ریتم، قابل‌پیش‌بینی

و پیش‌گویی نیست و روش تنفس متن است (همان).

مشونیک تأکید دارد که هدفِ «بوطیقای ترجمه»، «معنازایی عمومیت‌یافتهٔ یک گفتمنان است. «معنازایی» عمومیت‌یافتهٔ گفتمان امری است که بلافاصله خود را به‌عنوان هدف ترجمه تحمیل می‌کند. هدف ترجمه دیگر معنا نیست، بلکه فراتر از معنا و شامل **روش تولید معنا** است. معنازایی برای مشونیک هدف نهایی ترجمهٔ ادبی را شکل می‌دهد و عملیات ترجمه از نظر وی رمزگشائی از معنازایی (کشف عناصر تولید معنا) و بازتولید آن در زبان مقصد است.

۸. تحلیل داده‌ها

پیدایش شعرِ کلاسیک فرانسه به دوران باستان بازمی‌گردد و یکی از ویژگی‌های بارز آن توجه به قالبِ شعری، مضامین و ریتم ابیات می‌باشد. در سدهٔ نوزدهم، بار دیگر شاعران پارناسی از فرم‌های ثابت شعر کلاسیک برای سرودن اشعار خود استفاده کردند تا بتوانند دقت و سخت‌کوشی خود را در خلقِ ابیات موزون و ریتمیک نشان دهند. در میان موضوعاتی که اغلب در اشعار سدهٔ نوزدهم به‌چشم می‌خورد، «سفر» و «اگزوتیسم» محبوبیت خاصی دارد. در شعر «خواب لیلا»، لوکُنت دو لیل، دنیایی را به‌تصویر می‌کشد که در آن عناصر اگزوتیسم به اشکال مختلف به‌چشم می‌خورد.

این شعر در قالب غزل‌واره یا سونت سروده شده و دارای چهارده بیت است: دو بند چهارگانه و دو بند سه‌گانه که با هم، هم‌قافیه است. کلمه sonnet از ریشه ایتالیایی «sonnetto» به‌معنی «آواز کوچک» و از زبان فرانسه به انگلیسی راه یافته است. غزل‌واره، ژانری است که در بیشترِ اروپا چه در شعر هجایی و چه در شعر ریتمیک اجرا می‌شد. در ادبیات فرانسه، شاعران زیادی از این نوع شعر استفاده کرده‌اند: از قبیل ورلن، رونسار، بودلر، دوبلی، استفان مالارمه، ...

ترجمهٔ شعر	شعر به زبان اصلی
خواب لیلا صدای بال پرندگان، خروش آب و زمزمه نسیم خاموش شده؛ پرتوهای خورشید به‌آرامی روی گل‌های باغ می‌لغزند و می‌گذرند. پرنده بنگالی نوک دراز خود را در انبه‌ی رسیده فرو برده تا شهد آن را چون خون طلائی سرکشد. در درون بستان پردرخت شاهی، زیر آسمان شفاف سوزان، لیلا با چهره گلگون‌شده از گرما، مژگان بلندش را در سایه‌ی شاخ و برگ درختان برهم‌نهاده و به‌خواب رفته است. بازوی سپید نرمش را بر پیشانی سیمینش که با یاقوت آراسته شده، نهاده، پای برهنه‌اش به کفش تنگ و مروارید دوزی‌شده‌ی او، زیبایی و جلای تازه می‌بخشد. لیلای زیبا به‌خواب رفته است. گاه می‌خندد و گاه به‌یاد دلدار فرو می‌رود، زیرا حال او به میوه‌ی شیرین و معطری می‌ماند که هم دهان را خنک می‌کند و هم دل را نشاط می‌بخشد.	**Le sommeil de Leïla** Ni bruits d'aile, ni sons d'eau vive, ni murmures ;La cendre du soleil nage sur l'herbe en fleur, Et de son bec furtif le bengali siffleur Boit, comme un sang doré, le jus des mangues mûres. Dans le verger royal où rougissent les mûres, Sous le ciel clair qui brûle et n'a plus de couleur, Leïlah, languissante et rose de chaleur, Clôt ses yeux aux longs cils à l'ombre des ramures. Son front ceint de rubis presse son bras charmant ; L'ambre de son pied nu colore doucement Le treillis emperlé de l'étroite babouche. Elle rit et sommeille et songe au bien-aimé, Telle qu'un fruit de pourpre, ardent et parfumé, Qui rafraîchit le cœur en altérant la bouche.

قبل از تحلیل شعر از منظر ریتم و نوای گفتار، بهتر است عناصر زیباشناختی آن را در جدول زیر نشان دهیم تا به میزان دقت و وسواس لوکُنت دو لیل در نوشتن این شعر پی‌ببریم:

بندهای شعر	تعداد هجا	مصراع	قافیه	نحوهٔ قرارگرفتن قافیه‌ها	آهنگ صدا
Ni bruits d'aile, ni sons d'eau ; vive, ni murmures La cendre du soleil nage sur ,l'herbe en fleur Et de son bec furtif le bengali siffleur Boit, comme un sang doré, le .jus des mangues mûres	دوازده هجا	افقی	غنی /myr/ /lor/	A B B A	N S M
Dans le verger royal où rougis- ,sent les mûres Sous le ciel clair qui brûle et ,n'a plus de couleur Leïlah, languissante et rose de ,chaleur Clôt ses yeux aux longs cils à .l'ombre des ramures	دوازده هجا	افقی	غنی /myr/ /lor/	A B B A	L R S M
Son front ceint de rubis presse son bras charmant L'ambre de son pied nu colore doucement Le treillis emperlé de l'étroite .babouche	دوازده هجا	افقی	غنی /man/ /byš/	A A B	S M
Elle rit et sommeille et songe ,au bien-aimé Telle qu'un fruit de pourpre, ,ardent et parfumé Qui rafraîchit le cœur en .altérant la bouche	دوازده هجا	افقی	غنی /eme/	C C B	S M

با نگاهی دقیق به جدول بالا روشن می‌شود که شاعر، تمام قواعد سفت و سخت شعر کلاسیک را رعایت کرده است. در وهلهٔ اول، از یک سو نوشتن شعر دوازده هجایی در قالب شعری سونه–غزل‌وار– و از سوی دیگر کاربرد قافیهٔ «غنی» که قبلا اشاره شد؛ بار دیگر بیانگر خبرگی و چیره‌دستی وی در انتخاب واژه‌هاست. در وهلهٔ دوم، واج‌آرایی‌ها، صدای «س» و «م» را در گوش خواننده طنین می‌اندازد و هارمونی خاصی را با فضای شعر نزد مخاطب ایجاد می‌کند. اکنون با در نظر گرفتن ریتم شعری از منظر مشونی، هر مصرع را جداگانه بررسی می‌نماییم.

۱. مصرع اول:

Version française	Version persane
Ni bruits d'aile, ni sons ; d'eau vive, ni murmures La cendre du soleil nage sur ,l'herbe en fleur Et de son bec furtif le bengali siffleur Boit, comme un sang doré, le jus .des mangues mûres	صدای بال پرندگان و خروش آب و زمزمه نسیم خاموش شده، پرتوهای خورشید به‌آرامی روی گل‌های باغ می‌لغزند و می‌گذزند. پرنده بنگالی نوک دراز خود را در انبه‌ی رسیده فرو برده تا شهد آن را چون خون طلائی سرکشد.

بیت اول با گروه سه‌گانه «Ni bruits d'aile,/ ni sons d'eau vive,/ ni murmures» آغاز می‌شود که از یک سو، تکرار حرف «ni» ضرباهنگ خاصی به شعر داده و از سوی دیگر، استفاده از ویرگول به‌منظور جداسازی عبارت‌های سه‌گانه؛ ریتم سکته‌ای و منقطعی در شعر ایجاد کرده است. درحالی که مترجم بدون در نظر گرفتن ریتم شعر، صرفا به ترجمهٔ تفسیری اکتفا کرده، زیرا قالب جملات منفی را نیز در زبان فارسی به‌صورت جمله مثبت ترجمه کرده است.

در بیت دوم، صدای «س» با انتخاب واژگان «soleil» / «cendre» و صدای «آن» در کلمات «cendre» و «en» واج‌آرایی گوش‌نوازی در شعر ایجاد کرده است. علاوه‌براین، ترکیب اسمی دوگانه در بیت «La cendre du soleil / l'herbe en fleur» که تنها با فعل «nage sur» به‌معنی (شناکردن روی) از هم فاصله گرفته‌اند، ریتم خاصی به شعر داده‌اند. مترجم در این بیت با حفظ ساختار دستوری بیت و با تغییر معنای برخی از واژگان و افعال، شعر را به زبان فارسی برگردانده است. وی به‌جای فعل «شنا می‌کند»، معادل

«می‌لغزد» را انتخاب کرده است. شایان ذکر است که وی با افزودن قید «به‌آرامی» به میل خود، بار دیگر «روش تولید معنا» را که مورد تأکید مشونیک است، نادیده گرفته است.

در بیت سوم، صفت«furtif» به‌معنای «یواشکی/دزدکی، جایگزین صفت «دراز» در فارسی شده که نادرست است. علاوه‌براین، افزودن فعل «فرو برده» در ترجمه، نه‌تنها مزیتی ندارد، بلکه باعث به‌هم ریختن ریتم شعر در ترجمه می‌شود. وی در ترجمهٔ («des mangues» انبه‌ها) از واژه مفرد نیز استفاده کرده است.

در بیت چهارم، بار دیگر با ریتمی منقطع مواجه هستیم:«Boit,/ comme un sang doré,/ le jus des mangues mûres». لوکُنت دو لیل برای ایجاد ضرباهنگی سه‌گانه، آگاهانه از ویرگول استفاده کرده است. مترجم بار دیگر، بدون در نظر گرفتن ریتم و نوای گفتار و صرفا با هدف انتقال معنا، بیت سوم و چهارم را با هم تلفیق کرده و مفهوم آن را در زبان فارسی برگردانده است. «پرنده بنگالی نوک دراز خود را در انبه‌ی رسیده فرو برده تا شهد آن را چون خون طلائی سرکشد».

به عقیدهٔ مشونیک هر متن یا شعر، «روش تنفس و ریتم خاص خود» را دارد که با خواندنِ آن با صدای بلند، آشکار می‌شود. ریتم در معنازایی متن، نقشی کلیدی ایفا می‌کند و برای ایجاد مطابقت بوطیقایی میان متن اصلی و متن ترجمه، باید آن را بازآفرینی کرد، درحالی که در مصرع اول، ریتم شعر ترجمه نشده است.

۲. مصرع دوم:

Version française	Version persane
Dans le verger royal où rougis-sent les mûres, Sous le ciel clair qui brûle et n'a plus de couleur, Leïlah, languissante et rose de chaleur, Clôt ses yeux aux longs cils à l'ombre des ramures	در درون بستان پردرخت شاهی، زیر آسمان شفاف سوزان، لیلا با چهره گلگون‌شده از گرما، مژگان بلندش را در سایه‌ی شاخ و برگ درختان برهم نهاده و به‌خواب رفته است.

در بیت اول از مصرع دوم، شاعر با برهم زدن ساختار دستوری جمله (متمم مکان+فعل+فاعل) بار دیگر ضرباهنگ خاصی در شعر ایجاد کرده است. بدون تردید،

آنچه از لحاظ معنایی مدنظر شاعر بوده، در این ساختار و ریتم شکل گرفته است. به‌عبارتی دیگر به گفته مشونیک «ریتم ساختاری است که معنا را در گفته سازمان‌دهی می‌کند». در صورتی که مترجم با ترجمهٔ تفسیری از بیت، بار دیگر «روش تنفس متن» را به‌هم زده است. وی جملهٔ فعلی در زبان فرانسه را جایگزین جملهٔ اسمی «در درون بستان پردرخت شاهی» در زبان فارسی کرده و همچنین فعل «rougissent» (به‌معنی سرخ شدن) را ترجمه نکرده است. از آنجا که شاعر به‌منظور بازآفرینی فضای اگزوتیک –مشرق زمین– آگاهانه از رنگ‌ها استفاده کرده، حذف آن در ترجمه موجب خدشه‌دار شدن مفهوم شعر شده است.

در بیت دوم، جملهٔ مرکب «Sous le ciel clair qui brûle et n'a plus de couleur» در زبان فرانسه جایگزین ترکیب اسمی «زیر آسمان شفاف سوزان» در فارسی شده است. درحقیقت، نه تنها معنای دقیق بیت در ترجمه بیان نشده، بلکه «معنازایی عمومیت‌یافته گفتمان» که هدف ترجمه است نیز کاملا نادیده گرفته شده است.

در بیت سوم، شاعر با قرار دادن ویرگول بعد از نام لیلا، به‌نوعی توجه مخاطب را به او جلب می‌کند. در قیقت بعد از به‌تصویر کشیدن فضای شعر در مصرع اول، اکنون هنگام به‌صحنه آمدن شخصیت اصلی –«لیلا»–که نام شعر را نیز یدک می‌کشد، است. وقفه‌ای که با گذاشتن ویرگول بعد از نام لیلا ایجاد می‌شود، بار دیگر ضرباهنگ و ریتم شعر را تغییر می‌دهد؛ درحالی که مترجم به آن توجه نکرده است. علاوه‌براین، وی با حذف صفت «languissante» دل‌خسته از عشق/بی‌حال، معنای شعر را نیز به‌درستی در زبان فارسی بارآفرینی نکرده است.

در بیت چهارم، صدای «اُ» در واژه‌های «Clôt»، «yeux»، «aux»، «longs» و «ombre'» حس آرامش در وجود لیلا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند؛ اما در ترجمهٔ فارسی آن، چنین حسی ایجاد نمی‌شود. علاوه‌براین، مترجم با افزودن فعل «به‌خواب رفته است» که در متن اصلی وجود ندارد، بار دیگر معنای شعر را تغییر داده و فرصت تخیل را از خواننده گرفته است.

۳. مصرع سوم:

Version française	Version persane
Son front ceint de rubis presse son bras charmant; L'ambre de son pied nu colore doucement Le treillis emperlé de l'étroite babouche.	بازوی سپید نرمش را بر پیشانی سیمینش که با یاقوت آراسته شده، نهاده است. پای برهنه‌اش به کفش تنگ و مروارید دوزی‌شده‌ی او، زیبایی و جلای تازه می‌بخشد.

در بیت اول، بار دیگر صدای «س» در واژه‌های «Son»، «ceint»، «presse» و«son»، لطافت و ظرافت «پیشانی» و «بازوی» لیلا را نزد مخاطب تصویرسازی می‌کند. استفاده شاعر از واژگان تک‌سیلابی و در مواردی دوسیلابی، ریتم و تنفس ویژه‌ای به بیت داده؛ ضرباهنگی است که بار دیگر در ترجمه بازآفرینی نشده است. مترجم به‌معنای تفسیری اکتفا کرده و با افزودن واژگانی که در متن فرانسه وجود ندارد؛ مانند «سپید «، «نرمش» و «سیمینش»، از یک سو معنا را تحریف کرده و از سوی دیگر، نوع تنفس شعر و به بیانی دیگر، ریتم را به‌هم زده است.

مترجم با درآمیختن بیت دوم و سوم، معنای آن را در قالب یک جمله به مخاطب ارائه داده و این گونه ریتم ابیات را به‌هم ریخته است. (وی واژه «ambre» کهربا) را حذف کرده و معادل مناسبی برای واژهٔ «babouche» که از «پاپوش» به عاریت گرفته شده، استفاده نکرده است.

۴. مصرع چهارم:

Version française	Version persane
Elle rit et sommeille et songe au bien-aimé, Telle qu'un fruit de pourpre, ardent et parfumé, Qui rafraîchit le cœur en altérant la bouche.	لیلای زیبا به خواب رفته است. گاه می‌خندد و گاه به یاد دلدار فرو می‌رود، زیرا حال او به میوه‌ی شیرین و معطری می‌ماند که هم دهان را خنک می‌کند و هم دل را نشاط می‌بخشد.

در بیت اول مصرع چهارم، ریتم سه‌گانه به‌چشم می‌خورد«Elle rit /et sommeille/ et songe au bien-aimé» . این ریتم شامل استفاده از سه فعل («rit» می‌خندد)، («som-meille» می‌خوابد) و («songe» رویابافی می‌کند، می‌باشد. درحالی که مترجم این بیت را به شیوهٔ خود تفسیر و ساختار متفاوتی در زبان فارسی تولید کرده است. «لیلای زیبا به خواب رفته، گاه می‌خندد و گاه به یاد دلدار فرو می‌رود». از یک‌سو برای روشن‌سازی به‌جای ضمیر «Elle» در متن فرانسه، اسم خاص «لیلای زیبا» را به‌کار برده و از سوی دیگر، به میل خود دوبار از واژهٔ «گاه» استفاده کرده است.

در بیت دوم، ترجمه با حرف اضافهٔ «زیرا» آغاز شده که در متن فرانسه وجود ندارد. این مثال بیانگر تغییر ساختار جمله است که در آن مترجم عبارت –زیرا– که علت را بیان می‌کند، را جایگزین عبارت مقایسه‌ای «Telle que» در فرانسه کرده است. در بیت دوم، علائم سجاوندی، بار دیگر ریتم شعر را رقم می‌زنند؛ در صورتی که این ریتم شاعرانه در ترجمه به‌هیچ عنوان بازتولید نشده است.

۹. نتیجه

بر اساس تحلیل‌های ارائه‌شده، ترجمهٔ اشعار پارناسی، تنها با اکتفا به انتخابِ معادل‌های مناسب و انتقال معنا امکان‌پذیر نمی‌باشد، زیرا شاخصهٔ اصلی ابیات آن‌ها ریتم، موسیقی و آهنگ است. نظرات مشونیک دربارهٔ اهمیتِ ریتم در متن و توجه به «معنازایی عمومیت‌یافتهٔ یک گفتمان» که همان «هدف بوطیقای ترجمه» را تشکیل می‌دهد، بیانگر اهمیت بسیار بالای بازتولیدِ نوای گفتار در ترجمه است. علاوه‌براین، سیاست‌ها و راهکردهای ترجمه که توسط مشونیک ارائه شده، جایگاه و سمت‌وسوی «ریتم شاعرانه» را به‌خوبی تبیین و تعیین می‌کند. شفا با وجود عدم بازآفرینی «ریتم شاعرانهٔ» شعر لوکُنت دو لیل، با انتخاب معادل‌های مناسب، سعی در انتقال پیام داشته است. با توجه به تفاوت قالب شعر فارسی با شعر فرانسه، این مترجم صرفا به بازتولید «ریتم زبانی» اکتفا کرده است.

در این پژوهش، پس از ارائه نظرات مشونیک دربارهٔ ترجمه شعر و میزان ترجمه‌پذیری اشعار پارناسی، به تحلیل غزل‌واره –»خواب لیلا» – از لوکُنت دو لیل پرداختیم. اکنون، در پایان کار، می‌توان با دقت بیشتری به پرسش‌های مطرح‌شده در مقدمه، پاسخ داد:

– با توجه به تحلیل‌های انجام‌شده، می‌توان گفت مترجم به‌دلیل عدم تطابق ساختار شعر موزون زبان فرانسه و فارسی، در بازآفرینی کامل ریتم و ضرباهنگ اشعار لوکُنت دو لیل در زبان مقصد، موفق نبوده؛ اما ترجمهٔ دقیق و صحیحی از متن ارائه داده است.

– با مقایسه متن مبدأ با ترجمه، روشن می‌شود مترجم در برخی موارد به ترجمه تفسیری روی آورده؛ اما درمجموع، معنا را به‌درستی به زبان مقصد انتقال داده است.

– با توجه به دسته‌بندی مشونیک، به‌نظر می‌رسد که شفا بیشتر «ریتم زبانی» را در ترجمه انتقال داده است .

این تحقیق دریچه کوچکی یه روی ترجمه برخی از اشعار لوکُنت دو لیل گشوده، اما پژوهشگران می‌توانند با رویکردهای ادبی دیگری اشعار و ترجمه‌های این مترجم را تحلیل و بررسی نمایند.

۱۰. تشکر و قدردانی

خاطرنشان می‌شود در فرایند تحقیق و تقریر این مقاله، از حمایت مالی هیچ نهاد و سازمانی استفاده نشده است.

Analysis of the Persian translation of "Leila's Sleep" by Leconte de Lisle according to Henri Meschonnic

Sedigheh Sherkat Moghadam[1]

Abstract

Introduction: Translation allows us to exchange ideas and thoughts about the world. Among various literary texts, the translation of poetry seems difficult according to some scholars. The major difficulty is to recreate the union of meaning and sound that characterize poetry and is part of the meaning of the poems. Among French poets, the poems of Leconte de Lille occupy a special place in French literature, because this poet is one of the followers of the school of "art for art's sake" and is very sensitive to form, music, and the beauty of poetry. As a translator of some of this poet's poems, Shojauddin Shafa attempted to establish a compromise between fidelity to the text and the aesthetics of the verses.

Background of the Study: In this research, we attempt to examine the Persian translation of the poem "Le Sommeil de Laila" written by Lecomte de Lille based on the opinions of Henri Meschonnic in order to know if the form, rhythm and aesthetic elements of this poem have been transferred into the target language or not. To achieve this objective, the verses of this poem are divided into three categories: linguistic rhythm, rhetorical rhythm, and poetic rhythm, then, we compare the verses of this poem with its translation to evaluate the degree of divergence and convergence between the poems by Leconte de Lille and texts translated by Shafa at different levels. The results obtained indicate that the translator used the "translation-interpretation" method instead.

In the article "Study of rhythm in the Persian translations of the works of Christian Bobin: the case of the translations of Geai (Idiot from the neighborhood)

1. Associate Professor of French Language Department and member of the Research Center for Language and Literature of Allameh Tabataba'i University

and Isabelle Bruges made by Qavimi", Mohseni examines the rhythm in the translations of this translator. According to the author, Bobin expresses a simple and sincere thought. His writings are full of short sentences whose slow or fast rhythm expresses the feelings and thoughts of the characters. By examining the translation of the two stories of Idiot du Quartier and Isabelle Bruges, Mohseni shows that the translator sometimes deviated from the rhythm of the original text to respect the spelling rules, but he managed to recreate the rhythm and the signs of orality.

Methodology : Our research work aims to criticize the translation of "Leila's Sleep" into Persian according to Meschonnic to see if the rigor and formal research of Leconte de Liste to draw art and beauty were well transmitted in the translation. We will study the divergence and convergence between the original and the translated text on different levels such as meaning, form, style, musicality, rhythm, sound, etc.

Conclusion : The presented analysis showed that the translation of Parnassian poems is not possible simply by choosing suitable equivalents and conveying the meaning, because the main characteristic of their verses is based on rhythm, music, and singing. Meschonnic's views on the importance of rhythm in the text and attention to the "general meaning of a speech" made it clear that reproducing the musicality of speech is very important in translation. By comparing the table containing the sonority, the richness of the rhymes, and the stanzas in the French version and the Persian version of our work, we could conclude that the translator did not properly convey either the musicality or the sounds of the verses in the translation.

Keywords: Sleep of Laila, Parnassus, Shojauddin Shafa, Meschonnic, Rhythm.

References :

- AGOStINI-OUAFI, Viviana; HERMETET, Anne-Rachel. (2006). « La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles » [En ligne], mis en ligne le 18 mai 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : https://journals.openedition.org/transalpina/3130.
- Ahmadi, Masoumeh ; Azhdari, Safoora . (2021). «La Traduction de la poésie mystique comme « Recréation et Interprétation »: L'examen d'une traduction de Mantiq at-Tayr», Recherche en langue française, Vol.2 75-93.
- Andrès, Philippe. (2000). Le Parnasse. Paris : Ellipses.
- Benveniste, Émile. « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, pp.327335
- Campas, Laurence. (1988). Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau. Ellipses.
- Cordingly, Antony. « Oralité chez Henri Meschonnic», Palimpsestes27(27), 2015, 47-60
- Dadvar, Elmira. (2021). «Translation of Poetry and its Difficulties», French Language and Translation Research, Vol.3, N.5, 61-74.
- Djafari, Sa'di. (2017). «An overview of world literature with a look at the poetic schools of the 19th century», Persian Language and Literature Quarterly of Islamic Azad University of Mashhad, No. 91, Winter 107-85.
- Eslami, Homayoun, Jafari, Kardgar Sadi, Kamali, Mohammad Javad. (2023). «Rhythm and Rhyme Management in Poetry Translation », Journal of Comparative Literature, Year 14, No. 27,67-94.
- Etkind, Efim. (1980). Un art en crise. Paris : L'Age d'homme.

- Goudarzi Lemraski, Hassan; Kamaljou, Mostafa. (2012).«Parnas in Amin Nakhlah's Thought», Vol.2, N.5, 85-100.
- Jaccottet, Philippe. Une Transaction secrète, Gallimard, 1987.
- Hymes, D.H. (1984). Vers la compétence de communication, Paris, Crédit-Hatier, coll. « LAL »
- Meschonnic, Henri. (1999). Poétique du traduire. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, Henri (1982). Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier.
- Meschonnic, Henri (2007). Éthique et politique du traduire. Paris : Verdier.p.
- Michon, Pascal.(2010), « Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic », Rhuthmos, 15 juillet.
- HYPERLINK "https://criticalstudy.ihcs.ac.ir/?_action=article&au=81700&_au=Saber++Mohseni&lang=en"Mohseni HYPERLINK "https://criticalstudy.ihcs.ac.ir/?_action=article&au=81700&_au=Saber++Mohseni&lang=en", HYPERLINK "https://criticalstudy.ihcs.ac.ir/?_action=article&au=81700&_au=Saber++Mohseni&lang=en" Saber .(2020). «A Review of Rhythm in Persian Translations of the Works of Christian Bobin: Mahvash Ghavimi's Translation of Geai and Isabelle Bruges», Critical Studies of Textes & Program of Human Sciences, Vol. 20, N. 84, 315-337.
- Mortelette, Yann. (2005). Histoire du Parnasse. Paris : Fayard.
- Murphy, Steve. (2008). « VERSIFICATIONS PARNASSIENNES », Romantisme. Colin, 67-84.
- Safavi, Kourosh. (1992). Seven speeches about translation. Tehran:Ketabe Mad.
- Sarparast, Fatemeh; Al-e buye, Abdulali; Seifi, Mohsen. (2018). «Criticism

of the translation of mystical poetry with the theoretical approach of Lefebvre», Translation studies in Arabic language and literature, Vol.8, N.18, 39-66.

- HYPERLINK "https://www.magiran.com/author/majid%20yousefi%20behzadi"Yousefi Behzadi Majid. (2015).« Saadi et le symbole de la «Rose» dans le langage poétique de Marceline Desbordes-Valmore (Les Roses de Saadi) et de Leconte de Lisle (Les Roses d Ispahan)», Recherches en Langue et Littérature Françaises, Volume:9 Issue: 15, 2015, 109- 123.