سایه محدودیتهای سیستمی لِفِور بر بازنویسی غزل دهم و دوازدهم حافظ (ترجمه عمر شبلی الصویری)

دکتر حسین ناظری
استادیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه فردوسی
دکتر سید جواد مرتضایی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
معصومه نصیری *

چکیده

لِفِور ترجمه را نوعی بازنویسی می‌داند که متأثر از محدودیت‌های سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی است. جستار پیش‌رو با رویکرد توصیفی- تحلیلی، این تاثیرات را در بازنویسی شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ می‌کاود و برآیند آن چنان است که این بازنویسی هم متاثر از محدودیت سبکی است و هم متأثر از ایدئولوژی. نمودهای نگره لفور در این بازنویسی، ترجمه منظوم است و دگرگون‌سازی در وزن، آوا ، ضمایر، افزایش برخی واژگان و بومی‌سازی به همراه نگرش عارفانه در بازنویسی نمادهای خانقاهی و بزمی. این بازنویسی گاه با زیاده‌گویی، معانی نارسا و دریافت یکسان از واژگان متفاوتی چون «پیر» و«شیخ» مخدوش می شود.

کلیدواژه‌ها: بازنویسی، آندره لِفِور، ترجمه عربی، عمر شبلی الصویری، غزل دهم و دوازدهم حافظ شیرازی

تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۹/۵/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۰/٤/۱۰

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی(نویسنده مسئول)
nasiri_1998@yahoo.com

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

۱. پیشگفتار

ترجمه فعالیتی فرازبانی است که در انتقال اثری از یک زبان به زبانی دیگر، مردمان جهان را به هم نزدیک می‌سازد. فرم ترجمه از متن اصلی، زبان مبدأ و مقصد و فرهنگ و اجتماع آن، خواننده زبان مقصد، روش‌های ترجمه و مترجم متأثر است. بخش برجسته ترجمه، گونه ادبی آن است که در حوزه مطالعات ترجمه[۱]؛ ترجمه‌پژوهی مورد بررسی قرار می‌گیرد. واژه ترجمه‌پژوهی در ۱۹۷۸ توسط آندره لِفِور[۲] بلژیکی (۱۹٤٥-۱۹۹٦) به کار رفت وی در یادداشت خود بر مجموعه مقالات منتشر شده از کنفرانس لوون بلژیک ۱۹۷٦ آن را رشته‌ای قلمداد نمود که به مشکلات ناشی از تولید و توصیف ترجمه می‌پردازد (Lefevere,1978, p 234). پس از آن ترجمه‌پژوهی کم کم با تألیفات لفور و همفکران وی جان گرفت و پاسخگوی برخی از نظریات گردید.

یکی از کشمکش‌ها پیرامون ترجمه‌پذیری شعر یا ترجمه‌ناپذیری آن است. لفور ضمن پذیرش حقیقت ترجمه‌ی شعر معتقد است عینِ عروضِ شعر از زبانی به زبان دیگر ممکن نبوده و این امری طبیعی است بنابراین به ارائه راهبردهایی گوناگون در زمینه ترجمه شعر در کتاب «***ترجمه شعر؛ هفت راهبرد و یک طرح***»[۳] (۱۹۷۵) می‌پردازد. راهبردهایی با نام؛ واجی ، تحت‌اللفظی، موزون، نثرگونه، باقافیه، سپید و تفسیر یا تعبیر (Lefevere,1975, pp 22-49) . سال‌ها بعد لفور در تکمیل دیدگاه ترجمه‌پژوهانه خود با طرح نگره بازنویسانه[٤] درکتاب ***ترجمه، بازنویسی و دستکاری در آوازه‌ادبی***[٥] (۱۹۹۲)، ترجمه را شکلی[٦] از بازنویسی معرفی می‌کند که محدودیت‌های برون سیستمی و درون سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی در آن تأثیر گذار است. لفور بازنویسی را مایه رشد ادبیات می‌داند هر چند، گاه اشاره می‌کند که این امر می‌تواند عامل تحریف نیز باشد. وی این شکل شناخته‌شده و تأثیرگذار از بازنویسی را در آشنا ساختن خوانندگان عادی با ادبیات مهم می‌داند و از بازنویسی تاثیرگذار فیتز جرالد انگلیسی[۷] (۱۸۰۳-۱۸۳۳) از رباعیات خیام نیشابوری (۱۱۳۱- ۱۰٤۸) یاد می‌کند (Lefevere,1992/b, pp vii,2,4).

لفور در فصل«حمایت»؛ فصل دوم کتاب بازنویسی، از عوامل کنترلگر سیستمی موثر بر بازنویسی یاد می‌کند، عامل ایدئولوژی؛ کنترلگر برجسته برون‌سیستمی وعامل سبک ادبی؛ کنترلگر درون سیستمی که نمود چارچوبی از آرایش کلمات و عبارات در نظام

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

ادبی و سلیقه خواننده است (ibid, pp 15-26). وی در فصلی مرتبط با ترجمه شعر کاتولوس[8] رومی(ق.م.٥٤-٨٤) از دیگر عوامل کنترلگر همچون؛ فرهنگ، اجتماع، گفتمان و زبان یاد می‌کند (ibid, pp 14,87-99) . لفور همچنین مترجم محصور در تنگنای محدودیت‌ها را نیز عاملی کنترلگر می‌داند که در تعیین معیارهای زیبایی‌شناسی، کنترل و سانسور ادبیات، موثر است (Lefevere,1985, p 232). وی معتقد است ترجمه از خلأ دریافت نمی شود چرا که مترجم در خلأ زندگی نمی کند و از محیط تأثیر می‌پذیرد پس ناگزیر از دستکاری است البته در گستره گرایش‌های ایدئولوژیکی و ادبی و مشروط به حفظ اصل پیام (Bassnett, Lefevere,1998, p 3,29). لفور در این نگاه با تئو هرمانز[9] بلژیکی(١٩٤٨)؛ طراح مکتب دستکاری[10] همسو می‌گردد. هر دو اندیشمند، کنترلگری مترجم را جهت انتقال درست پیام متن اصلی به خواننده می‌پذیرند.

عمر شبلی الصویری لبنانی (١٩٤٤) نیز همچون دیگر مترجمان در ترجمه غزلیات شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی (٧٢٧-٧٩٢ ق)، (١٣٢٧-١٣٩٠) و انتقال اندیشه و ساختار سروده وی با همین محدودیت‌ها رو به روست. -هرچند وی نگره لفور را مدّ نظر نداشته است-. شبلی اثر منظوم ٤ جلدی **حافظ الشیرازی بالعربیة شعراً** را از سال ٢٠٠٦ تا ٢٠١٢ ارائه نمود. آنهم با فاصله ٦ دهه تاخیر نسبت به **أغانی شیراز؛ غزلیات حافظ‌الشیرازی** اثر ابراهیم امین الشواربی مصری (١٩٦٣-١٩٠٩) و پس از چندین اثر منظوم و منثور دیگر. این تکرار ترجمه‌ها از یک شاهکار جهانی امری طبیعی است؛ چرا که تمام شاهکارهای جهانی، دارای زوایای گوناگون و ساختاری پویا هستند (Wellek,Warren,1966, pp 247-254) و تجدید نظر در ترجمه‌ها متناسب با زمانه ضرورت می یابد.

آغاز آشنایی شبلی با حافظ به دوران اسارت وی در ایران بر می‌گردد. شبلی نیروی حزب بعث لبنان بود که در جنگ عراق علیه ایران وارد شد و به دست ایرانی‌ها اسیر گردید. وی در زمان اسارت غزلیاتی پراکنده را ترجمه نمود و پس از اسارت به ترجمه تمام دیوان پرداخت. بازنویسی وی در ٤ جلد تدوین شد. جلد اول این اثر به ٩٥ غزل نخست دیوان حافظ می‌پردازد (شبلی،٢٠٠٦: صص٥-٣). اثر دیگر وی؛ ***حافظ الشیرازی بین الناسوت واللاهوت*** (٢٠١٢) نیز به نقد برخی ابیات از غزلیات حافظ می پردازد. (شبلی، ٢٠١٢/ ب : ص ٧)

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

از آنجا که ترجمه به هر زبانی تحت تأثیر محدودیت‌های سیستمی قرار می‌گیرد. پژوهش در ترجمه عربی و منظوم شبلی از غزل حافظ، آن هم در سایه نگره بازنویسانه لفور ضرورت و اهمیت می یابد. هدف این جستار آن است که سایه نگره بازنویسانه لفور را بر ترجمه شبلی از غزل دهم و دوازدهم[11] حافظ با روش توصیفی- تحلیلی بیازماید و به این پرسشها پاسخ دهد:

محدودیت‌های سیستمی ایدئولوژی و سبک ادبی بر بازنویسی شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ چه تأثیری دارد؟ بازنویسی شبلی از این دو غزل با نگره بازنویسانه لفور مطابق است؟

۱-۱ فرضیه‌ها

محدودیت‌های سیستمی بر بازنویسی شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ سایه افکنده است. گزینش وزن متفاوت که با تغییر در آوا و قافیه، دگرگون‌سازی شکل و خطاب و غیبت ضمایر و یا حذف آن و زیاده‌گویی، همراه است، نمود محدودیت سبکی در نگره بازنویسانه لفور است.

نمای محدودیت ایدئولوژی در بازنویسی نماد خانقاهی، بزمگاه و بزم دیده می‌شود. چنانچه برخی زیاده گویی‌های نارسا در معنا، دریافت یکسان شبلی از «پیر» عرفان و «شیخ» شریعت و معادل‌سازی تقریبا یکسان وی در نمادهای بزمگاه را نادیده بگیریم، می توان گفت بازنویسی شبلی با نگره لفور مطابق است.

۱-۲ پیشینه پژوهش

از ۱۹٤٤ تا کنون عرب اندیشه و غزلیات حافظ را می‌کاود، ترجمه‌های گوناگون از غزلیات، نوشته‌ها و نقدها، نمود تکاپوی عرب در گستره حافظ‌پژوهی می‌باشد. از پژوهش‌ها پیرامون ترجمه عربی غزلیات حافظ، می‌توان از رساله دکتری نسیم الشّدایده نام برد. این اثر با نام بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از ترجمه شعر فارسی به عربی: *رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری ترجمه: احمدالصّافی نجفی، احمد حامد الصّراف، ودیع البستانی. غزلیات حتفظ شیرازی ترجمهٔ الصّاوی و إبراهیم امین الشّواربی* (۱۳۸۹) در دانشگاه تهران و به راهنمایی سید محمود انوار دفاع شده است. نیمی از این پایان‌نامه به حافظ اختصاص دارد و در بخش مرتبط با حافظ از ویژگی‌های رمز،

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

تناسب هنری، طنز و ایهام یاد می‌شود و با مقایسه ترجمه‌هایی از صاوی و شواربی، افزایش و کاهش در ترجمه و دگرگونی در آن مورد بحث قرار می‌گیرد.

مقاله‌ی «گزارشی از حافظ‌پژوهی در ادب عربی» به نگارش تورج زینی وند و عطا الماسی (۱۳۹۱) نیز اثری است که به بررسی پژوهش‌های ادب عربی و جهان عرب، کتاب، ترجمه، مقاله و پایان‌نامه درباره‌ی حافظ پرداخته و گاه به‌نقد دیدگاه‌های آنان می‌پردازد تا با توصیف گستره‌ی حافظ‌پژوهی، تأثیر حافظ را بر عرب و شخصیتهایی همچون شواربی، طه حسین، سید قطب، صلاح الصاوی و ... نشان دهد.

مقاله‌ی «نقد و بررسی ترجمه غزلیات حافظ به زبان عربی» اثر محمدرضا عزیزی (۱۳۹۳) هم پژوهشی است که با بررسی برخی از ترجمه‌های عربی در چند غزل حافظ به روشهای گوناگون تحت‌اللفظی، ارتباطی و آزاد، ناکامی مترجمان را در رسانایی پیام حافظ نشان می‌دهد.

از پژوهش‌ها در گستره نظریات لفور نیز می توان به مواردی چند اشاره نمود؛ پایان نامه *بررسی استراتژی‌های به‌کار رفته در ترجمه انگلیسی سهراب سپهری براساس چارچوب نظری لفور*، اثر ماهگل امامیان شیراز به راهنمایی شعله کلاهی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۱). در این اثر، استراتژی‌های پیشنهادی لفور و کارآمدی آن در سه شعر سهراب سپهری بررسی شده است و همچنین مقاله «میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمه شعر بین زبان عربی و فارسی» پژوهشی از علی بشیری و اویس محمدی (۱۳۹۷) که رهیافتهای لفور را معرّفی نموده و آن را در ترجمه عربی رباعیات خیام و ترجمه فارسی شعر «عن انسان» محمود درویش می‌سنجد.

شایان ذکر است که ترجمه عربی عمر شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ در سایه نگره بازنویسانه لفور برای نخستین بار در این جستار واکاوی می شود.

۲. محدودیت‌های سیستمی بازنویسانه و ترجمه عربی شعر حافظ

نگره بازنویسانه لفور بر بازنویسی عرب از شعر حافظ نیز قابل تطبیق است، هر چند که لفور پژوهش چندانی در زمینه زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات عربی ندارد؛ اما نگره بازنویسانه وی در ترجمه پژوهی و محدودیت‌های برون‌سیستمی و درون‌سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی، قابل تعمیم به دیگر زبان‌ها نیز می باشد.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

در محدوده سبک ادبی و ترجمه عربی غزلیات حافظ می‌توان گفت از آنجا که غزلیات حافظ شاهکاری است از هنر سحرانگیز ایرانی و بنام در جهان (حدیدی،۱۳۷۳: ص۳) و چنین جایگاهی والا از شاهکارهای جهانی، مترجم را به گزینش استراتژی محافظه‌کار و وفادار با ترجمه تحت اللفظی می کشاند (Lefevere,1992/b,pp51,90). مترجم عربی نیز می کوشد تا بتواند گوشه‌ای از هنرمندی حافظ را در پیوند فکر خیام نیشابوری، شعر و هنر سعدی شیرازی(۱۲۹۱-۱۲۱۰) و روح مولانا رومی (۱۲۰۷-۱۲۷۳) ترسیم کند. قالب سرایش حافظ در این شاهکار غزل است که شفیعی کدکنی (۱۹۳۹) لطافت، ظرافت و تکلف را از ویژگیهای ذاتی این قالب می‌داند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۷:ص ۳۳۱). حال، محدودیت‌های سیستمی، جایگاه شاهکارهای ادبی جهان و قالب غزل در آمیزه‌ای با نگره لفور کار هر مترجمی را به چالش می‌کشد چرا که لفور می‌خواهد بازنویسی هم همسو با فرهنگ مقصد باشد و هم بازتابنده اثر اصلی، آفریننده، ادبیات و فرهنگ آن (Lefevere,1992/b,pp 92, 109)، این همان نقطه‌ای است که کار شبلی را با توجه به تفاوت‌های پارسیان و عرب در تنگنا قرار می‌دهد.

در محدوده ایدئولوژی و بازنویسی غزلیات عارفانه آسمانی و عاشقانه زمینی حافظ (خرمشاهی،۱۳۸۰:ص۲۰) شبلی، پیرو فرهنگ عشق و صلح حافظ است. وی در قیاس ترجمه انگلیسی جان پین[۱۲] (۱۸٤۲-۱۹۱٦) و ترجمه عربی منثور شواربی، نگاه عارفانه و عربی شواربی را به نگاه کامجویانه جان پین ترجیح می‌دهد (شبلی،۲۰۰٦:صص ۱۳-۳). و می‌کوشد بازنویسی وی بومی‌ساز باشد. وی با ذهنیت عرب که تصوف حسن بصری (٦٤۲-۷۲۸)، ابن عربی(۱۱٦٥-۱۲٤۰) و ابن فارض(۱۱۸۱-۱۲۳٤) را به حافظ تسری داده است بازنویسی می‌کند. نگاهی متفاوت با نگاه عرفانی اصیل حافظ. چرا که به گفته فرانسیکو گابریلی[۱۳] ایتالیایی (۱۹۰٤-۱۹۹٦)، اندیشمندان غرب از گوته[۱٤] (۱۸۳۲-۱۷٤۹) تا هگل آلمانی[۱٥] (۱۷۷۰-۱۸۳۱) این جنبه از معنویات اسلامی را از شعرای بزرگ ایران گرفته‌اند نه از ادبیات عرب (آژند، ۱۳۷۳ : ص۱٥۸).پس آنچه مترجم عربی از عرفان در شعر حافظ معرفی می‌کند گونه‌ای متفاوت است.

۱-۲ محدودیت سبک ادبی

یکی از محدودیت‌های درون سیستمی که لفور در نگره خود مطرح می کند، محدودیت سبک ادبی است. این عامل گاه بر ملاحظات زبانی و دستور زبان نیز چیره می‌شود و می تواند دگرگونی و جابه‌جایی در دستور، حرف، اسم و صفت ایجاد کند

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

(Lefevere,1992/b,pp 105). تأثیرات این محدودیت را می‌توان در دگرگون‌سازی وزن، آوا، ضمایر، کاهش و افزایش واژگان دید.

۱-۱-۲ دگرگون سازی وزن، آوا و شمارگان ابیات

سبک ادبی برای مترجم حد و مرز می‌گذارد. قالب، ظواهر و نمادهای آن، مترجم را در حل مسائل مرتبط با گفتمان مبدأ محدود می‌سازد و به وی استراتژی خاصی می‌بخشد و گاه باعث هدررفت برخی عناصر مانند آوا، موسیقی وآهنگ می‌شود (Lefevere,1992/b,pp 26-48).وزن عنصری مهم در شعر می باشد، برانگیزاننده خیال است و زمزمه‌اش نشاط و شوقی در شنونده برمی‌انگیزد که صورت‌های ذهنی را جان و جنبش می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸:ص ٤۷). شبلی حتی با بازنویسی منظوم نیز این عنصر مهم را تغییر می دهد، در نتیجه آوا و معنا نیز دگرگون می‌شود. آنهم در شاهکار حافظ که موسیقی کلام با پس زمینه احساسی آن موسیقی، هماهنگی ویژه دارد و این هماهنگی در ترجمه غزلیات، سست یا نابود می‌شود (حدیدی،۱۳۷۳:ص ۳۳۳). لفور، اعمال آوا و توجه زیاد بدان را را گاه باعث ناهمسانی ترجمه با معنای متن مبدأ ودستکاری درآن می‌داند و گاه آن را آسیب‌رسان به معنا به شمار می‌آورد (Lefevere,1975, pp 22-24) . پس مترجم می‌تواند با توجه به سبک ترجمه شعر و برای انتقال بهتر معنا از آوا و آهنگ چشم بپوشد. هر چند رعایت تفاوت ساختاری دو زبان که مانع مترجم در سازمان‌دهی متن بوده نیز به هدررفت زیبایی و توازن متن اصلی می‌انجامد. استراتژی مترجم در وزن، هموارکردن‌است که قدرت متن مبدأ را در ارتباط از بین‌می‌برد و شاخ و برگ دادن است برای حفظ وزن و قافیه. توجه صرف به وزن که در بسیاری از بازنویسان الگو قرار می‌گیرد، مانعی در درونی سازی ترجمه‌است و حاصل آن ترجمه‌ای است بدریخت، نامفهوم و لفظی که ارتباط واژه، آوا و معنا را نابود می‌سازد. این امر فقط متوجه مترجم نمی‌شود بلکه به تفاوت گسترده دنیای گفتمان برمی‌گردد(Lefevere,1992/b,pp 36,85,101-109) . دیدگاه لفور در واکاوی ترجمه آثار ادبی لاتین و به ویژه شعر کاتولوس را می توان تا اندازه‌ای بر بازنویسی عربی از غزل فارسی حافظ منطبق نمود. شبلی با وجود تاثیرپذیری ازمحدودیت سبک ادبی و تفاوت ساختار دو زبان فارسی و عربی، خود نیز در تعیین معیارهای زیباشناسی کنترلگر است. وی غزلِ دهم را که هفت بیت دارد با چهارده بیت ترجمه می‌کند آن‌سان

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

که برای ترجمه هر بیت فارسی، دو بیت عربی هم‌قافیه می آورد وی در ترجمه غزل ده بیتی دوازدهم نیز بدینسان عمل می کند. شبلی همچنین بحر غزل دهم و دوازدهم را نیز در ترجمه تغییر می‌دهد . در ترجمه غزل دهم:

دوش از مسجد سویِ میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شیخُ الطریقۀ لیل الأمس فی لهفٍ قد غادر المسجدَ القدسیَّ للحانِ
فدبّروا الأمرَ یا أهلَ الطریقۀ ما هذا الذی صار من شان إلی شانَ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۰)

شبلی بحر رمل را تغییر می‌دهد. بحری که برجسته‌ترین بحور در غزلیات حافظ است و هنرمندی وی را در کاربرد بار شاعرانگی، عاطفه و تخیل نشان می‌دهد. بحر غزل دهم، رمل مُثَمَّن محذوف؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن را شبلی در بحر بسیط مثمن؛ مستفعلن می‌آورد. در ترجمه غزل دوازدهم نیز دگرگونی بحور هویداست. غزل دوازدهم حافظ در بحر مضارع است که این بحر پس از بحور رمل و مجتث، جایگاه سوم را در دیوان وی داراست . حافظ با بحر مضارع مثّمن أخرب مکفوف محذوف؛ مفعول فاعلات مفاعیلن فاعلن ، هنرمندانه به غزل دوازدهم شور می‌بخشد:

ساقی به نور باده برافروز جامِ ما مطرب بگو که کارِ جهان شد به کامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

شبلی اما آن را به بحر هزج؛ مفاعیلن دگرگون می‌سازد:

بنور الخمرۀ الوقّادِ أشعل کأسَنا، ساقی
فقد دارت بنا الدنیا لِتجری وفقَ أشواقی
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۳)

وی در کنار تغییر بحر شعری، گاه مصرع‌ها را طولانی ساخته، برخی آوا، موسیقی و واژگان حافظ را وا می‌نهد. یکی از زیباییهای این غزل حافظ که در ترجمه شبلی از دست می رود، ردیف است. ردیف در فارسی با زبان پیوستی عجیبی دارد جزئی از شخصیت غزل – به‌ویژه غزل حافظ– است، آوا بخش غزل بوده و عاملی موسیقی ساز به شمار می‌رود. ردیف در عربی بیشتر صنعت است (شفیعی کدکنی،۱۳٦۸، صص ۱۲٤–۱۳٤ و ۱۵٦) و مترجم عربی بدان آشنایی ندارد و با قافیه اشتباه می‌گیرد. چشم پوشی شبلی از ردیف «ما»، نادیده گرفتن هنرمندی حافظ در آرایش این دو غزل است. و این همان بهایی گزافی است که لفور معتقد است گاه مترجم در رعایت ریتم و وزن شعری می‌پردازد (Lefevere,1992/b,p 85). با آنکه

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

مترجم عربی با ردیف بیگانه است؛ اما صلاح الصاوی مصری(۱۹۹٤-۱۹۱۹) توانسته ردیف این دو غزل حافظ را ترجمه کند. ترجمه وی از مطلع غزل دهم و دوازدهم گویای این امر است:

غادَرَ المسجدَ، فی الحانۀِ أمسَی میرُنا یا رفاقی فی طریقی، بعدَ ما تدبیرُنا؟
(الصاوی،۱۹۸۹: ص ۲٤۹)

یا ساقیا لأِلِئ بأنوار المدامۀ جامَنا یا مطربُ اصْدَحْ هنِّنا، وَفِقَ القضاءُ مرامَنا
(همان، ص ۲۵۱)

۲-۱-۲ دگرگون‌سازی و ضمایر

شبلی گاه به دلیل ضرورت شعری و در سایه دگرگون‌سازی محدودیت سبکی به تغییر ضمیر می پردازد. هر چند مواردی از کاربرد ضمایر همسو با حافظ نیز در ترجمه وی است. مانند؛ «روی خوبت»؛ «محیّاکِ الجمیلُ»:

رویِ خوبت آیتی از لـطف بر ما کشف کرد
زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وحین أبدی محیّاکِ الجمیلُ لنا من فضلِهِ آیۀً فی الحُسنِ و اللُّطُفِ
من یومها، فکرُنا لایستسیغُ سوی تفسیرِ حسنکِ والألطاف فی شغفِ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۱)

و«جام ما»؛«کأسَنا» و«دارت بنا» در ترجمه مطلع غزل دوازدهم که پیشتر آمد. اما گاه ضرورت دگرگون سازی نیز در ترجمه شبلی دیده می‌شود. وی ضمایر را از غیبت به خطاب دگرگون می‌سازد، شمارگان آن را تغییر می‌دهد و یا آن را حذف می‌کند. در غزل دهم، شبلی با تغییر ضمیر غایب «زلفش» به ضمیر خطاب «زلفکِ» دگرگون‌سازی دارد:

عقل اگر داند که دل در بندِ زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گـــردند از پیِ زنجیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

لو یُدرک العقلُ کم فی القلبِ من لُمَعِ فی قید زلفکِ معقوداً و مأسورا
لخالطَ العقلاء المسُّ منَ لهَفِ کی یربحوا عندکم قیداً وزنجیرا
(شبلی،۲۰۰٦: صص ۵۰ و ۵۱)

وی همچنین در غزل دهم، ضمیر «آه آتشناک ما»؛«سعیرُ قلبی» و «سوز ناله ما»؛ «آهتی» را به «من» تغییر می‌دهد:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

با دلِ سنگینت آیـا هیچ درگیرد شـبی آهِ آتشناک و سوزِ نالهٔ شـبـگیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

سعیرُ قلبی الذی فی الصدر سهرانُ وآهتی، وهی فی الأحشاء نیرانُ
ألا تهزُکِ فی اللیل السهاد، ألا یکون فی قلبکِ الصخریِّ تحنانُ؟!
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۱)

همچنین در ابیاتی از غزل دوازدهم، این تغییر در «أری فی سکـــــرتی»، «من لذّتها»، «حبیبی» و «أمری» پیداست:

ما در پیاله عکس رخِ یار دیده‌ایم ای بی خبر ز لذّتِ شربِ مدامِ ما
مستی به چشمِ شاهدِ دلبندِ ما خوش‌است زان رو سپرده‌اند به مستی زمامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

أری فی سکـــــرتی وجـــــــــــــــه الحبیـب علی جدار الکأس
أیا هذا الخلیَّ البال من لذّتها فی النفس
جمیلٌ سکرُ عینیه حبیبی فلذهٔ الکبد
لذلک فوّضوا أمری لسکر خلاعهٔ أبدی
(شبلی،۲۰۰٦: صص ۵۳ و ٥٤)

ضمیر در «آه ما» غزل دهم نیز با « آهات صدری» به «من» دگرگون شده است:

تیرِ آهِ ما ز گردون بگذرد حافظ خموش رحم کن بر جانِ خود پرهیز کن از تیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

یا حافظ، التزمِ الصمتَ، الخلاصُ بهِ فسهمُ آهات صدری یخرقُ الفلَکا
وکُن رحیماً بروحٍ، أنت حاملُها واحذر، فسهمی إذا أطلقتهُ فَتَکا
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۱)

شبلی گاه به ضرورت از ترجمه ضمیر «ما» چشم می‌پوشد. مانند بیت پایانی غزل دوازدهم:

حافظ ز دیده دانهٔ اشکی همی فشان باشد که مرغِ وصل کند قصدِ دامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

ألا یا حافظُ، أنثر فی شِراکک حَبَّهَ الدَّمع
عسی أن توقع الأقدار فیـــــــــــــها طائر الجمع
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۵)

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

شبلی با آنکه به ضرورت به حذف ضمیر می‌پردازد؛ اما به ترجمه تخلص حافظ مشتاق است، برخلاف دیگر مترجمان عربی که به دلیل ذهنیت عربی بیگانه با این صنعت از ترجمه آن چشم می‌پوشند. وی با استراتژی کاربرد این صنعت زیبا و با واژگان «یا حافظ» در دو بیت بالا ، کنترلگری مترجم و توانایی خود را نشان می‌دهد.

۳-۱-۲ دگرگون‌سازی و زیاده‌گویی

مترجم در دگرگون‌سازی گاه به افزایش واژگان می‌پردازد، روشی که در آن جدا از عوامل زبانی و محدودیت سبکی، عامل ایدئولوژی و نگرش مترجم نیز مؤثر است (Lefevere,1992/b,p,40) مترجم به زیاده‌گویی، تفسیر و بازنویسی برخی واژگان که در متن نیامده می‌پردازد تا خواننده را هم از مبدأ و هم از تفسیر خود آگاه نماید (ibid, pp 102-105). برآیند آن گاه سرایشی نارسا و ناهمخوان با متن اصلی و یا معادل‌سازی گنگ از شعر اصلی است و یا نمایش فرمی ناهنجار یا نامربوط از بازآفرینی سبک و آرایه‌ها (Bassnett, Lefevere,1998,p 62). شبلی با توجه به ترجمه دوبرابری خود در برابر اصل غزل حافظ به زیاده گویی دچار است. زیاده‌گویی شبلی هرچند بیان را برجسته‌تر می‌سازد؛ اما گاه ممکن است معانی را دگرگون کند و معادل‌هایی نارسا از بیت بسازد چنان که در ترجمه بیت نخست از غزل دهم می‌بینیم:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شیخُ الطریقة لیل الأمس فی لهفٍ قد غادر المسجدَ القدسیِّ للحانِ
فدبّروا الأمرَ یا أهلَ الطریقة ما هذا الذی صار من شان إلی شانَ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۰)

شبلی با افزوده امرگونه «فدبّروا الأمرَ» بر ساختار سروده‌ی حافظ و نیز ذکر «لهفٍ» و «القدسیِّ»، مفهوم را زیر و رو می‌کند. وی در غزل دوازدهم نیز با کاربرد نابجای حرف ربط «وَ» در «یطفو الهلالُ،و یغرق الفلکُ» در کنار شرح نادرست از دریای أخضر «لَبحرٌ أخضرٌ» به پیوندی نادرست رسیده است:

دریایِ اخضرِ فلک و کشتیِ هِلال هستند غرقِ نعمتِ حاجی قوامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵، ص ۹۲)

بفضل الحاج

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

قـــــوام‌الـــدین / نشـــــترک /
لَبحـــــــــــــرٌ أخضرٌ مـــــن فضـــــلِ نعمتهِ
بـــه یطفـــو الهـــــلالُ، ویغـــرق الفلـــــکُ/
(شبلی،۲۰۰٦، ص ۵۵)

این‌گونه زیاده‌گوییها کسل‌کننده بوده و هدف لفور از زیاده‌گویی را که آگاه ساختن خواننده می‌باشد، تامین نمی‌کند. لفور پیشنهاد می‌کند مترجمان برای گفتمانی شفاف و قابل فهم باید ایجاز با وضوح بیاورند (Lefevere,1992/a,pp 109,121) افزوده‌های ترجمه شبلی که در ترجمه هر دو غزل می‌بینیم بیشتر در جهت مراعات وزن و برابری مصرع‌ها و ابیات می‌باشد مانند افزوده‌های واژگانی در غزل دهم؛ «لطف و خوبی» با افزوده «ک» «حسنک»، «بهم منزل شدن» با « معاً نزلنا... بل معاً شربنا طِلا فی ذلک النُزُلِ »، « ولیس تغییرُ هذا فی استطاعتنا» در بیان «رفته‌است تقدیرما»، «فکیفَ من فَلکٍ یُسعَی إلی فلَکِ» در بیان پرهیز از رو نمودن به جهت مخالف پیر ، « فی الأحشاء نیرانُ»، ترجمه‌ای تصویری و تخیل آمیز از «سوز ناله» – که در نسخ خلخالی و قزوینی — غنی «سوز سینه» آمده است– و یا معادل سازی از کعبه غزل دوازدهم که در نسخ خلخالی و قزوینی — غنی «قبله» ثبت شده است با «بیت الله» و « قبلتنَا ». ابیات فارسی و معادل‌های عربی که شامل این افزوده‌هاست، پیشتر آمده یا پس از این بحث ذکر می‌شود

۲-۲ محدودیت ایدئولوژی و نمادهای خانقاهی

طرح محدودیت برون سیستمی ایدئولوژی لفور که خود برگرفته از عنصر کارآمد محیط پیرامون است، نگاهی است که پیشتر از وی امثال ابن خلدون تونسی (۱۳۳۲-۱٤۰٦) بدان پرداخته‌اند، هر چند نقدها بر کارآمدی عنصر محیط نیز وارد است. محدودیت ایدئولوژی که لفور آن را مبنای استراتژی مترجم می‌داند (Lefevere,1992/b,pp 15,41) عاملی است که شبلی در سایه آن از دریچه نگاه عرب به حافظ عارف می‌نگرد. حافظی که با آفرینشی هنجارشکنانه در درون‌مایه‌ها با واژگان پربسامد؛ «پیر»، «مرید»، «مسجد»، «میخانه»، «میکده»، «قبله»، «خرابات»،«طریقت»،«خانه خمّار»، «ساقی»، «باده»، «جام»، «پیاله»،«شُرب» و «مستی»، حافظانگی وشاعرانگی خود را به رخ می‌کشد و عصیان خود بر ریاکاری را نشان می‌دهد (مرتضوی، ۱۳٦۵: ص۱۰۰) گاه با عنادی چنان ملایم که

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

خواننده سردرگم می‌شود. بازنویسی شبلی از درون‌مایه‌های غزلیات حافظ حتی با وجود زیاده‌گویی، رسانای اندیشه حافظ نیست و این امر البته تا اندازه‌ای طبیعی‌است.
با توجه به گفته لفور که معتقد است مترجم در کنار تأثیرپذیری از ایدئولوژی، آهنگ کلام متن اصلی را نیز مد نظر دارد یعنی هم درسطح محتوا و هم سبک باز می‌نویسد (Lefevere,1992/a,p 35) و می‌کوشد هم معنی متن اصلی را حفظ کند و هم به تولید معانی متناسب با فرهنگ مقصد بپردازد (Bassnett, Lefevere,1998 pp 20,30). شبلی نیز همچون دیگر مترجمان عرب؛ شواربی و صاوی می خواهد شیرینی پارسی غزل حافظ را حفظ کند و خواننده عرب را به اندازه خواننده پارسی از خواندن حافظ به شوق‌آورد.

۱-۲-۲ مراد و مرید در نظام خانقاهی

«پیر»؛ مراد در غزل دهم، اهل کرامتی است که در پی عشق به دختری ترسا، دین اسلام را رها می‌کند. از وی با نام‌های گوناگون یاد شده است[۱۶]، حافظ اما او را شیخ صنعان می‌خواند. تلمیحی که نخست آن را عطار نیشابوری(۱۱٤٦-۱۲۲۱) در قالب تمثیلی عرفانی در منطق الطیر سروده است. هر چند نگاه عطار به این داستان با نگاه رندانه حافظ متفاوت است (مرتضوی،۱۳٦۵: صص ۲۸۹و ۳۲۲). شبلی درون‌مایه خانقاهی «پیر» را به ذهنیت عرب «شیخ» می‌خواند با افزوده «الطریقهٔ» به آن:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شیخُ الطریقهٔ لیل الأمس فی لهفٍ قد غادر المسجدَ القدسیٍّ للحان
فدبّروا الأمرَ یا أهلَ الطریقهٔ ما هذا الذی صار من شان إلی شانَ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۰)

لفور معتقد است مترجم در بازنویسی از اصطلاحات خاص، نخست باید رمزگشایی کند، امری که از دست اندازهای زبانی دشوارتر است (Bassnett, Lefevere,1998, p 137). «پیر» در شعر حافظ، حلقه وصل حافظ با صوفیه است و اولین رکن خانقاه (عطار نیشابوری،۱۳۹۳:ص ۵۹۳). آن نمادی است از طریقت و عشق که حافظ آن را در میخانه می‌جوید. شبلی نمادها را بدون شرح بازنویسی می‌کند. در حالی که به گفته سعید نفیسی(۱۹٦٦-۱۸۹۵) داشتن سابقهٔ ذهنی از کنایات و استعارات حافظ برای حافظ‌خوان

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

ضروری است (ستارزاده، ۱۳۷۲: ص یک). «شیخ» غزل دوازدهم :

ترسم که صرفه‌ای نبرد روزِ بازخواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرامِ ما
(حافظ،۱۳۹۵: ص ۹۲)

و یومَ الحشرِ أخشی أن نجیء بذلک الیوم
و ما الخبز الحلالُ لذلک الشیخ، أخی العلم
بأفضل من معتّقهٔ شربناها علی إثمِ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ٥٤)

در ترجمه شبلی باز هم «شیخ» است و پیرو پیر ؛ «مرید» نیز «أتباع الشیخ » هستند :

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سویِ خـــانهٔ خَمّار دارد پیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وَکیف نجعلُ بیتَ اللّهِ قبلتَنا وَنحن أتباعُ هذا الشیخ فی النُسُک
وشیخُنا، حانهٔ الخمّار قبلتُهُ فکیفَ من فَلکٍ یُسعَی إلی فلَکِ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ٥٠)

بازنویسی یکسان شبلی از «پیر» و «شیخ» جای درنگ دارد. حال آنکه «پیـر» فارسـی میانه از ریشه «pir»، هم ریشه با پیش به معنای پیشتر و برتر، بیشتر در تصوف بـه کـار می‌رود و نقدی به وی وارد نیست اما شیخ بیشتر در شریعت و طریقـت کـاربرد دارد و بیشتر مورد هجوم حافظ قرار می‌گیـرد (حمیـدیان،۱۳۹۰، ج۲: ص۸۵۰). ایـن معـادل‌سـازی یکسان شبلی با «شیخ» در ترجمـهٔ «پیـر» و «شـیخ» غـزل حـافظ، ناکـامی ویـی را در دریافت تفاوت این درون‌مایه‌ها و انتقال آن نشان می دهد و نمودی است از ایـدئولوژی غالب و سبک ادبی رایج بین مترجمان عربی. هرچند کاربرد معادلی دیگر برای یکـی از این واژگان،آن‌سان که در ترجمه صاوی دیدیم راهگشای دریافت درست خواننده عربی خواهد بود. صاوی «پیر» غزل دهم را «میـر» ترجمـه نمـوده و آن را از«شـیخ» متمـایز می‌کند:

غادَرَ المسجدَ، فی الحانهِ أمسَی میرُنا یا رفاقی فی طریقی، بعدَ ما تدبیرُنا؟
(الصاوی،۱۹۸۹: ص ۲٤۹)

۲-۲-۲ بزمگاه در نظام خانقاهی

بزم و مستی مورد ستایش حافظ است و کعبه و قبله رو در روی آن است و نماد ریا به شمار می‌رود. همچون «مسجد» که نماد نامطلوب تعلق است و رویاروی «میخانه» قرار

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

می‌گیرد که با تبدیل به مفهوم ذهنی و قلبی، نمادی مطلوب در نفی خودبینی به شمار می‌رود (حمیدیان، ۱۳۹۰، ج۲: صص۸٤۹- ۸۵۳) . شبلی برای درک تلمیح حافظ در حمله به مسجد ، کعبه و قبله و اشتیاق به ذکر میخانه و میکده که در اینجا مراد سرزمین روم یا همان محل میخواره‌گی و عاشق شدن شیخ است، نیازمند درنگی است تا به بیراهه نیفتد. هر چند افزوده «فی لهفٍ»در بیان گذر ؛ «مشتاقانه» پیر و پسوند «القدسیً» برای مسجد، زیاده‌گویی وی را از این ماجرا می‌رساند:

دوش از مسجد سویِ میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شیخُ الطریقۀ لیل الأمس فی لهفٍ قد غادر المسجدَ القدسیً للحان
فدبّروا الأمرَ یا أهلَ الطریقۀ ما هذا الذی صار من شان إلی شانَ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۰)

در بیت بالا «میخانه»؛ «حانِ» همسو با «خانه خمّار»؛ حانۀ الخمار»: غزل دوازدهم ترجمه شده است:

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سویِ خـــانۀ خَمّار دارد پیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وَکیف نجعلُ بیتَ اللّهِ قبلتَنا ونَحن أتباعُ هذا الشیخ فی النُسُک
وشیخُنا، حانۀُ الخمّار قبلتُهُ فکیفَ من فَلکٍ یُسعَی إلی فلَکِ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ۵۰)

هر چند به گفته لفور کاربرد کلمات همسان، یکی از استراتژی‌های مترجم است (Lefevere,1992/b,p 109). اما این گزینش شبلی، از رمزگونگی مورد نظر حافظ خالی است چرا که رسانای مفهوم باطنی «خانه خمّار» در تصوف یا همان پیر کاملی که مراحل سلوک را طی نموده (شفیعی، ۱۳۸۷: ص۲۲۲) نبوده و گذر نمادین پیر از زاهدی به عاشقی (پورنامداریان، ۱۳۸٤، ص ۲۸) را بیان نمی‌کند.

مترجم در استراتژی دیگر مورد نظر لفور، واژگان نو می‌آفریند (Lefevere,1992/b,p 109). شبلی در این زمینه، واژه «خرابات» را که امثال شواربی، صاوی و مترجمان عربی پس از آنان با همان معادل «خرابات» وانهاده‌اند با «حانات» بازنویسی می‌کند:

در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم کاین چنین رفته‌ست در عهدِ ازل تقدیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

معاً نزلنا بحانات الطريقة، بل معاً شربنا طِلا فی ذلک النُزُل
ولیس تغییرُ هذا فی استطاعتنا أقدارُنا هکذا کانت من الأزلَ
(شبلی،۲۰۰٦: ص ٥٠)

شبلی با این گزینش، مانند مترجمانی می‌شود که لفور معتقد است به بومی‌سازی محتوایی در زبان مادری می‌پردازند (Bassnett, Lefevere,1998, p 62) و ترجمه آنان طبیعی جلوه می‌کند (Lefevere,1992/a,p 112). بازنویسی «حانات» در ترجمه شبلی با پسوند«الطریقة»، رسانای «خرابات طریقت» است که در نسخ خلخالی و قزوینی–غنی ثبت شده و نشان می‌دهد حافظ با افزودن واژه «طریقت» به آن، تعالی «خرابات» را ملموس‌تر ساخته است (مرتضوی،۱۳٦٥: ص٤٣٢). «خرابات»؛ این واژه دوست‌داشتنی در نزد حافظ، از آغاز دلالت بر محل فسق و فجور داشت. اما مانند دیگر واژگان ادبیات مغانه‌ی فارسی؛ «دیر مغان»، «میکده» و «میخانه» در سیر از سنایی غرنوی (۱۱۳۱/۱۱٤۱–۱۰۸۰)، عطار و مولوی تا حافظ در دگرگونی معنایی به مفهومی بسیار متعالی و روحانی تغییر شکل داد (عطارنیشابوری، ۱۳۹۳: ص٦۱۳) و به خرابات طریقت» در شعر حافظ رسید. بازنویسی شبلی از «خرابات» در ترجمه بیتی دیگر با افزوده «خمّارات» همراه است :

مدام خرقهٔ حافظ بهباده در گرو است مگر زخاکِ خرابات بود طینتِ او
(حافظ، ۱۳۹٥، ص ٤٧٤)

أسمالُ «حافظَ» دائماً مرهونةٌ للخمر والتشراب فی الحانات
هل إنَّ طینتَه من الطین الذی هو طین حانَاتِ وخمّارات؟
(شبلی، ۲۰۱۲/الف : ص ٥٤)

وی با این افزوده می‌خواهد آهنگین‌تر بسراید و از ایجاز بدون وضوح بپرهیزد اما دچار زیاده‌گویی می‌شود.

۳-۲-۲ بزم در نظام خانقاهی

نماد بزم که در سرایش غزل دوازدهم حافظ آمده است «ساقی» است و «باده»، «جام»، «پیاله»، «شُرب» و «مستی». نمادها و مضامینی که متاثران حافظ از جمله گوته و امرسُن آمریکایی[۱۷] (۱۸۰۲–۱۸۸۳) آن را در اشعار خود آورده‌اند. مضامینی متناسب با فرهنگ و ملیت ایرانی ؛ بیانی از عشقی متعالی و خدایی.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

خود این مضامین عرفانی که عرب آن را در امثال ***خمریه*** ابن فارض می‌شناسد، برگرفته از پارسیان در زمان فرمانروایی حیره است. این همان نیایش، نوشیدن و نجوای زردشتیان است که در اثر تفاوت زبان عرب با پارسیان با نمادی مشابه به تصوف عربی تغییر شکل داده است (زاهدوف،۱۳۸۰: ص ۱۷۲). مضامین بزم در غزل دوازدهم:

ساقی به نورِ باده برافروز جامِ ما — مطرب بگو که کارِ جهان شد به کامِ ما
ما در پیاله عکسِ رخِ یار دیده‌ایم — ای بی‌خبر ز لذّتِ شربِ مدامِ ما
مستی به چشمِ شاهدِ دلبند ما خوش‌است — زان رو سپرده‌اند به مستی زمامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

بنور الخمرة الوقّادِ أشعل كأسَنا، ساقی
فقد دارت بنا الدنیا لِتجری وفقَ أشواقی
أری فی سکرتی وجه الحبیب علی جدار الکأس
أیا هذا الخلیَّ البال من لذّتها فی النفس
جمیلٌ سکرُ عینیه حبیبی فلذة الکبد
لذلک فوّضوا أمری لسکر خلاعة أبدی
(شبلی،۲۰۰٦: صص ۵۳-۵۵)

«باده» و «می» با «خمرة» ترجمه شده و «پیاله» و «جام» با «کأس» که در خاطرات عرب موجود است. ساقی همان «ساقی» یا «ساکاس» تحریف شده فارسی است که گزنفون از آن یاد می‌کند (هنرمندی، ۱۳٤۹: ص ٤٤) و «سکرة» و مشتقات آن سرمستی است. همان معادل‌هایی که پارسیان نیز به کار می‌برند. شبلی در بازنویسی مضامین مشترک «می» و «مستی» به سختی نمی‌افتد چرا که گفتمان ادبی- بزمی پارسیان و عرب در دوران اموی و عباسی به هم نزدیک شده است. دشواری بیشتر در این میان آوای برخاسته از بعضی واژگان کاربردی در غزل حافظ است. حافظ «جام»، «سبو»، «قدح»، «پیاله» و پیمانه را یکسان به کار نمی‌برد. حتی در استعاره از باده آن را در پیوند با «پیر»؛ «پیرگلرنگ» می‌آورد. شبلی اما همه را با درک عربی خود یکسان بازنویسی می‌کند. وی متاثر از کنترل‌های سیستمی لفور، می‌کوشد حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی را به

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

نمایش گذاشته و جامعه‌ای آرمانی از عشق و عرفان حافظ را برای عرب ترسیم نماید. شبلی در ترجمه غزل دهم و دوازدهم، فهم خود را به پشتوانه ایدئولوژی و ذهنیت عربی در قالب شعر زبان مادری خود ریخته و با گریزها، اختیارات و اجبارات به ترجمه‌ای می‌رسد که نهایت تلاش وی است. تلاشی پسندیده در ترسیم جلوه‌ی حافظانگی و شاعرانگی حافظ شیرازی.

۳. نتیجه

ترجمه شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ همچون دیگر ترجمه‌ها در هاله محدودیت‌های سیستمی نگره بازنویسانه لفور قرار دارد. – هر چند شبلی، خود در ترجمه این نگره را مد نظر نداشته است.– محدودیت سبک ادبی از یک سو و محدودیت ایدئولوژی از دیگر سو بر ترجمه شبلی سایه افکنده‌اند.

سایه محدودیت سبکی و ترجمه منظوم و دوبرابری در مقابل اصل غزل حافظ، به دگرگون‌سازی در وزن و آوا می‌انجامد که خود آن نیز باعث دگرگون‌سازی در شکل ضمایر یا حذف آن گشته و همچنین افزایش برخی واژگان و زیاده‌گویی را در پی دارد.

سایه محدودیت ایدئولوژی در بازنویسی تابوهای خانقاهی و بزمی؛ «پیر»، «مسجد»، «میخانه»، «میکده»، «خرابات»، «خانهٔ خمار»، «ساقی»، «باده»، «جام»، «پیاله»،«شُرب» و «مستی»، جلوه‌ای از پس زمینه نگرش عارفانه عرب به شعر حافظ است. بازنویسی شبلی با زیاده گویی در برخی موارد، کاربرد معانی نارسا و دریافت یکسان از «پیر» عرفان و «شیخ» شریعت و بازنویسی تقریبا یکسان از «میخانه»، «میکده» و «خانهٔ خمار» از نگره لفور دور گشته اما با معادل‌سازی عربی و بومی سازی در «خرابات»، «ساقی»، «باده»، «جام» و «پیاله»، بازنویسی وی به نگره لفور نزدیک می‌شود. شبلی در عین حال که از محدودیت‌های سیستمی تأثیر پذیرفته است، مترجمی کنترلگر نیز به شمار می‌رود.

پی نوشت

1. translation studies ؛traductologic, translatology
2. André Lefevere

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

3. translating poetry: seven strategies and a blueprint
4. rewriting
5. Translation, rewriting and the manipulation of literary fame

٦. بازنویسی جدا از ترجمه که برجسته‌ترین نوع آن است مواردی دیگر همچون؛ نقد ادبی، نقد و بررسی کتاب و متنهای کلاسیک ، ویرایش و تهیه گزیده‌های ادبی، تاریخ نگاری و نقد فیلم را نیز در بر می‌گیرد.

7. Edward Fitzgerald
8. Catullus
9. Theo Hermans
10. Manipulation School

١١. شمارگانِ این دو غزل با استناد به ***حافظ به سعی سایه*** اثر امیر هوشنگ ابتهاج، انتخاب شده است.

12. John payne
13. Francesco Gabrieli
14. Johann Wolfgang von Goethe
15. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

١٦.شیخ صنعان؛ شیخ صنعا، ابن السقا، موذن بلخی، شقیق بلخی و عبدالرزاق یمنی ؛ شخصیتهایی مسلمان و اهل کرامت بودند که به معشوقی گبر یا ترسا دل بستند و به خاطر این عشق به کارهایی چند؛ به سجده بر بت، سوزاندن قرآن، نوشیدن خمر، ترک ایمان و خوکبانی تن داده و پس از مدتی از بند این عشق رها شدند. مجتبی مینوی (١٩٠٣–١٩٧٧) در ذکر منبع تمثیل عطار به تحفهٔ الملوک امام محمد غزالی (١١١١–١٠٥٨) اشاره می‌کند و می‌گوید خود آن را در هیچ کتابی نیافته‌است (عطارنیشابوری،١٣٩٣، صص ١٨١– ٢٠٤). ابن اثیر (١١٦٠–١٢٣٣) نیز در بیان وقایع سال ٥٠٦ و ٥٣٥ تاریخ خود از فقیه قرن ششم؛ ابن سقا یاد می‌کند و می‌نویسد وی ساکن بغداد بوده است (مرتضوی،١٣٦٥، ص ٢٨٩). سعید حمیدیان (١٩٤٥) در «شرح شوق» اشاره می‌کند که «پیر» در غزل دهم، ممکن است به شخصیت واقعی و تاریخی منصور حلاج نیز اشاره داشته باشد (حمیدیان،١٣٩٠، ج ٢، ص ٨٤٩).

17.Ralph WaldoEmerson

منابع

آژند، یعقوب؛ ***حافظ در غربت***، چاپ اول، تهران: آرمین، ١٣٧٣.

پورنامداریان، تقی؛ ***گمشده لب دریا ؛ تأملی در معنی و صورت شعر حافظ***، چاپ دوم، تهران: نشر سخن، ١٣٨٤ .

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ *دیوان حافظ به سعی سایه*. تصحیح: امیر هوشنگ ابتهاج. چاپ نوزدهم. تهران: نشر کارنامه، ١٣٩٥.

حدیدی، جواد ؛ ***از سعدی تا آراگون(تاثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه)***. چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ١٣٧٣.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

حمیدیان، سعید؛ ***شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ***، ۵ جلد، جلد دوم، چاپ اول، تهران: قطره، ۱۳۹۰.
خرمشاهی، بهاء الدین؛ ***ذهن و زبان حافظ***. چاپ هفتم، تهران: ناهید، ۱۳۸۰.
زاهدوف، نظام الدین؛ ***دوره عربی زبانی در ادبیات فارسی سده‌های ۲-۳ق / ۸-۹م***، ترجمه: پروین منزوی. چاپ اول تهران: دشتستان، ۱۳۸۰.
ستار زاده ، عصمت؛ ***شرح سودی بر حافظ***، جلد اول، چاپ هفتم، تهران: زرین و نگاه، ۱۳۷۲.
شبلی،عمر؛ ***حافظ الشیرازی بالعربیۀ شعراً***، أربعۀ مجلدات،المجلد الأول، الطبعۀ الاولی، بیروت: منشورات اتحاد الکتاب اللبنانین ، ۲۰۰٦.
شبلی، عمر؛ ***حافظ الشیرازی بالعربیۀ شعراً***. أربعۀ مجلدات. المجلد الرابع. الطبعۀ الأولی.بیروت: منشورات دارالطلیعۀ. ۲۰۱۲/ الف.
شبلی، عمر؛ ***حافظ الشیرازی بین الناسوت واللاهوت***، الطبعۀ الاولی، بیروت: دارالعودۀ، ۲۰۱۲/ب.
شفیعی کدکنی، محمدرضا ؛ ***این کیمیای هستی: مجموعه مقاله‌ها و یادداشتهای استاد دکتر شفیعی کدکنی درباره حافظ***، به کوشش ولی الله درودیان، چاپ سوم، تبریز:آیدین، ۱۳۸۷.
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران: آگاه، ۱۳٦۸.
الصاوی، صلاح؛ **دیوان العشق، شعر حافظ الشیرازی**، الطبعۀ الأولی، تهران: رجاء، ۱۹۸۹.
عطارنیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم ؛ ***منطق الطیر***، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ چهاردهم، تهران: سخن، ۱۳۹۳.
مرتضوی، منوچهر؛ ***مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی***، چاپ دوم، تهران:توس، ۱۳٦۵.
هنرمندی، حسن؛ ***آندره ژید و ادبیات فارسی***، چاپ اول، تهران: زوار، ۱۳٤۹.
Bassnett,Susan, André Lefevere; ***Constructing Cultures: essays on literary translation***,(Topics in Translation 11), Clevedon: Multilingual Matters ,143pp,1998.
Lefevere,André; ***Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint***, Assen: VanGorcum,1975.
Lefevere,André.***Translation studies: The goal of the discipline*** ' in J. S. Holmes and Jose Lambert, Raymond. Van den Broek (eds) Literature and Translation. Pp. 234 – 5.Leuven:ACCO.1978
Lefevere,André;***Translation, History, Culture: A Source Book***, London, Routledge,182pp, 1992/a.
Lefevere,André;***Translation, Rewritng and Manipulation of Literary Fame***, London, England: Routledge,176 pp, 1992/b.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]

Lefevere, André; **Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble With Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm", In Theo Hermans (ed), The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation**, London and Sydney: Croom Helm, pp215-243,1985.

Wellek René, Warren Austin ;*Theory of literature*,3rd revis, London:cape,375 pp,1966

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2024-05-05]