

نویسنده نویسنده‌ها و

نویسنده نویسنده نویسنده‌ها^۱

جولین بارنز

ترجمه فرزانه طاهری

اگر به وبسایت رستوران لوئیتیریر (3, rue des Chats Bossus, Lille) بروید و روی ترجمه کلیک کنید، آن ماشین خودکار غیور که بیدارش کرده‌اید بلافاصله همه‌چیز را به انگلیسی ترجمه خواهد کرد، از جمله نشانی را. و می‌شود «۳ خیابان گربه‌ها قوز کرده». تردیدی نیست که ترجمه کاری مهم‌تر از آن است که به ماشین‌ها سپرده شود. اما این کار را باید به چه‌جور انسانی سپرد؟

تصور کنید که قرار است یک رمان بزرگ فرانسوی را برای بار اول بخوانید و این اثر را می‌توانید فقط به زبان مادری خود یعنی انگلیسی بخوانید. خود کتاب بیش از ۱۵۰ سال از عمرش می‌گذرد. چه خواهید خواست/ باید بخوانید/ می‌خواهید؟ البته، غیرممکن را. اما چه‌جور غیرممکنی را؟ اول از همه اینکه احتمالاً می‌خواهید وقت خواندنش احساس نکنید «ترجمه» می‌خوانید. می‌خواهید وقتی آن را می‌خوانید احساس کنید که انگار در اصل به انگلیسی نوشته شده است—حتی اگر لاجرم نویسنده‌ای آن را نوشته باشد که اطلاعات بسیار عمیقی درباره‌ی فرانسه دارد. دوست دارید که وقتی وظیفه‌شناسانه هر سایه‌روشن معنا را انتقال می‌دهد تلق و تلق و پرپر نکند، که سبب می‌شود متن نمایش یک رمان بشود و نه خودِ رمان. دلتان می‌خواهد در شما بیشتر همان واکنش‌هایی را برانگیزد که در خواننده‌ی فرانسوی ممکن است برانگیزد (هرچند میزانی فاصله نیز می‌خواهید، و لذت اکتشاف جهانی متفاوت). اما چه‌جور خواننده‌ی فرانسوی؟ خواننده‌ای متعلق به اواخر دهه ۱۸۵۰، یا اوایل دهه ۲۰۱۰؟ دوست دارید که رمان تأثیر اولیه و اصلی‌اش را داشته باشد، یا تأثیری با رنگ و بوی تاریخ

¹ Julian Barnes, "Writer's Writer and Writer's Writer's Writer," *London Review of Books*, Vol. 32 No. 22 · 18 November 2010

داستان فرانسوی پس از آن، از جمله پیامدهایی که وجود خود همین رمان به دنبال داشته است؟ در حالت مطلوب، دلتان می‌خواهد تک‌تک ارجاعات به آن دوره را درک کنید— برای مثال اشاره به پودینگ ترافالگار، فرایارهای ایگوناترتین یا متیوننزربرگ— بدون اینکه نیاز داشته باشید مدام به پانوشته‌های پایین صفحه یا توضیحات آخر کتاب رجوع کنید. سرانجام اینکه اگر کتابی «انگلیسی شده» می‌خواهید، چه جور انگلیسی‌ای انتخاب می‌کنید؟ به زبان ساده، در نخستین صفحه رمان، دلتان می‌خواهد که trousers [شلوار در انگلیسی بریتانیایی] شارل بواری محصل مدرسه به کمک braces [بند شلوار در انگلیسی بریتانیایی] به پایش مانده باشد یا دلتان می‌خواهد که pants او [شلوارش در انگلیسی امریکایی] را suspenders [بند شلوار در انگلیسی امریکایی] نگه داشته باشد؟ تصمیمی که گرفته می‌شود و طعم و لحن هر انتخابی برگشت‌ناپذیر است.

بنابراین می‌توانیم مترجم رویاهایمان را تخیل کنیم: کسی که طبعاً رمان و نویسنده‌اش را می‌ستاید، و با قهرمان زن آن همدلی می‌کند؛ زنی که شاید کمک می‌کند که از سمت‌وسوی سیاست جنسی زمانه بهتر سر در بیاوریم؛ کسی با زبان فرانسه عالی و انگلیسی بهتر، شاید هم با کمی تجربه در ترجمه از انگلیسی به فرانسه. بعد تصمیمی سرنوشت‌ساز می‌گیریم: آیا این مترجم باید قدیم باشد یا مدرن؟ معاصر فلور یا خودمان؟ بعد از کمی تفکر، شاید قاطعانه رأی به زنی انگلیسی در زمانه فلور بدهیم که نثرش لاجرم از ناهم‌زمانی یا هر ناهنجاری سبکی دیگر بری خواهد بود. و اگر در زمانه خود نویسنده می‌زیسته، آیا معقول نیست تصور کنیم که نویسنده هم کمکش می‌کرده؟ بیایید پیشتر برویم: مترجم نه فقط نویسنده را می‌شناسد، که در خانه او زندگی می‌کند، قادر است فرانسه گفتاری او را هم علاوه بر فرانسه نوشتاری‌اش مشاهده کند. ممکن است تا هر مدتی که لازم است کنار هم روی متن کار کنند. و حالا بگذارید باز هم تا انتها پیش برویم: مترجم انگلیسی مؤنث ممکن است معشوقه مرد فرانسوی بشود—همیشه می‌گویند که بهترین راه یادگیری یک زبان گفت‌وگوهای در خلوت است.

دست بر قضا، این رؤیا یک‌بار تحقق یافته است. نخستین ترجمه مادام بواری را که از آن خبر داریم جولیت هربرت از روی نسخه پاکنویس دست‌نوشته انجام داده است؛ او در سال ۱۸۵۶-۵۷ معلم سرخانه کارولین، خواهرزاده فلور، بود. کاملاً محتمل است که او معشوقه گوستاو بوده باشد؛ تردیدی نیست که به او انگلیسی درس می‌داد. خودش لاف زده بود که «ظرف شش ماه شکسپیر را مثل آب خوردن خواهم خواند.» و این دو با هم «زندانی

قلعه شیلون» لرد بایرون را به فرانسه ترجمه کردند. (پیشتر از این، در سال ۱۸۴۴، فلور نزد دوستش لویی دو کورمن ادعا کرد که *ساده دل* [ولتر] را به انگلیسی ترجمه کرده است.) در ماه مه ۱۸۵۷، فلور برای میشل لوی، ناشر *مادام بواری* در پاریس، نوشت که «ترجمه‌ای به زبان انگلیسی که کاملاً از آن راضی‌ام درست زیرنظر خودم در شرف انجام است. اگر قرار باشد که ترجمه‌ای در انگلستان منتشر شود، دلم می‌خواهد که همین یکی باشد و نه ترجمه‌ای دیگر.» پنج سال بعد، کار جولیت هربرت را «شاهکار» خواند. اما در این زمان دیگر این ترجمه — و خود جولیت — کم‌کم داشتند از تاریخ ادبیات محو می‌شدند. هرچند فلور از لوی خواسته بود که ناشری انگلیسی برای جولیت پیدا کند، و باور داشت که لوی نامه‌ای به این منظور برای ریچارد بنتلی و پسران نوشته است، چنین نامه‌ای از پاریس در بایگانی مکاتبات بنتلی وجود ندارد (شاید به این دلیل که لوی مخالف این نظر بود و حاضر نشد بر مبنای آن عمل کند). دستنویس گم شد و ایضاً — کم یا بیش — خود جولیت هربرت تا زمانی که هرمیا آلیور در *فلور و معلمه سرخانه انگلیسی* (۱۹۸۰) جان دوباره‌ای به او بخشید. اگر روزی «شاهکار» جولیت پدیدار شود، باید امیدوار باشیم که همراه با مکاتبات ازدست‌رفته فلور — هربرت دریاید، با عکسی از جولیت که تا جایی که می‌دانیم هیچ تصویری از او باقی نمانده است. ترجمه *ساده دل* هم گم شده است. اما فلور و شکسپیر: روشن نیست که هرگز زبان انگلیسی‌اش به حد عالی رسیده باشد — با یا بدون جولیت — اما در کتابخانه‌اش آثار «لو گران ویلیام [ویلیام کبیر]» را به انگلیسی و فرانسه داشت.

به این ترتیب، خواننده بریتانیایی می‌بایست سه دهه دیگر منتظر بماند — تا سال ۱۸۸۶، شش سال پس از مرگ نویسنده — تا نخستین ترجمه *مادام بواری* به زبان انگلیسی منتشر شود. این مترجم هم زن بود، الینور مارکس اولینگ (دختر مارکس — که با توجه به مخالفت‌های تند و تیز فلور با کمون [پاریس] طنز بی‌سروصدای روزگار هم هست)، چنان‌که آخرین مترجم هم، لیدیا دیویس — داستان‌نویس امریکایی و مترجم پروست. در فاصله این دو، بیشتر ۲۵ ترجمه یا بیشتر را مردها انجام داده‌اند. مشهورترین‌شان فرانسیس استیگمور و جرارد هاپکینز هستند؛ و هرچند استیگمور داستان‌هایی نوشته — از جمله داستان‌های جنایی با نام مستعار دیوید کیت — عادلانه است شرط ببندیم که دیویس بهترین داستان‌نویسی است که تا به حال این رمان را ترجمه کرده است. که تلویحاً پرسش دیگری به فهرست اول مقاله اضافه می‌کند: آیا ترجیح می‌دهید رمان بزرگ‌تان را یک نویسنده خوب ترجمه کند یا نویسنده‌ای نه‌چندان خوب؟

این پرسش آن قدرها هم که به نظر می‌رسد مهم نیست. آن مترجم کامل باید نویسنده‌ای باشد که قادر باشد خودش را در متن و هویت نویسنده بزرگتر جای دهد. نویسنده-مترجم‌ها با سبک و جهان‌بینی خود شاید ضرورت نفی خویشتن را خوش ندارند؛ از آن طرف، پوشیدن لباس مبدل نویسنده‌ای دیگر به تن خود عملی است از مقوله تخیل، و شاید نویسنده بهتر این کار را راحت‌تر انجام بدهد. بنابراین اگر ریک مودی به ما می‌گوید که لیدیا دیویس «بهترین سبک نثر در امریکا» را دارد و جاناتان فرنزن می‌گوید که «در میان نویسندگانی که امروز می‌نویسند اندک‌اند کسانی که بیش از او به کلمات روی کاغذ اهمیت ببخشند،» سبب می‌شود که او برای ترجمه اثر صاحب بهترین سبک نثر قرن نوزدهم فرانسه به انگلیسی امریکایی قرن بیست و یکم مجهزتر باشد یا اینکه همین عیب او به حساب می‌آید؟ داستان‌های دیویس، که معمولاً دوسه‌سطری تا دوسه‌صفحه‌ای‌اند، از لحاظ دامنه و حدود مرز قطعاً غیرفلوبری‌اند؛ نوشته‌هایش از اپیزود طنزآمیز و رؤیاهایی وجدآلود تا نکته‌گویی بامزه را در برمی‌گیرند؛ و اگر خبری از تأثیر فرانسوی‌ها باشد متعلق به زمانی دیرتر است (از این روست که داستان «مسابقه موتورسیکلت سواران صبور» دیویس ظاهراً وامدار [آلفرد] ژاری است). تردیدی نیست که برخی از داستان‌هایش برگرفته از زندگی خود اوست، حال آنکه شهره خاص و عام است که زیبایی‌شناسی فلوبر مبتنی بر حذف خویشتن بوده است. از طرف دیگر، در آثار دیویس فضائل فلوبری فشرده‌گی، کنایه و عنان‌زدگی مفرط را می‌توان یافت. و اگر فلوبر با آن رهبانیت و سرسختی مثال‌زدنی‌اش نویسنده نویسنده‌هاست، اخیراً رمان‌نویسی امریکایی در توصیف دیویس نزد من او را «نویسنده نویسنده نویسنده‌ها» خواند. اینکه شایسته دیدند ترجمه او از *مادام بواری* را به صورت دنباله‌دار در مجله *پلی‌بوی* منتشر کنند—که روی جلدش آن را «رسوایی برانگیزترین رمان تمام زمان‌ها» جار زد—طنز پرسروصدایی است که اگر فلوبر بود خیلی هم تأییدش می‌کرد. در صفحه تبلیغات کتاب در ترجمه چاپ امریکا اما «نمونه اصل زن خانه‌دار درمانده [اشاره به سریالی امریکایی با عنوان «زن خانه‌دار درمانده»]» نامیده شده که هرچند تعبیر خیلی قزمیتی به نظر می‌آید چندان بی‌ربط هم نیست. *مادام بواری* خیلی چیزهاست—یک قطعه بی‌نقص تولید کارخانه داستان‌سازی، اوج رئالیسم، سلاخ رمانتیسیم، بررسی پیچیده شکست و ناکامی—اما نخستین رمان «خرید» و «جماع» هم هست [باز اشاره به همان سریال فوق‌الذکر]. دست کم هیچ‌یک از آن ۱۵ مترجمش لازم ندیدند که عنوانش را عوض کنند؛ مشکلات درواقع با عنوان فرعی‌اش آغاز می‌شود:

«Moeurs de Province». همه‌جورش هست: مارکس ترجمه کرده: 'Provincial Manners'، هاپکینز (۱۹۴۸) ترجمه کرده: 'Life in a Country Town'، آلن راسل (۱۹۵۰) ترجمه کرده: 'A Story of Provincial Life'، جفری وال (۱۹۹۲) ترجمه کرده: 'Provincial Lives'، یا 'Provincial Ways' که ترجمه لیدیا دیویس است. تا جایی که من می‌توانم بفهمم، هیچ‌کدام عنوان فرعی خودمانی *میدل مارچ* را انتخاب نکرده است: 'A Study of Provincial Life'. چندین مترجم راحت حذف کرده‌اند—حتی در کمال تعجب استیگمولر (۱۹۵۷)؛ هرچند که احتمال دارد در ابتدا قصور ناشر بوده باشد، چون در چاپ‌های جدیدتر آن عبارت زیبا و مؤکد 'Patterns of Provincial Life' آمده است. عنوان فرعی ممکن است زائد و «دُم‌ده» به نظر بیاید (به همین دلیل است که روی جلد *میدل مارچ* کنونی چاپ پنگوئن از پنج کلمه عنوان فرعی ایوت خبری نیست)، اما حذف آن به نظر کمی خودسرانه می‌رسد. مترجمان (یا ناشران) متعددی کلمات بعدی را در رمان نیز حذف کرده‌اند—تقدیم به استاد سنار، که در زمانی که رمان هنوز به صورت دنباله‌دار منتشر می‌شد فلور را که از اتهام توهین به عفت عمومی و دین به دردمس افتاده بود رها کرده بود. دیویس، که سخت سودای جور کردن کامل جنسش را دارد، هم این و هم آن یکی و، مهم‌تر از این دو، صفحه تقدیم‌نامه چاپ اول به لویی بویه، یار ادبی فلور، را نیز آورده است. هرچند—اگر بخواهیم وارد جهان مته‌به‌خشخاش‌گذارندگان بشویم—خودش (یا ناشرش) دو تقدیم‌نامه را به ترتیبی عکس چاپ اصل فرانسوی آورده‌اند.

اما خوب در ترجمه همان‌قدر که استفاده تمام و کمال اما عنان‌زده از تخیل زبانی لازم است، مته‌به‌خشخاش‌گذاشتن هم لازم است. ساده‌ترین جمله‌ها پر از مخاطره‌اند؛ غالباً گزینه‌هایی که در دسترس‌اند جایی در مقیاس مدرج درصداً «از دست رفتگی» قرار می‌گیرند. چه جای تعجب که سه سال طول کشید تا دیویس *مادام بواری* را ترجمه کند: برای ترجمه بعضی از آثار باید همان میزان وقتی را گذاشت که صرف نوشتن کتاب شده است، برای ترجمه معدودی دیگر حتی بیشتر. ترجمه استادانه رادفرد از *لا ریختای لئوپلدو آلاس*، که یک جور *بواری* اسپانیایی است، بنا بر محاسبه خود او پنج برابر ساعاتی که آلاس صرف نوشتنش کرده بود وقت برد. رادفرد در مقدمه‌اش گفته است: «ترجمه ماجرای عجیبی است که بی‌شک آدم‌های معقول از آن حذر می‌کنند.» یک جمله ساده از نخستین صفحات رمان فلور را در نظر بگیرید. والدین شارل بواری، در اوان زندگی، می‌گذارند برای خودش ول بچرخد. دنبال شخم‌کارها راه می‌افتد، کلوخه‌های خاک را به سمت کلاغ‌ها پرتاب می‌کند؛

بوقلمون می‌چراند و گاهی هم ناقوس کلیسا را به صدا درمی‌آورد. فلوبر یک پاراگراف به این فعالیت‌ها اختصاص می‌دهد و بعد پیامدهای این زندگی پیش از بلوغ را در دو جمله کوتاه خلاصه می‌کند که به قصدی معین در پاراگرافی جداگانه برجسته شده است:

‘Aussi poussa-t-il comme un chêne. Il acquit de fortes mains, de belles couleurs.’

[چنین بود که مثل یک بلوط بزرگ شد. دست‌هایی نیرومند و پوستی خوش‌رنگ به‌هم‌زد.]^۲

معنایش کاملاً روشن است؛ هیچ تله پنهان یا کلمات مشابه مشتبه‌ی در کار نیست. اگر مایلید که اول خودتان این را به انگلیسی برگردانید رویتان را آن طرف کنید. در اینجا شش تلاش را که در ظرف ۱۲۵ سال گذشته برای ترجمه و در عین حال نه traduce [بدنام کردن که شباهت ظاهری با واژه فرانسوی برای ترجمه کردن دارد/ همان کلمات مشابه مشتبه] انجام شده است می‌آورم:

- 1) Meanwhile he grew like an oak; he was strong of hand, fresh of colour.
- 2) And so he grew like an oak-tree, and acquired a strong pair of hands and a fresh colour.
- 3) He grew like a young oak-tree. He acquired strong hands and a good colour.
- 4) He throve like an oak. His hands grew strong and his complexion ruddy.
- 5) And so he grew up like an oak. He had strong hands, a good colour.
- 6) And so he grew like an oak. He acquired strong hands, good colour.

در همگی همان اطلاعات داده می‌شود، اما فقط کلمات «he»، «like» و «strong» در هر شش مشترک‌اند. برخی از مسائلی که این مترجمان احتمالاً در نظر گرفته‌اند (بر روی مقیاسی که از تأملات بر سر گزینش تا گوش سپردن به حرف دل را دربردارد) یحتمل شامل اینها می‌شده است:

آیا واقعاً در هر حال بگذارد به صورت یک پاراگراف جداگانه بماند: بنابراین ۱ تصمیم می‌گیرد که آن را در انتهای پاراگراف قبلی بیاورد که سبب می‌شود تأثیر آن که قرار بوده جمع‌بندی پاراگراف بالا باشد به آن چشمگیری نباشد.

آیا poussa از grew در انگلیسی پرزورتر است: بنابراین در ۴ throve آمده و در ۵

^۲ ترجمه‌های فارسی آمده در قلاب به نقل از: فلوبر، مادام بوواری، ترجمه مهدی سبحانی، نشر مرکز، چاپ پنجم: ۱۳۸۹.

با اضافه کردن "up" غلیظ‌تر شده است.

آیا بهتر است که *acquit* را با واژه خنثایی مثل "had" یا "was" منتقل کند؛ یا اینکه این فعلی است که به نوعی کنش اشاره می‌کند، و قرار بوده که در توازی با *poussa* باشد. پس برای همین می‌بینیم که 'acquired' یا 'grew' گذاشته‌اند—هرچند اگر اینجا *grew* بیاید، در جمله اول باید فعل دیگری آورد: خوب برای همین *throve* آمده است. آیا لازم است—یا می‌توان—توازن 'de fortes mains, de belles couleurs' را حفظ کرد. فقط ۱ این کار را با آوردن *herdo* به صورت مفرد انجام داده است؛ بقیه توازن تعداد را در متن به هم زده‌اند.

با *belles couleurs* چه باید کرد. هر پنج مترجم توافق دارند که هیچ راهی برای نگه‌داشتن صورت جمع [رنگ‌ها] وجود ندارد. اما الف) آیا لازم است که کمی قضیه را باز کنیم و نشان بدهیم که رنگ و روی جوانک یا در واقع *complexion* او کم کم *fresh* یا *ruddy* می‌شود (که تعیین می‌کند که *couleurs* منحصر به صورت است—هرچند پیشتر در صفحه اول رمان به «مچ‌های آفتاب‌سوخته»^۳ی او اشاره شده است)؛ یا ب) آیا خودبه‌خود معلوم است که پسرک کجاست و چه بر سر پوستش می‌آید، بنابراین یک *good* نکره پژواکی برای یک *belles* نکره می‌شود؟

هریک از این شش ترجمه—که به ترتیب زمانی آمده‌اند—برتری‌های خاص خود را دارد؛ معلوم است که هیچ‌کدام به‌طور مطلق برتر نیست. ۱ متعلق به مارکس اولینگ است، ترجمه‌ای که چنان‌که دیویس در مقدمه‌اش گوشزد کرده سبب شد که نابوکف «در یادداشت‌هایش در حاشیه کتاب سخت به خشم بیاید، اما در تدریس این رمان به آن متوسل شد»^۳؛ ۲ از راسل است؛ ۳ هاپکینز؛ ۴، که حتی به گواهی این تکه کوچک به نظر آزادتر از بقیه می‌آید، از استیگمولر است؛ ۵ از وال است؛ و ۶ از دیویس. وال و دیویس دو مترجمی هستند که از همه بیشتر به ساختمان اصلی جمله وفادار مانده‌اند و کمتر از بقیه «تأویل» کرده‌اند.

در شراب‌چشی و نوشتن درباره آن اصطلاحی هست اندکی متظاهرانه به نام «حس دهانی». (کمی هم گیج‌کننده است: آخر قرار است شراب را اگر نه با دهان با کجا حس کرد؟ روی پا؟) در کتاب مرجع شراب آکسفورد آن را «اصطلاحی نامعین برای چشیدن،

^۳ ولادیمیر نابوکف، *درسگفتارهای ادبیات اروپا*، ویراسته فردسن باوئرز، ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۳.

به‌طور اخص برای انواع شراب قرمز به کار می‌رود تا ویژگی‌های بافتی‌ای مثل نرم‌ها را نشان بدهد که تأثرات بساوشی روی سطح حفرة دهان ایجاد می‌کنند». در مورد ترجمه هم حس دهانی وجود دارد. سیر تطور کلی آن در طی قرن گذشته و پیشتر از آن دوری از نرم‌ها و نزدیک شدن به صحت است، دوری از تأویل‌گری و تجدیدسازمان که هدفش جریان یافتن نثر انگلیسی است و رفتن به سوی وفاداری با دقیق‌خوانی — از آن تانن‌ها [یا اسید تانیک، که از جمله در شراب قرمز هست] لذت ببرید! — که می‌خواهد پژواک زبان اصلی باشد. ما دیگر فعل 'to English' [انگلیسی کردن] را به کار نمی‌بریم — زنگی تملک‌جویانه و حتی امپریالیستی دارد — اما زمانی که اول‌بار فلوربا داشت ترجمه می‌شد هنوز رواج داشت: برای همین نخستین چاپ لندن و نیویورک *سالامبو* — که در سال ۱۸۸۶ منتشر شد، همان سال انتشار *مادم بوری* مارکس اولینگ — در صفحه عنوانش به این شکل توصیف شده است: «انگلیسی شده» (صبر کنید بگویم) توسط «آقای فرنچ شلدن». این فاصله گرفتن فزاینده از «انگلیسی کردن» را می‌توان در شش روایت بزرگ شدن شارل که در بالا نقل کردیم دید. در ترجمه چخوف هم به همین ترتیب، کنستانس گارنت جای به راندل هینگلی داده است. جای داده اما جاکن نشده است: برخی از ما هنوز ترجمه‌های گارنت را می‌خوانیم. عمدتاً به این دلیل که بلافاصله کار سفر در زمان را انجام می‌دهند، و این توهم را که خواننده‌ای در همان زمان قدیم هستیم نه خواننده‌ای که متنی متعلق به زمانی خیلی دور را با ابزارهای بسیار دقیق بصری و ارسی می‌کند بهتر ایجاد می‌کنند. اما شاید پای چیزی متفاوت یا اضافه بر این در میان باشد: یک‌جور نقش‌بستن. نخستین ترجمه‌ای که از یک رمان کلاسیک می‌خوانیم، مثل نخستین ضبطی که از اجرای یک موسیقی کلاسیک می‌شنویم، آن رمان، آن سمفونی «است» و همان می‌ماند. مفسران بعدی شاید سلطه بیشتری بر زبان داشته باشند یا آن قطعه را با آلات دوره خود بنوازند، اما *ایشه* همان روایت اولی است که مقداری تغییر کرده است. نمی‌شود تنها نیت ترجمه ارائه موثق تک‌تک سایه‌روشن‌های معنا باشد. چون اگر چنین شود، به همان مبارزطلبی افراطی می‌انجامد که در *یوگنی آنه‌گین* ترجمه نابوکف مجسم شده است. نابوکف در شعر سال ۱۹۵۵ خود به نام «از ترجمه یوگنی آنه‌گین» خطاب به پوشکین از تبدیل «بند شعری الگو گرفته از قالب غزلوارها/ت/ به نثر صادقانه کنارجاده -- / پوشیده از خار اما خویشاوند گل سرخت» می‌نویسد. وقتی که ترجمه نابوکف از این شعر در سال ۱۹۶۴ منتشر شد، نثری بود که به قالب بندهای شعری ریخته شده بود، و بیشتر از اینکه خار باشد ساقه چوبی بود. به خوانندگان این شعر به زبان انگلیسی توصیه می‌شود حتماً به وقت

درک رقص و سیلان شعر از خلال مثلاً ترجمه چارلز جانستن دو جلد تفسیر آقاناظم‌وار نابوکف را دم‌دست داشته باشند. نمونه حتی غریب‌تر وفاداری منجر به خودسری ترجمه سال ۱۹۲۲ دیلوین ناکس از هروداس برای مجموعه کتابخانه کلاسیک انتشارات لوب است. پنلوپ فیتزجرالد، دخترخواهر بسیار هوشمندش، حاصل کار او را با نیش باز و بدذاتانه اما همدلانه در *برادران ناکس* توصیف می‌کند:

زبان مایم‌ها [بخش‌های کار هروداس] گرانبهاست با کهنه‌گویی‌های ناخوشایند متصنع، و به‌نظر دیلی ترجمه صادقانه می‌بایست همین باشد. دیلی، معتکف در اتاق کارش... روی معادل انگلیسی خود از هروداس کار می‌کرد:

‘La no reke hath she of what I say, but standeth goggling at me more agape than a crab.’

نمونه‌ای است از جمله‌های او، حال آنکه جمله

‘Why can’t you tell me what they cost?’

[چرا نمی‌توانی به من بگویی که بهایشان چقدر است؟] به این صورت درمی‌آید:

‘Why mumblest ne freetongued descryest the price?’

دیلی، خشنود از حاصل کار خود، نمونه‌های چاپی را تصحیح کرد؛ نقد و بررسی‌ها را که همگی دقت متن را ستوده اما ترجمه را شکست کامل می‌دانستند در کمال بی‌تفاوتی خواند. «اگر حرف من غیرقابل فهم است به این دلیل است که هروداس غیرقابل فهم است.» دیویس، در پیشگفتارش، متذکر می‌شود که جرارد (و نه آن‌طور که او نوشته است، «جرالد») هاپکینز در ترجمه‌اش «تقریباً به هر جمله‌ای مطلبی اضافه کرده است»؛ حال آنکه استیگمولر «ترجمه‌ای خوش‌خوان و جذاب، روان‌تر از فلور، با بازتنظیم دقیق جمله‌ها و حذف و اضافه‌های بخردانه» خلق کرده است. به نظرتان این گفته درباره مهم‌ترین فلورشناس امریکا کمی بنده‌نوازانه نیست؟ اینجا یک نمونه نوعی از اضافه (یا درواقع جایگزینی) را می‌آوریم که محک خوبی است برای آنچه خواننده می‌طلبد. وقتی لئون به دیدار اما در کلیسای جامع روآن می‌رود، اولش باید از کنار خادمی بگذرد که در درگاه سمت چپ زیر پیکره‌ای ایستاده که فلور از آن به نام ‘Marianne dansant’ [رقص ماریان] یاد می‌کند. این اسمی بود که مردم روی حجاری‌ای از سالومه گذاشته بودند که در برابر هرود روی دستانش می‌رقصد. خوب، در چنین وقتی چه باید کرد؟ تقریباً همه مترجم‌ها آن را «ماریان در حال رقص» یا «ماریان رقصان» ترجمه کرده‌اند. اگر این

کلمات را بدون توضیح در پانویس بیاورید، خوانندگان طبعاً تصویری شاد و شنگول بر گرفته از فرهنگ عامیانه را در خیال مجسم می‌کنند. اگر در پانویس توضیح بدهید، وقفه‌ای در ذهن خواننده ایجاد و راهش را به سمت کتاب راهنما کج می‌کنید—این وقفه همان قدر موی دماغ خواهد بود که آن خادم کلیسا موی دماغ لئون و اما می‌شود. (می‌شود راه‌حلی بینابینی برایش پیدا کرد، همان کاری که دیویس کرده است، یعنی اینکه ته کتاب توضیحاتی آورده بدون اینکه در متن سرنخی بدهد که چنین توضیحاتی وجود دارند؛ به این ترتیب خوانندگان ممکن است راه‌حل را پیدا کنند، اما شاید نه به وقتش.) یا کاری را کرد که استیگمور در ترجمه بدون حواشی‌اش کرده است؛ می‌شود قال قضیه را کند و نوشت:

‘The verger was just then standing in the left doorway, under the figure of the dancing Salome.’

«خادم در آن وقت در درگاه سمت چپ ایستاده بود، زیر پیکر سالومه در حال رقص.»

این بلافاصله قابل درک است، و این فضیلت اضافه را هم دارد که به این تصویر شهوانی اشاره می‌کند که لئون سر راهش به وعده‌گاه با معشوق از زیر آن می‌گذرد. (در کلیسای جامع هم همین درونمایه ادامه می‌یابد: وقتی که خادم به قبر کنت دو برزه می‌رسد، با وقار تمام به دیان دو پواتیه اشاره می‌کند و می‌گوید که او بیوه سوگوار است، درحالی که باقی ما می‌دانیم معشوقه شاه بوده است—و نیز همان‌طور که اما به زودی خواهد شد، معشوقه مردی جوان‌تر از خودش.) با توجه به اینکه احتمالاً در روان دیگر هیچ کس این پیکره را «ماریان رقصان» نمی‌نامد، در فضیلت راه‌حل استیگمور بیش از اینها می‌شود گفت. اما در نظر برخی شاید این راه‌حل مداخله‌گری مفرط مترجم باشد.

ویژگی اصلی ترجمه دیویس توجه دقیقش به دستور زبان و ساختمان جمله فلور است و تلاش او برای اینکه آن را عین به عین در زبان انگلیسی منعکس کند. برای نمونه، «تقطیع با ویرگول»-- جایی که دو بند اصلی جمله به جای «او عطف» با ویرگول به هم پیوند می‌خورند—یا تغییرات ظریف وجه افعال که برای دیگران نامحسوس بوده (و گاه در زبان انگلیسی قابل دریافت نیست). در نمونه قبلی

(‘Il acquit de fortes mains, de belles couleurs’)

نوشته است پسر ‘good colour’ داشت، اما وال می‌نویسد که پسر ‘a good colour’ داشت؛ و با حذف حرف اضافه تعادل ساده صفت-اسم که در اصل بوده است حفظ می‌شود. دیویس در مقدمه‌اش بر برخی از مترجمان پیش از خود می‌تازد که خواسته‌اند «این داستان

مسحورکننده را به شیوه مرجح خود بگویند». در مصاحبه با تایمز این را بیشتر شرح و بسط می‌دهد: «دیده‌ام آنهایی که با میزانی زبان‌آوری و میزانی نشاط نوشته شده‌اند چندان به اصل نزدیک نیستند؛ آنهایی که به متن اصلی وفادارترند ممکن است یک‌جورهایی لخت و سنگین باشند.» این ناسازه و مخمصه ترجمه است. اگر «وفادار» بودن یعنی «لخت و سنگین» بودن، پس درواقع یعنی وفادار نبودن، چون فلور نویسندگی «لخت و سنگین» نیست. او بین گونه‌های کاربردی زبان حرکت می‌کند؛ با زبان مبتذل زبان‌غنائی را می‌برد؛ و این نثر فرانسه‌ای است که هر هجایش بارها و بارها با صدای بلند خوانده و سربلند از آزمون بیرون آمده است. فلور می‌گفت که هر سطر نثر باید به اندازه مصرعی از شعر آهنگین و مطمئن و تغییرناپذیر باشد. می‌گفت که هدفش فقط خلق زیبایی است، و مادام بوازی را نوشت چون از واقع‌گرایی بیزار بود (ادعایی خودفریبانه و از سر خشم، اما به هرحال). می‌گفت که نثر مثل موسیقی است؛ شانه‌اش بزینم برق می‌افتد. تمام مدت شانه می‌زد. و اما آن مترجمان غیردقیق که درعین حال «زبان‌آوری» و «نشاط» به رمان بخشیده‌اند؛ خوب، این زبان‌آوری و نشاط از کجا آمده اگر از خود رمان نیامده است؟ دیویس نتیجه می‌گیرد: «بنابراین، کاری که من سعی می‌کنم انجام بدهم کاری است که به گمانم تابه‌حال انجام نشده است، یعنی آفریدن ترجمه‌ای شیوا که درضمن به اصل فرانسه هم خیلی نزدیک، خیلی وفادار باشد.» این ادعای گزافی است؛ هرچند شک دارم که هیچ‌کدام از مترجمان پیشین هم تصور می‌کرده‌اند که سعی دارند کاری خیلی متفاوت با این انجام دهند. تلاش دیویس برای اینکه به اصل فرانسه «خیلی نزدیک، خیلی وفادار» باشد جاهایی بهتر از همه عمل می‌کند که جمله فلوری ساده و توضیحی است. مثلاً آن لحظه بزرگ خودآگاهی بزهارانه را در نظر بگیرید:

‘Emma retrouvait dans l’adultère toutes les platitudes du mariage.’

در ترجمه دیویس شده است:

‘Emma was rediscovering in adultery all the platitudes of marriage’

[اما همه ملال‌های زناشویی را در زنا هم بازمی‌یافت]

که دقیقاً اصل فرانسه را بازسازی کرده و دقیقاً این جمله همان تأثیر را می‌گذارد. شاید تصور کنید که این ترجمه بدیهی است، اما کافی است با ترجمه‌های دیگر مقایسه‌اش کنید. هم استیگمولر و هم هاپکینز با به‌هم‌ریختن جمله آن را تقلیل می‌دهند، و حتی وال که از

همه به دیویس نزدیک تر است آن «همه» را که لازم است و تأثیر جمله را تشدید می کند جا می اندازد. از سوی دیگر، یکی دو صفحه بعدتر این جمله را می خوانیم که باز به همان اندازه کلیدی است:

‘Tout et elle-même lui étaient insupportables.’

جمله ای نامعمول است. اگر جمله ای معمول بود ممکن بود به این شکل در آید:

‘y compris elle-même’ یا ‘Tout lui était insupportable; elle-même comprise’

فلو بر مشخصاً tout و elle-même را به هم پیوند می زند و اشتباه است اگر آنها را از

هم جدا کنیم، یعنی کاری که دیویس کرده است و نوشته است:

‘Everything seemed unbearable to her, even herself’

(که در آن لختی «her» مزاحم تکرار شده است).

وال هم اینجا به بی راهه می رود:

‘It was quite unbearable, beginning with herself.’

هاپکینز آن را باز می کند، شاید به افراط:

‘She hated everything and everyone, including herself.’

استیگمولر با این ترجمه از همه بهتر عمل می کند:

‘She loathed everything, including herself.’

[از همه چیز و از خودش بیزار بود]

اما حتی ترجمه او هم تأثیر آن *et* [و] ساده را به تمامی منتقل نمی کند— که قرار است جدایی «خود» از جهان را نشان دهد که با عملی [خودکشیِ اما] به اوج می رسد که سرانجام «خود» اما را از جهان جدا می کند. بنابراین تقسیم بندی مترجم های قبلی به زبان آوران و سنگین ذهنان از جانب دیویس واقعاً اعتبار ندارد؛ همین طور ادعایش که خود بهترین هردو جهان را جمع آورده است. دو مثال دیگر. بعد از اینکه رودلف اما را فریب می دهد تجربهٔ پساجماع و نیمه وحدت وجودی اما از جنگل دورتادورش که در لحظهٔ حال خود را با آن هماهنگ می یابد در یک پاراگراف توصیف شده است. اما در آخرین جمله فلو بر با خشونت تمام این حال را قطع می کند:

‘Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassée.’

[رودولف با سیگار برگی میان لب‌ها یکی از دهنه‌ها را که کنده شده بود با چاقویش درست می‌کرد]

این لحظه ضدرمانتیک بزرگ هم نشان می‌دهد که رودلف به لذت جسمانی دیگری رو می‌آورد (همان‌طور که گورف در بانو با سگ ملوس چخوف با خوردن هندوانه می‌کند) و هم اینکه به موضوعات مردانه عملی می‌پردازد. چنان‌که انتظار می‌رود، تمام ترجمه‌هایی که اینجا نقل می‌کنیم جمله را با 'Rodolphe, a cigar between his teeth . . .' «رودلف، سیگار برگی لای دندان‌هایش...» شروع کرده‌اند. وال این‌طور ادامه می‌دهد:

was mending one of the two broken reins with his little knife.

استیگمولر:

was mending a broken bridle with his penknife.

هاپکینز:

was busy with his knife, mending a break in one of the bridles.

دیویس:

was mending with his penknife one of the bridles, which had broken.

Rein یا Knife ؟ bridle یا little knife یا penknife؟ تفاوت جزئی است؛ در تمام ترجمه‌ها اطلاعات یکسانی مندرج است. جمله فلور کارش را با جلب نکردن توجه به خود پیش می‌برد؛ اصلاً نکته اصلی همین سردی و خشکی بعد از نثر پرشورتری است که قبلاً آمده است. وال، استیگمولر و هاپکینز هر سه متوجه این نکته بوده‌اند. دیویس نه. در عوض «وفادارانه» به ساختمان جمله فلور می‌چسبد. اما دستور زبان انگلیسی دستور زبان فرانسه نیست، و بنابراین آن *cassée* بی‌سروصدا (که با همه بی‌سروصدایی‌اش اشاره‌ای به «breaking» اما به دست رودلف هم هست [در زبان انگلیسی دست‌یافتن به یک زن هم معنی می‌دهد) را بایست به 'which had broken' تجزیه کرد—عبارتی که حالا به‌نظر کاملاً حشو می‌آید چون اگر که خراب نشده بود پس چی را داشت تعمیر می‌کرد؟ جمله لختی‌ای دارد که واردش شده نه اینکه با وفاداری منتقل شده باشد و کاملاً غیرفلوبری است. مثال دوم مربوط است به زمان رفتن شارل و اما به اپرا در روآن—که یکی از سه صحنه بی‌نظیر در رمان است که بر اساس سوال و جواب موسیقایی (آنتی‌فونی) ساخته شده است—وقتی که زندگی هیجانی درون اما، امیدها و خاطره‌هایش، رودروی عواطف لوجیا

دی لامرموری قرار داده می‌شود که گشاده‌دستانه بیرون ریخته می‌شوند. در گرداب چرخان افکار و احساسات، اما ناگهان متوجه می‌شود که هم هنر و هم زندگی هر کدام به روش خود «کم می‌آورند». این جمله‌ای کلیدی در رمان است:

‘Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l’art exagérait.’

[اما اینک بی‌مقداری شورها را، که هنر بسیار بزرگشان می‌نمایاند، خوب می‌شناخت]

این جمله‌ای است آرام و متوازن، در سه بخش، با واج‌آرایی سه کلمه، و بخشی که حاوی «پ» دوم و سوم است بند میانی جمله را می‌سازد. گزینش معادل برای *petitesse* [بی‌مقداری] طبعاً جایی بین ‘paltriness’ و ‘pettiness’ صورت می‌گیرد که هیچ کدام کامل و بی‌عیب نیستند، چون زنگی اندکی شماتت‌آلودتر از *petitesse* دارند. ترجمه‌ی وال وزن و پیشروی جمله اصلی را دارد:

For now she knew the pettiness of the passions that art exaggerates.

هاپکینز این واج‌آرایی را جایی دیگر منتقل می‌کند:

She knew now the triviality of those passions which art paints so much larger than life.

استیگمولر واج‌آرایی سه کلمه را حفظ می‌کند:

Now she well knew the true paltriness of the passions that art painted so large.

و دیویس ترجمه کرده است:

She knew, now, how paltry were the passions exaggerated by art.

بدون اینکه لازم باشد، اسم اصلی را در فرانسه [بی‌مقداری] به صفت تبدیل می‌کند، بعد دستور زبان بند آخر را وارونه می‌کند [از حالت معلوم به مجهول]. اما ایراد اصلی این جمله در همان سه کلمه اول است: ‘knew’، ‘now’، ‘how’—که هم زوزه مصوت‌ها را بلند می‌کند و هم الکن شدن ضرباهنگ است که هیچ ربطی به جمله اصلی ندارد.

هیچ ترجمه‌ای را نمی‌توان پیش از دوره‌ای که نوشته شده است خواند: این هم بدیهی است و هم نوعی دلخوری عریان. و نمی‌شود—یا دست کم نباید—به شکل «استقبال» از دوره کار اصلی نوشته شود. باید برای خواننده معاصر نوشته شود، اما درعین حال خواننده را با همان میزان راحتی یا دشواری احتمالی برای خواننده آن دوره یا به میزانی نزدیک به آن روبه‌رو کند. و درست همان‌طور که «لاقیدی» ممکن است بزهکارانه باشد، دقت مفرط هم

ممکن است ناموجه باشد. القای زمینه کلی ادبی که یک کتاب در آن نوشته شده و اغلب هم بسیار در نویسنده اثر داشته است بسیار دشوار است (مگر به صورت پانوش و مقدمه). کتاب‌ها غالباً در تقابلی نوشته می‌شوند—تقابل با رمانتیسیم، تقابل با «منیت» نویسنده و مداخله او، تقابل با این تصور که برخی از درونمایه‌ها «والا» تر از بقیه‌اند. زمینه زبان‌شناختی هم داریم: همین است که مایکل هوفمان در مقدمه‌اش بر ترجمه‌اش از مسخ از کلاوس واگنباخ نقل می‌کند که «خلوص مشخصه کافکا، ساختمان منطقی جمله‌هایش و تُنکی ذخیره واژگانش بدون وقوف بر پس‌زمینه او یعنی زبان آلمانی پراگ قابل‌درک نیست». وانگهی، هیچ دو زبانی نیستند که دستورشان بر هم منطبق باشد. واژگانشان هم متفاوت‌اند (زبان انگلیسی واژه‌ها و گزینه‌هایی بسیار بیشتر از زبان فرانسه دارد). حتی نقطه‌گذاری‌شان هم اهمیت متفاوتی دارد: برای همین است که صدای فریادِ نشانه‌ی خطاب در انگلیسی بلندتر از زبان فرانسه است، برای همین برخی از نشانه‌های خطاب فلور را باید حذف کرد؛ وال بیشتر از دیویس آنها را حذف کرده است؛ دیویس گاه حتی نشانه‌ی خطاب به متن اضافه کرده است. وانگهی، زبان‌ها در طی زمان با آهنگ یکسانی رشد نمی‌کنند و متحول نمی‌شوند. برای همین، در مورد *مادم بوری*، باید در آن واحد مثل تردست‌ها نویسنده فرانسوی آن زمان، خواننده فرانسوی آن زمان و اکنون، مترجم انگلیسی اکنون، خواننده انگلیسی آن زمان و اکنون را همزمان در هوا چرخاند و نگه داشت.

جای شکرش هست که امروزه برخی کتاب‌ها با فاصله زمانی کمتری ترجمه می‌شوند (لا رختنا نخستین بار در سال ۱۸۸۵-۱۸۸۴ منتشر شد اما تا سال ۱۹۸۴ «انگلیسی» نشد). مترجم‌ها می‌توانند با ایمیل یا حتی حضوری از نویسندگان بپرسند که منظورشان چه بوده است: دان دلیلو کنفرانسی در لندن با مترجمان اروپایی رمان *جهان زیرین* خود برگزار کرد که در زمانی که ۶۰ صفحه اولش یک مسابقه بیس‌بال است چنان‌که انتظار می‌رفت به مشکلاتی برخورد کرده بودند. اما ترجمه همیشه، یا لزوماً، دست‌وپنجه نرم کردن با «زدست‌رفتن» نیست. وقتی رمان *طوطی فلور* من به آلمانی ترجمه می‌شد، ویراستارم در زوریخ با تواضع تمام چند «زبان‌آوری» پیشنهاد کرد: برای نمونه جناسی با نام فلور و نیز استفاده از اصطلاح عامیانه‌ای برای استمنا که معنای تحت‌اللفظی‌اش می‌شد «تکاندن از درخت نخل». چون فلور در این نقطه از رمان داشت در مصر این تجربه را می‌گذراند، به‌نظرم آمد که متن انگلیسی به این ترتیب بهتر شده است. اضافه کردن چیزی بیشتر برای خوانندگان آلمانی زبان به‌نظرم ترجمه از نوع تجارت منصفانه بود. اما این امتیاز خطر جدیدی

را همراه دارد: اینکه نویسنده انتظار این بده‌بستان دوستانه با مترجم یا ویراستار خارجی را پیشاپیش در ذهن داشته باشد. یادم هست یک رمان‌نویس مشهور بریتانیایی در یک مصاحبه رادیویی اعتراف کرد که زمانی در وقت نوشتن مکث کرده و به دردسری فکر کرده که احتمالاً داشته برای مترجمان اسکاندیناویایی‌اش درست می‌کرده، و تصمیم می‌گیرد که کار را برای آنها ساده‌تر کند. سوای اینکه این کار یعنی انکار زبان خود، خیلی راحت ممکن است به یک جور نثر بین‌المللی بینجامد که شبیه غذاهای هواپیماست: همه از آن می‌خورند، کسی را عملاً مسموم نمی‌کند، اما چندان ارزش غذایی ندارد.

مقایسه چندین ترجمه متفاوت از *مادام بواری* به معنای مشاهده فرایند انباشت، پیشرفت تدریجی اما ناگزیر به سوی قطعیت و صحت نیست (مگر در مواردی که خطای اصلاح می‌شود)؛ بیشتر نگرستن به یک سلسله تقرب جستن است، مجموعه‌ای از نم‌آشامی و آبگونه‌شدن. چطور ممکن است جز این باشد وقتی تقریباً هر کلمه در زبان فرانسه را می‌شود به چندین شکل مختلف ترجمه کرد؟ لحظه‌ای را در نظر بگیرید که اما و شارل و لئون که قبل از صحنه پایانی اپرای *لوچیا بیرون* آمده‌اند دارند در کافه‌ای کنار بندرگاه بستنی می‌خورند. شارل ساده‌دلانه پیشنهاد می‌کند که زنش در شهر بماند تا اجرای بعدی را ببیند — عملی که برقراری رابطه عشقی اما با لئون را جلو می‌اندازد. شارل همسرش را *mon petit chat* [گره‌کم] صدا می‌کند (ابتدال این عبارت با زبان‌آوری‌های دونیتزتی که تازه شاهدش بوده‌اند در تقابل قرار می‌گیرد). مارکس اولینگ گذاشته است *pussy*، میلدرد مارمر (۱۹۶۴) گذاشته است *my kitten*، وال *my pussy-cat*، هاپکینز *darling*، استیگمولر *sweetheart*، راسل و دیویس *my pet*، عبارت تحبیب‌آمیز مارکس اولینگ آن موقع که او ترجمه کرد یحتمل کارساز بود، اما متأسفانه حالا چنین نیست؛ برابرنهاده مارمر خوب است؛ ترجمه وال مختصری از طعم ناخواسته بدترین فیلم‌های دین مارتین را وارد جمله می‌کند؛ استیگمولر و هاپکینز عامدانه از وجه گربگی طفره می‌روند (می‌شود استدلال کرد که عبارت فرانسوی در هر حال از این وجه گربگی خالی شده است)؛ حال آنکه راسل و دیویس که ابتدال و وجه حیوانی دوردست را درهم آمیخته‌اند، بهترین راه‌حل را یافته‌اند. احتمالاً دست کم تا اطلاع ثانوی. می‌شود فهمید که چرا رادرفرد ترجمه را «ماجرای عجیبی» خوانده است که بهتر است «آدم‌های معقول» از آن حذر کنند.

مادام بواری دیویس ترجمه‌ای به لحاظ زبانی دقیق است، به سبک مدرن، و به شکل بی‌سروصدایی انگلیسی‌امریکایی. در بهترین جاها دقت نثر فلور را در این رمان — که برخی

آن را خشکی می‌دانند-- منتقل کرده است، ضمن آنکه طابق النعل بالنعل بودن نحو آن با نحو زبان فرانسه گاه ما را به فلور نزدیک‌تر می‌کند. در بدترین جاها خیلی بیش از حد ما را از زبان انگلیسی دور می‌کند و بیشتر از اینکه حواس مان به نثر فلور باشد به دیویس است که حواسش به نثر فلور است. و چنین عیوبی از چیزی برمی‌خیزند که بسیار کهنه است: دوست نداشتن کاری که دارد ترجمه می‌کند. لیدیا دیویس در مصاحبه‌اش با تایمز می‌گوید:

از من خواسته شد فلور را کار کنم، و نه گفتن به یک کتاب به اصطلاح بزرگ دیگر کار سختی بود. من راستش *مادم بواری* را دوست نداشتم... کاری که با زبان می‌کند برایم واقعاً جالب است؛ اما نمی‌توانم بگویم که به‌عنوان کتاب خیلی برایم جذاب باشد... وانگهی، من قهرمان زنی را دوست دارم که بیندیشد و احساس کند... خوب، اما بواری به نظرم تحسین‌برانگیز یا دوست‌داشتنی نیست—اما خود فلور هم همین نظر را داشته. من خیلی کارها می‌کنم که آدم‌ها گمان نمی‌کنند یک مترجم بکند. با خودشان می‌گویند: «او عاشق *مادم بواری* است، سه دفعه آن را به زبان فرانسه خوانده است، همیشه دوست داشته ترجمه‌اش کند و به ناشرها اصرار کرده که یک ترجمه دیگر دریاورند، و کلی هم مطلب در مورد پیشینه و اینها خوانده است...» اما هیچ کدام اینها درست نیست.

شاید این معادل مترجم برای ذوق‌زدگی پس از گرفتن مدرک پایان خدمت باشد— بعد از سه سال کش و واکش با این زن ناخواستنی در سرتاسر فرانسه اشغال‌شده، جای تعجب ندارد که وقتی زنده بیرون آمده کلاهش را به هوا بیندازد. مقصود دیویس چیست که می‌گوید اما بواری نمی‌اندیشد یا احساس نمی‌کند. رمان تماماً دربارهٔ مخاطرات (غلط) اندیشیدن و (کاذب) احساس کردن است. شاید مقصودش این باشد که «آن‌طور که من بپسندم نمی‌اندیشد یا احساس نمی‌کند». و شکوه از اینکه اما «تحسین‌برانگیز یا دوست‌داشتنی» نیست—این آدم را یاد اعتراض مبتدی‌ترین خواننده‌ها در گروه‌های کتابخوانی می‌اندازد. *مادم بواری* لیدیا دیویس اثبات می‌کند که تولید ترجمه‌ای بهتر از حد قابل‌قبول از کتابی که آدم عمیقاً با آن هم‌دلی ندارد امکان‌پذیر است. از این جنبه، تأیید می‌کند که ترجمه علاوه بر مهارت یک تکنیسین به عمل قوهٔ خیال نیاز دارد. اگر آدم ترجمه‌ای آزادتر می‌خواهد، استیگمور از همه بهتر است؛ ترجمهٔ سفت‌وسخت‌تر می‌خواهد، باید به سراغ وال برود. و شاید هم روزی «شاهکار» گمشدهٔ جولیت هربرت پیدا شود و بتوانیم آن را با اخلافتش تطبیق بدهیم، و ببینیم حال که ناکام‌ماندن اجتناب‌ناپذیر است، این یکی از چه لحاظ ناکام مانده است.
