

سایه محدودیتهای سیستمی لِفُور 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

لِفُور ترجمه را نوعی بازنویسی می‌داند که متأثر از محدودیت‌های سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی است. جستار پیش‌رو با رویکرد توصیفی-تحلیلی، این تأثیرات را در بازنویسی شبلی از غزل دهم و دوازدهم حافظ می‌کاود و برآیند آن چنان است که این بازنویسی هم متأثر از محدودیت سبکی است و هم متأثر از ایدئولوژی. نمودهای نگره لِفُور در این بازنویسی، ترجمه منظوم است و دگرگون‌سازی در وزن، آوا، ضمائر، 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 می‌شود.

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

۱۲۷



دوفصلنامه مطالعات تطبیقی فارسی-عربی سال ۶، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۴۰۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۴/۱۰

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۵/۱

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی (نویسنده مسئول)

nasiri_1998@yahoo.com

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 لِفُور^۲ بلژیکی (۱۹۴۵-۱۹۹۶) به کار رفت وی در یادداشت خود بر مجموعه مقالات منتشر شده از کنفرانس لوون بلژیک ۱۹۷۶ 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 عین عروض 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^۴ در کتاب *ترجمه، بازنویسی و دستکاری در آوازه‌ادبی*^۵ (۱۹۹۲)، ترجمه را شکلی^۶ 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 تأثیرگذار فیتز جرال د انگلیسی^۷ (۱۸۰۳-۱۸۳۳) از رباعیات خیام نیشابوری (۱۱۳۱-۱۰۴۸) 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 برون سیستمی و عامل سبک ادبی؛ کنترلگر درون سیستمی که نمود چارچوبی از آرایش کلمات و عبارات در نظام

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

ادبی و سلیقه خواننده است (ibid, pp 15-26). وی در فصلی مرتبط با ترجمه شعر کاتولوس^۸ رومی (ق.م. ۵۴-۸۴) از دیگر عوامل کنترلگر همچون؛ فرهنگ، اجتماع، گفتمان و زبان یاد می‌کند (ibid, pp 14,87-99). لُفور 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 نمی‌شود چرا که مترجم در خلأ زندگی نمی‌کند 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). لُفور در این نگاه با تئو هرمانز^۹ بلژیکی (۱۹۴۸)؛ طراح مکتب دستکاری^{۱۰} همسو می‌گردد. هر دو اندیشمند، کنترلگری مترجم را جهت انتقال درست پیام متن اصلی به خواننده می‌پذیرند.

عمر شبلی الصویری لبنانی (۱۹۴۴) نیز همچون دیگر مترجمان در ترجمه غزلیات شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی (۷۲۷-۷۹۲ ق)، (۱۳۲۷-۱۳۹۰) و انتقال اندیشه و ساختار سروده وی با همین محدودیت‌ها رو به روست. -هرچند وی نگره لُفور را مدّ نظر نداشته است-. شبلی اثر منظوم ۴ جلدی **حافظ الشیرازی بالعربیة شعراً** را از سال ۲۰۰۶ تا ۲۰۱۲ ارائه نمود. آنهم با فاصله ۶ دهه تاخیر نسبت به **آغانی شیراز؛ غزلیات حافظ الشیرازی** اثر ابراهیم امین الشواربی مصری (۱۹۶۳-۱۹۰۹) و پس از چندین اثر منظوم و منشور 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 می‌یابد.

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 ۴ جلد تدوین شد. جلد اول این اثر به ۹۵ غزل نخست دیوان حافظ می‌پردازد (شبلی، ۲۰۰۶: صص ۳-۵). اثر دیگر وی؛ **حافظ الشیرازی بین الناسوت واللاهوت** (۲۰۱۲) نیز به نقد برخی ابیات از غزلیات حافظ می‌پردازد. (شبلی، ۲۰۱۲/ ب: ص ۷)



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 لغور ضرورت و اهمیت می‌یابد. هدف این جستار آن است که سایه نگره بازنویسانه لغور را بر ترجمه شبلی از غزل دهم و دوازدهم^{۱۱} 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 لغور 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 ضمائر و یا حذف آن و زیاده‌گویی، همراه است، نمود محدودیت سبکی در نگره بازنویسانه لغور است.

نمای محدودیت ایدئولوژی در بازنویسی نماد خانقاهی، بزمگاه و بزم دیده می‌شود. چنانچه برخی زیاده‌گویی‌های نارسا در معنا، دریافت یکسان شبلی از «پیر» عرفان و «شیخ» شریعت و معادل‌سازی تقریباً یکسان وی در نمادهای بزمگاه را نادیده بگیریم، می‌توان گفت بازنویسی شبلی با نگره لغور مطابق است.

۱-۲ پیشینه پژوهش

از ۱۹۴۴ تا کنون عرب‌اندیشه 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 الشدایدیه نام برد. این اثر با نام بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از ترجمه شعر فارسی به عربی: رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری ترجمه: احمد الصّافی نجفی، احمد حامد الصّراف، ودیع البستانی. غزلیات حتفظ شیرازی ترجمه الصّاوی و ابراهیم امین الشّواری (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،

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

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 زینی‌وند 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 به نقد دیدگاه‌های آنان می‌پردازد تا با توصیف گسترده‌ی 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 لُفور نیز می‌توان به مواردی چند اشاره نمود؛ پایان‌نامه بررسی استراتژی‌های به‌کار رفته در ترجمه انگلیسی سهراب سپهری براساس چارچوب نظری لُفور، اثر ماهگل امامیان شیراز به راهنمایی شعله کلاهی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۱). در این اثر، استراتژی‌های پیشنهادی لُفور و کارآمدی آن در سه شعر سهراب سپهری بررسی شده است و همچنین مقاله «میزان کارآمدی رهیافت‌های لُفور در ترجمه شعر بین زبان عربی و فارسی» پژوهشی از علی بشیری و اویس محمدی (۱۳۹۷) که رهیافت‌های لُفور را معرفی 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 لُفور برای نخستین بار در این جستار واکاوی می‌شود.

۲. محدودیت‌های سیستمی بازنویسانه و ترجمه عربی شعر حافظ

نگره بازنویسانه لُفور بر بازنویسی عرب از شعر حافظ نیز قابل تطبیق است، هر چند که لُفور پژوهش‌چندانی 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 می‌باشد.

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: ص ۳) و چنین جایگاهی والا از شاهکارهای جهانی، مترجم را به گزینش استراتژی محافظه‌کار و وفادار با ترجمه تحت اللفظی می‌کشاند (Lefevere, 1992/b, pp 51, 90). مترجم عربی نیز می‌کوشد 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 شفیع کدکنی (۱۹۳۹) لطافت، ظرافت و تکلف را از ویژگیهای ذاتی این قالب می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۳۳۱). حال، محدودیت‌های سیستمی، جایگاه شاهکارهای ادبی جهان و قالب غزل در آمیزه‌ای با نگره لغور کار هر مترجمی را به چالش می‌کشد چرا که لغور 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: ص ۲۰) شبلی، پیرو فرهنگ عشق و صلح حافظ است. وی در قیاس ترجمه انگلیسی جان پین^{۱۲} (۱۸۴۲-۱۹۱۶) و ترجمه عربی منثور شواربی، نگاه عارفانه و عربی شواربی را به نگاه کامجویانه جان پین ترجیح می‌دهد (شبلی، ۲۰۰۶: صص ۱۳-۳). و می‌کوشد بازنویسی وی بومی‌ساز باشد. وی با ذهنیت عرب که تصوف حسن بصری (۶۴۲-۷۲۸)، ابن عربی (۱۱۶۵-۱۲۴۰) و ابن فارض (۱۱۸۱-۱۲۳۴) را به حافظ تسری داده است بازنویسی می‌کند. نگاهی متفاوت با نگاه عرفانی اصیل حافظ. چرا که به گفته فرانسیکو گابریلی^{۱۳} ایتالیایی (۱۹۰۴-۱۹۹۶)، اندیشمندان غرب از گوته^{۱۴} (۱۸۳۲-۱۷۴۹) تا هگل آلمانی^{۱۵} (۱۷۷۰-۱۸۳۱) این جنبه از معنویات اسلامی را از شعرای بزرگ ایران گرفته‌اند نه از ادبیات عرب (آژند، ۱۳۷۳: ص ۱۵۸). پس آنچه مترجم عربی از عرفان در شعر حافظ معرفی می‌کند گونه‌ای متفاوت است.

۲-۱ محدودیت سبک ادبی

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

— سایه محدودیتهای سیستمی لُفور بر بازنویسی غزل دهم و دوازدهم حافظ (ترجمه عمر شبلی الصویری)
(Lefevre, 1992/b, pp 105). تأثیرات این محدودیت را می‌توان در دگرگون‌سازی
وزن، آوا، ضمایر، کاهش و افزایش واژگان دید.

۱-۲-۱ دگرگون‌سازی 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 و آهنگ می‌شود (Lefevre, 1992/b, pp 26-48). وزن عنصری مهم در شعر می‌باشد، برانگیزاننده خیال است و زمزمه‌اش نشاط و شوقی در شنونده برمی‌انگیزد که صورت‌های ذهنی را جان و جنبش می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ص ۴۷). شبلی حتی با بازنویسی منظوم نیز این عنصر مهم را تغییر می‌دهد، 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 گاه باعث ناهمسانی ترجمه با معنای متن مبدأ و دستکاری در آن می‌داند و گاه آن را آسیب‌رسان به معنا به شمار می‌آورد (Lefevre, 1975, pp 22-24). پس مترجم می‌تواند با توجه به سبک ترجمه شعر و برای انتقال بهتر معنا از آوا و آهنگ چشم‌پوشد. 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، هموارکردن است که قدرت متن مبدأ را در ارتباط از بین می‌برد 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 ترجمه است 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 (Lefevre, 1992/b, pp 36, 85, 101-109). دیدگاه لفور در واکاوی ترجمه آثار ادبی لاتین و به ویژه شعر کاتولوس را می‌توان تا اندازه‌ای بر بازنویسی عربی از غزل فارسی حافظ منطبق نمود. شبلی با وجود تأثیرپذیری از محدودیت سبک ادبی و تفاوت ساختار دو زبان فارسی و عربی، خود نیز در تعیین معیارهای زیباشناسی کنترل‌گر است. وی غزل دهم را که هفت بیت دارد با چهارده بیت ترجمه می‌کند آن‌سان



که برای ترجمه هر بیت فارسی، دو بیت عربی هم قافیه 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 می دهد. در ترجمه غزل دهم:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شیخُ الطریقَةُ لیلِ الأَمسِ فی لَهفِ
قد غادر المسجِدَ القدسیَّ للِحانِ
فدَبِّروا الأَمْرَ یا أهلَ الطریقَةُ ما
هذا الذی صار من شانِ إلی شانِ
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

شبلی بحر رمل را تغییر می دهد. بحری که برجسته ترین بحور در غزلیات حافظ است و هنرمندی وی را در کاربرد بار شاعرانگی، عاطفه و تخیل نشان می دهد. بحر غزل دهم، رمل مُثَمَّنٌ محذوف؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن را شبلی در بحر بسیط مَثْمَن؛ مستفعلن می آورد. 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 مَثْمَنْ أُخْرَبْ مکفوف محذوف؛ مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلن، هنرمندانه به غزل دوازدهم شور می بخشد:

ساقی به نور باده برافروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

شبلی اما آن را به بحر هزج؛ مفاعیلن دگرگون می سازد:

بنور الخمره الوقادِ أشعل كأسنا، ساقی
فقد دارت بنا الدنيا لتجری وفقَ أشواقی
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۳)

وی در کنار تغییر بحر شعری، گاه مصرع ها را طولانی ساخته، برخی آوا، موسیقی و واژگان حافظ را وا می نهد. 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 - به ویژه غزل حافظ - است، آوا بخش غزل بوده و عاملی موسیقی ساز به شمار می رود. ردیف در عربی بیشتر صنعت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، صص ۱۲۴-۱۳۴ و ۱۵۶) و مترجم عربی بدان آشنایی ندارد و با قافیه اشتباه می گیرد. 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 می پردازد (Lefevere, 1992/b, p 85). با آنکه

— سایه محدودیتهای سیستمی لُفور بر بازنویسی غزل دهم و دوازدهم حافظ (ترجمه عمر شبلی الصویری)
 مترجم عربی با ردیف بیگانه است؛ اما صلاح الصاوی مصری (۱۹۹۴-۱۹۱۹) توانسته ردیف
 این دو غزل حافظ را ترجمه کند. ترجمه وی از مطلع غزل دهم و دوازدهم گویای این امر
 است:

غَادِرَ الْمَسْجِدِ، فِي الْحَانَةِ أَمْسَى مِيرُنَا يَا رِفَاقِي فِي طَرِيقِي، بَعْدَ مَا تَدْبِيرُنَا؟
 (الصاوی، ۱۹۸۹: ص ۲۴۹)
 يَا سَاقِيَا لِأَلْيِ بِأَنْوَارِ الْمَدَامَةِ جَامِنَا يَا مَطْرَبُ اصْدَحْ هُنَّ، وَوَقَّ الْقَضَاءُ مَرَامِنَا
 (همان، ص ۲۵۱)

۲-۱-۲ دگرگون‌سازی و ضمائر

شبلی گاه به دلیل ضرورت شعری و در سایه دگرگون‌سازی محدودیت سبکی به تغییر ضمیر
 می پردازد. هر چند مواردی از کاربرد ضمائر همسو با حافظ نیز در ترجمه وی است. مانند:
 «روی خوبت»؛ «مَحْيَاكِ الْجَمِيلُ»
 رویِ خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد

زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وَحِينَ أَبْدَى مَحْيَاكِ الْجَمِيلُ لَنَا مِنْ فَضْلِهِ آيَةٌ فِي الْحُسْنِ وَاللُّطْفِ
 مِنْ يَوْمِهَا، فَكُنَّا لَا يَسْتَسِيغُ سَوَى تَفْسِيرِ حَسَنِكِ وَالْأَلْطَافِ فِي شَعْفِ
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۱)

و «جام ما»؛ «کأسنا» و «دارت بنا» در ترجمه مطلع غزل دوازدهم که پیشتر آمد. اما گاه
 ضرورت دگرگون‌سازی نیز در ترجمه شبلی دیده می‌شود. وی ضمائر 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 «زلفک» دگرگون‌سازی دارد:
 عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است

عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

لَوْ يُدْرِكُ الْعَقْلُ كَمْ فِي الْقَلْبِ مِنْ لَمَعٍ فِي قَيْدِ زَلْفِكِ مَعْقُوداً وَ مَأْسُورَا
 لِخَالِطِ الْعُقْلَاءِ الْمَسُّ مِنْ لَهْفٍ كِي يَرِيحُوا عِنْدَكُمْ قَيْدًا وَ زَنْجِيرَا
 (شبلی، ۲۰۰۶: صص ۵۰ و ۵۱)

وی همچنین در غزل دهم، ضمیر «آه آشناک ما»؛ «سَعِيرُ قَلْبِي» و «سوز ناله ما»؛
 «آهتی» را به «من» تغییر می‌دهد:

با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی
 آه آشناک و سوز ناله شبگیر ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

سعی قلبی الذی فی الصدر سهران
 و آهتی، وهی فی الأحشاء نیران
 ألا تهزک فی الليل السهاد، ألا
 یكون فی قلبک الصخری تحنان؟!
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۱)

همچنین در ابیاتی از غزل دوازدهم، این تغییر در «اری فی سکرستی»، «من لذتها»، «حبیبی» و «امری» پیداست:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
 ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما
 مستی به چشم شاهد دلبنده ما خوش‌است
 زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

أری فی سکرستی وجـــــــه الحیب علی جدار الکأس
 آیا هذا الخلیّ البال من لذتها فی النفس
 جمیلٌ سکرٌ عینیه حبیبی فلذة الکبد
 لذلك فوضوا امری لسكر خلاعة أبدی
 (شبلی، ۲۰۰۶: صص ۵۳ و ۵۴)

ضمیر در «آه ما» غزل دهم نیز با «آهات صدی» به «من» دگرگون شده است:
 تیر آه ما ز گردون بگذرد حافظ خموش
 رحم کن بر جان خود پرهیز کن از تیر ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

یا حافظ، التزم الصمت، الخلاص به
 و کن رحیماً بروح، أنت حاملها
 فسهّم آهات صدی یخرق الفلکا
 واحذر، فسهمی إذا أطلقتہ فتکا
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۱)

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

حافظ ز دیده دانه اشکی همی فشان
 باشد که مرغ وصل کند قصد دام ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

ألا عسی أن توقع الأقدار
 فی شراکک حبة اللدّع
 یا حافظ، أنثر فی
 عسی أن توقع الأقدار فی شراکک حبة اللدّع
 فیها طائر الجمع
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۵)

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

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 زیاده‌گویی 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 پیر ما چيست يارانِ طريقت بعد از اين تدبير ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

شَيْخُ الطَّرِيقَةِ لَيْلِ الْأَمْسِ فِي لَهْفٍ قَدْ غَادَرَ الْمَسْجِدَ الْقُدْسِيَّ لِلْحَانَ
فَدَبَّرُوا الْأَمْرَ يَا أَهْلَ الطَّرِيقَةِ مَا هَذَا الَّذِي صَارَ مِنْ شَانِ إِلَى شَانِ
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

شبلی با افزوده امرگونه «فدبّروا الأمر» بر ساختار سروده‌ی حافظ و نیز ذکر «لهف» و «القدس» مفهومی را زیر و رو می‌کند. وی در غزل دوازدهم نیز با کاربرد نابجای حرف ربط «و» در «يَطْفُو الْهَالِلُ، وَيَغْرَقُ الْفَلَكَ» در کنار شرح نادرست از دریای اخضر «أخضر» به پیوندی نادرست رسیده است:

دریای اخضرِ فلک و کشتیِ هلال هستند غرقِ نعمتِ حاجی قوام ما
(حافظ، ۱۳۹۵، ص ۹۲)

بفضل الحاج



قوام‌الدین / نشترک /
 لبحر أخضر من فضل نعمته
 به يطفو الهلال، ويغرق الفلك /
 (شبلی، ۲۰۰۶، ص ۵۵)

این گونه 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 (Lefevre, 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 النزل»، «ولیس تغییر هذا فی استطاعتنا» در بیان «رفته‌است تقدیرما»، «فکیف من فلک یسعی إلی فلک» در بیان پرهیز از رو نمودن به جهت مخالف پیر، «فی الأحشاء نیران»، 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 «قبلتاً». ابیات فارسی و معادل‌های عربی که شامل این افزوده‌هاست، بیشتر 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 بیشتر از وی امثال ابن خلدون تونسلی (۱۳۳۲-۱۴۰۶) بدان پرداخته‌اند، هر چند نقدها بر کارآمدی عنصر محیط نیز وارد است. محدودیت ایدئولوژی که لفور آن را مبنای استراتژی مترجم می‌داند (Lefevre, 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 پریسامد؛ «پیر»، «مرید»، «مسجد»، «میخانه»، «میکده»، «قبله»، «خرابات»، «طریقت»، «خانه خمّار»، «ساقی»، «باده»، «جام»، «پیاله»، «شرب» و «مستی»، حافظانگی و شاعرانگی خود را به رخ می‌کشد و عصیان خود بر ریاکاری را نشان می‌دهد (مرتضوی، ۱۳۶۵: ص ۱۰۰) گاه با عنادی چنان ملایم که

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

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

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 (۱۱۴۶-۱۲۲۱) در قالب تمثیلی عرفانی در منطق الطیر سروده است. هر چند نگاه عطار به این داستان با نگاه رندانه حافظ متفاوت است (مرتضوی، ۱۳۶۵: صص ۲۸۹ و ۳۲۲). شبلی درون‌مایه خانقاهی «پیر» را به ذهنیت عرب «شیخ» می‌خواند با افزوده «الطریقه» به آن:

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

شیخُ الطریقه لیل الأمس فی لهفِ قد غادر المسجدَ القدسیَّ للحن
فدبروا الأمرَ یا أهلَ الطریقه ما هذا الذی صار من شانِ إلی شانِ
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

لُفور معتقد است مترجم در بازنویسی از اصطلاحات خاص، نخست باید رمزگشایی کند، امری که از دست اندازه‌های زبانی دشوارتر است (Bassnett, Lefevre, 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 (۱۹۶۶-۱۸۹۵) داشتن سابقه ذهنی از کنایات و استعارات حافظ برای حافظ‌خوان



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 أخشى أن نجىء بذلك اليوم
 و ما الخبزِ الحلالُ لذلك الشيخ، أخى العلم
 بأفضل من معتقهُ شربناها على إثم
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۴)

در ترجمه شبلی باز هم «شیخ» است و پیرو پیر؛ «مرید» نیز «اتباع‌الشیخ» هستند :
 ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سوی خانه خمار دارد پیر ما
 (حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وكيف نجعلُ بيتَ اللهِ قبلتنا ونحن أتباعُ هذا الشيخِ فى التُّسك
 وشيخنا، حانهُ الخمارُ قبلتُهُ فكيفَ من فلكِ يُسعى إلى فلكِ
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

بازنویسی یکسان شبلی از «پیر» و «شیخ» جای درنگ دارد. حال آنکه «پیر» فارسی
 میانه از ریشه «pir»، هم ریشه با پیش به معنای پیشتر و برتر، بیشتر در تصوف به کار
 می‌رود و نقدی به وی وارد نیست اما شیخ بیشتر در شریعت و طریقت کاربرد دارد و
 بیشتر مورد هجوم حافظ قرار می‌گیرد (حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: ص ۸۵۰). این معادل‌سازی
 یکسان شبلی با «شیخ» در ترجمه «پیر» و «شیخ» غزل حافظ، ناکامی وی را در
 دریافت تفاوت این درون‌مایه‌ها و انتقال آن نشان می‌دهد و نمودی است از ایدئولوژی
 غالب و سبک ادبی رایج بین مترجمان عربی. هرچند کاربرد معادلی دیگر برای یکی از
 این واژگان، آن‌سان که در ترجمه صاوی دیدیم راهگشای دریافت درست خواننده عربی
 خواهد بود. صاوی «پیر» غزل دهم را «میر» ترجمه نموده و آن را از «شیخ» متمایز
 می‌کند:

غادرَ المسجدَ، فى الحانهِ أمسى میرنا یا رفاقی فى طریقی، بعداً ما تدیرنا؟
 (الصاوی، ۱۹۸۹: ص ۲۴۹)

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

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

می‌گیرد که با تبدیل به مفهوم ذهنی و قلبی، نمادی مطلوب در نفی خودبینی به شمار می‌رود (حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: صص ۸۴۹-۸۵۳). 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 لهف» در بیان گذر؛ «مشتاقانه» پیر و پسوند «القدسی» برای مسجد، زیاده‌گویی وی را از این ماجرا می‌رساند:

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

شِیْخُ الطَّرِيقَةِ لَيْلِ الْأَمْسِ فِي لَهْفٍ قَدْ غَادَرَ الْمَسْجِدَ الْقُدْسِيَّ لِلْحَانَ
فَدَبَّرُوا الْأَمْرَ يَا أَهْلَ الطَّرِيقَةِ مَا هَذَا الَّذِي صَارَ مِنْ شَانِ إِلَى شَانِ
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

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

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سوی خَانهٔ خَمّار دارد پیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)

وَكَيْفَ نَجْعَلُ بَيْتَ اللَّهِ قِبَلَتَنَا وَنَحْنُ أَتْبَاعُ هَذَا الشَّيْخِ فِي النَّسْكِ
وَشَيْخُنَا، حَانَهُ الْخَمَّارِ قِبَلَتُهُ فَكَيْفَ مِنْ فَلْكَ يُسْعَى إِلَى فَلْكَ
(شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

هر چند به گفته لُفور کاربرد کلمات همسان، یکی از استراتژی‌های مترجم است (Lefevere, 1992/b, p 109). اما این گزینش شبلی، از رمزگویی 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: ص ۲۲۲) نبوده و گذر نمادین پیر از زاهدی به عاشقی (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص ۲۸) را بیان نمی‌کند.

مترجم در استراتژی دیگر مورد نظر لُفور، واژگان نو می‌آفریند (Lefevere, 1992/b, p 109). شبلی در این زمینه، واژه «خرابات» را که امثال شواریبی، 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 تقدیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۰)



معاً نزلنا بحانات الطریقه، بل معاً شربنا طلا فی ذلک النزل
 ولیس تغییرُ هذا فی استطاعتنا أقدارنا هكذا کانت من الأزل
 (شبلی، ۲۰۰۶: ص ۵۰)

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 «الطریقه»، 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، ۱۳۶۵: ص ۴۳۲). «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 (۱۱۳۱/۱۱۴۱-۱۰۸۰)، عطار و مولوی تا حافظ در دگرگونی معنایی به مفهومی بسیار متعالی و روحانی تغییر شکل داد (عطارنیشابوری، ۱۳۹۳: ص ۶۱۳) و به خرابات طریقت در شعر حافظ رسید. بازنویسی شبلی از «خرابات» در ترجمه بیتی دیگر با افزوده «خمّارات» همراه است:

مدام خرقة حافظ به‌باده در گرو است مگر زخاکِ خرابات بود طینتِ او
 (حافظ، ۱۳۹۵، ص ۴۷۴)
 أسمألُ «حافظ» دائماً مرهونهُ للخمّر والتشراب فی الحانات
 هل إنَّ طینته من الطین الذی هو طین حاناتِ وخمّارات؟
 (شبلی، ۲۰۱۲/الف: ص ۵۴)

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»، «شرب» و «مستی». نمادها و مضامینی که متأثران حافظ از جمله گوته و امرسن آمریکایی^{۱۷} (۱۸۰۲-۱۸۸۳) آن را در اشعار خود آورده‌اند. مضامینی متناسب با فرهنگ و ملیت ایرانی؛ بیانی از عشقی متعالی و خدایی.

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

خود این مضامین عرفانی که عرب آن را در امثال **خمیره** 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 کار جهان شد به کامِ ما
ما در پیاله عکسِ رخِ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذتِ شربِ مدامِ ما
مستی به چشمِ شاهدِ دل‌بند ما خوش‌است زان رو سپرده‌اند به مستی زمامِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ص ۹۲)

بنور الخمره الوقاد أشعل كأسنا، ساقی
فقد دارت بنا الدنيا لتجری وفق أشواقی

أری فی سکرتی وجه الحیب علی جدار الکأس

أیا هذا الخلیّ البال من لذتها فی النفس

جمیل سکر عینیه حیبی فلذة الکبد

لذلک فوضوا أمری لسکر خلاعة أبدی

(شبلی، ۲۰۰۶: صص ۵۳-۵۵)

«باده» و «می» با «خمیره» 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، ۱۳۴۹: ص ۴۴) و «سکره» 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 «جام»، «سبو»، «قدح»، «پیاله» و پیمانانه 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 متأثر از کنترل‌های سیستمی لغور، می‌کوشد حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی را به



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 لغور 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 ضمائر 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»، «شرب» و «مستی»، جلوه‌ای از پس زمینه نگرش عارفانه عرب به شعر حافظ است. بازنویسی شبلی با زیاده‌گویی در برخی موارد، کاربرد معانی نارسا و دریافت یکسان از «پیر» عرفان و «شیخ» شریعت و بازنویسی تقریباً یکسان از «میخانه»، «میکده» و «خانهٔ خمار» از نگره لغور دور گشته اما با معادل‌سازی عربی و بومی سازی در «خرابات»، «ساقی»، «باده»، «جام» و «پیاله»، بازنویسی وی به نگره لغور 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

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

3. translating poetry: seven strategies and a blueprint

4. rewriting

5. Translation, rewriting and the manipulation of literary fame

۶. 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

۱۱. شمارگان 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

۱۶. شیخ صنعان؛ شیخ صنعاء، ابن السقا، مؤذن 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 (۱۹۰۳-۱۹۷۷) در ذکر منبع تمثیل عطار به تحفه الملوک امام محمد غزالی (۱۱۱۱-۱۰۵۸) اشاره می‌کند و می‌گوید خود آن را در هیچ کتابی نیافته‌است (عطارنیشابوری، ۱۳۹۳، صص ۱۸۱-۲۰۴). ابن اثیر (۱۱۶۰-۱۲۳۳) نیز در بیان وقایع سال ۵۰۶ و ۵۳۵ تاریخ خود از فقیه قرن ششم؛ ابن سقا یاد می‌کند و می‌نویسد وی ساکن بغداد بوده است (مرتضوی، ۱۳۶۵، ص ۲۸۹). سعید حمیدیان (۱۹۴۵) در «شرح شوق» اشاره می‌کند که «پیر» در غزل دهم، ممکن است به شخصیت واقعی و تاریخی منصور حلاج نیز اشاره داشته باشد (حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲، ص ۸۴۹).

17. Ralph Waldo Emerson

منابع

آژند، یعقوب؛ *حافظ در غربت*، چاپ اول، تهران: آرمین، ۱۳۷۳.
پورنامداریان، تقی؛ *گمشده لب دریا؛ تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*، چاپ دوم، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۴.
حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ *دیوان حافظ به سعی سایه*. تصحیح: امیر هوشنگ ابتهاج. چاپ نوزدهم. تهران: نشر کارنامه، ۱۳۹۵.
حدیدی، جواد؛ *از سعدی تا آراگون (تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه)*. چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.



- 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 سده های ۲-۳ ق / ۱-۹ م*، ترجمه: پروین منزوی. چاپ اول تهران: دشتستان، ۱۳۸۰.
- ستارزاده، عصمت؛ *شرح سودی بر حافظ*، جلد اول، چاپ هفتم، تهران: زرین و نگاه، ۱۳۷۲.
- شبلی، عمر؛ *حافظ الشیرازی بالعربیة شعراً*، أربعة مجلدات، المجلد الأول، الطبعة الأولى، بیروت: منشورات اتحاد الكتاب اللبناين، ۲۰۰۶.
- شبلی، عمر؛ *حافظ الشیرازی بالعربیة شعراً*، أربعة مجلدات. المجلد الرابع. الطبعة الأولى. بیروت: منشورات دارالطليعة. ۲۰۱۲/الف.
- شبلی، عمر؛ *حافظ الشیرازی بین الناسوت واللاهوت*، الطبعة الأولى، بیروت: دارالعودة، ۲۰۱۲/ب.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *این کیمیای هستی: مجموعه مقاله ها و یادداشت های استاد دکتر شفعی کدکنی درباره حافظ*، به کوشش ولی الله درویدیان، چاپ سوم، تبریز: آیدین، ۱۳۸۷.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
- الصاوی، صلاح؛ *دیوان العشق، شعر حافظ الشیرازی*، الطبعة الأولى، تهران: رجاء، ۱۹۸۹.
- عطارنیشابوری، فریدالدین محمدین ابراهیم؛ *منطق الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفعی کدکنی، چاپ چهاردهم، تهران: سخن، ۱۳۹۳.
- مرتضوی، منوچهر؛ *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ شناسی*، چاپ دوم، تهران: توس، ۱۳۶۵.
- هنرمندی، حسن؛ *آندره ژید و ادبیات فارسی*، چاپ اول، تهران: زوار، ۱۳۴۹.
- 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, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*, London, England: Routledge, 176 pp, 1992/b.

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

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

