Received: 22 October 2023 **Revised:** 28 January 2024 **Accepted:** 26 February 2024 **Published Online:** 14 November 2024

DOI: 10.22067/lts.2024.84983.1226

Exploring James Holmes' Translation Strategies in Four Persian Translations of Shakespeare's Sonnets

Abolfazl Horri[1]

[1]*Arak University, Arak, Iran*

Abstract This article compares four Persian translations of Shakespearean sonnets, analyzing selected verses through the lens of Holmes's translation strategies. The study aims to identify prevailing translation strategies. According to Holmes, the translated poetry is a 'meta-poetry', and the translator, a 'meta-poet', attempts to recreate the verbal essence within a structure that closely mirrors the original poem. The employed methodology is qualitative-analytical and is positioned within the framework of translation studies. The four types of meta-poem—imitative, analogical, organic, and deviant—are categorized into two approaches: the first two are *form-derivative*, while the latter two are *content-derivative*. Results show that Tabibzadeh's translation follows an analogical strategy, producing translations that resemble the meta-poetry of Shakespearean sonnets in Persian. Tafazzoli's translation is form-derivative, Moghadam's translation employs a deviant strategy, and Abjadiyan's translation adopts a middle path. Overall, this study highlights the importance of translation strategies in creating effective and faithful translations of poetry.

Keywords: *Shakespeare's Sonnet; Holem's Translation Strategy; Form-Derivative; Content-Derivative; Translation as Meta-Poem*

1. Introduction

Over a century has passed since Shakespeare's works, both theatrical and non-theatrical, were first translated into Persian. Various translators have rendered his works, particularly his non-theatrical work, such as sonnets. These non-theatrical works continue to be translated into Persian through various media, albeit in a scattered and selective manner. Each translator approaches the translation project according to their personal preferences. Given the significance and global literary standing of Shakespeare, there is a need to analyze and scrutinize these translations from a more technical and theoretical perspective.

Please cite this paper as follows:

Horri, A. (2024). Exploring James Holmes' translation strategies in four Persian translations of Shakespeare's sonnets. *Language and Translation Studies, 57*(1), 63-92.
https://doi.org/10.22067/lts.2024.84983.1226

* **Corresponding Author:** horri2004tr@gmail.com

© 2024 LTS. All rights reserved

Therefore, this article aims to provide a descriptive account, within the framework of literary translation theories, of the translation strategies employed by translators across different periods, from the earliest to the most recent translations. The primary question seeks to determine how the translators' strategies for translating sonnets align with the four categories proposed by Holmes (1988). This analysis sheds light on the ways in which the translators have approached the challenges posed by Shakespeare's sonnets and how they have tackled cultural and linguistic differences between English and Persian.

2. Method

This study utilizes a qualitative-analytical methodology and draws on library resources to describe and analyze the translation strategies employed by Tabibzadeh, the most recent Persian translator of Shakespeare's sonnet collection, in comparison to three other translators. The aim is to determine which approach aligns with Holmes' four strategies. The data are based on selected verses from Sonnets 1, 2, 12, and 18, which belong to the 'procreation sonnets' section of Shakespeare's sequence, excluding Sonnet 18. These sonnets were translated by four Persian translators (i.e., Tafazzoli 1998, Moghadam 2002, Abjadiyan 1992, and Tabibzadeh 2020), enabling targeted comparative analysis.

Tabibzadeh (2020) is the only translator of Sonnet 1, making it a key point of comparison. This comparative analysis of the selected verses could offer a comprehensive examination of other sonnets and their translation strategies. Given the study's scope, it is not possible to compare all verses in these four sonnets with their Persian translations. Instead, selected excerpts are compared to identify the dominant translation approach in the four translations, with particular focus on Tabibzadeh's translation.

3. Results

Upon analyzing selected verses from the four sonnets, it is clear that Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) primarily employ a comparative approach in their translations, relying on accepted and conventional translations of the sonnets. In contrast, Tafazzoli (1998) and Moghadam (2002) tend to deviate from the original poetic tone of Shakespeare's verses, offering literal and metrically unconventional translations, respectively. Therefore, following Holmes' perspective, it can be concluded that Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992), as translator poets, have successfully recreated the poetic essence of Shakespeare's sonnets in Persian.

4. Discussion and Conclusion

According to Holmes (1988), translators acting meta-poets aim to create translations of sonnets that preserve the style and poetic manner of the original, while adapting to the target language's characteristics. Two translators, Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992), initially approach Shakespeare's sonnets as critics, analyzing and

interpreting the original text. However, as meta-poets, their focus shifts to recreating the sonnets as works of art in the form of 'meta-poetry' in Persian. While Shakespeare creates the essential materials, elements and structure of his sonnets, meta-poets do not create from scratch; instead, they innovate and re-create. In this sense, their overall value, according to Holmes' interpretation, lies in the choice of each word (Holmes 1988).

Based on Holmes' categorizes, Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) are considered analogical meta-poetry translators, meaning their translations serve a dual purpose and act as a network of relationships between the original language and the poetic tradition of target language. In contrast, Tafazzoli (1998) and Moghadam (2002) produce literal and metrically unconventional translations, respectively, falling into the categories of imitative and deviant meta-poetry.

Therefore, Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) initially approach Shakespeare's sonnets as critics, providing an extensive and analytical introduction to Shakespeare and the intellectual and cultural context of the Renaissance. However, in the role of meta-poets and not critics, they strive not to analyze, interpret or explain the sonnets, but to recreate them as artistic works in the form of poetry or more precisely, as 'meta-poetry' in the target language. While Shakespeare, as a poet, creates the essential materials, elements, and structure of his sonnets for any hypothetical or real audience, meta-poets do not create or invent from scratch; instead, they innovate and re-create.

In this regard, according to Holmes' (1988) terminology, it can be said that Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) initially engage in the analysis and interpretation of sonnets as critics. However, as meta-poets, they strive to recreate sonnets not by analyzing or interpreting but by treating them as artistic works of 'meta-poetry' in Persian. In contrast, translators Tafazzoli (1998) and Moghadam (2002), in the role of meta-poets, focus on innovation and re-creation rather than creation or invention. Therefore, Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) adopt a middle ground within Holmes' framework of meta-poetry. Their approach is distinct from Tafazzoli's (1998) prose translation and Moghadam's (2002) metrical and deviant translation, as it does not strictly conform to either prose or verse.

These translations, as Holmes describes, have a dual purpose and are "a network of a set of relationships that connect and converge from both sides: from the original poetry that has its language and is linked in its unique way to the poetic tradition of that language, and from the poetic tradition of the target language that elicits specific expectations in target language readers and expects the para-poet to fulfill those expectations" (Holmes, 1988, p. 26). For this reason, Holmes (1988) considers meta-poetry translation in four main types: imitative, analogical, organic, and deviant. The translations by Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) fall into the category of analogical meta-poetry, while the translations by Tafazzoli (1998) and Moghadam (2002) are imitative and deviant meta-poetry, respectively.

Tafazzoli (1998) and Moghadam (2002) provided both prose and metrical translations of the sonnets. Tafazzoli (1998), adopting a traditional approach, presented a prose translation of the sonnets. Although faithful to the original texts in terms of content, this type of translation was less concerned with formal intricacies. In particular, the translator was less meticulous in maintaining the formal structure of the sonnets, consisting of three quatrains and a couplet, in the Persian translation.

On the other end of Holmes' spectrum, Moghadam's translation is categorized as metrical. Firstly, Moghadam (2002) translated the same portions that Tafazzoli (1998) rendered into prose. Secondly, in the book's introduction, not from the translator's perspective but from that of a commentator, another person shared their views on translation. Although this commentator is not the original translator, their insights might not be as illuminating. However, their presence in the introduction suggests a potential alignment with or agreement with the translator's views.

In contrast, Tabibzadeh (2020), and to a lesser extent, Abjadiyan (1992)—who did not translate all the sonnets—occupy a middle ground of Holmes' categorization, adopting what Holmes terms 'meta-poetry'. Tabibzadeh (2020), employing an analogical approach, yielded a translation that is faithful to the meaning and essence of Shakespeare's sonnets, while also accommodating the patterns and poetic styles of Persian. This results in a translation that can be termed as 'adequate'. Tabibzadeh's translation, based on Holmes' categorization, is an analogical meta-poetry that exhibits both fidelity to the content and acceptability in terms of Persian poetic conventions.

These characteristics are also evident, to some extent, in Abjadiyan's translations of selected sonnets as well. It seems that Tabibzadeh (2020), to a greater extent, and Abjadiyan, to a lesser extent, have managed to blend their poetic voices with Shakespeare's, in Holmes' terms, 'matching' the sonnets. Therefore, Tabibzadeh (2020) and Abjadiyan (1992) can be considered meta-poets, according to Holmes' terminology. They have successfully produced meta-poems in Persian that are worthy of Shakespeare's sonnets, achieving a dynamic equivalence between the original poetry and the translation and fulfilling a mediatory role between the two.

DOI: 10.22067/lts.2024.84983.1226

مطالعات زبان و ترجمه، دورهٔ ۵۷، شمارهٔ ۱ (۱۴۰۳)، صص. ۶۳-۹۲

تاریخ انتشار برخط: ۱۴۰۳/۰۸/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۰۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۰۸ تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۳۰

بررسی منتخب ابیاتی از چهار برگردان فارسی چهار غزل‌وارهٔ شکسپیر از منظر چهار راهکار ترجمه‌ای جیمز هولمز (۱۹۸۸)

ابوالفضل حری[۱]

[۱] *دانشگاه اراک، اراک، ایران*

چکیده این مقاله، منتخب ابیاتی از چهار برگردان فارسی چهار غزل‌وارهٔ شکسپیر را از منظر چهار راهکار ترجمه‌ای هولمز بررسی تطبیقی می‌کند تا نشان دهد کدام راهکارهای ترجمه‌ای وجه غالب دارند و مترجمان کدام راهکارها را اتّخاذ کرده‌اند. از نظر هولمز، شعر ترجمه‌شده، نوعی «فرا شعر» و مترجم نیز فرا شاعری است که می‌کوشد عینیتی کلامی را در قالبی کم‌وبیش مشابه شعر اصلی، بازآفرینی کند. روش این مقاله، کیفی تحلیلی و مطابق با نقشهٔ راه مطالعات ترجمه است. از چهارگونهٔ فراشعر یعنی محاکاتی، قیاسی، انداموار و انحرافی، دو راهکار اول، «شکل وابسته» و دو راهکار دوم، «محتوا وابسته»اند. نتایج بررسی نشان می‌دهند برگردان طبیب‌زاده «فرا شعری» است که نه به نثر است و نه به نظم؛ برگردان تفضّلی، شکل وابسته؛ برگردان مقدّم، مبتنی بر راهکار انحراف است؛ و ابجدیان نیز راه میانه را اختیار کرده است. در مجموع، طبیب‌زاده با انتخاب راهکار «قیاسی»، ترجمه‌هایی به‌مثابهٔ فرا شعر از غزل‌واره‌های شکسپیر در زبان فارسی پدید آورده است.

کلیدواژه‌ها: غزل‌واره‌های شکسپیر؛ راهکار ترجمه‌ای هولمز؛ شکل-وابسته؛ محتوا-وابسته؛ ترجمه به مثابه فراشعر

۱. مقدّمه

از دیرباز تاریخ، آثار ادبی به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند، بی‌آن‌که مسائل مرتبط با ترجمه‌گری این متون در میان بوده باشد. درواقع، این آثار را مترجمان و شاعران به زبان فرهنگ مقصد برگردانده، و خوانندگان نیز از این ترجمه‌ها به احتمال لذّت برده و گاه، ترجمه‌ها را، بیش‌تر ذوقی و استحسانی تا نظریّه‌مبنا، تحسین و تحبیب، یا تقبیح و نکوهش کرده‌اند. فقط در

* نویسندهٔ مسئول: ابوالفضل حری horri2004tr@gmail.com

© 2024 LTS.
All rights reserved

همین چند دهۀ اخیر، از پی مطرح شدن حوزۀ مطالعات ترجمه یا ترجمه‌شناسی به‌ویژه از دهۀ ۱۹٦۰ م. به این‌سو، بحث بر سر کمّ‌وکیف ترجمه‌گری متون و به طریقِ اولا، ترجمه‌گری متون ادبی درگرفته است. از این‌رو، ارزیابی کیفیت ترجمۀ متون ادبی نیز هم‌زمان با رشد و گسترش نظریّه‌های ترجمه پُررنگ‌تر شده است. با این همه، این ارزیابی و به‌ویژه، ارزیابی متون شاعرانه به سبب ویژگی‌های خصیصه‌نمای زبان شعری، کمتر به معاینۀ نقادانه درآمده است. با این حال، از میان شاعران و نویسندگان جهان، برخی با اقبال عام‌تری در میان خوانندگان و ناقدان و پژوهشگران و مترجمان روبرو بوده‌اند. ویلیام شکسپیر[1]، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی، از جملۀ این افراد است.

در ایران، تقریباً، همۀ آثار نمایشی و به‌تازگی نیز همۀ آثار غیرنمایشی از جمله غزل‌واره‌های شکسپیر را به فارسی برگردانده‌اند و گاه، از برخی آثار عمدتاً نمایشی شکسپیر، چند ترجمه در بازه‌های زمانی مختلف در دسترس قرار گرفته است. از آغاز سدۀ چهاردهم شمسی، غزل‌واره‌های شکسپیر به‌صورت پراکنده در برخی نشریّه‌های ادواری منتشر کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰). ابتدا، فرزاد (۱۳۱۲) و به‌تبع، موقر (۱۳۱۷) برخی غزل‌واره‌ها را در مجلّۀ *مهر* ترجمه کردند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰). شفا (۱۳٤٤) برخی غزل‌واره‌ها را در کتاب منتخبی از شعرهای جهان به چاپ رساند. پس از انقلاب، ابتدا تفضّلی (۱۳۷۷)، صد غزل‌واره از مجموع ۱٥٤ غزل‌وارۀ شکسپیر را به زبان منثور و وفادار به متن اصلی، به فارسی ترجمه کرد. اندکی بعد، مقدّم (۱۳۸۱) ترجمه‌ای منظوم از ۸۷ غزل‌واره را به دست داد. در این میان، برخی دیگر از مترجمان، غزل‌واره‌هایی از شکسپیر را در نشریّه‌های ادواری چاپ کرده‌اند. به‌تازگی، طبیب‌زاده (۱۳۹۹) تمام ۱٥٤ غزل‌وارۀ شکسپیر را نیز ترجمه و روانۀ بازار کرده است که اوّلین برگردان فارسی همۀ غزل‌واره‌ها محسوب می‌شود.

در نگاهی کلّی، بیش از یک‌صد سال است که آثار نمایشی و غیرنمایشی شکسپیر را به فارسی ترجمه و مترجمان مختلف با آثار وی طبع‌آزمایی کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰). ازاین‌رو، ضرورت دارد این ترجمه‌ها به سبب اهمّیّت و جایگاهی که شکسپیر در ادبیّات جهان دارد، با

[1]. Shakespeare

نگاهی فنّی‌تر و نظریّه‌محورتر بررسی و تحلیل شوند. حال که تقریباً تمامی غزل‌واره‌های شکسپیر به فارسی ترجمه شده و در کتابی مستقل در اختیار خوانندگان فارسی قرار گرفته است، بهتر و کارآمدتر می‌توان دربارهٔ وجوه ترجمه‌گری این غزل‌واره‌ها سخن گفت. معاینهٔ نقادانهٔ این غزل‌واره‌ها در کنار معاینهٔ آثار نمایشی، که با اقبال عام‌تر خوانندگان و ناقدان روبارو بوده، کمک می‌کند تصویری دقیق‌تر و کامل‌تر از این شاعر ترسیم گردد و وجوه مختلف تاریخی و فرهنگی و اجتماعی آثار وی در معرض قضاوت قرار بگیرد. ازاین رو، هدف این مقاله این است که در پرتو رویکردهای نظریّه‌مبنا در ترجمهٔ متون ادبی، توصیفی از راهکارهای ترجمه‌ای مترجمان در بازه‌های زمانی مختلف، از اوّلین ترجمه تا آخرین ترجمه، به دست بدهد. بر این اساس، پرسش اصلی این است که راهکارهای مترجمان غزل‌واره‌ها در کدام دسته‌بندی چهارگانهٔ هولمز[1] (۱۹۸۸) قرار می‌گیرند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بحث دربارهٔ وجوه مختلف ترجمه‌گری شعر در منابع گوناگون ایرانی و غیرایرانی آمده و در این زمینه برخی مقاله‌ها و تک‌نگاری‌ها در دسترس است که متون ادبی را از دو منظر نظری و عملی بررسیده‌اند. بر همین اساس، برخی پژوهش‌گران مطالعات ترجمه و به طریق اولا، لفویر[2] (۱۹۷۵)، هولمز (۱۹۸۸)، جونز[3] (۱۹۸۹؛ ۲۰۱۰) و بوز-بی‌یر[4] (۲۰۰۹) از میان دیگران، کوشیده‌اند راهکارها و روندهایی را برای ترجمهٔ متون شعری ارائه کنند. به همین ترتیب، در ایران نیز برخی زبان‌شناسان و ادیبان و پژوهشگران کوشیده‌اند دربارهٔ وجوه نظری و عملی ترجمه‌گری شعر از جمله ترجمه‌گری فنون و صناعات ادبی بحث کنند. برای نمونه، یارمحمّدی (۱۳٦۹) که به تبعیت از نیومارک[5] (۱۹۸۸) راهکارهایی را برای برگردانی تشبیه و استعاره پیشنهاد کرده است؛ یا منافی‌اناری و عباسی (۲۰۰٤) که به تبعیت از برخی الگوها، راهکارهایی را برای ترجمهٔ وجوه زبانی و فرهنگی شعر پیشنهاد کرده‌اند. لفویر (۱۹۷۵) یکی از اوّلین و جامع‌ترین دسته‌بندی‌ها و

[1]. James Holmes
[2]. A. Lefever
[3]. F. R. Jones
[4]. Boas-Bier
[5]. Newmark

راهکارها را برای ترجمهٔ شعر ارائه، و این راهکارها را روی پیوستاری از بیشترین وفاداری به متن اصلی (ترجمهٔ تحت‌اللفظی) تا کم‌ترین وفاداری به متن اصلی (اقتباس و انواع آن) قرار داده است. این هفت راهکار جدا از هم نیستند، بلکه مترجم ممکن است به اقتضای اثر ادبی از یک یا دو یا چند راهکار توأمان بهره بگیرد. به همین ترتیب، هولمز (۱۹۹۹) نیز چهار راهکار ارائه می‌کند که اشاره خواهد شد.

بحث دربارهٔ کمّ‌وکیف ترجمه‌گری متون ادبی به‌ویژه شعر، پُردامنه است که در منابع مختلف فارسی و انگلیسی آمده است. عمدهٔ مباحث حول این چند پرسش اساسی بوده است: آیا اصلاً شعر ترجمه‌پذیر است یا ترجمه‌ناپذیر یا سخت‌ترجمه‌پذیر؟ اگر برای نمونه، شعر ترجمه‌پذیر است، آیا باید شعر را به شعر برگرداند یا به نثر؟ آیا با توجّه به ساختارهای دو زبان، امکان دارد شعر را به شعر برگرداند؟ با فرض این‌که بتوان مترجم/شاعری هم‌ارز فردوسی یا شکسپیر پیدا کرد، آیا ویژگی‌های فردی و خصیصه‌نمای آن شاعر/مترجم که بخشی از سبک وی را شکل می‌دهد، با ویژگی‌های مثلاً فردوسی یا شکسپیر یکسان خواهد بود که بتواند چنان آثاری را به زبانی دیگر ترجمه کنند؟ حال دیگر تفاوت‌های فرهنگی فردوسی یا شکسپیر جای خود دارند. مترجم تا چه اندازه در فرایند ترجمهٔ شعر آزادی عمل دارد؟ بر سر الگوهای بحری و وزنی شعر اصلی چه می‌آید؟ آیا این الگوها را باید مطابق با ساختار زبان مبدأ برگرداند یا مقصد یا نیازی به تبعیت از این الگوها نیست؟ آیا شعر را باید شاعر ترجمه کند یا مترجم؟ آیا مثلاً لازم است غزل‌وارهٔ انگلیسی را که تا به اندازه‌ای دست‌کم از حیث تعداد ابیات، با غزل فارسی همانندی دارد، به غزل فارسی برگرداند؟ اگر شعر به تعبیر سعیدپور (۱۳۷۷) «با استفاده از حد اعلای امکانات زبانی، الفاظ را به‌گونه‌ای فشرده و غلیظ به کار می‌گیرد» (ص. ۱۳)، آیا بر مترجم است که در فرایند ترجمه‌گری، شعر را از فشردگی بیرون آورد و از غلظت آن بکاهد یا آن فشردگی و غلظت را همچنان در زبان مقصد حفظ کند؟ و از این شمار پرسش‌ها.

همچنین، بحث دربارهٔ راهکارها، روندها، و روش‌های ترجمه‌گری متون ادبی و به طریق اولی، متون شعری در منابع گوناگون ایرانی و غیرایرانی آمده است. کانولی[1] (۲۰۰۱) دو گرایش

[1]. D. Cannolly

عمده در ترجمهٔ شعر را از هم بازمی‌شناسد: رویکرد «عمل‌گرا»[1] و رویکرد «نظرگرا»[2]. رویکرد عمل‌گرا، «حرفه و پیشینهٔ مترجمان حرفه‌ای و آزاد است و رویکرد نظرگرا، راه‌دست نظریّه‌پردازان و زبان‌شناسان و ادیبان و دانشگاهیان» (کانولی، ۲۰۰۱، ص. ۱۷۱). جونز (۱۹۸۹) فرایندهای دخیل در ترجمه‌گری شعر را در قالب الگوی سه‌بخشی تجربی صورت‌بندی می‌کند: «ادراک[3]؛ تعبیر[4]؛ خلق[5] » (۱۹۸۹، ص. ۱۸۳). در مرحلهٔ ادراک، مترجم می‌کوشد درک و برداشتی دقیق از متن مبدأ به دست آورد؛ در مرحلهٔ تعبیر، مترجم می‌کوشد شعر اصلی را جزءبه‌جزء و از طریق پنج راهکار مرسوم در اصل تعادل، تعبیر و تفسیر کند؛ در مرحلهٔ خلق مترجم می‌کوشد ترجمه را به‌مثابهٔ کالایی ارزشمند مطابق با قواعد زبان مقصد صورت‌بندی کند همچنین، جونز (۲۰۱۲) ترجمهٔ شعر را انتقال از زبان مبدأ به زبان مقصد، و مشتمل بر شناخت، گفتمان، و کنش انسانی و میان انسان‌ها و کنش‌گرهای متنی در محیط‌های اجتماعی و فیزیکی می‌داند و ازاین‌رو از ترجمهٔ شعر به‌مثابهٔ «پروژه» یاد می‌کند که هدفش مطرح کردن شعر و شاعر است. بوز-بی‌یر (۲۰۰۹) نیز دلائل له و علیه ترجمه(نا)پذیری شعر را با اشاره به دیدگاه افراد مختلف بحث می‌کند. به باور بوز-بی‌یر، مسألهٔ اصلی در ترجمهٔ شعر، «حفظ وحدت خاص میان فرم و معنا برای برقراری تعادل است» (بوز-بی‌یر، ۲۰۰۹، ص. ٤١٠). ازاین‌رو، به تبعیت از برخی صاحب‌نظران، یکی دو راه‌حل پیشنهاد می‌کند. از جمله این‌که می‌توان شعر را به «نثر همراه با نقد و نظر مفصل برگرداند. یا این‌که، فرم شعر اصلی را رها کرد و معنا را از رهگذر راهکار «تقلید» یا «اقتباس» در زبان مقصد بازآفرینی کرد» (بوز-بی‌یر، ۲۰۰۹، ص. ٤١٠). با این حال، وی معتقد است ماهیّت ترجمه‌ای شعر را نباید نادیده انگاشت و نیاز است خواننده بداند که دارد شعری ترجمه‌شده را می‌خواند. هم‌چنین، بوز-بی‌یر می‌کوشد سه نوع نظریّه را دربارهٔ شعر تبیین کند: «نظریّه‌های شعر، نظریّه‌های ذهن و نظریّه‌های ترجمه» (۲۰۰۹، ص. ٤١١). .با این حال،

[1]. practical
[2]. theoretical
[3]. understanding
[4]. interpretation
[5]. creation

هولمز است که می‌کوشد راهکارهایی را برای ترجمهٔ شعر صورت‌بندی کند که مبنای نظری این مقاله است.

هولمز که نقشهٔ راه ترجمه نیز از اوست، در جستار اوّل مجموعه جستارهای کتاب *ترجمه‌شده! جستارهایی درباب ترجمهٔ ادبی و مطالعات ترجمه* (۱۹۸۸) از دو مفهوم «شعر» و «فرا-شعر»[1] سخن به میان می‌آورد. هولمز ابتدا، نثر را از نظم و شعر بازمی‌شناسد. هولمز معتقد است نثر، زبانی یک لایه دارد که به‌سهولت می‌توان به معنای پسِ پشت واژگان و جملات پی برد، لیکن شعر، زبانی چندلایه و پنهان دارد که به‌سهولت نمی‌توان به کُنه پیام مستتر در آن راه یافت (۱۹۸۸، ص. ۹). به باور هولمز، مشکل ترجمهٔ شعر نیز همین جاست: نمی‌توان برای شبکهٔ روابط واژگانی و معنایی شعر اصلی، مابه‌ازایی دقیق در زبان مقصد دست‌وپا کرد. درواقع، امکان ندارد شعری را بدون تغییر و دست‌کاری به زبانی دیگر بازگرداند. ازاین‌رو، هولمز «ترجمه را «خیانت» به متن اصلی، و مترجم را «خائن» می‌نامد» (۱۹۸۸، ص. ۹). درواقع، از آنجاکه شعر به گونه‌ای نامتعارف از زبان استفاده می‌کند، هولمز معتقد است مترجم با مشکلات متعدّد روبه‌رو خواهد شد. از همین روست که مدافعان مفهوم «تعادل» حرف تازه‌ای در ترجمهٔ شعر ندارند، چون امکان یافتن تعادلی برابر در ترجمه‌گری شعر، سودایی بیش نخواهد بود. در اینجا، هولمز اصطلاح «فرا–ادبیّات» و به‌تبعِ آن، «فرا–شعر» را اختیار می‌کند: «استفاده از زبان برای سخن گفتن دربارهٔ خود ادبیّات» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۱۰). از نظر هولمز، شعر ترجمه‌شده، نوعی «فرا–شعر» است؛ یعنی، شعری که از شعر اصلی متمایز، امّا همان سبک و سیاق شاعرانه را دارد. هولمز می‌نویسد: «نسبت فرا-شعر به شعر اصلی همانند نسبت شعر اصلی به واقعیت است» (۱۹۸۸، ص. ۱۰). هولمز این معادله را ارائه می‌کند: «فرا-شعر: شعر:: شعر: واقعیت» (۱۹۸۸، ص. ۱۰)[2]. از این حیث، رابطهٔ فرا–شعر به شعر اصلی، همانند رابطه‌ای است که تفسیر و تعبیر شعر به خود شعر دارد. چنان‌که ناقد در خوانش شعر، به تفسیر و تعبیر ابیات دست می‌زند، فرا-شعر نیز نوعی تفسیر و تعبیر از شعر اصلی محسوب می‌شود؛ امّا برخلاف ناقد که دستش باز است که هرچه می‌خواهد می‌تواند تفسیر و تعبیر خود از شعر را طول و تفصیل بدهد، تعبیر و تفسیر فرا-شعر

[1] . meta-poem
[2]. MP: Poem :: Poem: R

محدود به همان حجم و اندازهٔ شعر اصلی است. فراشعر برخلاف نقد شعر و بسان خود شعر اصلی، «می‌کوشد عینیتی کلامی باشد که ارزش آن به تک‌تک واژگان وابسته است» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۱۱). بعد، هولمز به این ادّعا می‌پردازد که: گفته‌اند مترجم شعر خود باید شاعر باشد. هولمز معتقد است «این ادّعا نه به تمامی صحّت دارد و نه کلِ حقیقت است» (۱۹۸۸، ص. ۱۱). هولمز بر این باور است برای آن‌که بتوان عینیتی کلامی را در قالب فرا–شعر درآورد، «مترجم باید برخی وظایف ناقد را انجام دهد؛ برخی و نه همهٔ وظایف شاعر را عهده‌دار شود؛ و برخی وظایفی را که عُرفاً ناقد یا شاعر انجام نمی‌دهد، بر عهده بگیرد» (۱۹۸۸، ص. ۱۱). هولمز بر این باور است که فرا-شاعر به‌سان ناقد باید بکوشد تمام وجوه و زوایای پیدا و پنهان اثر اصلی را به معاینه درآورد:

> به‌سان شاعر باید بتواند از خلاقیت خود استفاده کند؛ سُنن ادبی فرهنگ خود را بشناسد؛ و با امکانات و توانمندی‌های بیانگری زبان مقصد آشنا باشد تا بتواند عینیت کلامی را در قالبی کم‌وبیش مشابه شعر اصلی، بازآفرینی کند. درعین‌حال، فرا–شاعر این فرق را با ناقد دارد که نتیجهٔ کارش، نه تحلیل و تفسیر و تعبیر، بلکه اثری هنری به اسم شعر است. با شاعر نیز این فرق را دارد که ساخت‌مایهٔ کار خود را ابداع نمی‌کند، بلکه خلق دوباره می‌کند (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۱۱).

حال، کار فرا–شاعر، مجموع کردن کنش‌های ناقد و شاعر است:

> از یک سو، سروسامان دادن و برطرف کردن ناهمخوانی‌های میان هنجارها و قراردادهای نظام زبانی، سنّت ادبی، و حساسیت شاعرانهٔ مستتر در شعر اصلی است که او در مقام ناقد در دست تحلیل و تعبیر دارد؛ و از دیگر سو، هنجارها و قراردادهای نظام زبانی، سنّت ادبی و حساسیت‌های شاعرانهٔ زبانی دیگر در مقام مترجم تا در نهایت، فرا–شعری درخور پدید آورد (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۱۱).

این همه در فرایند ترجمه اتّفاق می‌افتد: «مترجم در فرایند ترجمه مجبور است در مواجهه با این ناهمخوانی‌ها مدام دست به تصمیم‌گیری بزند و تصمیم درست را در لحظه، انتخاب کند» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۱۲). هولمز معتقد است این مجموعهٔ پیچیدهٔ روابط، تنش‌هایی را ایجاد می‌کند و یکی از مهم‌ترین تنش‌ها این است که مناسب‌ترین شکل برای فراشعر کدام است؟ هولمز چهار گونهٔ اصلی برای این فراشعر در نظر می‌گیرد: «محاکاتی[۱]؛ قیاسی[۲]؛ انداموار[۳] و انحرافی[٤]» (۱۹۸۸، صص. ۲۵–۲۷).

در راهکار محاکاتی یا تقلیدی، شکل اصلی شعر در ترجمه حفظ می‌شود. بااین‌حال، «چون شکل شعر از طریق زبان انتقال می‌یابد، امکان انتقال و حفظ تمامی ویژگی‌های یک زبان به زبان دیگر مقدور نیست. ازاین‌رو، نمی‌توان شکل شعر را به‌تمامی انتقال داد و آن را در فرهنگ مقصد حفظ کرد» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲۵). حتّی امکان یافتن شکلی مشابه یا همانند نیز میسور نیست، چون هیچ شکل شعری یک زبان، همانند یا مشابهی در زبانی دیگر ندارد. چنان‌که به تعبیر هولمز: «یک رقصنده نمی‌تواند به‌تمامی حرکات رقصندهٔ دیگر را تکرار و همانندسازی کند، چون دو نفر متفاوت هستند، مترجم نیز که این راهکار را اتّخاذ می‌کند، می‌کوشد شکل شعر اصلی را در فرهنگ مقصد، محاکات یا تقلید کند» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲٦). در اینکه شکل شعر که عمدتاً در بحور عروضی خود را نشان می‌دهد در شعر اروپایی با شکل شعر مثلاً در زبان فارسی فرق دارد. یکی از فرق‌ها این است که بحور شعر مثلاً انگلیسی هجا–محور[۵] است که از ترکیب هجای مصوّت و صامت ایجاد می‌شود و یک رکن را می‌سازند. امّا در فارسی، وزن شعر از لونی دیگر است. جدا از این‌که پیدا نیست مترجم حتّی اگر شکل ظاهری شعر را در زبان مقصد حفظ کند، بتواند شعری منسجم در فرهنگ مبدأ ایجاد کند یا نکند. درواقع، حفظ صرف شکل ظاهری شعر مبدأ کفایت نمی‌کند.

---

1 . imitative
2 . analogical
3 . organic
4 . deviant/extraneous
5 . syllab-based

در راهکار قیاسی، مترجم می‌کوشد فراتر از شکل صوری شعر، به «نقشی» که شکل شعر در سنّت شعری مبدأ ایفا می‌کند، توجّه نشان بدهد. آنگاه، می‌کوشد در سنّت شعری مقصد، «شکلی را معادل‌یابی کند که همان «نقش» را ایفا کند» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲۶). برای نمونه، مترجم می‌تواند غزل‌وارهٔ انگلیسی را به غزل فارسی یا شکلی نزدیک به غزل ترجمه کند. با این حال ممکن است این «نقش» مطابق با شکل ظاهری شعر اصلی باشد یا نباشد. ازاین‌رو، در پرتو حفظ «نقش»، ممکن است شعری را حتّی در زبان مقصد به نثر برگرداند، امّا کیفیت شعری آن را حفظ کرد. هولمز این دو راهکار را جزو راهکارهای «شکل–وابسته»[1] می‌داند که «بیشتر شکل بیرونی شعر را در فرایند برگردان، حفظ می‌کنند» (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲۶).

دو راهکار دیگر هولمز، «محتوا–وابسته»اند[2]. در راهکار «اندام‌وار»[3]، مترجم در وهلهٔ نخست، چندان به شکل شعر کاری ندارد و می‌کوشد محتوای شعر را به‌طرزی کارآمد در شکلی محاکاتی یا قیاسی، بازآفرینی کند، لیکن کار ترجمه را در سطح ساخت‌مایهٔ محتوایی آغاز می‌کند و اجازه می‌دهد شعر در فرایند ترجمه، شکل طبیعی و اندام‌وار خود را پیدا کند (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲۷). درواقع، مترجم در فرایند ترجمه شعر می‌کوشد معادلی مناسب برای شعر مبدأ پیدا کند. محض نمونه، ممکن است مترجم دریابد شعر پنج رکنی انگلیسی را می‌تواند به شعر آزاد یا سپید در فارسی برگرداند. در راهکار آخر یعنی، راهکار انحرافی، مترجم به شکل اصلی شعر در زبان مبدأ کاری ندارد، و ازهمین‌روست که از شکل اصلی، روی‌گردان یا منحرف می‌شود. در این راهکار، فرا-شعر نه از حیث شکل و نه محتوا، کمترین شباهت را به شکل و محتوای شعر اصلی ندارد (هولمز، ۱۹۸۸، ص. ۲۷). «اقتباس»[4]، «رونوشت»[5]، و «برداشت آزاد»[6] از جمله انواع فرعی راهکار انحرافی محسوب می‌شوند.

---

1. form-derivative
2. content-derivative
3. organic
4. adaptation
5. version
6. free translation

از حیث مبانی نظری، این پژوهش، در نقشهٔ راهی که هولمز (۱۹۷۲) برای مطالعات ترجمه ترسیم می‌کند و توری[۱] (۱۹۹۵، ص. ۱۰) و بعدها، فن دورسلائر[۲] (۲۰۰۷، ص. ۲۲۶) آن را بسط و گسترش می‌دهند، ذیل «مطالعات ترجمهٔ محض توصیفی فرآورده‌مدار»[۳] جای می‌گیرد. دورسلائر (۲۰۰۷) مطالعات ترجمه را به زیرگروهایی از جمله «رویکردها»[٤]، «نظریه‌ها»[٥]، «روش‌های تحقیق»[٦]، و «ترجمهٔ کاربردی»[۷]» تقسیم‌بندی، و فرایند ترجمه‌گری را با چند واژه توصیف می‌کند: «راهکارها»[۸]؛ «فرایندها»[۹]؛ «شگردها»[۱۰]؛ «خطاها»[۱۱]؛ «قواعد/هنجارها/قراردادها/قوانین/همگانی‌ها»[۱۲]؛ و «ابزارهای ترجمه»[۱۳] (دورسلائر، ۲۰۰۷، ص. ۲۲٦). در پژوهش حاضر، برخی از این واژگان، عملیاتی محسوب می‌شوند. از آن جمله است: ترجمه؛ ترجمه‌گری[۱٤]؛ تعادل؛ روند؛ راهکار؛ رویکرد. ترجمه یا ترجمهٔ بینازبانی[۱٥] (به تعبیر یاکوبسون[۱٦] انتقال متن مکتوب اصلی (متن مبدأ) در زبان مبدأ به متن مکتوب ترجمه‌شده (متن مقصد) در زبان مقصد است (ماندی،[۱۷] ۲۰۱۸، ص. ۸). این جابه‌جایی و انتقال، نوعی تعادل و همسانی صوری و محتوایی یا نقشی و کاربردی برقرار می‌کند. ترجمه‌گری، فرایند تولید ترجمه است که نتیجهٔ کار، ترجمه به‌مثابهٔ فرآورده خواهد بود (ماندی، ۲۰۱۸، ص. ۸). منافی‌اناری (۲۰۰۳) از این دو نوع تعادل به تعادل صوری و کاربردی یاد می‌کند: اوّلی، فرم–محور و مبتنی بر زبان مبدأ؛ و دومی، محتوا–محور و مبتنی بر زبان مقصد است (۲۰۰۳، ص. ۲٤). راهکار،

---

1. G. Toury
2. van-Doorslaer
3. product-oriented pure descriptive translation studies
4. approaches
5. theories
6. research methods
7. pragmatic translation
8. strategies
9. procedures
10. techniques
11. errors
12. rules/norms/conventions/laws/universals
13. translation tools
14. translating
15. interlingual translation
16. R. Jacobson
17. J. Munday

سویه‌گیری کلّی متن ترجمه‌شده و روند، شگردهایی خاص است که در مترجم در فرایند ترجمه استفاده می‌کند (ماندی، ۲۰۱۸، ص. ۱۲). درواقع، راهکار، روندهایی است که مترجم آگاهانه یا ناآگاهانه برای حل مشکل پیشامده در فرایند ترجمه استفاده می‌کند. با این وصف، کاربست روندها یا ابزارهای مختلف از طرف مترجم، ممکن است سویه‌گیری کلّی یا راهکارهای وی را نشان بدهد که هولمز آنها را در قالب چهار راهکار صورت‌بندی می‌کند: محاکاتی؛ قیاسی؛ اندامووار؛ و انحرافی. به تازگی نیز حُری (۱٤۰۳) ترجمه‌های انسانی و ماشینی از غزل‌وارهٔ ٦۲ شکسپیر را بررسی کرده است.

۳. روش پژوهش

این پژوهش می‌کوشد به روش کیفی-تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای و بررسی تطبیقی، روندهایی را که طبیب‌زاده (۱۳۹۹)، در مقام آخرین مترجم فارسی مجموعه غزل‌واره‌های شکسپیر، اتّخاذ کرده، در مقایسه با سه مترجم دیگر به صورت تطبیقی توصیف و تحلیل کند تا مشخص شود که اتّخاذ این روندها در راستای کدام راهکار چهارگانهٔ پیشنهادی هولمز قرار می‌گیرند. ازاین‌رو، داده‌های اصلی مبتنی بر گزیده‌ای از ابیات چهار غزل‌وارهٔ اوّل و دوم و دوازدهم و هجدهم شکسپیر خواهد بود. دلیل انتخاب این غزل‌واره‌ها این است که به‌طور مشخص به اوّلین بخش از سه‌گانهٔ غزل‌واره‌های شکسپیر تعلق دارند که به‌جز غزل‌وارهٔ ۱۸، جزو غزل‌واره‌های موسوم به «زایش» نیز محسوب می‌شوند (شکسپیر، ۱۳۹۹، ص. ٦۲). دیگر این‌که، این سه غزل‌وارهٔ دوم و دوازدهم و هجدهم را چهار مترجم فارسی (تفضّلی، ۱۳۷۷؛ مقدّم، ۱۳۸۰؛ ابجدیان، ۱۳۷۱؛ طبیب‌زاده، ۱۳۹۹) ترجمه کرده‌اند که کار بررسی تطبیقی را آسان‌یاب‌تر و هدفمندتر می‌کند. غزل‌وارهٔ اوّل را فقط طبیب‌زاده (۱۳۹۹) ترجمه کرده است. بررسی تطبیقی ابیات منتخب از چهار غزل‌واره، ممکن است زمینه را برای بررسی دقیق‌تر سایر غزل‌واره‌ها برای ردیابی راهکارهای ترجمه‌ای فراهم کند. پیداست امکان بررسی مقابله‌ای همهٔ ابیات این چهار غزل‌واره با ترجمهٔ فارسی آنها میسر نیست. ازاین‌رو، کوشش می‌شود گزیده‌ای از این ابیات با متناظر فارسی آنها از چهار ترجمهٔ فارسی بررسی مقابله‌ای شوند تا مشخص شود کدام راهکار ترجمه‌ای در چهار ترجمه و به طریق اولی، در ترجمهٔ طبیب‌زاده (۱۳۹۹) وجه غالب دارد.

توضیح اینکه، ویلیام شکسپیر مجموعهٔ غزل‌واره‌های خود را به سال ۱۶۰۹ و پیش از انتشار منظومه‌های غیرنمایشی خود منتشر کرده است (ابجدیان، ۱۳۷۱؛ شکسپیر، ۱۳۹۹). عمدهٔ صاحب‌نظران، غزل‌واره‌ها را به سه گروه کلّی تقسیم‌بندی می‌کنند: از غزل‌وارهٔ ۱ تا ۱۲۶ خطاب اصلی به جوانی زیباروست؛ از ۱۲۷ تا ۱۵۲ خطاب به زنی سیه‌چرده و زیباست و دو غزل‌وارهٔ پایانی که گفته شده به تبعیت از آنا کرئون[1] ، شاعرهٔ یونانی، دربارهٔ عشق است (ابجدیان، ۱۳۷۱). از غزل‌واره‌ها چندین رونوشت در دست است، امّا اختلاف چندانی در ضبط کلمات و عبارات در آنها دیده نمی‌شود. همهٔ غزل‌واره‌ها به جز یکی دو استثنا، بر وزن ایامبی پنج رکنی یا پنج‌پایه با الگوی قوافی یکسان (الف ب الف ب پ ت پ ت ث ج ث ج ح ح) در چهارده خط یا مصرع سروده شده‌اند (شکسپیر، ۱۳۹۹). بحث دربارهٔ معنا و مفهوم و تفسیرهای غزل‌واره‌ها و این‌که خطاب اصلی غزل‌واره‌ها به چه فرد یا افرادی است، و این‌که این افراد و به‌ویژه دو مخاطب اصلی مرد زیبارو و زن سیه‌چرده، واقعی هستند یا زاییدهٔ خیال شکسپیر، از دیرباز پُردامنه بوده است (برای جزئیات بیشتر، بنگرید به مقدّمهٔ مبسوط طبیب‌زاده، ۱۳۹۹؛ ابجدیان، ۱۳۷۱ که شرحی مبسوط از مضمون و ساختار غزل‌واره‌ها به دست داده است و برخی را نیز ترجمه کرده است؛ همچنین بنگرید به شرح‌های مختلف غزل‌واره و از آن جمله کتاب دانکن-جونز[2] (۲۰۰۲) که طبیب‌زاده عمدهٔ پانوشت‌های خود را از این کتاب برگرفته و در ترجمهٔ غزل‌واره‌ها، هرگاه اختلافی در میان نسخ دیده شده، همین نسخه از غزلیات را مبنای ترجمه قرار داده است).

٤. یافته‌های پژوهش

چنان‌که گفته‌اند، خطاب غزل‌واره‌های ۱-۱۲۶ به جوانی زیباروست (ابجدیان، ۱۳۷۱؛ شکسپیر، ۱۳۹۹). در این میان، هدف غزل‌واره‌های ۱-۱۷ که به غزل‌واره‌های زایش (شکسپیر، ۱۳۹۹، ص. ٦٢) نیز معروفند، ترغیب جوان زیبارو به دوری از تجرد و ازدواج و تشکیل خانواده است. مضمون اصلی غزل‌واره‌ها نیز گذر زمان و در رسیدن ایّام پیری و در نهایت، مرگ است. این

[1]. Anacreon
[2]. Dunken-Jones

غزل‌واره‌ها از جوان می‌خواهند پیش از آن‌که پیری فرا برسد و داس مرگ وی را درو کند، با ازدواج، خود و در واقع، زیبایی را از چنگال مرگ برهاند. غزل‌واره با این دو مصرع آغاز می‌شود:

-From fairest creatures we desire increase,

That thereby beauty’s rose might never die,

از زیباترین مخلوقات، انتظار داریم که فزونی یابند/ مبادا که زیبایی گل سرخ از میان ما برود (شکسپیر، ۱۳۹۹، ص. ٦۲).

آنگاه، شاعر لب به شکایت می‌گشاید و با اشاره به این‌که میوهٔ رسیده اگر به‌موقع چیده نشود، از جوان می‌خواهد این اندازه به خود و جهان ظلم نکند و حال که «زینت‌بخش جوانِ جهانی» است (شکسپیر، ۱۳۹۹، بیت ۹) و حال که «منادی بزرگ بهار رنگارنگ» است (شکسپیر، ۱۳۹۹، بیت ۱۰)، به «جهان رحم کند و شکم‌بارگی نکند و پیش از آن‌که به گور برود، سهم خود را از جهان بخورد» (شکسپیر، ۱۳۹۹، ابیات ۱۱-۱۲).

مقایسهٔ کلّی شعر و ترجمهٔ طبیب‌زاده نشان می‌دهد مترجم تا به اندازهٔ زیاد، کوشیده است به برگردان جزء جزء غزل‌واره وفادار بماند و حتّی علائم سجاوندی را نیز عیناً مطابق متن اصلی برگرداند، هرچند علامت سجاوندی دونقطه در ابیات ٤ و ۷ و ۱۲ غزل‌وارهٔ اوّل (شکسپیر، ۱۳۹۹، ص. ٦۲) را که آخرین مصرع‌های سه چهارپاره‌ای[1] هستند، به نقطه پایانی برگردانده که دقیق نیست؛ چه دو نقطه نشان می‌دهد ابیات بعدی، توضیح و تکملهٔ ابیات پیشین هستند. بااین‌حال، تا اندازهٔ زیاد، بسندگی را حفظ کرده است. مترجم ضمن شناخت ویژگی‌های وزنی و قوافی متن اصلی، کوشیده است «تقلیدی» درست از این قوافی را در برگردان فارسی نوآفرینی کند که پذیرفتنی است. برای نمونه، بنگرید به الگوی قوافی در پایان فعل‌های «یابند، برود، می‌رود، و دارد» در چهارپارهٔ اوّل یا تکرار وزنی «خود شده‌ای، خود برافروخته‌ای، برکشیده‌ای، و خود شده‌ای» در چهارپارهٔ دوم یا الگوی آوایی «ای» در فعل‌های «جهانی، رنگارنگی، می‌کنی و می‌کنی» در چهارپارهٔ سوم. ازهمین‌رو، مترجم در مقام فرا-شاعر، می‌کوشد به «قیاس» متن اصلی،

[1]. quatrain

«فرا-شعری» مناسب را در زبان فارسی بازآفرینی کند. این بازآفرینی را توضیحات تکمیلی مترجم در مقام ناقد در پانوشت، تقویت می‌کند. این توضیحات به خوانندهٔ فارسی یاری می‌رساند مفهوم و برداشت خود را از ترجمه، فزونی بخشد. جدا از این‌که، حضور شعر اصلی در صفحهٔ روبروی ترجمه، امکان برابری و مقابلهٔ ترجمه با متن اصلی را برای خواننده، اگر علاقه‌مند باشد، فراهم می‌آورد و باز همچنان، درک وی را از متن اصلی و ترجمه فزونی می‌بخشد؛ هرچند خواندن غزل‌واره‌های به زبان انگلیسی قدیم برای خوانندگان فارسی، عمدتاً، آشنا با انگلیسی مدرن، سخت است و ای کاش از مترجم رونوشت مدرن این غزل‌واره‌ها استفاده می‌کرد. مترجم همین روند پانوشت‌نویسی را برای کل ترجمه‌ها ادامه داده که درخور تحسین است.

به همن ترتیب، طبیب‌زاده (۱۳۹۹) در غزل‌وارهٔ دوم نیز می‌کوشد ضمن حفظ ویژگی‌های طرز شعری شکسپیر از جمله استعاره‌های زمستان و میدان نبرد و دشت زیبایی که نوعی استعارهٔ بسط‌یافته[1] محسوب می‌شوند، ترجمه‌ای از یک سو، نزدیک به متن اصلی (ترجمهٔ استعاره به استعاره)، و از دیگر سو، ضمن توجّه به طرز شعر زبان فارسی (حفظ استعاره با انتخاب واژگان «پیشانی»، «فتح»، «سنگر عمیق»، و «حفر کردن» که جملگی واژگان ناظر به صحنهٔ جنگ هستند، ترجمه‌ای به «قیاس» طرز زبان فارسی ارائه کند.

ترجمهٔ بیت آغازین:

-When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty’s field,

-آن‌گاه که چهل زمستان پیشانی‌ات را فتح کنند،

و سنگرهای عمیق در دشت زیبایی‌ات حفر کند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹ ص. ٦٤).

[1]. extended metaphor

-وقتی که چهل زمستان پیشانی ترا از همه طرف احاطه و محاصره کرده بود، و در کشتزار جمال تو چین و شیارهای عمیق حفر نمود (تفضلی، ۱۳۷۷، ص. ۱۲).

-چهل سرما جبینت را اگر اینسان گذر کرد/ و بستان جمالت را به چینهایش هدر کرد (مقدم، ۱۳۸۰، ص. ٢٤).

-آنگاه که چهل زمستان گرادگرد چهره‌ات را محاصره کنند

و در میدان رخسار زیبایت سنگرهای عمیق حفر نمایند (ابجدیان، ۱۳۷۱، ص. ۱۹۷).

چنان‌که پیداست، تفضّلی (۱۳۷۷) ضمن آگاهی از استعارهٔ زمستان، کوشیده است برای «besiege» فعل «احاطه و محاصر کردن» را بیاورد که گرچه یادآور صحنهٔ نبرد است، امّا با واژهٔ «کشتزار» و «چین و شیار عمیق» باهم‌آیی[1] ندارد. مقدّم (۱۳۸۰) نیز استعاره بسط‌یافته را به‌دقّت به فارسی برنگردانده و معادل‌های «گذر کردن» و «بستان» چندان مناسبتی با «سپاه زمستان» ندارد که «دشت زیبایی جوان زیبارو را فتح» (در ترجمهٔ طبیب‌زاده، ۱۳۹۹) یا «محاصره» (در ترجمهٔ تفضّلی، ۱۳۷۷) کرده است. در عین این‌که، مقدّم تصویر «زمستان» را که مجاز جزء به کل و مشعر به سال‌های عمر است، به «سرما» برگردانده که یکی از متعلقات زمستان است، امّا شرط ضروری آن نیست. ابجدیان (۱۳۷۱) نیز به‌درستی استعارهٔ بسط‌یافته شعر اصلی را به استعارهٔ بسط‌یافته در ترجمهٔ فارسی برگردانده است. در مجموع، تفضّلی (۱۳۷۷) ترجمه‌ای منثور و تا اندازه‌ای نزدیک به متن اصلی، مقدّم (۱۳۸۰) ترجمه‌ای منظوم و به دور از متن اصلی و ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹) فرا-شعری قیاسی متناسب با متن اصلی غزل‌واره ارائه کرده‌اند. برگردان ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹) در میانهٔ نمودار هولمز (۱۹۸۸) و در دو سوی ترجمهٔ منثور تفضّلی (۱۳۷۷) و منظومِ مقدّم (۱۳۸۰) قرار دارد. پیداست بسیاری از ویژگی‌های متن اصلی، در ترجمهٔ منظوم با استفاده از راهکار ترجمهٔ انحرافی، از دست رفته است.

[1]. collocated

به همین ترتیب، شاعر در غزل دوازدهم، با شدّت و حدّت بیشتری از گذر زمان یاد می‌کند که چگونه روز زیبا را درون شب کریه‌المنظر غرق می‌کند (شکسپیر، ۱۳۹۹، بیت ۲) و چگونه بی‌شمار تعدی‌های دیگر انجام می‌دهد تا جوان زیبارو را به ازدواج ترغیب می‌کند، چه می‌گوید:

-And nothing ’gainst Time’s scythe can make defence
Save breed to brave him when he takes thee hence.

-و هیچ‌چیز را یارای مقاومت در مقابل داس زمان نیست،

مگر فرزندانی که چون داس مرگ به سراغت آمد بجنگش بروند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹، ص. ٨٤)

-و هیچ‌چیز را یارای مقاومت در مقابل داس زمان دروگر نیست

مگر تداوم نسل، آنگاه که زمان تو را از میان برمی‌دارد، فرزندت زمان را به مبارزه می‌طلبد (ابجدیان، ۱۳۷۱، ص. ۲۰۰).

-و هیچ‌چیز در برابر داس زمان نمی‌تواند دفاع و ایستادگی کند. پس دیگر تو زاد و ولد کن تا وقتی که زمان ترا درو کند و می‌برد فرزندت با او به مبارزه برخیزد (تفضّلی، ۱۳۷۷، ص. ۱۸).

-هرگز نتوان از دم شمشیر زمان رَست/ زیرا که زمان، فاتح تام کارزار است.

در زاد و ولد کوش که زین جا چو روی تو/ فرزند تو مایهٔ بقای پایدار است (مقدّم، ۱۳۸۰، ص. ۳۰).

در اینجا، زمان به «داس» مانند شده که با تصویر زمان و مرگ در عهد شکسپیر هماهنگی دارد؛ چه در این دوره، زمان و مرگ را معمولاً اسکلت یا راهبی سیاه‌پوش و بلندقامت می‌پنداشتند که داسی دسته‌بلند در دست دارد و هر آنچه را در زمین کشت شده باشد، درو می‌کند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹). تفضّلی (۱۳۷۷) و ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹) با حفظ استعارهٔ اصلی در زبان

مقصد، تصویر اصلی را حفظ کرده‌اند، اما مقدّم (۱۳۸۰) با جایگزین کردن «شمشیر» به جای «داس»، تصویری برساخته که بیشتر برای شرقیان آشناتر می‌آید تا غربیان. مقدّم با افزودن «فاتح» که به احتمال شمشیربه‌دست است تا داس به دست، استعارهٔ جایگزین خود را کامل کرده است. چنان‌که پیداست ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹) در مجموع، فرا-شعری قیاسی از غزل‌واره ارائه کرده‌اند و مقدّم (۱۳۸۰)، مبتنی بر راهکار انحرافی، ترجمه‌ای منظوم و نادقیق ارائه کرده است. در عین این‌که، چنان‌که طبیب‌زاده (۱۳۹۹) به نقل از دانکان–جونز (۲۰۰۰، ص. ۱۳٤) در پانوشت خاطرنشان کرده، واژهٔ «nothing» علاوه بر معنای متعارف خود یعنی «هیچ و هیچ‌چیز»، لفظی عوامانه برای اشاره به شرم زنان نیز هست (دانکان– جونز، ۲۰۰۰، ص. ۱۲). در این معنا، «هیچ‌چیز» معنای ایجابی پیدا می‌کند: «هیچ‌چیز» را یارای مقاومت در برابر داس زمان هست، اگر جوان زیبارو ازدواج کند و فرزند بیاورد.

به همین ترتیب، در غزل‌وارهٔ ۱۸ که از عاشقانه‌ترین غزل‌واره‌هاست و البتّه جزو غزل‌واره‌های موسوم به زایش محسوب نمی‌شود، دیگر از ترغیب به ازدواج جوان زیبارو خبری در میان نیست، بلکه شاعر وعده می‌دهد که می‌کوشد زیبایی جوان را در شعرهایی که می‌سراید، حفظ کند. این غزل‌واره اوّلین اشاره به حضور جاودانگی معشوق در غزل‌واره‌های شکسپیر دارد. شاعر ابتدا مدّعی می‌شود که نمی‌تواند جوان را با روزی بهاری مقایسه کند، چه زیباتر از آن است:

-Shall I compare thee to a summer’s day?

Thou art more lovely and more temperate:

-مگر می‌توانم تو را به روزی بهاری تشبیه کنم؟

که تو بسیار دوست داشتنی‌تر و معتدل‌تر از بهاری: (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹، ص. ۹٦).

-بگذار تو را به یک روز بهاری تشبیه کنم

تو از روز بهار زیباتر و معتدل‌تری (ابجدیان، ۱۳۷۱، ص. ۲۰۱).

-آیا ترا به یک روز تابستان تشبیه و برابر کنم؟ تو از آن زیباتر و ملایم‌تر و معتدل‌تری (تفضّلی، ۱۳۷۷، ص. ۲٦).

-با روشنی گرم وجودت به چه مانی؟/ شاید که تو یک روز درخشندهٔ تابستانی (مقدّم، ۱۳۸۰، ص. ۳٦).

در این غزل‌واره، شاعر می‌گوید اگر قرار باشد که من جوان زیبارو را به روزی بهاری مقایسه کنم، آن جوان از روز بهاری زیباتر است. طبیب‌زاده (۱۳۹۹) می‌توانست بگوید چگونه توانم... . ابجدیان (۱۳۷۱) لحن درخواست را عادی‌تر کرده است: بگذار... . تفضّلی (۱۳۷۷) و مقدّم (۱۳۸۰)، هر دو «summer» را به تابستان برگردانده‌اند، حال آن‌که لازم است با استفاده از راهکار جایگزینی فرهنگی[1]، بهار را جانشین تابستان کرد؛ چه در سنّت ایرانی، روز بهاری همان نقشی را ایفا می‌کند که روز تابستانی در سنّت انگلیسی ایفا می‌کند. باز چنان‌که پیداست ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹)، فرا-شعری قیاسی ارائه کرده‌اند و تفضّلی (۱۳۷۷) و مقدّم (۱۳۸۰)، ترجمه‌ای به ترتیب، منثور و منظوم.

در مجموع، بررسی کلّی منتخبی از ابیات این چهار غزل‌واره نشان می‌دهد ابجدیان (۱۳۷۱) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹) کوشیده‌اند از رهگذر کاربست راهکار قیاسی، ترجمه‌ای بسنده و پذیرفته از غزل‌واره‌ها ارائه کنند. تفضّلی (۱۳۷۷) و مقدّم (۱۳۸۰) عمدتاً از رهگذر راهکار انحرافی، از حال و هوای اصلی شعر شکسپیر دور افتاده‌اند و ترجمه‌ای عمدتاً منثور و تحت‌الفظی (برگردان تفضّلی، ۱۳۷۷) و منظوم و انحرافی (برگردان مقدّم، ۱۳۸۰) ارائه کرده‌اند. از این حیث، هم‌راستا با دیدگاه هولمز (۱۹۸۸)، می‌توان چنین گفت که طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و ابجدیان (۱۳۷۱) در مقام مترجمان–فراشاعران توانسته‌اند ترجمه‌هایی به مثابه فرا-شعر از غزل‌واره‌های شکسپیر در زبان فارسی بازآفرینی کنند.

[1]. cultural substitution

٤. بحث و نتیجه‌گیری

چنان‌که گفتیم، طبیب‌زاده (۱۳۹۹)، پس از حدود یک قرن آشنایی ایرانیان با آثار نمایشی و غیرنمایشی شکسپیر، به صرافت می‌افتد کل یکصدوپنجاه‌وچهار غزل‌وارهٔ شکسپیر را به فارسی برگرداند (شکسپیر، ۱۳۹۹). حال، لازم است به‌طور توصیفی دریابیم طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و سه مترجم دیگر در عمل چگونه غزل‌واره‌ها را ترجمه کرده‌اند. ادّعای اصلی این است که طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و به میزان کمتر ابجدیان (۱۳۷۱)، به تعبیر هولمز (۱۹۸۸)، دو «فرا-شاعر» هستند که غزل‌واره‌های شکسپیر را به‌مثابهٔ «فرا–شعر» به فارسی برگردانده و توانسته‌اند برگردانی «بسنده»[1] و عیناً «پذیرفتنی»[2] از غزل‌واره‌ها ارائه کنند و برخلاف دو مترجم دیگر که غزل‌واره‌ها را محاکاتی، اشتقاقی یا انحرافی به فارسی برگردانده‌اند، توانسته‌اند برگردانی «قیاسی» (بر اساس راهکارهای هولمز، ۱۹۸۸) از این غزل‌واره‌ها به دست بدهند که هم به سبک و سیاق اصلی غزل‌واره‌ها وفادار مانده و هم از ویژگی‌های شکلی و مضمونی زبان فارسی به طور بهینه بهره گرفته‌اند. حال، باید دید طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و ابجدیان (۱۳۷۱) در مقام دو «فرا–شاعر»، چگونه غزل‌واره‌ها را در فرایند ترجمه، به «فرا–شعر» بدل کرده‌اند.

چنان‌که در گزیده‌ای از ترجمه‌های فارسی غزل‌واره‌های شکسپیر دیدیم، تفضّلی (۱۳۷۷) و مقدّم (۱۳۸۰) کوشیده بودند ترجمه‌ای منثور و منظوم از غزل‌واره‌ها ارائه کنند. تفضّلی (۱۳۷۷) با اتّخاذ رویکرد تقلیدی، تلاش کرده بود ترجمه‌ای منثور از غزل‌واره‌ها ارائه کند. این نوع ترجمه‌گری، گرچه از حیث مضمون، به متون اصلی وفادارند، امّا از حیث شکل، مترجم کمتر به صرافت افتاده بود که دست‌کم، شکل صوری شعر را که متشکل از سه چهارپاره[3] و یک دوپاره[4] است، به همان ترتیب در ترجمهٔ فارسی رعایت کند. چنان‌که تفضّلی (۱۳۷۷) در مقدّمه تصریح کرده، بیشتر به «ترجمهٔ صحیح و درست... با نثری شیوا و شیرین» (تفضّلی، ۱۳۷۷، ص. ۹) نظر داشته است به این امید که بتواند «تا حد امکان، مقداری از عظمت شکسپیر و عظمت شعر او را

[1]. adequate
[2]. acceptable
[3]. quatrain
[4]. couplet

منعکس نماید» (تفضّلی، ۱۳۷۷، ص. ۹). با این حال، تفضّلی (۱۳۷۷) معلوم نمی‌کند که منظورش از این گفته چیست: معیار ترجمهٔ صحیح و درست کدام است؟ درواقع، مگر ترجمهٔ ناصحیح و نادرست هم داریم؟ فراموش نشود که خوانش شعر و به طریق اولی، شعر شکسپیر، مثل هر اثر ادبی دیگر، ممکن است با تعابیر و تفاسیر مختلف همراه باشد. معیار تفضّلی برای ارائهٔ ترجمهٔ صحیح و درست چیست و چگونه خواننده اطمینان یابد که مترجم به این هدف دست یافته است؟ تازه، منظور از نثری شیوا و شیرین چیست؟ مگر شعر شکسپیر به نثر سروده شده است که مترجم بخواهد آن را به نثری شیوا و شیرین برگرداند؟ اصلاً معیار شیوایی و به‌ویژه، شیرینی در چیست؟ پس بر سر لحن‌ها و حالات و صداها و جز اینها چه می‌آید؟ همچنین، تفضّلی منظور خود را از عظمت شکسپیر و شعر وی مشخص نمی‌کند. آیا اگر شعر شاعری را با رعایت تمام موازین و معیارها به زبانی دیگر برنگردانیم، توانسته‌ایم عظمت وی و شعرش را به خوانندگان مقصد نشان بدهیم؟ در عین این‌که، درک عظمت شاعر و شعرش با ترجمهٔ گزینشی شعرهای وی به دست نمی‌آید (تفضّلی فقط صد غزل‌واره را به فارسی برگردانده است). تازه، معیار این گزینش و انتخاب هم مشخص نمی‌شود. بعید به نظر می‌رسد ترجمهٔ گزینشی به زبانی منثور که معیار شیوایی و شیرینی آن مشخص نیست، عظمت کار شاعران را در زبان و فرهنگ مقصد نشان بدهد. با این همه، صرافت طبع وی در ترجمهٔ این قطعات منتخب، تحسین‌شدنی است.

در سوی دیگر طیف‌بندی هولمز (۱۹۸۸)، ترجمهٔ منظوم مقدّم (۱۳۸۰) قرار می‌گیرد. اوّل این‌که، مقدّم (۱۳۸۰) همان قطعاتی را به نظم درآورده که تفضّلی (۱۳۷۷) به نثر برگردانده است. دوم، در مقدّمهٔ کتاب نه مقدّم در مقام مترجم، بلکه شخصی دیگر در مقام شارح اشعار، دیدگاه‌های خود را دربارهٔ ترجمه‌گری شعر آورده که چون از آنِ شخص مترجم اصلی نیست، ممکن است خیلی راهگشا نباشد، امّا چون در مقدّمهٔ کتاب آمده، محتملاً می‌باید به آراء مترجم نزدیک یا با آن موافق باشد. درست است در ارتباط با ترجمه‌گری شعر، این اقوال و گفته‌ها راهگشایند، امّا مسأله اینجاست که صرف موزون و مقفی ساختن کلام، بدون توجّه به حفظ کیفیات شعری زبان مبدأ، کفایت نمی‌کند. البتّه، شارح معیار ترجمهٔ منظوم ۹۰ قطعه (۷۷ سانت

و ۱۳ قطعهٔ مختلف) را صرفاً بر اساس «صائقهٔ انس و ذهن و ذوق» (مقدّم، ۱۳۸۰، ص. ۲۰) مترجم می‌داند که پیداست، معیارهایی روش‌مند به حساب نمی‌آیند. شارح می‌نویسد: «شاعر [مترجم] کوشیده است تا ضمن احتراز از تظاهر به پای‌بندی تصنعی و *وفاداری به حقیقت و لب لایتغیّر معنایی* شعر و *بازسازی* و *دگرگویی* آن در زبانی دیگر، به نوعی *دگرسازی زیبایی‌های* شعر شکسپیر و در مواردی *دگراندیشی آنها* دست یازد، تا از رهگذر انتقال اثر آنیِ لذّت شعری، خواننده را به سوی *حقیقت فراواژه‌ای مفاهیم* رهنمون سازد» (مقدّم، ۱۳۸۰، ص. ۲۰). در اینجا، شارح به نکاتی اشاره می‌کند که جملگی مترومعیاری دقیق برای آنها در دست نداریم، یا وی معیاری را مشخص نمی‌کند: پیدا نیست مترجم چگونه ممکن است ضمن پرهیز از وفاداری تصنعی، به «حقیقت و لب لایتغیّر معنایی شعر» از رهگذر بازسازی و دگرگویی، به نوعی دگرسازی زیبایی‌های شعر شکسپیر و مهم‌تر، دگراندیشی دست پیدا کند؟ مگر مترجم مجاز است دست به بازسازی و دگرسازی بزند تا به دگراندیشی نایل آید؟ کار مترجم فقط انتقال معنا و مفهوم اثر به کارآمدترین وجه ممکن به زبان مقصد است. شارح در ادامه، از شگرد و راهکار ترجمه‌ای مترجم پرده برمی‌دارد: «مترجم بیش و پیش از آن‌که در بند برابری‌های قراردادیی جزم‌اندیشانه، زیورسازی‌های تصنعیِ خواننده‌پسند و قافیه‌پردازی‌ها و عبارت‌اندیشی‌های کلیشه‌ای و کاذب باشد، تلاش خود را صرف بازآفرینی درونمایهٔ معنایی و عناصر معناساز اشعار شکسپیر و تخفیف کاستی‌های ترجمه‌ای بعضاً اجتناب‌ناپذیر ناشی از تکثر معنایی و بیان پُرابهام و ایهام و سخن همراه با ترفندهای بیانی و پیرایه‌های ادبیِ اشعار شکسپیر نموده است» (مقدّم، ۱۳۸۰، صص. ۲۰–۲۱). در مجموع، چنان‌که در نمونه‌ها دیدیم، مقدّم (۱۳۸۰) در مقام مترجم، از رهگذر اتّخاذ راهکار انحرافی و اقتباسی، از فضای غزل‌واره‌های شکسپیر به دور افتاده و فقط توانسته است اشعار را به‌صورت موزون و مقفی که برای خوانندگان ایرانی گوش‌نواز است، به نظم درآورد.

در برابر، طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و به میزان کمتر، ابجدیان (۱۳۷۱) (چه ایشان همهٔ سونات‌ها را ترجمه نکرده است) در طیف‌بندی هولمز (۱۹۸۸)، راه میانه را اختیار کرده‌اند و راه میانه، همان است که هولمز (۱۹۸۸) آن را فرا–شعر می‌نامد که هم از سویی به ترجمهٔ منثور نظر دارد و از

سوی دیگر، به ترجمهٔ منظوم. درواقع، طبیب‌زاده (۱۳۹۹) با اتّخاذ راهکار قیاسی، هم تا به‌اندازهٔ ضرورت به صورت و مفهوم غزل‌واره‌های شکسپیر وفاداری نشان داده و ازاین‌رو، ترجمه‌ای باصطلاح «بسنده»[1] ارائه کرده و هم به الگوها و طرز شعری فارسی نظر داشته و ترجمه‌ای پذیرفتنی[2] به دست داده است. ازاین‌رو، برگردان طبیب‌زاده (۱۳۹۹) از غزل‌واره‌ها، به تعبیر هولمز (۱۹۸۸)، فرا-شعری قیاسی است که هم به میزان وافی بسندگی دارد و هم به میزان کافی، پذیرفتگی. این ویژگی‌ها بیش‌وکم در ترجمهٔ ابجدیان (۱۳۷۱) از نمونه غزل‌واره‌ها هم دیده می‌شود.

درمجموع، به نظر می‌رسد ترجمه‌گری شعر، گرچه هیچ قاعده و دستورالعمل تجویزی ندارد، نه به‌تمامی بازتولید مکانیکی متن اصلی است، و نه به‌تمامی رونوشت یا انحراف یا اقتباسی از متن اصلی؛ بلکه ترجمهٔ شعر، نوعی بازآفرینی خلاقانه یا بهتر، نوآفرینی از رهگذر بازسرایی هنرمندانه و ماهرانهٔ شعر مبدأ در زبان و فرهنگ مقصد است. اگر خواسته باشیم از واژگان پکانن[3] (۲۰۱۰، ص. ۱۰) استفاده برده باشیم، می‌توان گفت ترجمهٔ شعر، نوعی «دونوازی»[4] شاعر و مترجم است: در دونوازی، هریک از نوازندگان، نواخت خود را دارند، امّا در هماهنگی تمام‌وکمال با نواخت دیگری، به‌گونه‌ای که اگر مترجم بخواهد باصطلاح ناکوک بنوازد، نغمه‌ها، ناساز به گوش خواننده می‌رسند و دونوازی هماهنگی خود را از دست می‌دهد. البتّه، نیل به این دونوازی، عرق‌ریزی جسم و روح می‌خواهد و به طرفه‌العین حاصل نمی‌شود. به نظر می‌رسد طبیب‌زاده (۱۳۹۹) تا به‌اندازهٔ بسیار و ابجدیان (۱۳۷۱) به اندازهٔ کمتر، توانسته‌اند نواخت خود را با نواخت شکسپیر باصطلاح «کوک» کنند. ازاین‌رو، طبیب‌زاده (۱۳۹۹) و ابجدیان (۱۳۷۱) را می‌توان به تعبیر هولمز (۱۹۸۸)، فرا-شاعرانی در نظر گرفت که در اواخر سدهٔ چهاردهم و یکصد سال پس از اوّلین ترجمهٔ فارسی آثار شکسپیر، توانسته‌اند فرا-شعرهایی درخور از غزل‌واره‌های

[1]. adequate
[2]. acceptable
[3]. Pekkanen
[4]. duet

شکسپیر در زبان فارسی پدید آورند و میان شعر اصلی و ترجمه، نوعی تعادل کاربردی یا نقشی برقرار کنند.

با این حال، این پژوهش با برخی محدودیت‌ها نیز روبه‌رو بود. اوّل این‌که، امکان بررسی همهٔ غزل‌واره‌ها و مقابله با ترجمهٔ فارسی آنها ممکن بود. پیداست برای بررسی روندها در راستای تعیین راهکار ترجمه‌ای مترجم، لازم است داده‌های کامل‌تری را بررسی و تحلیل کرد. دوم این‌که، امکان نبود همین تعداد غزل‌واره را نیز جزیی‌تر بررسی کرد و ازاین‌رو، روایی[1] و پایایی[2] یافته‌ها فقط در پرتو بررسی گزیده‌ای از ابیات این غزل‌واره‌ها تبیین‌شدنی است. هرچه دامنهٔ داده‌ها گسترده‌تر باشد، پایایی و روایی یافته‌ها پررنگ‌تر می‌شود. ازاین‌رو، برای تحقیقات آتی، می‌توان همین تعداد غزل‌واره‌ها را با دیگر ترجمه‌های فارسی به‌صورت جزیی‌تر بررسی کرد. در پرتو این بررسی، این امکان فراهم می‌شود که دربارهٔ سبک و سیاق ترجمه‌گری مترجمان نیز سخن گفت. درعین‌حال، برای تعیین دقیق راهکارهای اتّخاذ شدهٔ مترجم، ضرورت دارد که مثلاً دیگر ترجمه‌های مترجمان را بررسی کرد تا معلوم شود که آیا مترجمان از یک راهکار خاص در ترجمه‌ها بهره گرفته یا نگرفته‌اند. همچنین، می‌توان ترجمهٔ غزل‌واره‌ها را از حیث جایگاهی که در نظام و سنّت زبان و ادبیّات فارسی دارند نیز بررسی، و حتّی غزل‌واره‌های ترجمه‌شده را با سنّت غزل‌نویسی فارسی نیز به صورت تطبیقی بررسی کرد. آخر این‌که، می‌توان ترجمه‌های انسانی غزل‌وارهٔ شکسپیر را با مترجمان هوش مصنوعی بررسی کرد، چه نتایج این بررسی می‌تواند زمینه را برای استفاده از هوش مصنوعی در مطالعات ترجمهٔ به ویژه ادبی هموار کند (بنگرید به حری، ۱۴۰۳). امید است زمینه برای پژوهش‌گران جوان فراهم آید که به این حوزه‌ها بپردازند.

[1]. reliability
[2]. validity

کتاب‌نامه

ابجدیان، ا. (۱۳۷۱). *تاریخ ادبیات انگلیس (ج. سوم: ادبیات رنسانس (بجز نمایشنامه))*. شیراز: دانشگاه شیراز

تفضلی، ت. (۱۳۷۷). *غزل‌های عاشقانهٔ ویلیام شکسپیر*. تهران: ویدا.

حری، ا. (۱٤۰۳). از هوش انسانی تا هوش مصنوعی: بررسی برگردان‌های فارسی فنون ادبی غزل‌وارهٔ ش. ٦۲ شکسپیر از منظر راهکارهای انسانی و ماشینی. *فنون ادبی*، *۱٦*(۳)، ۲۹-۵۰. 10.22108/LIAR.2024.141616.2380

سعیدپور، س. (۱۳۷۷). *از شکسپیر تا الیوت*. تهران: آتیه.

شفا، ش. (۱۳٤٤). *منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان (انتخاب، ترجمه، و نگارش)*. بی‌جا.

شفیعی کدکنی، م. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر فارسی*. تهران: سخن

شکسپیر، و. (۱۳۹۹). *غزل‌واره‌ها*. ترجمه و تفسیر امید طبیب‌زاده. تهران: نیلوفر.

فرزاد، م. (۱۳۱۲). از تغزلات شکسپیر. مجلهٔ *مهر*، *۱*(٦)، ۵۵۳-۵۵٤.

طبیب‌زاده، اُ. (۱۳۹۹). *ترجمه و تفسیر غزل‌واره‌ها*. تهران: نیلوفر

مقدم، ب. (۱۳۸۰). *غزل‌های شکسپیر (شرح اشعار از محمد همایون فر)*. تهران: نقش و نگار.

موقر، م. (۱۳۱۷). از غزلیات شکسپیر (سه غزل). مجلهٔ *مهر*، ٦ (؟)، ۳۳۱-۳۳۲.

یارمحمدی، ل. (۱۳٦۹). نظری نو به تعبیرات استعاری و مسائل مربوط به ترجمه آنها. مجموعه مقالات اولین کنفرانس بررسی مسائل ترجمه (صص. ۷۵-۸۷). به کوشش کاظم لطفی پورساعدی؛ ابراهیم جدیری سلیمی؛ و مسعود رحیم‌پور. تبریز: انشارات دانشگاه تبریز.

Abbasi, J. & Manafi A., S. (2004). Strategies of poetry translation: Restructuring content and from. *Translation studies, 1(4), 53-74.*

Abjadiyan, L. (1992). *History of English literature (Vol. 3: Renaissance literature (except plays)).* Shiraz: Shiraz University. [In Persian]

Boase-Beier, J. (2009). Poetry. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 194–196). Routledge.

Connolly, D. (1998). Poetry translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 170–176). Routledge.

Farzad, M. (1933). From Shakespeare's sonnets. *Mehr Magazine*, *1*(6), 553-554. [In Persian]

Holmes, J. (1988). Forms of verse and the translation of verse form. In J. Holmes (Ed.), *Translated! Papers in literary translation and translation studies* (pp. 23–33). Rodopi.

Horri, A. (2024). From human to artificial intelligence: An examination of Persian translations of Shakespeare's literary devices in sonnet 62 regarding human and machine strategies. *Literary Arts*, *16*(3), 29-50. https://doi.org/10.22108/liar.2024.141616.2380. [In Persian]

Jakobson, R. (2004). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.). *The translation studies reader* (pp. 138–43). Routledge.

Jones. F. R. (1989). On aboriginal sufferance: a process model of poetic translating. *Target*, *1*(2), 183–99. https://doi.org/10.1075/target.1.2

Lefevere, A. (1975). *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint.* Van Gorcum.

Manafi A., S. (2003). Chimerical idea of total equivalence in translating the word of Allah. *Translation Studies*, *1*(3), 9-30. https://journal.translationstudies.ir/ts/article/view/20

Moghadam B. (2001). *Shakespeare's sonnets: Explanation of poems by Mohammad Homyunfar*. Naghsh-o-Negar Publications. [In Persian]

Movaghar, M. (1938). From Shakespeare's sonnets (three sonnets). *Mehr Magazine*, 6(?), 331-332. [In Persian]

Munday, J. (2018). *Introducing translation studies*. Routledge

Newmark, P. (1988). *A Textbook of translation*. Prentice Hall.

Pekkanen, H. (2010). *The duet between the author and the translator: An analysis of style through shifts in literary translation* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Helsinki.

Saeedpour, S. (1998). *From Shakespeare to Eliot*. Atiyeh Publications. [In Persian]

Shafa, Sh. (1964). *Selection of the most beautiful masterpieces of world poetry (selection, translation, and composition)*. Bijaa. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. (2011). *With lamp and mirror: In search of the roots of contemporary Persian poetry*. Sokhan.

Shakespeare, W. (2020). *Sonnets* (Trans. & and Interp. by Omid Tabibzadeh). Niloufar. [In Persian]

Tabibzadeh, O. (2020). *Translation and interpretation of Shakespeare's sonnets*. Niloufar. [In Persian]

Tafazzoli, T. (1998). *William Shakespeare's love sonnets*. Vida Publications. [In Persian]

Toury, G. (1995/2012). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

van Doorslaer, L. (2007). Risking conceptual maps: Mapping as a keywords-related tool underlying the online Translation Studies Bibliography. *Target. International Journal of Translation Studies*, *19*(2), 217-233. https://doi.org/https://doi.org/10.1075/target.19.2.04van

Yarmohammadi, L. (1990). A new perspective on metaphorical expressions and related translation issues. In K. Lotfi Poor Saeedi, E. Jadiri Salimi, & M. Rahimpoor (Eds.), *Proceedings of the First Conference on Translation Issues* (pp. 75–87). University of Tabriz. [In Persian]

دربارهٔ نویسندگان

ابوالفضل حُری دانشیار مطالعات ترجمه دانشگاه اراک است. حوزه‌های مطالعاتی ایشان روایت‌شناسی، مطالعات ترجمه، مطالعات قرآن و مطالعات طنز است.