Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

The act of the English translator's reading of the symbols of Hafez's poems

Parisa Habibi[1] and Abolfazl Ramezani[2]

1 Graduated from Shahid Madani Azerbaijan University
2- Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/26
Accepted:
2025/05/24
pp:
92- 115

Keywords:
reception theory;
act of reading;
English translators, ;
Hafiz;
symbol.

ABSTRACT

Hafiz's poems were introduced to the Western world by Orientalists in the mid-18th century, and many translators sought to translate and understand these poems, employing various methods. Apart from the success rate of translators in conveying the concepts of Hafiz's poetry, it is also noteworthy that they themselves were among the first audiences of Hafez's poems in the West, and how these poems are understood and interpreted is a significant issue. This article examines how translators of Hafiz's poems perceive the frequently repetitive symbols in these poems, drawing on elements of reception theory. According to the theory of reception, every literary text has gaps or voids within itself that characterize the literary text against other texts. According to thi, when dealing with these gaps, the audience combines what they have received from the text with their own preconceptions and fills in these gaps. The symbol is one of the significant semantic gaps in Hafiz's poems, without which it would be difficult to understand Hafez's worldview. Here, the readings of three personal and important symbols of Hafez (Pire-maghan, Rend, Kharabat) in the translations of prominent English translators of the 19th and 20th centuries are evaluated, and the result obtained shows that most English translators have been active readers in reading the symbols of Hafiz's poems and by combining their mental contents with the symbolic element, in most cases, they have highlighted only one of the semantic spectrums of the symbol. In most cases, they have eliminated the aesthetic gap of the poems.

Citation: Habibi, P., & Ramazani, A. (2025). The act of English translators' reading of the symbols of Hafez's poems. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 92-115.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[1] **Corresponding author: Parisa Habibi, Email: parisa.habibi1985@yahoo.com, Tell: +9809141864872**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ

پریسا حبیبی[۱]، ابوالفضل رمضانی [۲]

۱- فارغ التحصیل مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

۲- استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۰۵

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۹۲-۱۱۵

واژگان کلیدی:
نظریهٔ دریافت، کنش خوانش، مترجمان انگلیسی، حافظ، نماد.

چکیده

اشعار حافظ از اواسط قرن هجدهم میلادی، توسط مستشرقان به جهان غرب معرفی شد و مترجمان بسیاری در صدد ترجمه و فهم این اشعار برآمدند و در این راه شیوه‌های متفاوت و مختلفی را آزمودند. جدای از میزان موفقیت مترجمان در انتقال مفاهیم شعر حافظ، خود ایشان جزو اولین مخاطبان اشعار حافظ در غرب بودند و چگونگی فهم و نوع برداشت آنان مسئله‌ای قابل توجه است. این مقاله اختصاصاً به نوع درک مترجمان مطرح غزلیات حافظ از نمادهای پرتکرار این اشعار بر اساس نظریهٔ دریافت مؤلفه‌های نظریهٔ دریافت پرداخته‌است. بر اساس نظریهٔ دریافت هر متن ادبی در درون خود شکاف‌ها یا خلأهایی دارد که شاخصهٔ متن ادبی در برابر سایر متون است. طبق این نظریه مخاطب در برخورد با این شکاف‌ها، آنچه را از متن دریافت کرده با آنچه در ذهن خود دارد، می‌آمیزد و این شکاف‌ها را پر می‌کند. نماد یکی از شکاف‌های معنایی قابل اعتنای اشعار حافظ است که بدون درک صحیح آن، فهم جهان‌بینی حافظ دشوار خواهد بود. در این مقاله خوانش سه نماد شخصی و مهم حافظ (پیرمغان، رند، خرابات) در ترجمه‌های مترجمان برجستهٔ انگلستانِ قرون ۱۹ و ۲۰ مورد ارزیابی قرار گرفته و نتیجه‌ای که حاصل شده نشان از آن دارد که اکثر مترجمان انگلیسی در خوانش نمادهای اشعار حافظ خوانندگانی کنش‌گر بوده‌اند و با ترکیب داشته‌های ذهنی خود با عنصر نمادین در اغلب موارد فقط یکی از طیف‌های معنایی نماد را برجسته کرده‌اند و در اغلب موارد شکاف زیبایی‌شناسانهٔ اشعار را از بین برده‌اند.

استناد: حبیبی، پریسا و رمضانی، ابوالفضل. (۱۴۰۴). کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۹۲-۱۱۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[۱] **نویسنده مسئول:** پریسا حبیبی **پست الکترونیکی** parisa.habibi1985@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۴۱۸۶۴۸۷۲

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

کالاهای فرهنگی ایران، ارزنده‌ترین داشته‌های ایرانیان است و اینکه بدانیم این کالاها با چه کیفیتی به فرهنگ مقصد رسیده‌اند، موضوعی است بسیار مهم؛ چرا که با دانستن آن می‌توان در صورت لزوم ترجمه‌ها را جرح و تعدیل کرد و نمایی حقیقی یا لااقل نزدیک به واقعیت از فرهنگ و ادبیات فارسی را به سایر فرهنگ‌ها نشان داد. در قرون اخیر نظریه‌های متعددی در زمینهٔ نقد ادبی از سوی منتقدان مطرح شده که ابزار مناسبی برای بررسی چگونگی انتقال آثار ادبی به سایر فرهنگ‌ها را میسر ساخته‌است. یکی از این نظریه‌ها نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت است که بنیانی فلسفی دارد. زیبایی‌شناسی دریافت در سال ۱۹۷۰ در آلمان توسط هانس روبرت یائوس (ans Robert Jauss) و هم‌مکتب او ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) از دل مکتب کُنستانس(Constance School) سر بر آورد. بنیان‌گذاران این نظریه به وضوح متأثر از نظریات پدیدارشناسی هوسِرل (Edmund Husserl)، گادامر (Hans-Georg Gadamer) و اینگاردن (Roman) Ingarden مکتب فرانکفورت آلمان بودند. یائوس با طرح افق انتظار ادبی و اجتماعی، دریافت مفهوم اثر ادبی را وابسته به زمان و مکان خوانش دانست و از این طریق نسبی بودن معنی اثر ادبی را موجه ساخت و آیزر به عنوان یکی دیگر از بنیان‌گذاران نظریهٔ دریافت، مباحث و ظرایفی را به این نظریه افزود. به نظر آیزر یک متن ادبی، همواره در درون خود شکاف‌ها و خلأهایی دارد که فقط هنگام خوانش و توسط خواننده پر می‌شوند. ذات اثر ادبی به شکلی است که بخشی از معانی و مفاهیم را در قسمت نانوشته‌های خود به مخاطب منتقل می‌کند. «اثر ادبی از بخش‌های نوشته و نانوشته تشکیل می‌شود از خطوط و بین خطوط. وقتی خواننده متن را می‌خواند، آنچه نوشته شده، تمام ابعاد معنایی احتمالی را به او منتقل نمی‌کند؛ بلکه انتظاراتی در ذهن او ایجاد می‌کند. متن، یا خود این انتظارات را برآورده می‌کند یا برآورده نمی‌کند. در حالت دوم ذهن خواننده فعال می‌شود و در پیِ برآوردن انتظارات خود، یعنی پر کردن خلأهایی که نویسنده به جا گذاشته است، می‌رود. این خلأها همان حرف‌های نانوشته و همان بین خطوط هستند که مشارکت خواننده را می‌طلبند» (Iser, 1972: 94). در نظر آیزر «خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر خوانش تعامل دو عامل است: نخست هنری و مخصوص متن و دیگری زیبایی‌شناسی و خاص خواننده» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۴). آرایه‌های ادبی اصلی‌ترین مواضعی هستند که شاعر یا نویسنده شکاف‌های زیبایی‌شناسانه را در متن تعبیه می‌کند و طبیعتاً هر شاعری بر اساس سلیقهٔ هنری خود مواضع خاصی را برمی‌گزیند. نماد یکی از این شکاف‌ها است که پس از اسطوره دارای عمیق‌ترین لایه‌های زیبایی‌شناسانه است و مسلماً هر شاعری نیز نمی‌تواند از این شکاف هنری به نحو احسن بهره ببرد؛ ولی حافظ یکی از شعرایی است که با بهره‌گیری از نماد و نمادپردازی سعی در برقراری دیالکتیک و ایجاد تفاهم هر چه بیشتر با مخاطب خود داشته است. اینکه نمادهای مورد استفادهٔ حافظ، علی‌الخصوص نمادهایی که از شاخصه‌های شعری وی هستند، در ترجمهٔ اشعار او به زبان‌های دیگر، به چه صورتی ترجمه شده‌اند، می‌تواند یکی از راه‌های تشخیص چگونگی شناخت اشعار وی در فرهنگ‌های مقصد باشد. در این مقاله نمادهای اشعار حافظ در ترجمه‌های انگلیسی اشعار وی بررسی خواهد شد. نمادهای منتخب مربوط مواردی است که به اصطلاح نمادهای شخصی وی قلمداد می‌شوند؛ البته این بدان معنی نیست که نمادهای مذکور برای اولین بار در شعر حافظ ثبت شده‌اند بلکه به این معنی است که با وسعت و با این طیف‌های معنایی قبل از حافظ وجود نداشته‌اند. در این حیطه نمادهای بیشتری ظرفیت بررسی دارند ولی به دلیل محدودیت این نوشتار به قالب مقاله سه نماد پرتکرار، حافظانه و شاخص انتخاب شده‌اند که عبارت‌اند از: پیرمغان، رند و خرابات. ترجمه‌هایی که این نمادها از بطن آنها استخراج و بررسی خواهد شد.

۱-۱- روش‌شناسی پژوهش

ترجمه‌های این مقاله بر مبنای مقالهٔ «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» که توسط پروین لؤلؤیی نوشته شده و در دانشنامهٔ ایرانیکا چاپ شده است، انتخاب شده که این ترجمه‌ها از نظر مستشرقان جزو بهترین و شایع‌ترین و پرمخاطب‌ترین ترجمه‌های اشعار

حافظ به انگلیسی بوده‌اند. (ر.ک. لؤلؤیی، ۱۳۹۵) از آنجا که طی قرون ۱۹ و ۲۰ خوانش اشعار حافظ در بین انگلیسی‌زبانان به طور قابل ملاحظه‌ای رواج یافت، مترجمان نیز از همین دورهٔ تاریخی انتخاب شده‌اند و به شرح زیر هستند:

مترجم	درگذشتهٔ	زادهٔ	لاتین
ویلبر فورس کلارک	۱۹۰۵	۱۸۴۰	Henry Wilberforce Clarke
سموئل رابینسون	۱۹۷۴	۱۸۸۴	Samuel Robinson
والتر لیف	۱۹۲۷	۱۸۵۲	Walter Leaf
جاستین هانتلی مک‌کارتی	۱۹۳۶	۱۸۵۹	Justin Huntly McCarthy
گرترود لوثیان بل	۱۹۲۶	۱۸۶۸	Gertrude Margaret Lowthian Bell
رینولد نیکلسون	۱۹۴۵	۱۸۶۸	Reynold Alleyne Nicholson
آرتور جان آربری	۱۹۶۹	۱۹۰۵	Arthur John Arberry

برای انتخاب حجم نمونهٔ این مقاله به این صورت عمل شده است که تعداد غزل‌های مترجمانی که چهل غزل یا کمتر ترجمه کرده‌اند تماماً ترجمه و تحلیل شده است و مترجمانی که بیش از چهل یا تمام دیوان را ترجمه کرده‌اند به صورت تصادفی حدود ۳۰ غزل از هر کدام ترجمه شده و مورد ارزیابی قرار گرفته است.

برای پوشش هدف در این مقاله ابتدا بر اساس جامعهٔ آماری تعیین شده، ترجمهٔ انگلیسی اشعار حافظ، به فارسی بازگردانده شده و سپس با استخراج نمادهایی مذکور، درخواهیم یافت که مترجمان چه کنش خوانشی با نمادها داشته‌اند و آنها را چگونه به زبان مقصد انتقال داده‌اند.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

طبق بررسی‌های نگارنده تا کنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی کنش خوانش ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی دریافت و ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ به طور جداگانه وجود دارند که به شرح زیراند:

نامورمطلق (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به بررسی جوانب نظریهٔ دریافت پرداخته است. این مقاله با عنوان «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت» در شمارهٔ ۱۱ مجلهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به چاپ رسیده است. نویسنده تلاش کرده‌است ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این مکتب و خاستگاه‌های فکری آنها، ارتباط این جریان را به ویژه با هنر مورد بررسی قرار دهد.

جواری (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی» که در شمارهٔ ۵ مجلهٔ مولوی‌پژوهی چاپ شده است، به صورت کاربردی نظریهٔ دریافت را شرح داده است و سیر نقد ادبی معاصر را از محوریت نویسنده و سپس متن و در نهایت خواننده بررسی کرده‌است. وی در نهایت معتقد است که متون ادبیات فارسی و ترجمه‌های آثار ادبی از سایر زبان‌ها به زبان فارسی، ظرفیت بسیاری برای نقد از طریق زیبایی‌شناسی دریافت دارند.

ریحانی (۱۳۹۷) در رسالهٔ خود با عنوان «بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس روبرت یائوس» شروح فارسی حافظ را بر اساس نظریهٔ دریافت با تأکید بر آرای یائوس بررسی کرده‌است.

گیوپور (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ» که در دفتر هشت سالنامهٔ حافظ‌پژوهی چاپ شده‌است، تاریخچه‌ای از سیر ترجمه در ایران، دلایل ترجمهٔ شعر، و بررسی تاریخی اشعار حافظ ارائه داده است.

لؤلؤیی (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» نوشته است که در نشریهٔ مترجم سال بیست و پنجم، شمارهٔ ۶۰ چاپ شده است. این مقاله برگرفته از دانشنامهٔ ایرانیکا است و ترجمه‌های اشعار حافظ را بر اساس قالب شعری در سه دسته قرار داده است.

فصل هفدهم کتاب «سیر فرهنگ ایران در بریتانیا» با عنوان «زبان دانای راز» که تألیف دکتر ابوالقاسم طاهری (۱۳۵۲) است و فصلی است که به ترجمه‌های شعر حافظ اختصاص داده شده‌است و توضیحات بسزایی در مورد تاریخ ترجمه، شرح حال مترجمان و کیفیت ترجمهٔ آنان ارائه کرده‌است.

به هر صورت آنچه با این مرور بر پیشینهٔ پژوهش به دست می‌آید این است که تا کنون پژوهشی که در صدد بررسی زیبایی‌شناسی ترجمه‌های اشعار حافظ برآید وجود نداشته و صورت نگرفته است.

۱- ۲-۱- مبانی نظری

پیش از پیدایش پدیدارشناسی زبان و زیبایی‌شناسی دریافت، کنش خوانش مخاطبان متنِ ادبی در نقد ادبی جایگاه قابل توجهی نداشت و خواننده موظف بود تلاش کند تا معنی نهفته و مورد نظر نویسنده را که برای خوانندهٔ ایده‌آل خود نوشته بود، دریابد. اما با ظهور نظریهٔ پدیدارشناختی، خواننده جایگاهی برابر و حتی برتر از نویسنده یافت که با عمل خواندن، به متن معنی می‌بخشید. «نظریهٔ پدیدارشناختی ادبی، بر این نکته تأکید تام دارد که در ارتباط با متن ادبی، نه تنها باید تمامیت متن را مورد توجه قرار داد، بلکه باید به همان اندازه کنش‌هایی را که در واکنش به متن صورت می‌گیرد، در نظر گرفت» (برکت، ۱۳۹۳: ۵۲). در این نظریه، متن، ساختاری بالقوه است که با خوانش بالفعل می‌شود و شکل مشخصی به خود می‌گیرد.

بر اساس نظریهٔ دریافت آنچه موجب می‌شود متن ادبی بتواند موجد لذت ادبی شود، سفیدخوانی‌های خواننده است. طبق این نظریه «متن ادبی آوردگاهی است که در آن، خواننده و نویسنده به بازی قوهٔ خیال مشغول می‌شوند. اگر قرار بود همه چیز را در اختیار خواننده قرار دهند، آنگاه چیزی نمی‌ماند که خواننده انجام آن را بر عهده بگیرد. بنابراین هرگز قوهٔ خیال او در این آوردگاه وارد نمی‌شد و در نتیجه خواندن کنشی کسالت‌بار می‌گردید» (Lodge, 2000: 189). کنش خوانش به این معنی است که هر خواننده‌ای در خوانش یک متن با شکاف‌های معنایی متن آن چگونه رفتار کرده است و دیالکتیک خوانش وی چگونه بوده است. «متن، نظام کاملی از فرآیندها است. به همین سبب باید در این نظام برای کسی که می‌خواهد متن را بازسازی کند، جایی وجود داشته باشد. این فضاها که شکاف نامیده می‌شوند، شامل فضاهای خالی هستند که خواننده باید آنها را پر کند»(Iser, 1972: 169).

آیزر در کنش خوانش، به تبیین چارچوبی نیز پرداخته است که خواننده در آن چارچوب متن را می‌خواند و با اصطلاح «بایگانی متنی» از آن یاد کرده است ولی با این حال معتقد است خواننده در عمل خواندن به اندازهٔ کافی آزادی عمل دارد که بتواند مقتضیات فکری و عاطفی خود را نیز وارد دستگاه متن کند؛ وی معتقد است: «هر چند خواننده و متن، قواعد و آداب مشابهی از واقعیت را در نظر دارند؛ اما متن بخش‌های متعددی را ناگشوده رها می‌کند که گاه به صورت فضاهای خالی روایت می‌شوند و یا جلوهٔ محدودیت‌های ساختاری نمایش متن را از جهان به خود می‌گیرند. این نوع عدم تعیّن بنیادی است که اقتضای آن نقش پنهان یا مستتر خواننده و مشارکت او در تلفیق هر چه قدرتمند عناصر معناساز در فرآیند خواندن است» (آیزر، ۱۹۹۴: ۹۸–۱۰۰ به نقل از برکت، ۱۳۹۳: ۵۵).

آیزر برای خوانش متن الگویی مطرح می‌کند که در آن «معنا» در بین دو قطب یک محور در حال حرکت است؛ یعنی «معنا نه اختیاری است و نه ثابت، بلکه تنها هماره در جریان کنش‌های رمزگشایی و جذب یک متن ادبی، از طریق هم‌گرایی متن و خواننده شکل می‌گیرد» (پین، ۱۳۸۲: ۴۸).

برای انجام کنش خوانش، خواننده در جستجوی مفهومی منسجم از متن، برای بازسازی و پرکردن شکاف‌های متن و یا به تعبیری «از قوه به فعل درآودرن واقعیت غیر مترقبهٔ متن» (آیزر و صافاریان، ۱۳۷۲: ۲۵)، به دو عمل اساسی دست می‌زند: حذف و برجسته‌سازی. خواننده با حذف یا برجسته کردن برخی عناصر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص «عینیت» می‌بخشد و برای آنکه خیالی یکپارچه پدید آورد، می‌کوشد تا از درون اثر، چشم‌اندازهای مختلفی را بگیرد و یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند. (میرزاحسین و عظیم‌پور، ۱۳۹۴: ۲۹)

در مکتب زیبایی‌شناسی دریافت، ارمغانِ متن ادبی این است که زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا خواننده در آن به بازنگری در خود، اندیشه‌ها، عادت‌ها، پسندها و ناپسندهایش بپردازد. در این صورت هر متنِ ادبی می‌تواند کشف «ناشناخته‌ای» از منِ خواننده برای خودم باشد. اینکه آیا خواننده می‌تواند پذیرای تَلَنگرهای متن باشد یا اینکه آیا خواننده می‌خواهد نگاه تازه‌ای به پیرامون خود و خودِ خویش داشته باشد، چیزی است که به خواننده و خواستِ آغازین او بازمی‌گردد. خواننده باید اجازه دهد تا درهای معنایی متن به رویش باز شود. (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۲). زمانی که متن عینیت می‌یابد یا در ذهن آگاه خواننده می‌نشیند، خواننده به صورت خودکار متن را از دیدگاه خود و جهان‌بینی خود می‌خواند. اما با توجه به اینکه متن همهٔ آنچه را که خواننده نیاز به دانستن دارد، به خواننده نمی‌گوید، خودِ خواننده است که باید فضاهای خالی را با استفاده از داشته‌های ذهنی خود پر کند. علاوه بر آن هر خواننده‌ای افق انتظار خود را خلق می‌کند؛ به این معنی که آنچه را باید یا ممکن است اتفاق بیفتد، می‌آفریند. به این شیوه خواننده می‌تواند پس از یافتن موارد آشنا در متن با جهان‌بینی خود، متن را بخواند و تفسیر کند. متن‌ها چشم به راه خوانندگانی هستند که به آنها از گونه‌ای دیگر بنگرند. «برای منتقدی چون آیزر، کل موضوع خواندن این است که ما را به خودآگاهی عمیق‌تری رهنمون می‌شود و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع کند... در خواندن هر اثر باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته باشیم که رد باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

اما در اینجا این سؤال پیش می‌آید که خوانندگان چگونه تن به چنین تغییری می‌دهند؟ «متن ادبی باید چنان باشد که قوهٔ خیال خواننده را برانگیزاند به گونه‌ای که خود به حل و فصل آنچه پیشِ روی دارد دست بیازد؛ زیرا خواندن تنها زمانی لذت‌بخش است کـه امری خلاق و پویا باشد»
(Lodge, 2000: 190).

اگر متنی بتواند بر باورهای و پیش‌فرض‌های خواننده تأثیر بگذارد و آنها را جرح و تعدیل کند، متنی است که خلاق و پویا و خوانش آن متوقف نمی‌شود، ولی اگر نتواند بر دانسته‌های پیشین مخاطب خود تأثیری بگذارد، از سیر تاریخ خوانش خارج شده و به متنی مرده تبدیل می‌شود. در مبحث کنش خوانش، خوانشی نیز وجود دارد که از دُگماتیسم مخاطب ناشی می‌گردد و به خوانش دیکتاتورمآبانه منجر می‌شود که از سوی آیزر با عنوان خوانش بد معرفی شده است. منظور از خوانش بد این است که در دایرهٔ پرسش و پاسخی که حین خوانش بین متن و خواننده ایجاد می‌شود و بر مدار «پیش‌بینی، ناامیدی، بازگشت، دوباره‌سازی و اقناع» می‌گردد، خواننده بر همان پیش‌بینی و حدس و گمان اولیهٔ خود پای بفشارد و انعطاف لازم را در تغییر موضع اولیهٔ خود نداشته باشد و به متن اجازه ندهد که بر اندیشه‌ها و مفروضات او تأثیر بگذارد و بتواند آنها را تغییر دهد یا تعدیل کند. حافظ با استفاده از مشارکت‌جویی‌ها و موضع‌گیری‌هایی که در متن خود به جای گذاشته است، استراتژی خواندن را عملی پویا و دیالکتیکی کرده است و همین موضوع باعث شده است که خوانش شعر وی متوقف نشود و علاوه بر زمان‌های مختلف در مکان‌های مختلف نیز خوانده شود.

اشعار حافظ مثل اعلای متون باز است و متنی کاملاً چندصدایی به شمار می‌رود. «شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شعرای قدیم، شعر تک‌معنایی نیست... و سبب وسوسهٔ ذهن در وجود معنایی در باطن و در ماورای ظاهر می‌گردد. طرح‌ها و ترفندهایی که به چنین وسوسه‌ای کمک می‌کند متنوع و گوناگون است ... گاهی ترتیب هم‌نشینی کلمات در زنجیره‌ای که حقیقی بودن یا مجازی بودن آنها را مشکوک می‌کند و گاهی مجموعه‌ای از استعاره‌های بدون قرینه یا رمزگونگی مجموع کلمات که بدون اشاره به معنایی، تنها به حادثه‌ای اشاره می‌کند یا تصویری از یک واقعه می‌دهد و امکان رمزگشایی و تفسیر تمثیلی را از چند نظرگاه ممکن می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

حافظ در بطن شعر خود برانگیزاننده‌هایی تعبیه کرده است که محرک یا مشوق احساس‌های نهفته یا آشکار خوانندهٔ غیر فارسی‌زبان نیز بوده است. این برانگیزاننده‌ها شامل همان مسائل عام انسانی هستند که ناقدان و فیلسوفان ادبیات از همان ابتدا، هنرهای بزرگ را آراسته به آن دانسته‌اند. «حافظ به مراتب بهتر از دیگران توانسته است در بازسازی باورهای خوانندگان اشعارش نسبت به آنچه

و آن که می‌بینند توفیق یافته و آنان را به آگاهی انتقادی از علایم و انتظارات مرسوم خود برساند. او باورهای مخاطبانش را شیخ و صوفی و محتسب و پیر مغان و پیر می‌فروش و هدف و انگیزهٔ آفرینش و سرنوشت مورد دست‌اندازی قرار داده و مجموعهٔ علائم جدید و پایداری برای ادراک و واکنش هوشیارانه در برابر جهان، در اختیار آنان می‌گذارد» (مظفری، ۱۳۸۱: ۵).

۱- ۲-۲- بهره‌گیری حافظ از نماد

نماد از آرایه‌های هم‌نشینی است که اساس و پایهٔ آن تشبیه است و تفاوت آن با استعاره در این است که مشبه‌به به طیفی از معناها اشاره دارد. تمایزی که بین بهره‌گیری حافظ از نماد با بهره‌گیری‌های شاعران پیش از وی داشته است، علاوه بر اختراع نمادهای جدید و شخصی، در منشور معناهای یک نماد است. حافظ با نبوغ خود طیف‌های معنایی متضاد و متناقضی را به یک نماد بخشیده است و سعی در دست‌اندازی به اندیشه‌های ثابت مخاطب داشته است.

شمیسا در کتاب بیان و معانی، نماد را ذیل «استعاره‌گونه‌ها» آورده است و آن را بر دو نوع تقسیم کرده است:

«در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش بر اثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد. باید منتظر بود که هر مرتبه خوانش شعر یک سطحِ خاص از این منشور گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد؛ در حالی که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی سطحی دیگر جلو بیاید» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۰۷). به طور کلی ساختار نمادین کلام حافظ موجبات تأویل و تفسیر اشعار وی و همچنین نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد به متن وی را ایجاد کرده‌اند.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- پیر مغان

پیر مغان منشوری از معناهاست و هر کدام از طیف‌های معنایی آن ریشه در تاریخ ایران و تاریخ ادبیات فارسی دارد. همان تاریخ‌ـادبیاتی که به گفتهٔ آیزر تاریخ خوانش‌ها است. پیر مغان در ارتباط با پیر طریقت عرفان، مغان زرتشتی و مغان باده‌فروش پس از اسلام بار مفاهیم گوناگون را در خود رسوب داده است. این شخصیت در رابطه با پیر طریقت مفاهیمی از قبیل «راهنما بودن، مطلق بودن، اطاعت بی‌چون و چرا، پاکی و پاک‌کنندگی، بصیرت و وحدت با حق» را حمل می‌کند. ارتباط این شخصیت نمادین با مغان زرتشتی، لایه‌های معنایی بیشتری به آن می‌افزاید. مغان در پیش از اسلام در روزگاری که علوم و ادیان از هم جدا نشده بودند «دانایان علوم زمان خود بودند... مغ به زبان فرس قدیم است. مگاو (Magay) در اوستا به معنی خادم و چاکر است، به زبان پهلوی «مگوسیا» است. مجوس همان مگوش (Magush) است که در جادو چنان شهرت داشت که در زبان یونانیان کلمه به معنی جادوگر به کار رفت، اکنون Magie به معنی سحر است و ماژیسان Magicien به معنی ساحر است... در قدیم کلمهٔ جادو معنی عام داشت که شامل همهٔ علوم زمان (به ویژه پزشکی) بود؛ به همین جهت مغان را جادوگر می‌گفتند. زردشت در میان قبیلهٔ خود به شغل پزشکی اشتغال داشت به همین جهت او را جادوگر گفتند. پس جادوگری مغان قدیم به مفهوم کنونی کلمهٔ جادو نبوده است» (جعفری لنگرودی، ۱۳۶۸: ۱۴۷–۱۴۸).

در زمینهٔ مغان دوران پس از اسلام که تعدادشان در شیراز کم نبود و می مغانه می‌ساختند و می‌فروختند نیز وجوه معنایی‌ای را که به این شخصیت اضافه شده است، می‌توان چنین تحلیل کرد: «چون در زمان حافظ کلمهٔ مغ نام عمومی برای هر زردشتی شده بود، می به مغان انتساب یافته و می مغانه گفته شده است و پیر مغان نیز کسی است که دستور می‌داد و مغبچه کسی بود که وظیفهٔ باده‌گساری و ساقی‌گری را بر عهده داشت و بدین‌گونه ترکیب‌های با مغ و مغان در معانی غیر رمزی به کار رفته‌اند. چنانکه حتی خیام که هیچ‌گاه نظرگاه عرفانی نداشته است نیز می مغانه گفته و عبید زاکانی شاعر همزمان با حافظ نیز که از هر گونه بینش

عرفانی به دور بوده از می مغانه سخن می‌رانده است» (اهور، ۱۳۷۲، ج۴: ۲۱۴۷). ارتباط می و مغان در هر صورت به پیش از اسلام و زمان ساسانی می‌رسد و پیوندی طولانی‌مدت با یکدیگر دارند و بارها بر روی این منابع برای به دست آوردن شراب در زمان پس از اسلام تأکید شده است: «مسلمین قدیم شراب را از دو جا به دست می‌آوردند: یکی از مسیحیان و دیرها و دیگری از مجوسان یعنی مغان... در ابتدا پیر مغان همان شراب‌فروش بوده بعد در اصطلاح صوفیه معانی دیگری هم پیدا کرده است» (غنی، ۱۳۵۶: ۴۲).

پیر مغان را پیش از حافظ نیز در ادبیات با سابقه دانسته‌اند اما مفهومی که از آن برمی‌آید کاملاً ویژۀ حافظ است. «پیر مغان اگر چه در ادبیات فارسی سابقه دارد، ولی با این اوصاف و ابعادی که در دیوان حافظ می‌یابیم از برساخته‌های هنری حافظ است که بیهوده نباید دنبال ردپای تاریخی او بود؛ بلکه بیشتر با می‌فروشان زردشتی مربوط است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۹۷). اینکه مفهوم پیر مغان در لایه‌های مختلف کاملاً در ذهن و ذهنیت خواجه ساخته شده است مسئله‌ای مبرهن به نظر می‌رسد. «پیر مغان به مفهومی نمادین که از شعر خواجه برمی‌آید، چنان‌که پیشتر اشاره شد، پدیداری است درونی و ذهنی یا برساختۀ تخیل و آرمان‌های شناخته‌شدۀ حکمت شاعرانۀ ایرانی. این نماد بی‌اندازه مهم و کارساز از سویی با پندارهای اسطوره‌ای شرقی از پیری نورانی و جامع روح آگاهی‌بخشی و از دیگر سو با پیر عارف کامل با نظری مشرف بر تمامی رموز و اسرار جهانِ شناخته‌شدۀ آن روزگار در سنّت عرفان اسلامی پیوند دارد» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۳۸).

چنان‌که پورنامداریان نیز پیر مغان را تمثیل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان می‌دانند که مثل «من» شعری حافظ، مختص شعر وی است. ترکیب «پیر مغان» با توجه به بار معنایی و فرهنگی «پیر و مغان در واقع جمع اضداد است و تصویر حقیقی انسان و حقیقت انسان است» (پورنامدریان، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۹).

مترجمان مورد بررسی شعر حافظ طی کنشی که با شعر حافظ داشتند، بر اساس داشته‌های ذهنی خود سعی بر آن داشته‌اند که این نمادها را به زبان مقصد منتقل بکنند ولی بنابر خاصیت منحصربه‌فردی که هر نماد دارد و آن خواص ریشه‌های خود را در بطن فرهنگ و باورهای خاص جامعۀ مبدأ دوانده است، در این امر توفیق زیادی نیافته‌اند و تنها توانسته‌اند به ابعاد محدودی از هر نماد را برجسته کنند.

برجسته‌ترین طیف معنایی «پیر مغان» در ترجمه‌های انگلیسی در ارتباط با می و میکده است. بیش از ۶۰ درصد ترجمه‌های مورد بررسی پیر مغان را در ارتباط با شراب و شراب‌فروشی دانسته و حریم این پیر را محوطۀ میکده معرفی کرده‌اند. برخی ترجمه‌ها به بُعد روحانی این نماد پرداخته‌اند و برخی دیگر ترجیح داده‌اند این نماد را بدون ترجمه و به عنوان یک اسم خاص با افزودن صفاتی روحانی به ترجمۀ خود انتقال داده‌اند: Pir of Magian's، Old Magian's court و Magian.

۲- ۲ طیف معنایی می و متعلقات آن

منم که گوشۀ میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

Such a one am I that the tavern-corner is the cloister of mine: The prayer from the Pir of wine-sellers is the morning task of mine.

(Clarke, 1891: 108)

من آنی هستم که گوشۀ میخانه صومعۀ من است. دعای پیر شراب‌فروش کار صبح من است.

وگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل حریم درگه پیر مغان پناهت بس

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۷)

And if a sorrow be lurking in a corner of thine I heart the sanctuary of the old Magian's court (the tavern,) shall be thy refuge, and enough! (Robinson, 1883: 112)

و اگر غمی در گوشه‌ای از قلب تو کمین کرد، باشد؛ حریم محوطهٔ پیر مغان (میکده) پناهگاه تو خواهد بود و بس.

حافظ جناب پیر مغان مأمن وفاست درس حدیث عشق بر او خوان و ز او شنو

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۶)

O Hafiz, a fortress of trust is the threshold of the keeper of the wine-house, where thou mayest hear and read the story of love. (Robinson, 1883: 147)

اُه حافظ دژی از اعتماد در آستانهٔ نگهبان میخانه است که در آن تو ممکن است داستان عشق را بشنوی و بخوانی.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Hear the Tavern-keeper who counsels you:
"With wine, with red wine your prayer carpet dye!"
There was never a traveller like him but knew
The ways of the road and the hostelry. (Bell, 1897: 34)

بشنو از میخانه‌چی که به تو اندرز می‌دهد
با شراب قرمز فرش نمازت را رنگ کن
هرگز مسافری مثل او نبود ولی می‌شناخت
مسیرهای جاده را و منزلگه را

در کنش خوانش بل، به طور کامل پیر مغان حذف شده است و از او به عنوان شخصیت خاص و اسم خاص اثری در ترجمه نیست. از نظر وی پیر مغان معادل میخانه‌چی است.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Let wine upon the prayer-mat flow.
An if the taverner bids so;
Whose wont is on this road to go
Its ways and manners well doth know. (Arberry, 1947: 83)

بگذار شراب بر سجاده جاری شود
و اگر میخانه‌چی چنین حکم کند،
که آموخته‌های او در این مسیر است که برود
این جاده‌ای را که راه و روشش را به خوبی می‌شناسد.

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

This problem that had vexed me long
Last night unto the taverner
I carried; for my hope was strong
His judgement sure, that could not err.
Might swiftly solve infallibly
The riddle that had baffled me. (Arberry, 1947: 97)

این مسئله که مدت‌ها مرا رنجانده بود دیشب با خود به میخانه بردم چون امیدم قوی بود قضاوت او قطعی که نمی‌توانست خطا کند خدا سریعاً معمایی را که گیجم کرده است بی‌خطا حل کند.

آربری در این بیت به عنوان یک خوانندهٔ کنش‌گر، به طور کلی شخصیت پیر مغان را حذف کرده و به جای پیر مغان، مکانی را که پیر در آنجا حضور دارد، یعنی میخانه را ذکر کرده است.

۲- ۳ اسم خاص

اسم خاص

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

I am the slave of the **Pir of the Magians** (the murshid, perfect and excellent),
who releaseth me from ignorance (of divine knowledge),
Whatever our Plr doeth, the essence of friendly assistance is.
(Clarke, 1891: 360)

من بردهٔ پیر مغان (مرشد کامل و عالی) هستم که مرا از غفلت (دانش الهی) نجات داد. هر چه پیر ما انجام دهد، جوهرهٔ کمک دوستانه است.

کلارک، پیر مغان را به صورت اسمی خاص در ترجمه آورده است ولی با توضیحاتی که دربارهٔ پیر مغان داخل پرانتز ارائه داده است، نماد را بارز کرده و این شخصیت را پیر طریقت دانسته‌است. توضیحات وی باعث شده که راز نماد، فاش شود و لذت ادبی برای خوانندهٔ ترجمهٔ کلارک از بین برود.

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۱)

:Time's vexation, they give the **Pir of the Magians**

Pir, these holy travellers make! Behold what (sport) with the
(Clarke, 1891: 274)

غم زمان به پیر مغان دادند بنگر که این مسافران مقدس با پیر چه می‌کنند؟ (اعمالی که می‌کنند)

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

Thus perplexed, sought I the **High Priest of the Magians** yestreen.
For he sees keen with the soul's eye to discern riddles unguessed. (Leaf, 1898: 38)

من که بدین‌سان گیج شده بودم به دنبال روحانی عالی مغان بودم دیروز عصر چون او مشتاقانه با چشم روح می‌بیند تا معماهای حل‌نشده را تشخیص دهد.

لیف به عنوان خواننده کنش‌گر بوده است و پیر مغان را مشخصاً مقامی روحانی و عرفانی به این نماد داده است.

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۰)

“No part of faith is the dervish cloak and the wine.”
“Yet both are found in this **Magian** faith of mine.”
(Arberry, 1947: 103)

هیچ بخش از ایمان، خرقهٔ درویش و شراب نیست با این حال هر دو در این ایمان مغان یافت می‌شوند.
در این بیت نیز واژهٔ پیر حذف شده و فقط به مغان اکتفا کرده‌است، در حالی که مذهب مغان مدّنظر شاعر نیست و به طور مشخص مذهب خاص «پیر مغان» مورد نظر حافظ است.

۳- طیف معنایی روحانیت و راهبری

مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۲)

Disciple of the Tavern-priest am I;
The pious Sheikh may promise future bliss,
He brings me where joy is.
(Bell, 1897: 77)

من شاگردِ روحانی میخانه هستم. شیخ زاهد ممکن است امید سعادت آینده دهد. او مرا جایی می‌برد که شادی هست.
این بار بل همان نماد را که در بیت قبلی به عنوان میخانه‌چی ترجمه کرده‌بود، «روحانی میخانه» ترجمه کرده‌است و همین ترجمه‌های مختلف از یک تعبیر، نشانی از نمادین بودن آن تعبیر است.

رند

رند از جمله واژگان نمادینی است که دارای لایه‌های معنایی جالب توجهی است و اغلب این لایه‌ها را حافظ به این واژه افزوده است به نوعی که پیش از حافظ و پس از حافظ این واژه بار منفی داشته‌است. رند در معنی واقعی خود یعنی فردی بی‌بند و بار و هرزه‌گرد و لاأُبالی؛ اما در معنای نمادین فردی وارسته و آزاد از تعلقات مادی است. «حافظ از آنجا که نگرش ملامتی داشت و هر نهاد یا امر مقبول اجتماعی و همچنین هر نهاد یا امر مردود اجتماعی را با دید انتقادی و ارزیابی دوباره می‌سنجید... نظریهٔ انسان کامل یا آدم حقیقی را از عرفان پیش از خود گرفت و آن را با همان طبع آفرینشگر اسطوره‌ساز خود بر رند بی‌سروسامان اطلاق کرد...» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۴۰۸–۴۰۷).
مشخصاتی که خرمشاهی بر اساس اشعار دیوان برای رند استخراج کرده است از این قرار هستند:
رندی قسمت و سرنوشت ازلی است، اهل خوشدلی و خوشباشی است، رند میخواره و اهل خرابات است؛ نظرباز و شاهدباز است. ضد صلاح و تقوا و توبه است. نقطهٔ مقابل زاهد و زهد است. دشمن تزویر و ریاست. مصلحت‌بین و ملاحظه‌کار نیست. قلندر هم هست. ملامتی است و منکر نام و ننگ. عاشق است. رندی هنری دیریاب است. در ظاهر گدا و راه نشین است و اهل جاه نیست. در باطن مقام والا و افتخارآمیزی دارد. اهل نیاز و رستگار است. (به تلخیص از خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: صص۴۰۹–۴۱۳). سابقهٔ این واژه پیش از شعر حافظ چنین بررسی شده است: «حکمت ذوقی، به ویژه در زمینهٔ غزل و از عصر سنایی به بعد، رندی را چونان نقطهٔ کمال حریّت و بلوغ معرفت انسانی اختیار کرد. رندی اساساً پدیداری بود که بی‌تردید از درون فرهنگ تصوف و البته تنها در عرصهٔ شعر و ادب و معرفت (نه در بیرون آن) به عنوان مفهوم و خصلت یا حرکتی خودجوش و اعتراضی یعنی نوعی پروتستانتیزم در برابر تزّهد و تشرّع سرشار از تقشّف و تحکّم و چه بسا تفرعن از سویی و تصوّف مبتلا به برخی گمراهی‌ها و تباهی‌ها از سویی دیگر، پدید آمد. هم از این روست اگر در بیشتر اشعار آن را در برابر این دو خواه با ذکر نام زاهد، یا صوفی یا نام‌های مشابه و هم‌خانوادهٔ آنها و به طور کلی قطب مستوران و گاه هم بدون اینها می‌یابیم» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۲۷۷–۲۷۸).
اگر بخواهیم طیف‌های معنایی رند را در ترجمهٔ اشعار دسته‌بندی کنیم، بیشترین طیف معنایی مربوط به مستی و باده‌نوشی خواهد بود. بیش از ۵۰ درصد ترجمه‌ها بُعد مرتبط با می و مستی را برجسته کرده‌اند. یک طیف دیگر از منشور رند، با عیش و عشقبازی در ترجمه‌ها نمود یافته است و طیف دیگر در زمینهٔ بی‌پروایی و قلندری (مفاهیم ملامتی) ترجمه شده است:

۳-۱- طیف معنایی می و مستی

بر در میکده رندان قلندر باشند که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۷)

" At the door of the winehouse there are inebriated
Kalandars, who give and take back princely diadems."
(Robinson, 1883: 145)

در درِ میخانه قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی را می‌دهند و پس می‌گیرند.

ترجمه‌ای دیگر از همین بیت:

At the door of the wine-house there
are drunken kalenders, who give and take
again kingly crowns.
(McCarthy, 2006: 90)

دمِ درِ میکده قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی می‌دهند و پس می‌گیرند.

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۶۱)

Flout not the toper's call nor his ill name, O man of law;
What thing soe'er the counsels of God foreordain am I.
(Leaf, 1898: 51)

ای مرد قانون، باده‌گسار را استهزا مکن و بدنامش مخوان!

این چیزی است که من از تقدیر خداوند هستم.

قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۶)

To them that here renowned for virtue live,
A heavenly palace is the meet reward;
To me, the drunkard and the beggar, give
The temple of the grape with red wine stored! (Bell, 1897: 49)

به آنهایی که در اینجا به زندگی با فضیلت معروفند

یک کاخ بهشتی پاداش است؛ به من مست و گدا

معبد انگور با ذخایر شراب قرمز بده!

چه نسبت است به رندی صلاح و تقوا را سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا (حافظ، ۱۳۷۱: ۹۸)

Can drunkenness be linked to piety
And good repute?
Where is the preacher's holy monody,
Where is the lute? (Bell, 1897: 61).

آیا مستی می‌تواند به زهد و خوش‌نامی مرتبط باشد؟

مرثیه مقدس واعظ کجا؟ بربط کجا؟

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۳)

Thou, Hafiz, art praised for the songs thou hast wrought,
But bearing a stained or an honoured name,
The lovers of wine shall make light of thy fame—
All things are nought! (Bell, 1897: 68-69)

تو حافظ برای اشعاری که ساخته‌ای تحسین می‌شوی؛
ولی داشتن نامی بد یا افتخارآمیز عاشقان شراب شهرت تو را روشن خواهند کرد. همه چیز هیچ است.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

LAY not reproach at the drunkard's door
Oh Fanatic, thou that art pure of soul;
Not thine on the page of life to enrol
The faults of others! (Bell, 1897: 71)

در درگاه مستان تقبیح نکن ای انسان افراطی، تو که روح خالصی داری قرار نیست در دفتر حیات خطاهای دیگران را بر تو بنویسند.

روز نخست چون دم رندی زدیم و عشق شرط آن بود که جز ره آن شیوه نسپریم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۶)

On that first day, when we did swear
To tipple and to kiss,
It was our oath, that we would fare
No other way but this. (Arberry, 1947: 118)

در آن روز اول هنگامی که قسم خوردیم مست شویم و ببوسیم، سوگند ما بود که هیچ راهی جز این نرویم.

ما را به رندی افسانه کردند پیران جاهل شیخان گمراه
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۲)

Elders who have lost the road—
These have made a tale of us
“Drunken sots and bibulous.” (Arberry, 1947: 114)

روحانیون نادان به خدا پیرانی که مسیر را گم کرده‌اند، اینها داستانی از ما ساخته‌اند. مستان و باده‌دوستان همیشگی.

ولیکن کی نمایی رخ به رندان تو کز خورشید و مه آیینه داری
بد رندان مگو ای شیخ و هش دار که با حکم خدایی کینه داری
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۴۰)

Yet how to drunkards shall thy face be shown
That holds a mirror to the sun and moon?
Chide not the drunkard, greybeard; peace, be still;
Or wouldst thou quarrel with the Heavenly will? (Arberry, 1947: 126)

با این حال چهرهٔ تو چطور به مست‌ها نشان داده می‌شود که آیینه‌ای روبه‌روی خورشید و ماه دارد.
ای ریش‌سفید، مست را سرزنش نکن. آرام باش! آیا تو با ارادهٔ آسمانی می‌جنگی؟

من ار چه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

A black-listed sot? Am I a wild lover,
My friends in the city
Bear names without spot. (Nicholson, 1922: 175)

آیا من یک عاشق دیوانه هستم یک دائم‌الخمر بدنام؟

دوستان من در شهر اسم‌هایی دارند، بدون لکه

۳-۱- بی‌بند و باری

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

Hafiz! wine (love), and the mistress (the beloved), and profligacy (the fearless, careless state) are not (contrary to) thy way of life:
(Clarke, 1891: 216) (Thus) wholly thou doest; and (since thou exceedest not) I pardon thee.

حافظ شراب (عشق) و بانو (معشوق) و بی‌بندوباری (حالتِ بی‌ترس بی‌توجه) شیوهٔ زندگی تو نیست (برخلاف) (بدین‌سان) همه را انجام می‌دهی و (چون تو زیاده‌روی نمی‌کنی) تو را می‌بخشم.

مترجم به عنوان خواننده در کنشی که با مفهوم شعر داشته است، تنها توانسته بُعد بی‌پروایی این نماد را به ترجمهٔ خود منتقل کند و به طور کلی شکاف زیبایی‌شناسانهٔ بیت را پر کرده است.

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست آن به که کار خود به عنایت رها کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

Since they carried not away the beauty of ease; and austerity is, That best that, as a favour, release of their own work, they make. (Clarke, 1891: 276)

چون آنها زیبایی سادگی را نبردند و زهد است ـ بهترین اینکه به عنوان یک نفع کار خود را رها کنند.

سادگی و بی‌آلایشی یکی دیگر از ابعاد معنایی نماد مذکور است که به ترجمه انتقال یافته است.

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاریست که موقوف هدایت باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۰)

If the Zahid take not the path to profligacy, he is excused,
Love is a work, that dependent on the guidance (of God) is. (Clarke, 1891: 360)

اگر زاهد مسیر هرزگی (ولگردی) اتخاذ نکند، بخشوده است؛ عشق کاری است که به راهنمایی (خدا) بستگی دارد.

Profligacy به معنای ولخرجی نیز هست و می‌تواند طیف معنایی «بی‌اهمیت بودن متاع دنیوی» رند را پوشش دهد.

غلام همت آن رند عافیت سوزم که در گداصفتی کیمیاگری داند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۹)

I am the slave of resolution of that profligate, safety-consuming (the Murshid or the perfect Arif),
Who, in beggar quality, the work of an alchemist (causing others to reach perfection) knoweth. (Clarke, 1891: 390)

من بردهٔ عزم آن بی‌بندوبار امنیت‌سوز (مرشد یا عارف کامل) هستم که در گداصفتی، کار کیمیاگری می‌داند (باعث می‌شود دیگران به کمال برسند).

من از رندی نخواهم کرد توبه و لو آذیتنی بالهجر و الحجر
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۲۷)

I will not repent of my profligacy,
although thou mayest injure me by separation and by absence. (McCarthy, 2006: 63)

من از ولگردی‌ام توبه نخواهم کرد اگرچه ممکن است با جدایی یا فقدان به من آسیب بزنی.

۳-۲- لذت‌جویی و عیاشی

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

O Hafiz, wine, and pleasure, and retelry are not what becometh thee! Thou must totally renounce them, or I leave thee to perish! (Robinson, 1883: 28)

اُه حافظ شراب و لذت و عیاشی چیزهایی نیستند که ماهیت تو بشوند، تو باید کلاً آنها را تقبیح کنی، یا رهایت می‌کنم که بمیری.

نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست...
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن که او عالم سر است بدین حال گواست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۶-۱۰۷)

The turn of the heavy dealer abstinence is past, the season of joy is arrived, and of joyous revellers! We are neither dissembling revellers, nor the com rades of hypocrites; he who is the knower of all secrets knoweth this. (Robinson, 1883: 36)

نوبت ریاضت‌کش سنگین گذشت. فصل شادی آمد و فصل عیاشانِ شاد.

ما نه عیاشان پنهانی هستیم و نه یاران مزوران؛ او (مذکر) که دانندهٔ تمام این اسرار است، این را می‌داند.

آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر کاین سابقهٔ پیشین تا روز پسین باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۲)

It cannot be that the love of revelling should quit - the heart of Hafiz, for the old custom of the former days will last to the after-ones. (Robinson, 1883: 62)

نمی‌تواند چنین باشد که عشق شادی قلب حافظ را رها کند، چون رسم قدیمی روزهای گذشته تا روزهای آینده ادامه می‌یابند.

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد التفاتش به می صاف مروق نکنیم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۹)

And if the King giveth us to drink without consideration the leavings of the revellers, on no account will we offer it to him in its genuineness and brightness. (Robinson, 1883: 104)

اگر شاه به ما بدهد که بنوشیم بدون ملاحظهٔ ترک خوشگذران به هیچ عنوان آن را به او با خلوص و روشنی‌اش نخواهیم داد.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Blame not us wild rogues and gay,
As if our score thou must pay. (Nicholson, 1922: 173)

ما سرکش‌ها و بی‌خیالان وحشی را تقبیح نکن، انگار که حساب ما را تو باید پرداخت کنی

Rogues = a person whose behavior one disapproves of but who is nonetheless likeable or attractive

فردی که رفتارش را نمی پسندد اما با این وجود دوست‌داشتنی یا جذاب است.

Gay = 1. (of a person) homosexual (used especially of a man).

(یک شخص) همجنس‌گرا (مخصوصاً برای یک مرد استفاده می شود).

2. light-hearted and carefree

سبک‌دل و بی‌خیال

نیکلسون نسبت به دیگر مترجمان ابتکار عمل قابل توجهی در ترجمهٔ رند به کار بسته‌است و کنش خوانش وی فعالانه‌تر و خلاقانه‌تر است و ابعاد دیگری از این نماد را مشخص کرده است. هر چند با فاش کردن این ابعاد موجب پر شدن سفیدی‌ها و نانوشته‌های متن شده است، ولی از سوی دیگر به عنوان خواننده، خواننده‌ای کنش‌گر تلقی می‌شود.

۳-۳- خروج از بایگانی متنی

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت رندان پارسا را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹)

Life-givers, are the lovely ones, Persian-prattling : O Saki ! this news, give to the old men of Pars (Persia). (Clarke, 1891: 30)

جان دهندگان عزیزان هستند. وِروِرکنان فارسی: ای ساقی این خبر به پیرمرد فارس بده.

مفهوم بیت توسط کلارک اشتباه فهمیده شده و از حیطهٔ بایگانی متنی بیرون رفته است. هیچ اثری از نماد رند در این بیت دیده نمی‌شود و رند در مفهوم پیرمرد ترجمه شده است و پارسایی رندان، به اهل فارس بودن تغییر معنی داده است.

پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت با طبیب نامحرم حال درد پنهانی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۸)

Comes the sour ascetic nigh, hush, no word of toping speak j Save the leech the secret knows, shall we all the pain display? (Leaf, 1898: 65)

زاهد تلخ‌رو نزدیک می‌آید ساکت و هیچ حرفی نمی‌زند

شفابخشی را نجات بده که راز می‌داند؛ آیا همهٔ ما دردنشان خواهیم داد؟

به طور کلی رند از بیت حذف شده است.

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد

گره ز دل بگشا و از سپهر یاد مکن که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۶)

THE secret draught of wine and love repressed
Are joys foundationless—then come whate’er
May come, slave to the grape I stand confessed!
Unloose, oh friend, the knot of thy heart's care,
Despite the warning that the Heavens reveal! (Bell, 1897: 92)

جرعهٔ مخفی شراب و عشق سرکوب‌شده لذات بی‌بنیاد هستند.

پس بیایید هرچه باداباد

که هرگز منجم با تمام فکرش

گره تقدیری را که آسمان‌ها مخفی می‌کنند، باز نکرده است.

نماد رند به طور کامل حذف شده و نادیده گرفته شده است و شاید علت آن دشواری درک مدلول این نماد بوده است.

۳-٤- خرابات

در برهان قاطع آمده است: «خرابات بر وزن کرامات، شرابخانه و بوزه‌خانه و قمارخانه و امثال آن را گویند» (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ذیل خرابات). خرابات در راحةالصدور به این معنی آمده است: «و خرابات و خمرخانه‌ها را بنا کردند و به فاش لواط و زنا و مناهی شرع را تمکین دادند» (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۱). بر اساس سنت‌های ادب فارسی می‌توان گفت خرابات کانون انواع فسق از شراب و قمار و لهو لعب بوده است. ولی نزد عرفا «از عرفای پیش از حافظ چون سنایی و عطار گرفته تا عرفای قریب‌العصر او نظیر شیخ محمود شبستری (م. ۷۲۰ ق.) و ابوالمفاخر یحیی باخرزی (م. نیمهٔ اول قرن هشتم) و یا عرفای معاصر او به ویژه شاه نعمت‌الله ولی (م. ۸۳۴ ق.) معنای متعالی دارد؛ و درست است که گاه مترادف با میخانه است ولی آشکار است که عرفا می و میخانه را هم کنایی (سمبلیک) ساخته‌اند» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۳). همچنین خرمشاهی، آن را از کلمات هسته‌ای دیوان حافظ دانسته است. «در خرابات حافظ همهٔ ابعاد گوناگون مادی و معنوی این کلمه یا نهاد در هم آمیخته و می‌توان گفت از کلمات کلیدی و اسطوره‌های مهم دیوان حافظ است. در خرابات حافظ سه مرحله و جنبه ملاحظه می‌شود: الف) کنایه از میخانه؛ ب) با حفظ معنی اول ولی نقطهٔ مقابل خانقاه یا مسجد؛ پ) با فحوای احترام‌آمیز و عرفانی» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۴). در اغلب شواهد موجود در ادب فارسی پیش از حافظ «خرابات یا به صورت مفهومی مجرد تعریف شده و یا در ترکیب با واژه‌ای مشعر بر معانی مجرد به کار رفته. اما شایان توجه است که حافظ معمولاً از پیوند دادن آن با مجردات به شیوهٔ متصوفه پرهیز دارد و در این خصوص نیز مطابق هنجارهای سمبولیسم عمل می‌کند و استنباط این نماد را نیز همچون اکثریت نمادهای دیگر به خواننده وامی‌گذارد، برای نمونه، او حتی یک بار آن را با واژه‌هایی چون حقیقت، وحدت، فنا، نفی صفت و غیره همراه نکرده است. این خود یکی از نشانه‌های بلوغ نمادگرایی در شعر اوست» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۲: ۸۴۲).

با توجه به آنچه گذشت از واژهٔ نمادین خرابات می‌توان معانی باده‌خواری، قماربازی، عشقبازی، پاکبازی، ملامتی‌گری، خاکساری، مخالفت با سالوس و تعصبات مذهبی، بی‌اعتنایی به دنیا و مافیها و چندین و چند مفهوم دیگر دریافت.

مترجمین شعر حافظ در قبال چنین نمادی دچار خوانش بد شده‌اند و آن را صرفاً برابر یا میکده دانسته‌اند. به این ترتیب شکاف زیبایی‌شناسی این نماد را از بین برده‌اند. به جز بیت زیر که لوثیان بل ترجمه کرده است و در آن برای ترجمهٔ خرابات از واژهٔ ruins استفاده کرده است، باقی مترجمین در اغلب موارد واژهٔ Tavern و در چند مورد از ترکیب wine-house را برابر با خرابات دانسته‌اند.

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۷)

Bring, bring the cup! drink we while yet we may
To our soul's ruin the forbidden draught
Perhaps a treasure-trove is hid away
Among those ruins where the wine has laughed! (Bell, 1897: 93)

بیا و جام را بیاور و بنوش، در حالی که هنوز ممکن است

جرعهٔ ممنوعه روح ما را خراب کند

شاید گنجی مخفی باشد در آن خرابه‌هایی که در آنها شراب خندیده است.

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

یاد باد آن که خرابات نشین بودم و مست وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

May it be remembered that I have sat in
the tavern and drunk deep. That which is
rare in my life now-a-days was frequent then. (McCarthy, 2006: 68)

یاد باد آنکه در میخانه نشسته و عمیق نوشیده بودم، آنچه امروز در زندگی‌ام نایاب است، آن زمان مکرر بود.

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Thou shalt rise, oh Hafiz, to Heaven's gate
From the tavern where thou hast tarried late.
And if thou hast worshipped wine, thou shalt meet
The reward that the Faithful attain;
If such thy life, then fear not thy fate,
Thou shalt not have lived and worshipped in vain. (Bell, 1897: 72)

تو، حافظ به دروازه بهشت صعود خواهی کرد از میخانه‌ای که تا دیر وقت در آن بودی

و اگر تو شراب عبادت کرده باشی مواجه خواهی شد با پاداشی که مؤمن به دست می‌آورد

اگر زندگی تو چنین باشد پس از تقدیرت نترس بیهوده زندگی و عبادت نکرده‌ای.

یاد باد آن که خرابات‌نشین بودم و مست وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

Hast thou forgotten, when a sojourner
Within the tavern gates and drunk with wine,
I found Love's passionate wisdom hidden there,
Which in the mosque none even now divine? (Bell, 1897: 97)

به یاد داری که یک رهگذر در درِ میخانه و مست شراب

خرد هیجان عشق را در آنجا یافتم که در مسجد حتی امروز هم نیست.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

Forth from the mosque! the tavern calls to me!
Would'st hinder us? The preacher's homily
Is long, but life will soon be spent! (Bell, 1897: 103)

از مسجد، میخانه مرا صدا می‌کند، ای واعظ مانع من نمی‌شوی،

وعظ طولانی است ولی زندگی زود می‌گذرد.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۸)

Within the Magian tavern
The light of God I see;
In such a place, O wonder!
Shines out such radiancy. (Aeberry, 1947: 117)

در میکدهٔ مغان نور خدا می‌بینم، در چنین جایی عجب چنین نوری می‌درخشد!

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب که سالکان درش محرمان پادشهند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

Oh, enter devoutly
The tavern! This ring
Of topers that haunt it Have ear of the King. (Nicholson, 1922: 175)

اُه به میخانه با تقوا وارد شوید. این حلقهٔ باده‌گسارانی که در آن پرسه می‌زنند گوش شاه را دارند.

خرقهٔ زهد مرا آب خراب‌آباد ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

If I leave the mosque to repair to the wine-house
censure me not; the preaching to the congregation
was long, and time was running away. (Robinson, 1883: 57)

اگر مسجد را ترک کنم تا میخانه را تعمیر کنم، سرزنشم نکن، وعظ برای جمع طولانی بود و زمان داشت می‌گریخت.

جنبه‌های متعدد خرابات به عنوان یک نماد در شعر رابینسون نیز به همان شیوهٔ کلارک از بین رفته است؛ هر چند که میخانه نیز در شعر حافظ نماد محسوب می‌شود ولی اولاً به اندازه خرابات نماد شخصی نیست و ثانیاً ابعاد مفهومی کمتری نسبت به خرابات دارد.

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست هر جا که هست پرتو روی حبیب هست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۶)

Not far apart are love of the wine-house and cloister love;
No place but there the sheen of the Friend's face for light is found. (Leaf, 1898: 33)

عشق صومعه و میکده خیلی از هم دور نیستند.

هیچ جایی جز آنجا نور چهرهٔ دوست پیدا نمی‌شود.

لیف هم در ترجمهٔ خرابات به مفهوم میخانه بسنده کرده و ابعاد نمادین آن را انتقال نداده است.

به فریادم رس ای پیر خرابات به یک جرعه جوانم کن که پیرم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۲)

With but one drop, my Wine-house Master, aid me;
An old man I, in youth once more array me. (Leaf, 1898: 52)

استاد شراب‌خانهٔ من به من کمک کن! فقط با یک قطره.

من پیرمردی هستم، بار دیگر مرا جوان کن.

لیف علاوه بر اینکه در ترجمهٔ ترکیب پیر خرابات، میخانه و شرابخانه را در نظر گرفته، به آن لفظ استاد را اضافه نموده است که مفهوم نمادین آن انتقال پیدا نکرده است.

۳-۵- خروج از بایگانی متنی

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Cup in hand let Hafiz die,
Straight to Eden he will fly. (Nicholson, 1922: 173)
فنجان در دست بگذار و حافظ بمیرد، مستقیم به بهشت پرواز خواهد کرد.
نیکلسون، طی کنش خوانش به حذف نماد پرداخته است و هیچ ترجمه‌ای ارائه نداده است.

۳-٦- تحلیل داده‌ها

۳-٦-۱- پیر مغان

پیر مغان	می و متعلقات آن	اسم خاص	راهبری
۱۳ مورد	۷	۴	۲
۱۰۰ درصد	۵۴٪	۳۱٪	۱۵٪

علاوه بر مواردی که شکاف معنایی نماد پیر مغان دست نخورده باقی مانده و به عنوان اسم خاص به فرهنگ مقصد منتقل شده است، ترکیباتی از قبیل Pir of wine-sellers به معنی پیر شراب‌فروش؛ و keeper of the wine-house؛ Tavern-keeper؛ the taverner نگهدارندهٔ شراب‌خانه؛ برابرنهاداین نماد قرار گرفته‌اند. در یکی از ترجمه‌ها نیز محوطهٔ مربوط به پیر مغان با عبارت Magian's court (the tavern) ترجمه شده که باز به معنی میخانه است. طیف معنایی رهبری و مرادی پیر مغان در ترجمه‌ها از طیف میخانه جدا نشده و با عبارت Tavern-priest روحانی میخانه به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

آرتور آربری به عنوان یکی از مترجمان، پیر مغان را در پی‌نوشت ترجمه‌های خود این‌گونه شرح داده است: «پیر مغان نماد مردی است که با همهٔ اسرار زندگی نزدیکی دارد و او به تجربه می‌داند که استدلال قدرت حل معمای نهایی جهان را ندارد و اینکه فقط شراب بدون منطق هست که زندگی در این دنیا را به مسئولیتی قابل تحمل تبدیل می‌کند» (Arberry, 1947: 153).

در توضیحات رابینسون، پیر مغان معرف مرشد کاملی است که حفظ یا تداوم احکام مسیر خدا را درک می‌کند. سخن پیر معادل است با شیخ پیر یا شمّاس. معبد مغان اکثرا معرف میخانه یا شراب‌خانه است. ولی ممکن است یک معنای معنوی هم با کاربرد مکرر آن داشته باشد. (Robinson, 1883: 163).

لوثیان بل نیز سعی کرده است این نماد را بیشتر به مخاطب خود توضیح دهد و نوشته است: «عنوانی که حافظ به میخانه‌چی می‌دهد پیر مغان است که لفظاً یعنی مرد پیر مغان. تاریخ این عنوان خلاصه‌ای از تاریخ اعتقادات ایرانی است و عمدتاً نشان‌دهندهٔ روحانیون اولین مذاهب فارسی یعنی زرتشت بوده. هنگامی که محمدی‌ها به ایران حمله کردند و واعظین پیامبر جایگزین کشیشان زرتشت شدند. عنوان آنها بی‌اعتبار شدند و آنقدر تحقیر شدند و سقوط کردند که صرفاً نگهبان میخانه یا کاروانسرا شدند ولی تدریجاً جایگاه محترمی را بازیابی کردند» (Bell, 1897: 35-36) وی به معنای عرفانی این نماد نیز توجه دارد و می‌افزاید: پیر مغان مرد پیر خردمندی است که روح مسافران خستهٔ مسیر زندگی را با ارائهٔ آموزه‌های معنوی صوفیان به آرامش می‌رساند. (ر.ک. همان)

بل دلیل قابل بحثی برای لایهٔ معنایی رهبری و راهنمایی پیر مغان ارائه داده است. او بر این باور است که چون آنها با مسافران زیادی در ارتباط بودند و از تجربیات آنان بهره برده بودند به راهدارانی باتجربه تبدیل شده بودند که به خوبی با راه‌های جاده و مهمانخانه آشنا بودند و می‌توانستند مسافران را راهنمایی کنند تا در مسیر گم نشوند. (ر.ک. همان)

رند

رند	می و متعلقات آن	بی‌بند و باری	خوش‌باشی	خروج از بایگانی متنی
۲۵ مورد	۱۱	۵	۶	۳
۱۰۰ درصد	۴۴٪	۲۰٪	۲۴٪	۱۲٪

واژگانی که برای نماد رند در ترجمه‌ها به کار رفته است شامل drunken به معنی معتاد به نوشیدن و عادتاً مست؛ Inebriated به معنی مست و بی‌نظم؛ toper's در معنی نوشیدن به شدت؛ lovers of wine عاشقان شراب؛ tipple در معنی دائم‌الخمر که ریشهٔ آن از «نوک زدن» است که عملی است که مدام تکرار می‌شود و در نتیجه دلالت بر مدام خوردن شراب می‌کند. Profligacy به معنی «اخلاق ویران شده، رها شده به رذیلت»، «بی‌پرواو اسراف‌کار» و در سال ۱۷۰۹ به معنی کسی که تمام توجه خود را به اصول خوب از دست داده است، ثبت شده است. Sot در ریشه‌شناسی واژگانی به معنی کسی است که از نوشیدن زیاد احمق شده باشد. از انگلیسی باستانی به معنی شخص احمق؛ Revelers کسی که در عیاشی افراط می کند، کسی که در خوشگذرانی شرکت می کند، از این رو نیز کسی که یک زندگی بی نظم یا بی‌بند و بار دارد. Pleasure علاوه بر معنای لذت و عیش و خوشگذرانی در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای «افراط در خوشگذرانی به عنوان هدف اصلی زندگی» نیز آمده است. "Drunken sots and bibulous." این اصطلاح نیز جالب است که یک صفت bibulous به واژگان قبلی افزوده است در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای اسفنج و جاذب مایعات است. اسفنج به استعاره از فرد بسیار شراب‌خوار تبدیل شده است با این وجه شبه که تمام نوشیدنی‌ها را به خود جذب می‌کند.rogues and gay : واژه اول rogues به معنی شخصی غیر اصولی و شرور و ناصادق است و ریشهٔ واژه gay در معنی پر از شادی و سرخوشی، جذاب، هوس‌باز، بی‌نظم و بداخلاق، از اواخر قرن نوزدهم به بعد بار معنایی هرزگی و هم‌جنس‌بازی برجسته‌تر شده است. هنری‌ترین عبارتی که معادل با رند مورد استفاده قرار گرفته‌است، beauty of ease است که رندی را درک زیبایی سهولت و سادگی دانسته و بار معنایی رهایی از تعلقات دنیوی را برجسته کرده‌است.

۳-۶-۲- خرابات

خرابات	می و میکده	ویرانه	خروج از بایگانی متنی
۱۳ مورد	۱۱	۱	۱
۱۰۰ درصد	۸۴٪	۷.۶۹٪	۷.۶۹٪

واژگانی که برای تبیین نماد خرابات به کار رفته‌اند محدود به سه واژه هستند: ruins به معنی خرابه است؛ ساختمانی که ویران شده باشد. tavern در معنای میخانه است که در ریشه‌شناسی لغوی در معنی خانه‌ای چوبین نیز آمده که با واژهٔ خرابات اشتراکاتی می‌تواند داشته باشد. wine-house در مورد این واژه که معنای اولیهٔ آن همان میخانه است، حدسی زده می‌شود مبنی بر اینکه اشاره به محلی دارد که در آنجا شراب ساخته می‌شود که در این سطح از معنی، باز به معنای خرابات نزدیک می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در هر سه نماد بیشترین درصد را لایهٔ معنایی می و متعلقات آن به خود اختصاص داده‌است. دلایل این برجسته‌سازی از سوی مترجمان را باید در پارادایم‌ها و افق انتظارات ادبی آنان جستجو کرد. از آنجا که «در نظریهٔ دریافت بخش اعظمی از خوانش‌های یک عصر بر پایهٔ میراث خوانش‌های قبلی شکل می‌گیرد» (Jauss, 1982:45) و هر اثر صرفاً در ارتباط با خوانش آثار دیگر قابل درک می‌شود، باید دریابیم در این دوره از تاریخ ادبیات انگلستان چه مضامینی مقبول طبع خوانندگان آثار ادبی بوده است که خوانش آنها چنین تأثیری بر خوانش اشعار حافظ داشته است؟

یکی از دلایلی که می‌توان برای برجسته شدن این لایه ذکر کرد، نمادین بودن خود شراب در فرهنگ انگلیس است: از نظر تئوگنیس شراب آزمونی‌ست که ذهن انسان را نشان دهد. حتی یک آدم عاقل که همواره هوشمند بوده هنگامی که مست می‌شود اعتبار خودش را از بین می‌برد. تئوتریکوس یک شعر آشکار و صریح را مطرح می‌کند به این صورت که واقعیت در جام‌های ماست. باکوس تمام حقیقت را دربردارد و آن حقیقت شراب است و در شراب هیچ فریب یا خطایی نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچ حقه‌بازی و هیچ ریا و تظاهری نمی‌تواند وجود داشته باشد.

دیکنز به این صورت خلاصه می‌کند: واقعیت در شراب است. شراب ممکن است معرف خون دیانیسوس باکوس باشد و به افتخار بسیاری از خدایان دیگر هم ریخته شده است. در کتاب زایش، شراب، خون تاک نامیده می‌شود و در سمبلیسم مسیحیت نشان‌دهندهٔ خون مسیح است. تارسیاس در مورد دو برکت انسان به پنتئوس حرف می زند یکی مربوط به غلات و دیگری مربوط به شراب. دومی خواب‌آور است و غفلت می‌آورد و داروی غم است. در همین نمایشنامه به ما گفته می‌شود که شراب عشق می‌آورد. بدون شراب هیچ آفرودیتی وجود ندارد. افلاطون این مثل را می‌گوید: مست‌ها و بچه‌ها حقیقت را می‌گوید. (برگرفته از فربر، ۲۰۰۷).

یکی دیگر از دلایل برجسته شدن این لایه از نماد اشاعهٔ ادبیات غنایی در این دوره است؛ چرا که می و متعلقات آن یکی از عناصر اصلی شعر غنایی است. شعر غنایی شعری است با محوریت احساس و مبتنی بر عشق، زیبایی و سرمستی، و منشأ آن عواطف درونی انسان‌ها است. نهضت رمانتیک به این نوع شعر بها داد؛ سنت بوو از ادیبان و ادب‌دوستان این دوره دعوت کرد که «بیایید به شعر غنایی در عصر جدید بیندیشیم» (ولک، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

دلیل دیگر، توجه شاعران و مخاطبان انگلیسی این دوره به اشعار آناکرئون۱ بود. «آناکرئون قدیمی‌ترین شاعر غزل‌سرای یونان است... که در ۵۶۰ قبل از میلاد در شهر تئوس از بلاد ایونی به دنیا آمد و پس از سفرهای بسیار و عمری طولانی در همان شهر درگذشت» (ناتل خانلری، ۱۳۱۲: ۶۲۸). وی بیش از آنکه شاعری درباری باشد شاعر عشق و شراب شناخته شد با ذوقی لطیف و ساده و بدون آرایه‌های پیچیده که اندیشه‌اش را به سهولت بیان می‌کند می‌توان گفت که توجه شاعران رمانتیک به آناکرئون، عاملی برای درک و دریافت شعر حافظ بوده است. سر ویلیام اوزلی یکی از جانشینان جونز چنین می‌نویسد: «هومر۲ و آناکرئون که در نوع خود بی‌نظیرند، می‌توانند از خلق اشعار حماسی چون فردوسی و غزلیات غنایی چون حافظ احساس غرور کنند» (Ouseley, 1795: xxiii).

روی آوردن شعرا و ادیبان این دوره به فلسفهٔ اپیکوریسم نیز بر نوع خوانش اشعار حافظ بی‌تأثیر نیست. علاوه بر اصالتی که فلسفهٔ اپیکور به احساس داده و از این نظر با رمانتیسیسم ـ که مکتب رایج دورهٔ مورد بررسی این مقاله است ـ اشتراک یافته، لذت‌جویی نیز بخش مهم دیگر این فلسفه است که می‌تواند فصل مشترک دیگر آن با رمانتیسیسم باشد. «این لذّت، بهره‌مندی مستقیم از آن چیزی است که طبیعت اهدا و عرضه می‌کند» (برن، ۱۳۵۷: ۱۰۶). عمده‌ترین راه التذاذ و خوش‌باشی و فرار از زشتی‌ها و پلشتی‌های جامعه، پناه برده به باده بوده است و توصیهٔ خیامی برای رهایی از بار غم زندگی در این دوره بسیار مورد استقبال بود. از این رو برجسته‌سازی مترجمان اشعار حافظ به نفع می و متعلقات آن می‌تواند ریشه‌ای در رواج این نوع جهان‌بینی نیز داشته باشد.

۴- نتیجه‌گیری

کنشی که مترجمان شعر حافظ با متن شعر وی داشتند در غالب موارد، مترجمان را تبدیل به خوانندگان فعالی کرده است و موجب شده است، ترجمهٔ آنان شکاف هنری اشعار را با حذف یا برجسته‌سازی دچار تحول کنند. کنش خوانش مترجمین و نحوهٔ تلفیق نوشته‌ها و نانوشته‌های شعر حافظ تحت تأثیر داشته‌های فکری آنان، سنن ادبی و نوع ادبی غالب در آن دوره بوده است.

پیر مغان با سه طیف معنایی در ترجمه‌ها دیده می‌شود: اسم خاص، طیف معنایی می و متعلقات آن و طیف معنایی روحانیت و رهبری. در ترجمه‌هایی که با اسم خاص ذکر شده است، شکاف زیبایی‌شناسی پر نشده و به صورت نماد به فرهنگ مقصد منتقل شده‌است. نماد رند با سه طیف معنایی به ترجمه‌ها منتقل شده‌است: مستی و باده‌خواری، خوش‌باشی و بی‌بندوباری. شکاف هنری نماد خرابات به تمامی در ترجمه‌ها پر شده و به مفهوم میکده ترجمه شده‌است.

از بین مترجمان این مقاله می‌توان گرترود مارگارت لوثیان بل، رینولد نیکلسون، والتر لیف، آرتور آربری را خوانندهٔ کنش‌گر تلقی کرد که آنچه را متن در اختیار آنان گذاشته‌است با آنچه در ذهن خود داشته‌اند تلفیق کرده‌اند و به متن مقصد منتقل نموده‌اند؛

---

[1] . Anacreon
[2] . Homer

یعنی اجازه داده‌اند متن بر داشته‌های فکری آنان دست‌اندازی کند. ویلبر فورس کلارک نیز دیالکتیک فعالی با متن داشته با این تفاوت که در خوانش، دیکتاتور بوده و تمامی شکاف‌های هنری را با رویکردی کاملاً عرفانی ترجمه کرده‌است و نماد را که از مهم‌ترین مواضع مشارکت‌جویی حافظ است، به صراحت توضیح داده و باعث شده تمام انباشته‌های متنی، استعدادهای ذاتی و قوای کنشی شعر را عقیم شود. مک‌کارتی و سموئل رابینسون کمترین میزان مشارکت را با متن داشته‌اند و بیشتر مترجمانی متعهد هستند تا خوانندگان اثری ادبی.

در پایان باید گفت شعر شاعرانی که فرهنگ یک ملت را در اشعار خود متبلور کرده‌اند به سختی ترجمه می‌شود و متن مقصد دچار ابهامات فرهنگی می‌شود به عنوان مثال عدم وجود منهیات اسلامی در جامعهٔ غربی به شکلی که در ایران وجود داشته و دارد، منجر شده که نمادهای مورد بررسی در این نوشتار بسیاری از طیف‌های معنایی خود را از دست بدهند.

منابع

آیزر، ولفگانگ و صافاریان، روبرت، (۱۳۷۲)، «فرآیند خواندن: نگرش پدیدارشناختی»، ***مجلهٔ کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۱۰۱، صص ۲۴-۲۶.

اهور، پرویز، (۱۳۷۲)، ***کلک خیال‌انگیز***، جلد چهارم، تهران: اساطیر.

ایگلتون، تری، (۱۳۸۰)، ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ویراست دوم.

برکت، بهزاد، (۱۳۹۳)، «کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشهٔ ولفگانگ آیزر»، ***مجلهٔ جستارهای ادبی***، شمارهٔ ۱۸۴، سال ۴۷، صص ۵۱-۷۱.

برهان خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳۴۲)، ***برهان قاطع***، جلد سوم، تصحیح دکتر محمد معین، تهران: ابن سینا، چاپ دوم.

برن، ژان، (۱۳۵۷)، ***فلسفهٔ اپیکور***، برگردان ابوالقاسم پورحسینی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، ***گمشدهٔ لب دریا***، تهران: سخن، چاپ دوم.

پین، مایکل و همکاران (۱۳۸۲)، (زیر نظر) ***فرهنگ اندیشه‌های انتقادی. از روشنگری تا پسامدرنیته***. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

جعفری لنگرودی، محمدجعفر، (۱۳۶۸)، ***راز بقای ایران در سخن حافظ***، تهران: انتشارات گنج دانش، چاپ اول.

جواری، محمدحسین، (۱۳۸۴)، «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی»، ***مجلهٔ مولوی‌پژوهی***، بیست و پنجم، شمارهٔ ۶۰، ۷۵-۸۱.

حافظ، خواجه محمد شمس‌الدین، (۱۳۷۱)، ***دیوان اشعار***، تصحیح قزوینی ـ غنی، تهران: اساطیر، چاپ چهارم.

حمیدیان، سعید، (۱۳۹۰) ***شرح شوق***، جلد اول، تهران: قطره.

حمیدیان، سعید، (۱۳۹۲) ***شرح شوق***، جلد دوم، تهران: قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۸۷)، ***حافظنامه***، تهران: سخن.

راوندی، محمد بن سلیمان ،(۱۳۸۶)، ***راحةالصدور و آیةالسرور***، به کوشش مجتبی مینوی طهرانی، ویراستار محمد اقبال، تهران: اساطیر، چاپ اول.

ریحانی، آتنا، (۱۳۹۷)، ***بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس رابرت یاوس***، رسالهٔ دکتری، دانشگاه مازندران.

رستمی، فرشته، (۱۳۸۹)، «زیبایی‌شناسی دریافت در دل فولاد»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، سال ۷، شمارهٔ ۲۹ و ۳۰، پاییز و زمستان، صص ۴۹-۷۰.

غنی، قاسم، (۱۳۵۶)، ***حافظ با یادداشت‌ها و حواشی دکتر قاسم غنی***، تهران: افست مروی.

گیوپور، فریده، (۱۳۸۴)، «نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ»، ***سالنامهٔ حافظ‌پژوهی***، دفتر هشتم، ۷۵-۸۸.

طاهری، ابوالقاسم، (۱۳۵۲)، ***سیر فرهنگ ایران در بریتانیا***، تهران: انجمن آثار ملّی

لؤلؤیی، پروین، (۱۳۹۵)، «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی»، ترجمهٔ مصطفی حسینی، ***نشریهٔ مترجم سال مجلهٔ مولوی‌پژوهی***، شمارهٔ ۵، ۵۷-۷۲.

مظفری، علیرضا، (۱۳۸۱)، ***خیل خیال***، ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.

میرزاحسین، فهیمه و عظیم‌پور تبریزی، پوپک، (۱۳۹۴)، «خوانش عروسک‌های نمایشی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر»، ***دوفصلنامهٔ علمی - پژوهشی دانشگاه هنر***، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان ۹۴ نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، صص ۲۱-۳۲.

ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۱۲)، «آثار دیگران: آناکرئون»، ***نشریهٔ مهر***، شمارهٔ ۸، صص ۶۲۸-۶۳۱.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷)، «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت»، ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***، شمارهٔ ۱۱، ۹۳-۱۱۰.

ولک، رنه (۱۳۷۷)، ***مفهوم رمانتی‌سیسم در تاریخ ادبی***، ترجمهٔ: مجتبی عبدالله نژاد، تهران: انتشارات محقق، چاپ اول

Arberry, Arthur J., (1947), ***Fifty poems of HAFIZ***, London: Cambridge.

Bell, Gertrude Lowthian, (1897), ***Poems From DIVAN of HAFIZ***, London: Heinemann

Clarke, Willbelforce, (1891), ***The Divan-i-Hafiz***, The Royal Asiatic Society of Great Britan and Ireland

Ferber, Michael, (2007), ***A Dictionary of Literary Symbols***, Second edition, Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge

Iser, Wolfgang, (1972), ***The Reading Process: a phenomenological approach.***

Leaf, Walter, (1898), ***Versions From HAFIZ***, London: Grant Richards.

Lodge, David & Nigel Wood, (2000), ***Modern Criticism and Theory: A Reader***; 2nd ed.

McCarthy, Justin Huntly, (2006), ***Ghazels from the Divan of Hafiz***, Cambridge: Harvard University.

Nicholson, Reynold, (1922), ***Translation of Eastern Poetry and prose***, London: Cambridge Uni.

Ouseley, William, (1795), ***Persian Miscellanies***, London: Richard White.

Robinson, Samuel, (1883), ***Persian poetry for English readers***, (Glasgow : M'Laren & son, printers) Printed for private circulation.