فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۶۳-۴۷

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بازآفرینی ضرب‌آهنگِ شعر در ترجمه: موردپژوهی ترجمهٔ فرانسهٔ «صدای پای آب» سهراب سپهری

صدیقه شرکت مقدم[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه-دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده:

امروزه اشعار سهراب سپهری، شاعر معاصر ایرانی، به زبان‌های مختلفی از جمله انگلیسی، فرانسه، ایتالیایی و اسپانیایی ترجمه شده که بیانگر اهمیت جایگاه آراء و اندیشه‌های وی در ادبیات جهان است. از آنجایی که اشعار این شاعر بنام ایرانی از ظرافت، صنایع ادبی، نماد، واج‌آرایی و غیره برخوردار است، ترجمهٔ آن به مراتب دقت و تلاش بیشتری را می‌طلبد. در این پژوهش سعی بر آن است تا ترجمهٔ فرانسهٔ یکی از اشعار وی با عنوان «صدای پای آب» از ناهید جلیلی‌مرند و همکارن را بر مبنای آراء آندره لُفور[۲] بررسی نماییم تا دریابیم آیا ساختار شعر، معنا و ضرب‌آهنگ آن به‌خوبی در زبان مقصد انتقال یافته است یا خیر. برای نیل به این مقصود، دسته‌بندی هفت‌گانهٔ انواع ترجمهٔ شعر به شیوه لُفور را ملاک کار خود قرار می‌دهیم تا متوجه شویم مترجمان از کدام راهبرد برای ترجمهٔ این شعر سود جسته‌اند. این راهبردها به‌طور کامل و جامع همهٔ ویژگی‌های شعر را همچون ترجمهٔ واجی، تحت‌اللفظی، وزنی، قافیه‌دار، تفسیری، ترجمهٔ شعر به نثر و ترجمهٔ سفید را در برمی‌گیرد. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که آن‌ها بیشتر از شیوهٔ «ترجمهٔ واجی-آوایی» و «ترجمه-وزنی» که منجر به بازآفرینی ریتم در زبان مقصد می‌شود، استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: آندره لُفور، ضرب‌آهنگ، ترجمه شعر، صدای پای آب، سپهری.

[۱] moghadam@atu.ac.ir
[۲] André Lefèvre

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۷

۱. مقدمه

از میان آثار شاعران معاصر، اشعار سهراب سپهری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و همواره توجه صاحبان ادب را به خود جلب کرده است. از میان اشعار وی، «صدای پای آب» پنجمین کتاب از مجموعهٔ «هشت کتاب»، یکی از شناخته‌شده‌ترین شعرهای وی و به نوعی زندگینامهٔ خود شاعر از دیدگاهی عارفانه است که به غیر از توصیف عناصر طبیعت، مبانی اصلی وجودشناسی و معرفت‌شناسی را به همراه دارد. اولین ترجمه از شعرهای سپهری به فرانسه، مجموعهٔ «حجم سبز» از ناهید جلیلی‌مرند، دانشیار دانشگاه الزهراء و با همکاری معینی در سال ۱۳۸۹ با عنوان «حجم سبز[۱]: گزیدهٔ اشعار سهراب سپهری» بود که در انتشارات دانشگاه الزهراء به چاپ رسید. چند سال بعد از آن، همین مترجم با همکاری زمانی و عزیزمحمدی دو مجموعه شعر دیگر از این شاعر را با نام‌های «صدای پای آب»[۲] و «مسافر»[۳] تحت‌عنوان «دو دفتر شعر سهراب سپهری» به فرانسه برگرداند و در انتشارات راه ابریشم به چاپ رساند. اخیراً (۱۴۰۱) ترجمهٔ دیگری با عنوان «چکه‌های وقت: گزیدهٔ اشعار هشت کتاب سهراب سپهری» توسط طاهره بهرامی در انتشارات عطف نیز به چاپ رسیده است. از آنجایی که ترجمهٔ اشعار این شاعر بنام، نقش مهمی در آشنایی مخاطبان فرانسوی با اندیشه‌های عرفانی-فلسفی وی دارد، تلاش این مترجمان در برگردان آن اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

۱/۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف پژوهش حاضر آن است که شعر «صدای پای آب» از سپهری را از منظر ترجمه‌شناسی بکاود و با بهره‌گیری از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان این رویکرد به‌ویژه آندره لُفِور[۴] به بررسی میزان بازآفرینی شکل ظاهری شعر نو، وزن، معنا و ضرب‌آهنگ در زبان فرانسه بپردازد. برای رسیدن به این هدف، دسته‌بندی انواع ترجمهٔ شعر به شیوهٔ لُفِور را ملاک کار خود قرار داده تا دریابیم مترجمان بیشتر کدام راهبرد را در ترجمهٔ خود اتخاذ کرده است. از آن‌جایی ترجمهٔ اشعار سپهری اخیراً به زبان فرانسه مورد توجه قرار گرفته است، لذا ضرورت بررسی کیفی برخی از این برگردان‌ها ضروری به نظر می‌رسد. انتخاب ترجمهٔ جلیلی‌مرند از میان ترجمه‌های دیگر به این دلیل است که این نسخه، اولین ترجمه از این شعر به فرانسه به حساب می‌آید. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی و با تکیه بر رویکرد تطبیقی به تحلیل یک شعر از سپهری می‌پردازد.

---

[۱] *Etendue verte*
[۲] Le bruit de pas de l'eau
[۳] Voyageur
[۴] Etkind

۱ـ۲. پرسش‌های پژوهش

ما با توسل به رویکرد ترجمه‌شناسی، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که آیا ترجمهٔ فرانسهٔ «صدای پای آب» از لحاظ محتوا، تصویرسازی و نماد به‌درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده است؟ آیا ضرب‌آهنگ اشعار در زبان مقصد انتقال یافته است؟ ترجمهٔ جلیلی‌مرند و همکاران براساس دسته‌بندی لُفِور در کدام گروه قرار می‌گیرد؟ از میان هفت استراتژی مطرح‌شده توسط لُفِور کدام‌یک مناسب ترجمهٔ شعر نو است؟

برای دستیابی به اهداف خود، ابتدا بر ویژگی‌های شعری و موسیقایی خاص شعر سپهری تمرکز کرده و آن را با ترجمهٔ آن در زبان مقصد مقایسه می‌کنیم تا دریابیم آیا این عناصر که دربرگیرنده آرایه‌های ادبی، واج‌آرایی، تکرار، معنا و ضرب‌آهنگ اشعار شاعر بنام ایرانی است به‌درستی در زبان مقصد انتقال یافته یا خیر.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بدون شک در حوزهٔ ادبیات فارسی، دربارهٔ سپهری و اشعارش سخن بسیار گفته شده است. کارنامهٔ سپهری‌پژوهی، این حقیقت را آشکار می‌کند که پژوهشگران بیشتر به بررسی اندیشه‌های وی و شاخصهٔ اشعار وی از دیدگاه‌های مختلف پرداخته‌اند و کمتر از منظر ترجمه‌شناسی به ترجمه‌های مجموعهٔ اشعار او پرداخته‌اند. لذا در اینجا سعی داریم به مقالاتی که در این حوزه و به‌طور خاص دربارهٔ مجموعه شعر «صدای پای آب» نگاشته شده‌اند، اشاره کنیم.

نرماشیری در مقالهٔ «نگاه تحلیلی-فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب» (ادبیات پارسی معاصر، (۱۳۹۰) با بررسی شعر سپهری به این نتیجه می‌رسد که در لایه‌های نهان این مجموعه شعری کارکردی فلسفی نهفته است، به نحوی که بین عناصر و پدیده‌های طبیعت نوعی کنش هستی‌شناسی رؤیت می‌شود. نگارندهٔ مقاله همچنین معتقد است که این شاعر منحصراً در پی توصیف و بیان لذت نفس با نگاهی شاعرانه نیست، بلکه مبانی بنیادین وجودشناسی را به شکلی معرفت‌شناختی نشان داده است.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی سبک‌شناسی صدای پای آب سهراب سپهری» (دومین کنگره بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی (۱۳۹۶)، برزگر با تحلیل این شعر به این نتیجه رسیده است که سپهری در به‌کارگیری کلمات و استفاده از مظاهر زیبای طبیعت و ایجاد نماد، در شعر خود سبکی جدید و تازه به وجود آورده است؛ سبکی تازه‌تر از نیما یوشیج.

امامیان نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی استراتژی‌های به‌کارگرفته‌شده در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری براساس چهارچوب لُفور» که در سال ۱۳۹۱ در

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دفاع کرده است به مقابلهٔ اشعار سپهری با مدل پیشنهادی ترجمهٔ شعر از منظر لُفور پرداخته و سعی در یافتن بیشترین استراتژی به‌کاررفته توسط مترجمان بوده است.

داریوش شایگان نیز در کتاب «واحهٔ زمردین» (۱۳۶۰) منتخبی از اشعار سهراب سپهری را به زبان فرانسه برگردانده است. شایگان سرآغاز ترجمهٔ خویش را به مقدمه‌ای بلند و وزین مزین کرده و آخرین صفحهٔ متن این کتاب، عبارت است از یادداشتی که مترجم نهایتاً افزوده است.

دربارهٔ نظریهٔ آندر لُفِور نیز مقالاتی نوشته شده است که به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

بشیری و محمدی در مقالهٔ «میزان کارآمدی رهیافت‌های لُفِور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی» که در مجلهٔ *جستارهای زبانی* به چاپ رسانده‌اند، به معرفی راهبردهای لُفور اشاره داشته و آن را روی ترجمهٔ «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی پیاده کرده و میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی سنجیده‌اند.

ناظری و همکاران نیز در مقالهٔ «نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین‌الشواربی از غزل دهم حافظ براساس نگرهٔ بازنویسانهٔ لفور» مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، (۱۴۰۰) با توسل به رویکرد توصیفی-تحلیلی می‌کوشند ترجمهٔ عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را در سایهٔ محدودیت‌های مورد نظر لُفِور بررسی نمایند. برآیند نهایی این پژوهش، از یک‌سو نمایش تأثیر محدودیت ایدئولوژی این نظریه‌پرداز در ترجمهٔ شواربی است، آن هم با نگرش عارفانه وی در بازنویسی این غزل و معادل‌سازی نمادهای خانقاهی و از سوی دیگر، بیانگر محدودیت سبک ادبی است که شواربی را به بازنویسی مفهومی در موسیقی و صنایع ادبی می‌کشاند.

بررسی‌ها بیانگر این مطلب است که تاکنون پژوهشی با محوریت نقد ترجمهٔ جلیلی‌مرند از اشعار سپهری با تکیه بر آراء لُفور انجام نشده است. بنابراین در پژوهش پیش‌رو سعی داریم تا ترجمهٔ شعر «صدای پای آب» از سپهری را که سرشار از نکات عرفانی-فلسفی است، تحلیل و بررسی نماییم تا از این رهگذر، میزان موفقیت این مترجم و همکارانش در انتقال جان کلام و درون‌مایهٔ اشعار وی بر مخاطب مشخص شود.

۳. روش پژوهش

بی‌تردید ترجمهٔ شعر، شگرد رمزگذاری مجدد عناصر زبان مبدأ در زبان مقصد است. به دیگر سخن، ترجمهٔ شعر نوعی تلاشِ زبانی است که در آن یک پیام در زبان اصلی رمزگشایی شده و پس از گزینش معادل‌های شایسته، با رعایت سبک و سیاق نویسنده و حفظ ارتباط اجزای شکل‌دهندهٔ آن، کُدها در زبان مقصد بازتولید می‌شود. در واقع،

هر کلمه یا هر جمله، با درنظرگرفتن موقعیتِ متنی یا کارکردی، معنای واقعی خود را در شعر بیان می‌کنند (ایم[۱]، ۱۹۸۴: ۲۶). افیم اتکین[۲] زبانشناس روس اعتقاد داشت که «ترجمهٔ شعر» در فرانسه آشفتگی عمیقی را پشت سر گذاشته است. از این رو، وی در پی یافتن راه‌حلی برای عبور از این بحران بود. از نظر وی هدف اصلی مترجمان در سال‌های اخیر تنها چاپ سریع مجموعهٔ اشعار شاعران، بدون درنظرگرفتن بازتولید عناصر زیباشناختی آن در زبان مقصد است (شرکت مقدم، ۱۴۰۲: ۴). اتکین از نبود نقد واقعی بر ترجمه‌های منتشر شده ابراز تأسف می‌کرد. وی اعتقاد داشت مترجمان در حین ترجمه، کلیت شعر را درنظر نمی‌گیرند و تنها به این بسنده می‌کنند که معنایی قابل‌فهم از شعر در زبان مقصد ارائه دهند (آگوستینی-اوآفی[۳]، ۲۰۰۶: ۱۹).

مترجم چیره‌دست هنگام ترجمهٔ شعر علاوه بر بازآفرینی وزن، قافیه و ساختار نحوی، باید عناصر فرهنگی و معنایی متن مبداء را در اولویت کار خود قرار دهد. اما زمانی که زبان‌ها از نظر ساختاری با هم تفاوت زیادی دارند، بدون شک قالب متن اصلی در ترجمه دستخوش تغییراتی انکارناپذیر می‌شود؛ تغییراتی که موجب ازبین‌رفتن زیبایی متن اصلی می‌شود، شامل ضرب‌آهنگ، واج آرایی و برخی از آرایه‌های ادبی. امروزه صاحب‌نظران، سه روش کلی را برای ترجمهٔ متون ادبی در نظر می‌گیرند: «۱. ترجمهٔ تحت‌الفظی که شامل انتقال همان واژه در بافتِ متن اصلی در زبان مقصد است. ۲. انتقال معانی بدون در نظر گرفتن بافت و شکل جمله یا نظم کلمات. ۳. بازآفرینی سبک شعر به گونه‌ای که مترجم بتواند شبیه آن را جایگزین نماید؛ به بیانی دیگر، یعنی بازآفرینی وزن، قافیه، تصاویر و معانی که این بهترین روش برای ترجمهٔ شعر محسوب می‌شود» (عنایی،۱۴۷:۲۰۰۰؛ به نقل از سرپرست، ۱۳۹۷: ۴۵).

امروزه پژوهشگران ادب فارسی، سهراب سپهری را به‌عنوان یکی از شاعران صاحب‌سبک معرفی کرده‌اند که با توسل به شگردهای آشنایی‌زداینده و پیش‌رفتن از هنجارهای معمول در کاربرد صناعات توانسته به خلق تصاویر شعری دست یابد (نیکان‌فر و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۵). این شاعر معاصر در تلاش است تا تشبیهاتی بیافریند تا در خلال شناساندن جهان آرمانی خود و کم‌رنگ کردن عادت‌ها، تصاویری تازه میان اشیا، طبیعت و معانی خلق کند (همان). در اشعار سپهری شاخصه‌های مفهمومی، صناعتی و زبانی متفاوتی دیده می‌شود که وی را از دیگر شاعران، متمایز می‌نماید. آشنایی‌زدایی تصویری که یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد اشعار وی به

---

[۱] Hymes
[۲] Efim Etkind
[۳] Agostini-Ouafi

حساب می‌آید، تلاشی است برای برجسته‌سازی و پیچیده‌کردن تصاویر در ذهن خواننده تا لذت ادبی را در نهایت برای او مهیا کند. بنابراین آشنایی‌زدایی و «ادبیت هنگامی آغاز می‌شود که هنر سازه‌ها، که هم بی‌شمارند و هم تقریباً مشترک، در تمام آثار ادبی از حالت مألوف و غیرفعال خود درآیند و به‌گونه‌ای خود را بر خواننده آشکار کنند که گویی نخستین بار است که با این هنر سازه‌ها روبه‌رو شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۹).

در پژوهش حاضر راهبردهای هفت‌گانهٔ آندره لُفور (۱۹۷۵) در کتاب «ترجمهٔ شعر، هفت استراتژی و یک طرح»[۱] در نظر گرفته شده است. این راهبردها به‌طور کامل و جامع همهٔ ویژگی‌های شعر را همچون ترجمهٔ واجی، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، وزنی، قافیه‌دار، ترجمهٔ شعر به نثر و ترجمهٔ سفید را در برمی‌گیرد. لُفور در سال ۱۹۷۸ میلادی اصطلاحات «نظریه» و «علم» را در ترجمه به کار گرفت و مشکل نظری را بیان کرد. وی در مقالهٔ «ترجمه: کانون رشد دانش ادبی» بر این نکته اشاره کرد که اختلاف اصحاب تأویل و اثبات‌گرایان جدید براساس سوءتفاهمی دوطرفه ایجاد شده است. لذا وی از یک طرف نظریهٔ تأویل‌گرایانه به ترجمه را که مربوط به سه قرن پیش و با باورها و اصول جدید در تناقض است رد می‌کند و از طرف دیگر نیز رویکرد اثبات‌گرایی منطقی را که با تمرکز بر داده‌های محض و قواعد علوم طبیعی مانع ارتقاء دانش ادبی می‌شود، نمی‌پذیرد (سرپرست و همکاران،۱۳۹۷:۴۰). لُفور شعر را بستری واحد می‌داند که در آن فرم، محتوا و زیبایی‌شناسی در نظر گرفته شده است. وی در هفت استراتژی و طرح اولیهٔ خود، بر فرآیند ترجمه و تأثیر متن اصلی بر ترجمه تمرکز دارد.

جدول ۱: راهبردهای هفت‌گانهٔ آندره لُفور

۱.ترجمهٔ آوایی/ واجی[۲]	این ترجمه بر بازآفرینی صدای متن مبداء در متن مقصد تمرکز دارد. در این راهبرد هر واج با واج مشابهی در زبان مقصد جایگزین می‌شود، ولی جنبه‌های دیگر شعر قربانی می‌شود.
۲. ترجمهٔ تحت‌الفظی[۳]	این راهبرد بر ترجمهٔ واژه به واژه تأکید دارد، لذا معنا و ساختار نحوی متن مبداء را نادیده می‌گیرد.

[۱] *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*
[۲] Traduction phonémique
[۳] Traduction littérale

۳.ترجمهٔ وزنی[۱]	معیار اصلی در این ترجمه بازآفرینی وزن شعر متن مبداء است. این نوع راهبرد بار دیگر معنای شعر را نادیده می‌گیرد. هدف این نوع راهبرد برانگیختن حس شادی و لذت در خواننده با بازتولید طنین، ریتم و ملودی شعر اصلی است.
۴.ترجمهٔ شعر به نثر[۲]	این راهبرد نیز به تحریف معنا و ساختار نحوی متن مبداء منجر می‌شود ولی به اندازهٔ ترجمهٔ تحت‌الفظی و وزنی مخرب نیست. در این نوع ترجمه، تنها انتقال معنا مهم است لذا مترجم نیاز به استفاده از جملات و واژگان بیشتر دارد. به این صورت متن مقصد طولانی‌تر از متن مبداء است.
۵. ترجمهٔ قافیه‌دار[۳]	این راهبرد جزو سخت‌ترین‌ها محسوب می‌شود، زیرا مترجم ناگزیر به حفظ هم‌زمان فرم و محتواست. در این استراتژی، مترجم به قیمت بازآفرینی وزن و قافیه در زبان مقصد، بار دیگر ممکن است معنا و ساختار نحوی شعر را نادیده بگیرد.
۶.ترجمهٔ شعر سپید[۴]	این راهبرد، به‌واسطهٔ انتخاب ساختار، محدودیت‌هایی را بر مترجم تحمیل می‌کند، اگرچه نتیجهٔ نهایی شامل دقت بیشتر و درجهٔ بالاتری از ادبی بودن است. در این نوع ترجمه، مترجم به دلیل اهمیت بیشتر به سطح ادبی شعر، به ترجمه‌ای ریتمیک دست می‌زند. اضافات و الحاقات این نوع ترجمه زیاد است.
۷.ترجمه-تفسیر[۵]	انجام این نوع ترجمه آسان‌تر است زیرا مفاهیم شعر اصلی در زبان مقصد بازسازی می‌شود. در این راهبرد ساختار و بافت متن اصلی تحریف شده و زیبایی‌های ظاهری و درونی متن اصلی قربانی می‌شود.

۴. تحلیل داده‌ها

در شعر نو، آرایه‌های ادبی همچون قافیه و وزن، از قواعد کلاسیک پیروی نمی‌کند و خلاقیت و دگرگونی‌های زیادی در آن‌ها دیده می‌شود. در شعر نو واحد شعر دیگر بیت نیست بلکه مصراع‌های کوتاه و بلند که به آن «بند» می‌گویند، جایگزین آن شده است (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۰). در واقع، شاعر این نوع آرایه‌های ادبی را بی‌اختیار

[۱] Traduction rythmique
[۲] Traduction en prose
[۳] Traduction rimée
[۴] Traduction en vers blanc
[۵] Traduction interprétation

در شعر خود به کار می‌برد که نتیجۀ انواع تداعی شامل تضاد، تشابه و مجاورت است. به گفتۀ جرجانی «آنچه از فنون بدیعی در اشعار نو به دست آمده، به اقتضای موضوع و مبتنی بر ذوق زیباشناسی آنان بوده که به‌طور طبیعی ظهور کرده است» (جرجانی،۵:۱۳۷۴). وی صنایع ادبی را تنها زمانی که به اقتضای معنا و بدون قصد و به شکلی طبیعی به کار رود، عامل زیبایی در نظر می‌گیرد. یکی از پربسامدترین فنون ادبی در شعر نو، فنون لفظی بدیع است که در تولید ضرب‌آهنگ و زیبایی کلام نقش مهمی را ایفا می‌کند. همچنین، از آنجا که شکل درونی شعر و انسجام و پیوستگی آن مورد توجه بوده و از سوی دیگر این فنون از انواع تکرار به‌شمار می‌روند، نقش تأثیرگذاری در ایجاد یکپارچگی و وحدت شعر بازی می‌کند (پورنامداریان و همکاران، ۳۱:۱۳۹۰). از میان صنایع لفظی، واج‌آرایی درصد قابل‌توجهی را شامل می‌شود و گاه به‌صورت پراکنده در چند مصراع رؤیت می‌شود. بخشی از این نوع، به تکرار دو واژۀ متوالی که واج‌های یکسان دارند، اختصاص دارد، که اگر این تکرار در شروع واژه‌ها باشد، موسیقی بیشتری را بازآفرینی می‌کند؛ مانند: سریر ساحل، تور تهی، تک طلسم و غیره.

تکرار هجا یا هجاآرایی در شعر نو، یکی دیگر از عوامل تولید ضرب‌آهنگ است که از میان شاعران سرایندۀ شعر نو همچون اخوان ثالث، نیما یوشیج، سپهری و شاملو، این فن با بسامد بالایی در اشعار سپهری دیده می‌شود. لازم به ذکر است که سپهری اهمیت ویژه‌ای به وحدت و یکپارچکی شعر داده و «تکرار» یکی از عواملی است که در ایجاد انسجام نقش بسزایی دارد. عناصر دیگری همچون ایهام، اغراق، ابهام، تلمیح و بدل بلاغی نیز در اشعار سپهری به چشم می‌خورد (همان، ۳۴) که در ترجمه باید مورد توجه قرار گیرد.

پس از توضیحاتی چند دربارۀ سبک و فنون به‌کاررفته در اشعار سپهری و عناصری که در ترجمه باید مورد توجه قرار بگیرد، به تحلیل شعر «صدای پای آب» از این شاعر شهیر ایرانی می‌پردازیم.

-مثال اول:

اهل کاشانم.	Je suis de Kāchān.
روزگارم بد نیست.	Je mène mon petit bonhomme de chemin.
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی.	J'ai un morceau de pain, un peu d'intelligence, un petit peu de goût,
مادری دارم، بهتر از برگ درخت.	J'ai une mère meilleure que les feuilles d'arbre.
دوستانی، بهتر از آب روان.	Des amis mieux que l'eau qui coule.

قبل از پرداختن به تحلیل این شعر، ذکر این نکته لازم است که سپهری از ترفندهای گوناگونی برای توصیف روایی سود جسته است که از میان این راهبردها می‌توان به استفاده از ضمیر اول شخص «من» و ضمیر متصل شخصی «شناسه-مَ» اشاره کرد. «در این مجموعه شعری حدود شصت بار شناسهٔ «-م» به کار رفته که در نزدیک به ۲۳ بار از آن علاوه بر «م» واژهٔ «من» هم آمده است (مهربان و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۸).

در بند اول شعرِ «صدای پای آب»، واج‌آرایی حرف «م» در واژگانی چون «کاشانم/ روزگارم/ دارم» و هم‌آوایی حرف «ی» در کلمات «نانی/ هوشی/ ذوقی/ مادری/ دوستانی» گوش‌نواز است و ایجاد موسیقی در شعر کرده است که مترجمان از یک طرف با انتخاب دقیق مترادف‌های مناسب در زبان فرانسه و تکرار ضمیر «je/j'ai» (من/دارم) و حرف تعریف نامشخص «un/une» و از طرف دیگر با رعایت ساختار نحوی و شیوهٔ علامت‌گذاری متن مبداء توانسته‌اند به غیر از انتقال صحیح معنا، ضرب‌آهنگ شعر را در زبان فرانسه انتقال دهند. همچنین مورد دیگری که در شعر سپهری ایجاد موسیقی کرده و یکی از شاخصه‌های شعر وی به حساب می‌آید، تکرار کلمهٔ «بهتر» است که جلیلی‌مرند و همکاران با رعایت دستور زبان فرانسه، از دو واژهٔ مناسب «meilleure/mieux» سود جسته‌اند که همچنان ریتم شعر را در خود حفظ کرده است. لازم به ذکر است که به‌منظور آگاهی بیشتر مخاطب، توضیحاتی در زیرنویس برای واژگان ناآشنا همچون «کاشان»، «قبله»، «سجاده/جانماز» و غیره داده شده است.

- مثال دوم:

من مسلمانم.	Je suis musulman.
قبله‌ام یک گل سرخ.	Mon qibla est une rose.
جانمازم چشمه، مهرم نور.	Mon tapis de pierre est la fontaine, ma prière n'est que la lumière.
دشت سجادهٔ من.	La plaine est mon tapis de prière.
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.	Je fais mes ablutions avec les reflets dans les fenêtres.
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.	Ma prière est inondée de lune, de lumière.
سنگ از پشت نمازم پیداست:	La pierre se voit à travers ma prière:
همه ذرات نمازم متبلور شده است.	Toutes les parcelles de ma prière se sont cristallisées.
من نمازم را وقتی می‌خوانم	Je fais ma prière au moment
که اذانش را باد، گفته باشد سر	
گلدستهٔ سرو.	

من نمازم را، پی «تکبیره‌الاحرام» علف می‌خوانم.
پی قدقامت موج.

Où le vent chante l'appel à la prière au sommet du minaret du cyprès,
Où l'herbe prononce «la splendeur de la divinité»,
Où les vagues chantent "l'appel à la prière".

در ابیات بالا، سپهری با لحنی صریح و قاطع به توصیف دین خود می‌پردازد و از واژه‌های مذهبی همچون «مهر، جانماز، قبله و غیره» استفاده می‌کند که با عناصر مذهبی رایج متفاوت است. وی از «گل سرخ» به جای «کعبه» و قبله خود یاد می‌کند و «نور» را به جای «مهر» انتخاب کرده است. در حقیقت هنر این شاعر خلاق برانگیختن تفکر و تأمل نزد مخاطب با استفاده از واژه‌های ساده و غیرمتعارف است (عبدی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۱۱؛ به نقل از مهربان و همکاران، ۱۳۹۸:۶۹).

در بند سوم بار دیگر واج‌آرایی حرف «س» در واژه‌های «مسلمانم/ سرخ/ سجاده/ سنگ/ است/ پیداست/ سر گلدستهٔ سرو» و تکرار حرف «م» در کلمات «مسلمانم/ قبله‌ام/ من/ می‌گیرم/ نمازم/ ماه/ متبلور/ می‌خوانم» ایجاد موسیقی در شعر کرده است که در ترجمهٔ فرانسه جایگزین واج‌آرایی حرف «پ» در معادل‌های «prière pierre/ lumière /cypress /pronounce /splendeur/» و «م» در واژه‌های «minaret moment/ mes/ lumiere/ mon/ musulman/» شده است و این‌گونه ضرب‌آهنگ شعر در ترجمهٔ فرانسه بازآفرینی شده است. همچنین وام‌گیری به‌جا از واژگان «minaret /qibla/ » (قبله و مناره) در ترجمه موجب انتقال دقیق معنا شده و مترجمان در زیرنویس توضیح لازم را برای هر یک از واژگان داده‌اند. از نظر وینه و داربلنه،[۱]وام‌گیری[۲] از یک طرف در ترجمه باعث بومی‌سازی و بازآفرینی حس فرهنگی در متن و آشنایی مخاطب با واژهٔ بیگانه می‌شود و از طرف دیگر وفادارترین نوع ترجمه محسوب می‌شود (وینه و داربلنه، ۱۹۷۷:۶۷). در بیت «در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف»، با تکرار فعل «جریان دارد» مواجه هستیم که در ترجمه با فعل «.est inondée de lune, de lumière » جایگزین شده است. در حقیقت این تکرار با حرف اضافهٔ «de» در فرانسه تداعی شده و فعل «être inondé de» مطابق با فرهنگ روبر[۳] به معنای «پر شده/ لبریز (از آب) شده» است و کمابیش معادل مناسبی برای فعل «جریان داشتن» به معنای «جاری بودن» است. در مصراع «من

[۱] Vinay et Darbelnet
[۲] Emprunt
[۳] Robert

وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.» سهراب، عبور نور از پنجره را به تپش پنجره تشبیه کرده، آن هم هنگامی که بیشترین انرژی‌های حیاتی دریافت می‌شوند که اشاره به سروقت خواندن نماز دارد. مترجمان نیز با اولویت قرار دادن انتقال معنا در زبان مقصد، به جای استفاده از معادل «battement» در فرانسه به معنای «تپش» از معادل «reflet» «بازتاب و انعکاس نور» استفاده کرده‌اند. بار دیگر تکرارِ عبارت «من نمازم را» در بیت نهم و یازدهم ایجاد ضرب‌آهنگ در شعر کرده است. مترجمان به‌دلیل تفاوت ساختاری و دستوری زبان فرانسه و فارسی، این موسیقی را با تکرار حرف موصولی «Où » در ترجمهٔ فرانسه بازآفرینی کرده‌اند. اینچنین می‌توان دریافت که جلیلی‌مرند و همکاران نه‌تنها معنای دقیق شعر را در زبان فرانسه انتقال داده‌اند بلکه وزن و ضرب‌آهنگ متن اصلی را نیز در زبان مقصد بازآفرینی کرده‌اند.

- مثال سوم:

کعبه‌ام بر لب آب،	Ma Kaaba se situe au bord de l'eau,
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست.	Ma Kaaba se situe sous les acacias.
کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به	Comme la brise, ma Kaaba va
باغ، می‌رود شهر به شهر.	d'un jardin à l'autre, d'une ville à l'autre.

در بند بالا، بار دیگر سپهری با تکرار کلمهٔ «کعبه‌ام» در آغاز سه بیت اول ایجاد ریتم و آهنگ کرده است. مترجمان نیز با وام‌گیری همین واژه -کعبه- در سه بیت اول همان ضرب‌آهنگ را تولید کرده‌اند، با این تفاوت که در بیت سوم، به‌دلیل تفاوت ساختار دستوری زبان فرانسه و فارسی، ناگزیر به جابه‌جایی دو بخش اول از عبارت «کعبه‌ام مثل نسیم» در برگردان فرانسه شده‌اند. در تمام بخش‌های بند بالا، ساختار نحوی و علائم نگارشی، به‌منظور بازآفریتی موسیقی شعر در زبان مقصد بازتولید شده است، تنها در بیت اول، جملهٔ فعلی «Ma Kaaba se situe au bord de l'eau » در متن فرانسه، به‌منظور شفاف‌سازی بیشتر برای مخاطب فرانسوی، جایگزین جملهٔ روایی و گفتاری «کعبه‌ام بر لبِ آب» شده است.

-مثال چهارم:

اهل کاشانم.	Je suis de Kāchān.
پیشه‌ام نقاشی است:	Je suis peintre:
گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ،	Je fabrique de temps en temps une cage avec des couleurs, je vous la vends
می‌فروشم به شما	

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است	Pour que le cœur de votre solitude se rafraichisse En écoutant le chant de coquelicot qui est emprisonné.
دل تنهایی‌تان تازه شود.	
چه خیالی، چه خیالی... می‌دانم	Quel rêve, quel rêve,…je sais bien

از نظر آنتوان برمن، نظریه‌پرداز فرانسوی، نادیده‌گرفتن علائم نشانه‌گذاری، باعث دگرگونی در ضرب‌آهنگ و تحریف متن می‌شود (مهدی‌پور، ۱۳۸۹:۵۷). در بند بالا نیز جلیلی‌مرند و همکاران از یک طرف، به‌دقت، علائم سجاوندی را در متن مقصد بازآفرینی کرده‌اند تا ریتم شعر محفوظ بماند و از طرف دیگر ساختار نحوی و زنجیرهٔ جملات را نیز به شیوهٔ سپهری در زبان فرانسه بازتولید کرده‌اند. همچنین، موسیقی و ریتم بیت آخر نیز «چه خیالی، چه خیالی... می‌دانم» که با تکرار جملهٔ تعجبی «چه خیالی» و مکثی که با علامت سجاوندی سه نقطه ایجاد شده است، به همان صورت و بدون هیچ تغییری در زبان فرانسه بازآفرینی شده است. در بیت «تا به آواز شقایق که در آن زندانی است»، به‌منظور شفاف‌سازی معنا نزد مخاطب، اسم مصدر « En écoutant » به معنای «با شنیدنِ» به ترجمهٔ فرانسه اضافه شده است: « تا [با شنیدن] آواز شقایق که در آن زندانی است». انتخاب به‌جا از معادل «de temps en temps» برای قید «گاه‌گاهی» نیز که در خود واج‌آرایی حرف «ت» را دارد نیز ضرب‌آهنگ عبارت «تنهایی‌تان تازه» را حفظ کرده است.

-مثال پنجم:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف، پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی، پدرم پشت زمان‌ها مرده است. پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود، مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد.	Mon père est mort alors que depuis, les hirondelles sont fait deux migrations, que deux hivers neigeux se sont succédé, Que deux étés passèrent où l'on dormait a la belle étoile, au clair de lune, Mon père est mort derrière les temps. Quand il mourut, le ciel était bleu, Et ma mère, sans être informée, se réveilla soudain, ma sœur devint belle.

در بند بالا، از یک سو تکرار کلمهٔ «پدرم» در آغاز چهار بیت اول ایجاد ریتم و ضرب‌آهنگ کرده و از سوی دیگر واج‌آرایی حرف «م» در واژه‌های «پدرم/ آمدن/

مهتابی/ مرده/ زمان/ مادرم/ خواهرم» ایجاد آهنگ و موسیقی نموده است. این در حالی است که در برگردان فرانسهٔ این بند، تنها دو بار واژهٔ «پدرم» به کار رفته و مترجمان، بار دیگر، با اولویت قرار دادن انتقال معنای دقیق ابیات در زبان مقصد، ساختار نحوی جملات را تغییر داده، به‌طوری که جملات فعلی جایگزین عبارات اسمی و روایی در زبان مقصد شده است. همان‌طور که مشخص است توصیف‌های روایی اشعار سپهری به زبان گفتار نزدیک است؛ به‌عنوان مثال عبارت روایی «دوبار آمدن چلچله‌ها» که معادل نوشتاری آن «چلچله‌ها دوبار مهاجرت می‌کنند» و نیز جملهٔ روایی «پشت دو برف» که اشاره به «دو زمستان برفی که در پی هم می‌آیند» دارد در ترجمه به ترتیب جایگزین جملات فعلی «les hirondelles sont fait deux migrations » و «deux hivers neigeux se sont succédé » شده‌اند که معنای دقیق را در زبان مقصد انتقال داده‌اند اما سبک نوشتاری سپهری را کمرنگ کرده‌اند. با این وجود، مترجمان با تکرار پیوند تابعی «que» سعی در بازآفرینی ریتم در زبان فرانسه داشته‌اند. همچنین مترجمان به‌منظور شفاف‌سازیِ واژهٔ «مهتابی»، توضیحات بیشتری را به ترجمه اضافه کرده‌اند: «à la belle étoile, au clair de lune » (زیر ستاره‌ها، در نور ماه). در ترجمهٔ جملهٔ «پدرم وقتی مرد» نیز ترتیب عناصر جمله جابه‌جا شده است و قید زمان «وقتی» در ابتدای جملهٔ فرانسه قرار گرفته «Quand il mourut » و ضمیر سوم شخص مفرد «il» جایگزین «mon père» (پدرم) شده است. اینگونه مشخص است که در ترجمهٔ بند بالا، مترجمان بیشتر به انتقال درست معنا توجه کرده و به بازآفرینی ریتم کمتر پرداخته‌اند.

-مثال ششم

باغ ما در طرف سایه دانایی بود.
باغ ما جای گره‌خوردن احساس و گیاه،
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس آینه بود.
باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود .
میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویم در خواب
آب بی‌فلسفه می‌خوردم.
توت بی‌دانش می‌چیدم.

Notre jardin se situait vers l'ombre de la sagesse.
Notre jardin était le lieu où le sentiment se nouait à la plante,
Notre jardin était le point de rencontre du regard, de la cage et du mémoire.
Notre jardin était peut-être un arc du cercle vert de la prospérité.
Je rêvais de mâcher, ce jour-là, le fruit vert de Dieu.
Je prenais de l'eau sans aucune philosophie.
Je cueillais des mures sans savoir pourquoi.

در بند بالا، جملهٔ اسمی «باغ ما» چهار بار در ابتدای چهار بیت اول تکرار شده است. مترجمان نیز با رعایت ساختار نحوی و ترتیب عناصر تشکیل‌دهندهٔ ابیات، شعر را در زبان فرانسه بازتولید کرده‌اند و اینگونه نه تنها معنای صحیح بیت‌ها را در زبان مقصد انتقال داده بلکه ضرب‌آهنگ آن را نیز حفظ کرده‌اند. در بیت «باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس آینه بود»، سپهری از سه واژهٔ «نگاه / قفس/آینه» استفاده کرده که در زبان فرانسه به آن گروه سه‌گانه[۱] می‌گویند و شگرد متداولی برای خلق ریتم و موسیقی در شعر فرانسه به حساب می‌آید. در برگردان این بیت « Notre jardin était le point de rencontre du regard, de la cage et du mémoire » معادل‌های «du regard, de la cage et du mémoire » جایگزین شده و ضرب‌آهنگ شعر را در خود حفظ کرده است. همچنین جلیلی‌مرند و همکاران ماهرانه از حرف اضافهٔ «vers» (به سوی) و صفت «vert» که در یکجا به معنی «سبز» و جای دیگر در معنای «کال» است، استفاده کرده و به این شیوه ایجاد موسیقی و ریتم کرده‌اند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد تا ترجمهٔ چند بند از مجموعه شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری که توسط ناهید جلیلی‌مرند، زمانی و عزیز محمدی در سال ۱۳۹۴ انجام شده، مطابق با الگوی آندره لُفِور مورد بررسی قرار گیرد. در این تحقیق، ترجمه‌ها از منظر معنا و ساختار شعری مقابله و مقایسه و مشخص شد که مترجمان به دقت معنای صحیح ابیات این شاعر را در زبان مقصد انتقال داده و در اکثر موارد نیز ریتم و موسیقی شعر را در زبان فرانسه بازآفرینی کرده‌اند. بدون شک، بازسازی درست شکل ظاهری و معنای عرفانی-فلسفی و همچنین عبارات و عناصر آشنازدایندهٔ و نامتعارف سپهری در زبان مقصد کاری درخور ستایش است. لازم به ذکر است که مقایسهٔ محتوای اشعار با ترجمهٔ آن نشان می‌دهد که مترجمان با مراقب و ظرافت، معادل‌های مناسبی را انتخاب کرده و با وسواس در جست‌وجوی ایجاد ریتم در زبان فرانسه بوده‌اند. بدون شک، تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی و فرانسه و زبان روایی خاصِ سپهری در به‌کار بردن عبارات گفتاری، تحریف‌های جزئی در ساختار نحوی شعر در زبان مقصد را توجیه می‌کند. مطابق با راهبردهای هفت‌گانهٔ لُفور، جلیلی‌مرند و همکاران از شیوهٔ ترجمه-

[۱] Groupe ternaire

وزنی و ترجمه-آوایی سود جسته و در کنار آن معنای دقیق ابیات را نیز به‌درستی انتقال داده‌اند.

از آنجا که ارزش زیباشناختی شعر سپهری از یک سو بر به‌کارگیری فن تکرار و واج‌آرایی و از طرف دیگر به‌کاربردن مفاهیم عرفانی به‌صورت نامتعارف استوار است، مترجمان نیز، با آگاهی و شناخت از اهمیت این موضوع در اشعار فرانسه، سخت‌گیری قابل‌توجهی را به‌منظور بازآفرینی شگردهای ذکرشده در ترجمه به کار بسته‌اند. با بررسی ترجمه، مشخص شد که مترجمان با تکیه بر ویژگی‌های شعر سپهری و تسلط بر هر دو زبان فرانسه و فارسی، ترجمه‌ای را ارائه داده‌اند که از لحاظ کیفی و کمی از هر نوع چرخش معنایی و کژ فهمی به دور است. در موارد بسیار کمی، آن‌ها با حفظ وحدت شکل در ترجمهٔ شعر و توجه ویژه به زیبایی ذاتی کلمات، به‌منظور شفاف‌سازی، ناگزیر جملات فعلی را جایگزین جملات روایی کرده‌اند ولی در عین حال معنی شعر را نیز حفظ نموده‌اند.

در پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزهٔ سپهری‌شناسی صورت گرفته، تحقیقی دربارهٔ ترجمهٔ اشعار وی به زبان فرانسه و نیز به‌طور خاص بر روی ترجمه‌های جلیلی‌مرند که اخیراً نیز اشعار عرفان نظرآهاری را به زبان فرانسه برگردانده، صورت نگرفته است. امید است که این پژوهش پنجره‌ای را به‌منظور تحقیقات بیشتر دربارهٔ ترجمه‌های این مترجم صاحب‌نظر و نیز ترجمهٔ اشعار این شاعر بزرگ ایرانی از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون آنری مشونیک[۱] و اِفیم اتکین بگشاید. زیرا این نظریه‌پردازان، فرضیه‌ها و عقاید متفاوتی دربارهٔ نحوهٔ ترجمهٔ شعر ارائه داده‌اند که می‌تواند برای تحقیقات آتی مفید باشد.

[۱] Henri Meschonnic

کتابنامه:

- امامیان، ماهگل (۱۳۹۱). *بررسی استراتژی‌های به‌کارگرفته‌شده در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری بر اساس چارچوب لُفور*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- برزگر، الهه (۱۳۹۶). «بررسی سبک شناسی صدای پای آب سهراب سپهری»، دومین کنگرهٔ بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی، ۹۶-۱۰۵.
- پورنامداریان، تقی؛ طهرانی ثابت، ناهید (۱۳۹۰). «صنایع بدیعی در شعر نو»، ادبیات پارسی معاصر(۱)۱، ۲۵-۳۷.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*. جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سرپرست، فاطمه؛ آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی؛ سیفی، محسن (۱۳۹۷). «نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ)»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی (۸) ۱۸، ۳۹-۶۶.
- سپهری، سهراب (۱۳۹۴). *دو دفتر شعر سهراب سپهری*. مترجمان: ناهید جلیلی‌مرند، انسیه زمانی و پروانه عزیز محمدی. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
- شرکت مقدم، صدیقه (۱۴۰۲). «تحلیل ترجمهٔ فارسی «خواب لیلا» سرودهٔ لوکنت دو لیل بر پایهٔ آراء آنری مشونیک»، نقد زبان و ادبیات خارجی (۲۱)۳۴، ۵۴-۷۰. https://doi.org/۱۰,٤٨٣٠٨/clls.۲۰۲۳,۲۳۲۰۳۷,۱۱۸۹
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
- عبدی، صلاح‌الدین؛ ازندریانی، محمد احمد (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدر شاکرالسیاب». کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی ۲(۸)، ۱۰۱-۱۱۹.
- عنایی، محمد (۲۰۰۰). *فن الترجمهٔ*. الطبعهٔ الخامسهٔ. مصر: المصریهٔ العالمیهٔ للنشر لونجمان.
- مهدی‌پور، فاطمه (۱۳۸۹) «نظری بر روند پیدایش ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن»، کتاب ماه ادبیات (۴۱)۱۵۵، ۵۷-۶۳.
- مهربان، جواد؛ قدوسیان، قنبر (۱۳۹۸). «بررسی عناصر محتوایی غنایی در صدای پای آب سهراب سپهری»، فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادب فارسی ۱۵(۱۷)، ۶۳-۷۳.

- ناظری، حسین؛ نصیری، معصومه؛ مرتضایی، سید جواد (۱۴۰۰). «نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین الشواربی از غزل دهم حافظ بر اساس نگره بازنویسانه لفور»، مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی *(۱۱)۲، ۱۶۶-۱۸۵.*
- نرماشیری، اسماعیل (۱۳۹۰). «نگاهی تحلیلی-فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب سپهری»، ادبیات پارسی معاصر (۱)۲، ۱۳۳-۱۴۹.
- نیکان‌فر، نرجس؛ قاسمی‌پور، قدرت؛ تشکری، منوچهر (۱۴۰۰). «تحلیل سبک‌شناسی شعر سهراب سپهری با تکیه بر تشبیهات آشنازداینده»، ماهنامهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (۱۵) ۸، ۱۶۵-۱۸۵.
- AGOSTINI-OUAFI, Viviana; HERMETET, Anne-Rachel (۲۰۰٦). « La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles » [En ligne], mis en ligne le ۱۸ mai ۲۰۲۲, consulté le ۰۵ juillet ۲۰۲۲. URL : https://journals.openedition.org/transalpina/۳۱۳۰.
- Hymes, D.H. (۱۹۸٤). **Vers la compétence de communication**, Paris, Crédit-Hatier.
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (۱۹۷۷). **Stylistique comparee du francais et de l'anglais**. Paris: Les Edition Didier.
- Lefèvre, A. (۱۹۷۵). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen : VanGorcum.
- Sohrâb Sepehrî, *Oasis d'émeraude*, introduction et traduction de Daryush Shayegan, Imago Poiesis, Paris, ۱۹۸۲.