



Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)

Razi University, Vol. 11, Issue 2 (42), Summer 2021, pp. 166-185

A Critical Review of Arabic Translation of Hāfiz's 10th Lyric Gazelle by Ibrāhym al Shūarāby due Lefevere's Rewriting Perspective

Hosein nazeri^۱

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad. Mashhad, Iran

Masooome nasiri^۲

PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad. Mashhad, Iran

Seyyed Javad Mortazaie^۳

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad. Mashhad, Iran

Received: 05/09/2020

Accepted: 12/01/2021

Abstract

Ibrāhym al Shūarāby was the first Arabic translator to translate Hāfiz's lyrics and he became well known with the song of Shiraz and the lyrics of Hāfiz Shirāzy. This prose work, which also includes a poetic composition in the translation of some lyrics, such as the 10th lyric, is influenced by the limitations that translator André Lefevere says in her rewriting view. In this view, he considers translation as a kind of rewriting in which extra-systemic and intra-systemic limitations, ideology and poetics are effective. With a descriptive-analytical approach, this research tries to study the Arabic translation of the poem and prose of Shūarāby from the 10th lyric of Hāfiz due to Lefevere's intended limitations. The final result of this research, on the one hand, shows the effect of Lefevere's ideological limitation in Shūarāby's translation, with his mystical attitude in rewriting this lyric and equating monastic symbols, "pyr", "miykhānih", "kharābāt", "khāniyh khammār" and on the other hand, he expresses poetic limitation which leads Shūarāby to conceptually rewriting and manipulate sound, music, and the literary tools. The manifestations of Lefevere's view can be seen in Shūarāby's rewriting in the form of separate translations of poems and prose, increasing and decreasing some words, inverting the use of structures, the shape and material of pronouns, and inverting the pseudonym or omitting it. Shūarāby is both affected by the mentioned limitations and by choosing special strategies in his rewriting, he appears as a controlling factor.

Keywords: Rewriting, André Lefevere, Arabic Translation, Ibrāhym al Shūarāby, 10th Lyric of Hāfiz Shirāzy.

۱. **Corresponding Author's Email:**

nazeri@um.ac.ir

۲. **Email:**

nasiri_1998@yahoo.com

۳. **Email:**

gmortezaie@um.ac.ir



کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دوره یازدهم، شماره ۲ (پیاپی ۴۲)، تابستان ۱۴۰۰، صص. ۱۶۶-۱۸۵

نقدی بر ترجمه ابراهیم امین الشواربی از غزل دهم حافظ بر اساس نگره بازنویسane لفور

حسین ناظری^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.

معصومه نصیری^۲

دانشجوی دکتری، رشته زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

سید جواد مرتضایی^۳

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۳

دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۵

چکیده

ابراهیم امین الشواربی مصری، نخستین مترجم عربی است که به گستره ترجمه غزلیات حافظ گام نهاد و با «*مخانی شوارز، غزلیات حافظ الشواربی*» بلندآوازه گردید. این اثر منثور که در ترجمه برخی غزلیات همچون غزل دهم، سرایشی منظوم نیز به همراه دارد، متأثر از محدودیت‌هایی است که آندره لفور ترجمه پژوه در نگره بازنویسی خود مطرح می‌کند. وی در این نگره، ترجمه را نوعی بازنویسی می‌داند که محدودیت‌های برون‌سیستمی و درون‌سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی در آن مؤثر است. این پژوهش با رویکرد توصیفی - تحلیلی می‌کوشد ترجمه عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را در سایه محدودیت‌های مورد نظر لفور بررسی نماید. برآیند پایانی این پژوهش، از یک سو نمایش تأثیر محدودیت ایدئولوژی لفور در ترجمه شواربی است آن هم با نگرش عارفانه وی در بازنویسی این غزل و معادل‌سازی نمادهای خانقاهی؛ «پیر»، «میخانه»، «خرابات» و «خانه خمار» و از سوی دیگر، بیانگر محدودیت سبک ادبی است که شواربی را به بازنویسی مفهومی و دست‌کاری شده در آوا، موسیقی و صنایع ادبی می‌کشاند. نمونه‌های نگره لفور را می‌توان در بازنویسی شواربی به شکل ترجمه جداگانه منظوم و منثور، افزایش و کاهش برخی واژگان، وارونه‌سازی در کاربرد ساختارها، شکل و جنس ضمیر و وارونه‌سازی در تخلص یا حذف آن دید. شواربی در بازنویسی خود هم متأثر از محدودیت‌های یادشده است و هم با گزینش استراتژی‌هایی ویژه، عاملی کنترل‌گر جلوه می‌نماید.

واژگان کلیدی: بازنویسی، آندره لفور، ترجمه عربی، ابراهیم امین الشواربی، غزل دهم حافظ شیرازی.

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

غزلیات شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی (۱۳۹۰-۱۳۲۷) شاهکاری است که از سویی به پشتوانه هنر سحرانگیز ایرانی در شعر و ادب (ر.ک: حدیدی، ۱۳۷۳: ۳)، در جهان زبانزد گشته و از سویی دیگر حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی این شاهکار زبانزد را مانا می‌سازد. حافظ با دنیایی از تصاویر شعری؛ استعارات، کنایات، چندلایه‌گی و پارادوکس معجزه می‌کند (ر.ک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۷). وی با هنرمندی آنچه را که پیشتر گفته‌اند در قالب نو می‌ریزد؛ آمیزه‌ای از شعر و هنر سعدی، فکر خیام و روح مولانا. ژرفایی که مترجمان بسیاری از سراسر جهان را به ترجمه خود فرا می‌خواند. عرب با تأخیر در این گستره وارد شد و ابراهیم امین الشواربی مصری (۱۹۶۳-۱۹۰۹) نخستین ترجمه عربی غزلیات حافظ را بانام «*أغاني شيراز؛ غزلیات حافظ الشيرازي*» (۱۹۴۴) ارائه نمود. وی یک سال پیش از این با رساله دکتری خویش؛ «*حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في ايران*» (۱۹۴۳) به حافظ‌پژوهی گام نهاده بود. «*أغاني شيراز*» بیشتر ترجمه منشور از غزلیات است و تنها ۵ غزل در آن به شعر ترجمه شده و ۱۹ غزل هم به شعر و هم به نثر (ر.ک: الشواربی، ۲۰۰۴: ۷-۹). که غزل دهم یکی از این ۱۹ غزل است.

شواربی کوشید تا اندیشه و ساختار سروده غزل دهم حافظ را به عربی منتقل کند اما به نظر می‌رسد عواملی سرایش منظوم و ترجمه منشور وی را تحت تاثیر قرار داده است. عواملی که می‌توان آن را در نگره بازنویسی^۱ آندره لِفور بلژیکی^۲ (۱۹۹۶-۱۹۴۵) اندیشمند به نام ترجمه‌پژوهی و مطالعات ترجمه^۳ یافت. لفور برخی عوامل محدودکننده بیرونی و درونی همچون؛ ایدئولوژی و سبک ادبی رایج در دوران مترجم و نیز راهبردهای خود مترجم را بر ترجمه موثر می‌داند. این پژوهش، ترجمه عربی شواربی از غزل دهم حافظ را بر پایه نگره بازنویسی و محدودیت‌های آن واکاوی می‌کند تا اثر این محدودیت‌ها را بر ترجمه وی دریابد. از یک سو با نگاهی به محدودیت سیستمی؛ ایدئولوژی به نمود آن در نگرش عارفانه شواربی پرداخته و معادل‌سازی وی را در نمادهایی همچون؛ «پیر»، «میخانه»، «خرابات» و «خانه خمار» می‌کاود و از دیگر سو به محدودیت سبک ادبی رو می‌کند. تا بازنویسی دست‌کاری شده مترجم را در افزایش و کاهش برخی از واژگان، وارونه‌سازی در ساختارها، شکل و

۱. rewriting

۲. André Lefevere

۳. translation studies

جنس ضمائر و نیز وارونگی در ترجمه تخلص، بررسی نماید. در کنار این عوامل کنترل گر، نقش شواربی نیز به عنوان مترجمی کنترل گر با استراتژی‌های ویژه برجسته است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

ترجمه به زبان عربی نیز تحت تأثیر محدودیت‌های سیستمی قرار می‌گیرد. همین امر، پژوهش در بازنویسی شواربی از غزل دهم حافظ آن هم از دریچه نگره بازنویسانه لِفور را می‌طلبد. اهمیت این پژوهش آن جاست که سایه این محدودیت‌ها بر ترجمه عربی غزلیات فارسی حافظ بررسی می‌شود. این پژوهش می‌خواهد محدودیت‌های سیستمی بازنویسانه مؤثر بر ترجمه عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را واکاوی نماید. بدین سان در مبحث ایدئولوژی به نگرش عارفانه عرب به غزلیات حافظ می‌پردازد و در عامل کنترل گر سبک ادبی، به تأثیر محدودیت‌های جریان ادبی رایج عرب. همچنین از نقش کنترل‌گری شواربی در گزینش استراتژی‌های ویژه غافل نیست.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- محدودیت‌های سیستمی چگونه بازنویسی شواربی از غزل دهم را تحت تأثیر قرار داده است؟
- آیا بازنویسی شواربی توانسته است به چارچوب نگره بازنویسانه لِفور نزدیک شود؟

۱-۴. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در گستره نظریات لِفور عبارتند از؛

پایان‌نامه «بررسی استراتژی‌های به‌کاررفته در ترجمه انگلیسی سهراب سپهری بر اساس چارچوب نظری لِفور»، اثر ماهگل امامیان شیراز به راهنمایی شعله کلاهی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۱). در این اثر، استراتژی‌های پیشنهادی لِفور و کارآمدی آن در سه شعر سهراب سپهری بررسی شده است. مقاله «میزان کارآمدی رهیافت‌های لِفور در ترجمه شعر بین زبان عربی و فارسی» پژوهشی از علی بشیری و اویس محمدی (۱۳۹۷) نیز رهیافت‌های لِفور را معرفی نموده و آن را در ترجمه عربی رباعیات خیام و ترجمه فارسی شعر «عن انسان» محمود درویش می‌سنجد.

از پژوهش‌های انجام‌شده پیرامون ترجمه عربی غزلیات حافظ می‌توان به مقاله «بررسی تطبیقی دریافت فراتی و صاوی از هفتمین غزل حافظ» اشاره نمود؛ کاری از سید فضل‌الله میرقادری و مریم عباسعلی نژاد (۱۳۹۳) که دریافت معنایی و زیبایی‌شناسی متفاوت فراتی و صاوی را به بحث گذاشته و به تحسین دریافت زیباشناسانه آن دو می‌پردازد. مقاله دیگر نیز بانام «تلقى ابراهیم امین الشواربی ومحمد الفراتی من الغزل الثامن الحافظ الشیرازی؛ دراسة مقارنة» با همکاری حجت رسولی و مریم عباسعلی نژاد (۱۳۹۳) به

بررسی ترجمه این دو مترجم عربی از غزل هشتم حافظ در سایه نظریه دریافت پرداخته و در پایان، ترجمه منشور شواربی را که رها از محدودیت‌هاست از ترجمه منظوم فراتی، گویاتر می‌داند. شایان‌ذکر است که برای نخستین بار ترجمه عربی شواربی از غزل دهم حافظ در سایه نگره بازنویسی لفور بررسی می‌شود تا اثر برخی محدودیت‌های سیستمی طرح شده در این نگره؛ همچون محدودیت ایدئولوژی و سبک ادبی بر این ترجمه عربی واکاوی شود.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

ادبیات تطبیقی با کمک ترجمه، مردمان فرهنگ‌های مختلف را به هم نزدیک می‌سازد. ترجمه در دادوستدهای فرهنگی، میانجی الهام بخش یک فرهنگ در فرهنگی دیگر بوده و به انتقال مفاهیم، بن-مایه‌ها، و ویژگی‌های سبکی و هنری کمک می‌نماید. (ر.ک: انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۱۷). ترجمه در روند عملکرد خود از محدودیت‌های سیستمی نیز تأثیر می‌پذیرد. در این پژوهش، محدودیت‌های سیستمی مؤثر بر ترجمه با روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در واکاوی ترجمه عربی منظوم و منشور شواربی از غزل دهم، نخست گذری دارد بر محدودیت‌های طرح شده در نگره لفور که آن را در آثار خود به ویژه در کتاب «ترجمه، بازنویسی و دستکاری در آوازه‌ی ادبی»^۱ سال (۱۹۹۲) طرح نموده است. لفور ترجمه را شکلی از بازنویسی و گونه‌ای از دستکاری می‌داند که از محدودیت‌های برون-سیستمی و درون‌سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی تأثیر پذیرفته است. نیرویی محرکه در انقلاب ادبی که می‌تواند ایده‌های نو طرح نموده و به رشد ادبیات بیفزاید. هرچند گاه می‌تواند نوآوری را سرکوب نموده و تحریف نیز ایجاد کند (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۲). لفور در معرفی عوامل کنترل‌گر برون‌سیستمی از ایدئولوژی به عنوان برجسته‌ترین این عوامل یاد می‌کند و در فصل دوم کتاب بازنویسی با عنوان «حمایت» بدان می‌پردازد. وی در محدودیت درون‌سیستمی نیز به سبک ادبی اشاره می‌کند. چارچوبی که نشانگر چگونگی آرایش کلمات و عبارات در نظام ادبی دوران مترجم بوده و بیانگر سلیقه خواننده است (همان: ۱۵-۲۶). لفور در کنار این محدودیت‌ها، فرهنگ و اجتماع را به عنوان عوامل پیرامون سیستم ادبی مدنظر قرار می‌دهد و گفت‌وگو و زبان را نیز از عنوان عوامل مؤثر در بازنویسی برمی‌شمرد (همان: ۱۴، ۸۷-۹۹). وی که نگاهی پویا به ادبیات دارد ترجمه را برخاسته از خلأ نمی‌داند و مترجم را عامل کنترل‌گر درون سیستمی می‌داند که هم متأثر از محدودیت‌هاست و هم در بازنویسی وفادار یا آزاد

۱. Translation, rewriting and the manipulation of literary fame

و شجاع از متن (همان: ۲۱ و ۵۰)، به تعیین معیارهای زیبایی‌شناسی، کنترل و سانسور ادبیات می‌پردازد. (ر.ک: لفور، ۱۹۸۵: ۲۳۲). مترجم به‌ناچار و به‌ضرورت بازنویسی و البته مشروط به حفظ اصل پیام، در متن دستکاری می‌کند (ر.ک: بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۳ و ۲۹). کار مترجم در آشنا ساختن خوانندگان عادی با ادبیات اهمیتی بسیار دارد. چنانکه اهمیتی کار فیتز جرالده^۱ انگلیسی در ترجمه رباعیات خیام بر کسی پوشیده نیست.

محدودیت‌های بازنویسانه یادشده، عواملی به‌هم‌پیوسته‌اند؛ چنانچه در سایه محدودیت‌ها به یک استراتژی بیشتر توجه شود، اثری ضعیف و متفاوت با اصل اثر ارائه می‌شود (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۹۸). لفور خود در بررسی آثاری مانند ترجمه کاتولوس^۲ (ق.م. ۵۴-۸۴) این پیوستگی را در آمیزه ایدئولوژی و شعر آورده است. بررسی لفور بیشتر در محدوده ادبیات لاتین و نهایت ادبیات چین، ژاپن و گاه آفریقا است. وی از زبان و ادبیات عرب، اندکی در فصل ششم کتاب بازنویسی خود با عنوان سبک ادبی و نابودی قصیده نوشته است و در زمینه زبان و ادبیات فارسی نیز تنها به نام ترجمه جرالده از رباعیات خیام، رباعی و دوبیتی بسنده نموده است (همان: ۷۴). هرچند دلایل لفور در ناآشنایی غرب با این دو زبان، درنگ خواننده شرقی را به دنبال دارد، اما در راستای همسویی ادبیات جهان، ترجمه عربی غزلیات فارسی حافظ نیز شکلی از بازنویسی بوده و تحت تأثیر عوامل کنترل‌گر قرار دارد. بنابراین، پژوهش پیش‌رو، عوامل مؤثر بر بازنویسی شواربی از غزل دهم را بررسی می‌کند. از سویی به اثر محدودیت سیستمی ایدئولوژی پرداخته و اشعار عرفانی موجود در عرب را عاملی می‌داند که نگرش عارفانه شواربی بدین غزل و معادل‌سازی‌های آن را ایجاد نموده است. نگاهی که برداشتی نادرست از لقب لسان‌الغیب حافظ (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۳۱) و ترجمان‌الأسرار نامیدن وی است، همچون نگاه امرسن^۳ آمریکایی که حافظ را عارفی قلندری می‌داند. هرچند نگره‌ها پیرامون اندیشه حافظ گوناگون است و امثال جان پین انگلیسی^۴ و آندره ژید^۵ فرانسوی نیز وی را خوشگذران و کامجو می‌-

۱. Edward Fitzgerald

۲. Gaius Valerius Catullus

۳. Ralph Waldo Emerson

۴. John Payne

۵. Paul Guillaume André Gide

دانند؛ اما آمیزه سرایش عارفانه و عاشقانه حافظ خود دلیل پیدایش این نگره‌های گوناگون است. چنان- که می‌سراید؛

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(حافظ، ۱۳۹۵: ۴۲۱)

واکاوی ترجمه شواربی از دیگر سو در گستره محدودیت سیستمی سبک ادبی عرب است. با نگاهی به بازنویسی مفهومی و دستکاری شده شواربی در ترجمه منظوم و مثنوی و نقش شواربی در گزینش استراتژی‌های خاص در ترجمه این غزل می‌توان دریافت که بازنویسی شواربی از غزل حافظ چندین دشواری دارد؛ نخست آنکه متن اثر اصلی، شعر است و به گفته جاحظ، شعر نهایت حد سخن بوده و با ترجمه وزن و زیبایی‌اش به هم می‌ریزد (ر.ک: جاحظ، ۱۹۶۹، ج ۱: ۷۵-۸۰) و به گفته جیمز هولمز^۱ ترجمه شعر، هیچ‌گاه مثل اصل نیست و چیزی بنیادی در ترجمه از دست می‌رود (ر.ک: غیتسلر، ۲۰۰۹: ۲۳۸) و دیگر آن که قالب سروده حافظ غزل است که در ذات خود لطافت، ظرافت و تکلف در کلام دارد (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۳۱) و صورت و محتوایی به هم پیوسته. اما لفور با پیروی از والتر بنیامین^۲ که معتقد است ترجمه شاهکارهای هنری به شکوفایی آن کمک می‌کند (ر.ک: بنیامین، ۲۰۰۴: ۷۷)، مترجمانی چون شواربی را به ترجمه آثاری از این دست فرامی‌خواند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

این پژوهش در واکاوی اثر محدودیت‌های سیستمی بر بازنویسی شواربی، نخست به ساختار سروده حافظ می‌پردازد و در سایه محدودیت سبک ادبی، نگاهی به شمارگان غزل، وزن و بحر شعری، شکل ترجمه منظوم و مثنوی و وارونه‌سازی دارد سپس در گستره تأثیر ایدئولوژی، به معادل‌سازی عربی از درون‌مایه‌های سروده حافظ می‌پردازد.

۲-۱. بازنویسی غزل دهم حافظ و محدودیت سبک ادبی

محدودیت سبک ادبی عربی بر شمارگان غزل ترجمه‌شده، شمارگان ابیات، وزن، آوا و موسیقایی آن سایه می‌افکند. غزل دهم با مطلع؛

۱. James Stratton Holmes

۲. Walter Benjamin

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

در بیشتر نسخ دیوان حافظ همچون؛ نسخ قزوینی - غنی^(۱)، بولاق، بروکهاوس و استانبول در شمارگان دهم قرار دارد. اما نسخه سید عبدالرحیم خلخالی (۱۹۴۲-۱۸۷۲) - که مرجع ترجمه شواری است - این غزل را در شمارگان چهارم آورده است (ر.ک: الشواری، ۲۰۰۴: ۳۸). شواری این غزل را هم به نظم و هم به نثر ترجمه کرده تا خود را با دو راهبرد لفور در «ترجمه شعر: ۷ راهبرد و یک طرح کلی»^(۱۳) بسنجد و با پیشنهاد لفور در تشویق مترجم به ترجمه‌ی خلاق (ر.ک: بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۷۴)، همسو گردد. شواری به عنوان مترجمی کنترلگر، نخست نسخه خلخالی را برگزیده سپس در بحر، وزن، آوا و موسیقای غزلیات دست برده است.

۲-۱-۱. بازنویسی در شمارگان غزل و قالب شعری

ابیات غزل دهم در بازنویسی منظوم و مثنوی شواری با همان شمارگان نسخه اصلی اثر آمده، اما وزن غزل در ترجمه منظوم شواری دگرگون شده است. غزل دهم در بحر رمل؛ فاعلاتن سروده شده است. این وزن، حدود یک سوم غزلیات حافظ را شکل داده و با قالب رمل مَثْمَن محذوف؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن در غزل دهم جلوه گر است. رمل، بحری است سرشار از زیبایی، شاعرانگی، عاطفه، خیال و هماهنگی با ذوق و اصول موسیقی پارسیان. شواری این بحر را در ترجمه منظوم خود با هزج مَثْمَن؛ مفاعیلن سروده و می‌کوشد تا دریافت خود را بهتر و مناسب سلیقه خواننده عرب بیان کند. وزن شعر و آوا که مایه بحث و اختلاف اندیشمندان ترجمه بوده، از سبک ادبی تأثیر می‌پذیرد. چنانکه لفور این امر را در قرن نوزدهم تا زمان وقوع جنگ جهانی، عاملی در الزام مترجم به ترجمه باقافیه می‌داند؛ حتی برای متنی که در اصل قافیه نداشت و چه بسا زبان نیز تابع سبک قرار می‌گیرد و ترجمه‌ای متفاوت با اصل اثر بروز می‌کند. لفور این سان توجه صرف به حفظ وزن و اعمال آوا را آسیب‌رسان به معنا و ترجمه به دست آمده را بدریخت و نامفهوم می‌داند؛ چرا که مترجم از سطح ترجمه متنی فراتر نمی‌رود. تفاوت ساختاری دو زبان از نگاه لفور، به هدررفت زیبایی و توازن متن اصلی می‌انجامد و انتقال عین عروض شعر از زبانی به زبان دیگر نیز ناممکن و البته طبیعی است پس مترجم که در نگاه لفور، مقیاس میزان درونی سازی سبک ادبی است، مختار است از آوا و آهنگ چشم

۱. translating poetry, seven strategies and a blueprint

بپوشد تا با سبک ترجمه شعر، هماهنگ شده و پیام را بهتر انتقال دهد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۳۱-۳۸ و ۹۸-۱۰۸). باین همه شواربی می کوشد کیفیت موسیقی را در ترجمه منظوم حفظ کند و ناگزیر از دستکاری در آوا، مفاهیم و معادل هاست. شواربی در ترجمه منظوم خود از مطلع غزل دهم با سرایش؛
 صلاة الأُمسِ أذَاهَا، وَوَلَّى نَحْوَ حَانُوتٍ رِفَاقَ العُمَرِ! قُولُوا لِي: أفيما كانَ تَدبِيرُ؟!
 (الشواربی، ۲۰۰۴: ۹۳)

ردیف فارسی «ما» را قربانی بحر شعری خود می نماید. عامل مهمی که با زبان فارسی پیوستگی دارد، بخشی از شخصیت غزل بوده و آوا بخش آن است (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۲۴-۱۳۴ و ۱۵۶). وی در رعایت ریتم و وزن شعری به گفته لفور بهایی گراف می پردازد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۸۵). بدین سان از برخی معادل سازی ها می کاهد یا آن ها را وامی نهد چنانکه در درون مایه ها از آن سخن خواهد رفت. بیان مفهوم و معادل سازی ها در ترجمه منثور شواربی کمی متفاوت تر است.
 ترجمه منثور، یکی دیگر از راهبردهای لفور در ترجمه است، ترجمه ای که نازیبا بوده و دور از جلوه های کلامی، اما دقیق تر و نزدیک تر به مفهوم است (ر.ک: لفور، ۱۹۷۵: ۴۲). از آنجا که ترجمه منثور به هدر رفت جذابیت و آهنگ متن اصلی می انجامد، برخی آن را نمی پذیرند. گوته آلمانی، اما آن را ترجیح می دهد؛ چراکه تکیه به صدای کلمات و هجاها را مایه تباهی معنای اثری برجسته می داند (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۷۵ و ۱۱۰). شواربی نیز برای ترجمه ای گویاتر از غزل دهم به ترجمه منثور رو می کند؛ ترجمه ای که هم زمان با رساندن معنا، نمی تواند موسیقی و ساختار را نیز حفظ کند (ر.ک: بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۴۵). وی علاوه بر دستکاری در وزن، گاه در رساندن مفهوم نیز زیاده گوشت. چراکه هم دریافت تمام و کاملی از حافظانگی حافظ ندارد و هم زبان و قالب شعر عربی برای بیان واژگان، آوا و مفاهیم غزل وی نارساست.

۲-۱-۲. بازنویسی و وارونه سازی

سبک ادبی نیز مؤلفه ای محدود ساز در بازنویسی است. لفور از آن با جابه جایی در دستور و تبدیل حرف، اسم و صفت (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۱۰۵) یاد می کند. نمود وارونه سازی در بازنویسی شواربی گسترده تر بوده و در ساختارها، قالب جملات انشایی و خبری، حذف ردیف، حذف تخلص شعری حافظ، حذف ضمائر یا دگرگونی آن ها دیده می شود.

ردیف غزل حافظ در ترجمه عربی، چالش برانگیز بوده و یکی از نمودهای وارونه‌سازی در ساختار است. شواربی در ترجمه منظوم خود از غزل دهم -چنان که در سطور بالا آمده است- به استراتژی حذف ردیف «ما» رو می‌کند:

صلاة الأُمسِ أذَاهَا، وَوَلَّى نَحْوَ حَانُوتٍ رِفَاقَ العُمَرِ! قُولُوا لِي: أفيما كانَ تَدبِيرُ؟! (الشواربي، ۲۰۰۴: ۹۳)

وی در ترجمه منشور نیز گاه با حذف ردیف یا ذکر آن در داخل فقرات وارونه‌سازی دارد:

ليلة أُمسِ، أَقبلَ شَيْخُنَا مِنَ المَسْجِدِ إِلَى الحانِ
فيا رِفَاقَ الطَّرِيقَةِ! ما التَدبِيرُ بَعْدَ هذا الَّذي كانَ؟! (همان: ۹۳)

تخلص شعری حافظ و خطاب بیت پایانی غزل نیز نمودی دیگر از وارونه‌سازی است. ذهنیت عرب، با تخلص، بیگانه بوده و خطاب شعری را بر نمی‌تابد. در ترجمه منظوم شواربی از بیت پایانی:

تیرِ آهِ ما زِ گردونِ بگذرد حافظِ خموشِ رَحِمِ کُنِ بَرِ جانِ خودِ پرهیزِ کُنِ از تیرِ ما (حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

فَباعِدِ آهَةَ المَحزُونِ وَ اَحذَرها لِكَي تَمضَى إِلَى الأَفلاكِ بالشكوى... وَهَل لِلامرِ تَغْييرُ؟! (الشواربي، ۲۰۰۴: ۹۳)

اثری از خطاب شعری نسخه خلیالی؛ «جانا» نیست. این سان ترجمه، نه تنها زیبایی ترجمه صنعت التفات را از دست داده، بلکه ساختار و معنا را نیز دگرگون ساخته است. شواربی در ترجمه دیگر، غزلیات نیز به ضرورت وزن، انتقال معنا و تناسب با فضای شعر عربی، از التفات کاسته یا چیز دیگری جایگزین کرده یا حتی تغییر خطاب داده است. وی در ترجمه منشور در همسویی با دیگر واژگان، «أبها الحبيب» را آورده است:

وَهائِكَ سَهَمَ تَأوُّهي، يَحْتَرِّقُ الأَفلاكِ، فَالصَمَتَ الصَمَتَ!! أئِها الحَبِيبُ!!
وَكُن رَحِيمًا، وَأَخْلِصِ بِرُوحِكَ...، وَابْتَعِدْ عَنِ سَهْمِي الرَّهيبُ!! (همان: ۹۴)

نمود دیگر وارونه‌سازی در سرایش خبر گونه شواربی است از «آیا هیچ در گیرد؟» تا بدین سان هم دریافت خود را بیان کند و هم کلمات را مناسب با بحر انتخابی خود در ترجمه منظوم بچیند:

با دلِ سنگینت آیا هیچ در گیرد شبی آهِ آتشناکِ و سوزِ ناله‌ی شبگیرِ ما (حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

وأما قلبه العاتي، فما لانت نواحيه بأناتي وقد أمسى لها في الليل تسعير
(الشواری، ۲۰۰۴: ۹۳)

در ترجمه منثور اما شواری کنترل گری است که به وارونه سازی معنا و زیاده گویی می پردازد:
فَهَلْ يُؤَثِّرُ- فِي لَيْلَةٍ مِنَ اللَّيَالِي- فِي قَلْبِكَ الْحَجْرِي النَّافِرِ،
تَأْوُهَاتِي النَّارِيَّةِ، وَسَعِيرُ صَدْرِي الْمُتَقَدِّ السَّاهِرِ!؟
(همان: ۹۳)

وارونه سازی در شمار ضمائر و جنسیت آن نیز نمودی برجسته در ترجمه شواری دارد. شواری در
بیتی که از آن سخن رفت، ضمیر «دل سنگینت» را در ترجمه منظوم خود «قلبه» و غایب آورده و در
ترجمه منثور «قلبك» و مخاطب:

وأما قلبه العاتي، فما لانت نواحيه بأناتي وقد أمسى لها في الليل تسعير
(الشواری، ۲۰۰۴: ۹۳)
فَهَلْ يُؤَثِّرُ- فِي لَيْلَةٍ مِنَ اللَّيَالِي- فِي قَلْبِكَ الْحَجْرِي النَّافِرِ،
تَأْوُهَاتِي النَّارِيَّةِ، وَسَعِيرُ صَدْرِي الْمُتَقَدِّ السَّاهِرِ!؟
(همان: ۹۳)

وی همچنین ضمیر «ما» را در «آه آشناک و سوز سینه ما» به ضمیر «من» وارونه نموده و آن را با
«آناتی» در ترجمه منظوم و «تأوهاتی الناریة» و «سَعِيرُ صَدْرِي الْمُتَقَدِّ» در ترجمه منثور بازنویسی می کند.
شواری در ترجمه منظوم از ضمیر پیوسته به «زلف» که خلخالی «زلفت» ثبت کرده نیز چشم می پوشد:
عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

وَلَوْ يَدْرِي الْأَوْلَى لَأَمُوا، بَطِيبِ الْحَالِ فِي قَيْدِي جُئُوا رَغْبَةً سَعِيًّا لِقَيْدِي وَهُوَ زَنْجِيرُ
(الشواری، ۲۰۰۴: ۹۳)

و در ترجمه منثور آن را هماهنگ با خطاب خلخالی ترجمه می نماید:

وَلَوْ عَلِمَ الْعَقْلُ، كَيْفَ يَطِيبُ حَالَ الْقَلْبِ فِي قَيْدِ ذَوَابِتِكَ
جَنَّ الْعَقْلَاءُ رَغْبَةً فِي التَّقِيدِ بِسَلْسِلِ طُرْتِكَ
(همان: ۹۳)

شواری در ترجمه منثور این بیت، ضمیر پیوسته به «ذوابتک» و «طُرْتک» را همانند «قلبك» در ترجمه
منثور بیت پیش مذکر می آورد. این کاربرد یا به روال زبان فارسی است که مرجع ضمائر یکسان است

و مذکر و مونث ندارد یا با استناد به روش حافظ در عدم تعیین ضمائر یا با تکیه بر واژگان عربی مذکر «حبیب، محبوب و معشوق» و یا حتی جهت پنهان نمودن هویت معشوق. چنان که در ترجمه منظوم از: روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد / زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما (حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

شواربی با معشوق رو در رو سخن نمی گوید و با «ذاك الوجه» به شرح چهره وی می پردازد: وَذَٰكَ الْوَجْهَ مِنْ نُورِ بَدَا فِي حُسْنِهِ آيَا هِيَ الْحُسْنُ، وَمَا فِيهَا لِغَيْرِ الْحُسْنِ تَفْسِيرُ (الشواربی، ۲۰۰۴: ۹۳)

وی در ترجمه منشور نیز با پسوندهای مداوم «ك» در «وجه و لطف و حسن»؛ وَلَقَدْ كَشَفَ عَلَيْنَا وَجْهَكَ «آیه» مِنْ «اللطيف» الزائِعِ وَمُنْذُ ذَلِكَ الْوَقْتِ وَلَيْسَ فِي «تفسیرنا» غَيْرَ لُطْفِكَ وَحُسْنِكَ الْجَامِعِ (همان: ۹۴)

خواننده را در تفسیر «جز خوبی نیست» گمراه می نماید و سخن حافظ: هر چه تاکنون از تو دیده ایم سراسر لطف و خوبی است و این گونه هر سخن ما سراسر لطف است و خوبی (ر.ک: ستارزاده، ۱۳۷۲، ج ۱: ۸۲) را فقط به زیبایی معشوق ربط می دهد و نه نگاهی زیباگرایانه به کل هستی. این سان کژفهمی - های مترجم به رمزگذاری های نادرست منجر شده، نمادها عقیم رها می گردد، به حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی آسیب می زند و خواننده را سردرگم می نماید.

۲-۲. بازنویسی شاهکار حافظ با حد و مرز ایدئولوژی شواربی

ایدئولوژی و نگرش مترجم، مؤلفه ای برجسته در محدودیت های سیستمی است که لفور گاه حتی گزینش برخی حروف را به جای عامل زبانی به این عامل ربط می دهد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۴۰). عامل ایدئولوژی با آنکه گاهی مقهور عوامل اقتصادی و سودآوری می شود؛ اما همچنان یکه تاز میدان کنترل گری است و تأییدی است بر نگاه لفور که مترجم از دوران و پیرامون خویش تأثیر می پذیرد. نگاهی که پیشتر ابن خلدون در «المقدمة» به آن پرداخته است (ر.ک: کفای، ۱۹۷۱: ۵۵-۵۹) و همچنان هواداران و ناقدان بر آن نزاع دارند.

میراث نیاکان عرب، ذهن شواربی را به دریافتی عرفانی از اندیشه حافظ می کشاند و این امر از دو سو جای بحث دارد؛ نخست آنکه منابع سده هشتم، حافظ را با نام عارف نخوانده اند (ر.ک: حمیدیان، ج ۱: ۳۵) و تنها وی را ملقب به القابی نموده اند که مراد عارف کنونی نیست و دیگر اینکه به فرض

برداشت عرفانی، فرانسیکو گابریلی^۱ معتقد است: اندیشمندان غرب از گوته تا هگل این جنبه از معنویات اسلامی را از شعرای بزرگ ایران گرفته‌اند، نه از ادبیات عرب (ر.ک: آژند، ۱۳۷۳: ۱۵۸)، چراکه در عرب عرفان وجود ندارد و آنچه در حسن بصری، ابن عربی و ابن فارض مصری دیده می‌شود، نامش تصوف است و با عرفان افلاطونی و اسلامی حافظ تفاوت دارد. بازنویسی شواربی متأثر از نگاه عرب به عرفان حافظ است و می‌کوشد در سایه کاستن‌ها و افزودن‌های ذکرشده در محدودیت ایدئولوژیک لفور و با گزینش استراتژی ویژه خود (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۱۵ و ۱۰۳)، ترجمه‌ای سازگار با ذائقه عربی ارائه دهد. هرچند در معادل‌سازی اصطلاحاتی با هاله‌های عرفانی، سرگردان می‌شود و این امر طبیعی است.

۲-۲-۱. بازنویسی درون‌مایه‌های غزل دهم

شواربی، درون‌مایه‌های اندیشه حافظ را با نگاهی عرفانی و مفهومی باز می‌نویسد. گونه‌ای از ترجمه که لفور آن را دارای آزادی عمل بیشتری می‌داند؛ چراکه مترجم به جای تکیه به واژگان، معنای حقیقی متن را بیان نموده و در معادل‌یابی، متن را کاملاً رها نمی‌کند، بلکه در سطح محتوا و سبک دوباره باز می‌نویسد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۳۵). غزل دهم، لوحی است که شواربی پاک نموده و متأثر از کنترل‌های؛ ایدئولوژی و سبکی بدان‌سان باز می‌نویسد که تأثیری بر خواننده عرب بگذارد، آن گونه که حافظ بر خواننده پارسی گذاشته است.

امر بازنویسی آن‌سان که هم معنی اصلی را حفظ می‌کند و هم تولید معانی دارد (ر.ک: بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۳۰)، در ارتباط با غزلیات حافظ که چند خوانشی است، امری دشوار به نظر می‌رسد. شواربی با دستکاری متناسب با جامعه عرب، باورها و فرهنگ آن به بازنویسی غزلیات می‌پردازد تا نگاه عرب به نخستین بازنویسی عربی این اثر، نگاهی نباشد که ویکتور هوگو از نگاه ملل به ترجمه روایت نموده و آن را متجاوز می‌خواند (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۱۴). شواربی در این راستا اصطلاحاتی را نگارش می‌کند، برخی را حذف نموده و برخی را اضافه می‌نماید (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۴۱ و ۶۰). وی با بازنویسی غزل حافظ، نگاهی نو و درون‌مایه‌هایی ارزشمند به جهان عرب هدیه می‌کند.

۲-۲-۱. درون‌مایه پیر

پیر و مراد حافظ در غزل دهم و در دو بیت نخست آن:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما

۱. Francesco Gabrieli

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سوی خانه خَمَار دارد پیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

شیخ صنعان^(۲) است؛ اهل کرامتی که در پی عشق به دختری ترسا تارک دین گشته است. این افسانه مربوط به قرن چهارم بوده و سروده فارسی آن، نخستین بار به قلم تمثیلی عرفانی عطار نیشابوری در «منطق الطیر» آمده است. برآیند حافظ و عطار از این داستان متفاوت است. حافظ ورود شیخ صنعان به عاشقی را ورود به رندی دانسته و عطار آن را کافری به شمار می آورد (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۲۲). حافظ، شیخ صنعان را «پیر» می داند؛ نمودی مهم از تصوف، اولین رکن خانقاه و نقطه اشتراک وی با صوفیه (عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۵۹۳). حافظ «پیر» را در میخانه می جوید؛ اندیشه‌ای که نیازمند شرح بیشتر از سوی شواربی است. وی با استراتژی خود، بینابین شرح ظاهری و شرح صوفی، معادل‌سازی می کند. شواربی در ترجمه مثنوی این دو بیت، «شیخ» را معادل «پیر» می سازد:

لَيْلَةَ أَمْسٍ، أَقْبَلَ شَيْخُنَا مِنَ الْمَسْجِدِ إِلَى الْحَانِ
فِيَا رِفَاقَ الطَّرِيقَةِ! مَا التَّدْبِيرُ بَعْدَ هَذَا الَّذِي كَانَ؟!
وَكَيْفَ نَتَّجُهُ إِلَى الْقِبْلَةِ نَحْنُ الْمُرِيدِينَ الْأَخْيَارِ
بَيْنَمَا يَتَّجُهُ الشَّيْخُ إِلَى حَانَةِ الشَّرَابِ وَدَارِ الْخَمَارِ!!
(الشواربی، ۲۰۰۴: ۹۳)

اما در ترجمه منظوم از بیت اول، «پیر» را رها نموده و در ترجمه بیت دوم از آن می سراید:

صلاة الأَمْسِ أَدَاهَا، وَوَلَّى نَحْوَ حَانُوتٍ رِفَاقَ العُمَرِ! قُولُوا لِي: أَفِيَمَا كَانَ تَدْبِيرُ؟!
فِيَانَا مِنْ مُرِيدِيهِ، فَكَيْفَ الآنَ نَتَلَوُهُ؟ وَسَعَى «الشَّيْخُ» لِلخَمَارِ وَالْحَانَاتِ مَقْصُورُ؟!
(همان: ۹۳)

پیر و شیخ هر دو به معنای مرشد و رهرو هستند. شیخ تازی بوده و پیر فارسی است. پیر در فارسی میانه از ریشه «PII»، هم‌ریشه با پیش به معنای پیشتر، بالاتر و برتر است و در شعر فارسی بیشتر در تصوف به کار می رود و چندان انتقادی متوجه وی نیست، اما شیخ بیشتر در شریعت و طریقت کاربرد دارد (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۵۰). حافظ نیز در غزلیات خود شیخ را مورد هجوم قرار می دهد نه پیر را. کاربرد «شیخ» در ترجمه «پیر» که شواربی آن را در ترجمه «پیر طریقت»، «پیر مغان» و «پیر می - فروش» با افزوده واژگان «الطريقة»، «المجوس» و «الحان» به کار می برد، معادلی مناسب می نماید، اما ترجمه شواربی از واژه «شیخ» در سروده حافظ با همین معادل که نشان از دریافت یکسان شواربی از

«پیر» و «شیخ» را نشان می‌دهد، نخستین وظیفه مترجم را که رمزگشایی است (ر.ک: بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۱۳۷)، زیر سوال می‌برد. ترجمه منثور شواربی در این بیت از غزل یازدهم:

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست
نان حلال شیخ ز آب حرام ما

(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۲)

وأشدُّ ما أخشاهُ- أنه في يوم القيامة- سوف لا يفضلُ أو يرجح في الميزانِ

خُبْرُ الشيخِ الحلالِ، شرابِي الحرامِ المعتقِ في الدنانِ

(الشواری، ۲۰۰۴: ۹۴)

نشان می‌دهد که شواربی در ترجمه «شیخ» غزل حافظ نیز معادل «شیخ» را به کار می‌برد؛ همان معادلی که برای «پیر» به کار برده است و این خود نمود ناکامی وی در دریافت تمامیت اندیشه حافظ است. این سان معادل‌سازی به نارسایی ترجمه شواربی می‌افزاید.

۲-۱-۲. درون‌مایه مسجد و میخانه

در این غزل، «مسجد» و «میخانه»، درون‌مایه‌هایی رؤیاری هستند. مسجد، نماد تعلق است و نامطلوب و میخانه -با تبدیل به مفهوم ذهنی و قلبی- نمادی است در نفی خودبینی و مطلوب (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۴۹-۸۵۳). حافظ به مسجد و خانقاه می‌تازد و به ذکر میخانه و میکده مشتاق است. شواربی «میخانه» را در ریشه واژگانی «حان» آورده است و متناسب با نگره خود، حافظه عرب، وزن و ضرورت‌های شعری «حانوت»، «حان»، «حانة» ترجمه می‌نماید. وی ترجمه میکده و میخانه را یکسان می‌سازد تا استراتژی کاربرد کلمات هم‌ریشه و همسان را به کار گیرد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲: ب: ۱۰۹). حال آنکه این دو واژه در غزل حافظ در عین هم‌معنایی و مجاورت، هر کدام دارای آوا، زیبایی و تداعی ویژه‌ای است. برخی مترجمان غافلند از اینکه شاید دو کلمه در معنی مشترک باشند اما ترکیب، ظنین و تداعی آن‌ها متفاوت باشد (ر.ک: گینتسلر، ۲۰۰۹: ۱۰۸). شواربی جدا از آنکه میکده و میخانه را در غزلیات؛ ۳۷، ۸۰، ۸۱ و ۱۸۴ «الحانة» ترجمه کرده است، «خانه خمّار» این غزل را نیز هم‌ردیف با میخانه می‌گرداند. این ترجمه تا اندازه‌ای متأثر از محدودیت ایدئولوژی و نگره عرب در این بزم‌گاه‌هاست و تا حدی نیز متأثر از سبک ادبی؛ وزن و ضرورت شعری است که به‌ناچار آوا و چیدمان زیبای این واژگان را نادیده می‌گیرد.

۲-۱-۳. درون‌مایه‌هایی در سیر «پیر» و پیرو «پیر» از کعبه به خرابات

«مرید» پیرو «پیر» است و کامل‌کننده وی:

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون
روی سوی خانه خمار دارد پیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

نماد «مرید» در غزلیات حافظ، شکلی گاه عناد و گاه عادی دارد و نماد «کعبه» که در نسخه قزوینی و خلخالی با واژه «قبله» آمده است، نیز چنین است. کعبه و قبله در اینجا نقطه مقابل عشق و مستی و نماد ریاست و از معنی عادی خود به مفهوم ذهنی و قلبی بدل شده است (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۵۳). شواربی با؛

فإِنَّا مِن مُرِيدِهِ، فَكَيْفَ الْآنَ نَتَلَوُهُ؟
وَسَعَى «الشَّيْخُ» لِلخَمَارِ وَالْحَنَاتِ مَقْصُورٌ؟!
(الشواربی، ۲۰۰۴: ۹۳)

در ترجمه منظوم «مرید» را «مرید» می خواند و «کعبه» یا «قبله» را نادیده می گیرد. وی در ترجمه منشور؛
وَكَيْفَ تَتَّجِهْ إِلَى الْقِبْلَةِ كُنَّ الْمُرِيدِينَ الْأَخْيَارِ
بَيْنَمَا يَتَّجِهْ الشَّيْخُ إِلَى حَانَةِ الشَّرَابِ وَدَارِ الخَمَارِ!!
(همان: ۹۴)

«مرید» را «مرید» می خواند، «کعبه» و یا «قبله» را «قبله» و خانه خمار را «حانة الشراب». وی با بومی - سازی محتوایی و با افزودن «دارالخمار» می خواهد استراتژی مترجم در آفرینش واژگان نو و معادل های نو را بیازماید و بر پایه نقل لفور با این آفرینش، ترجمه را طبعی جلوه داده و دریافت خواننده را آسان سازد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۱۱۲). اما چنانکه پیشتر در درون مایه «پیر» بدان اشاره شد، دریافت گنه اندیشه حافظ با دریافت رموز و اشارات وی ممکن است. در صورتی که مترجم در این دریافت سخت، توانا باشد، دشواری دیگر وی بازنویسی و انتقال آن به زبانی دیگر است. «خانه خمار» و باده فروش در اصطلاح تصوف، همان پیر کامل است که با طی مراحل سلوک (ر.ک: شفیع، ۱۳۸۷: ۲۲۲)، گذری نمادین در عالم شعر دارد و سیر تصوف زاهدانه به عاشقانه (ر.ک: پور نامداریان، ۱۳۸۴: ۲۸) از کعبه و «قبله» به «خانه خمار». بازنویسی عربی منظوم و منشور شواربی این مفهوم پرمایه فارسی شعر حافظ را نمی رساند.

درون مایه دیگر «خرابات» است:

در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم
کاین چنین رفته ست در عهد ازل تقدیر ما
(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

«خرابات» مورد علاقه حافظ در سیر خود، مفهومی متعالی و روحانی یافته است. حال آنکه در آغاز محل فسق و فجور بوده است. خرابات نیز مانند واژگانی همچون؛ دیر مغان، میکده و میخانه با رشد ادبیات مغانه فارسی در اشعار امثال سنایی غرنوی، عطار، مولوی و نیز تجلیاتی در حافظ این سیر را تجربه کرده است (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۶۱۳). افزودن واژه «طریقت» به خرابات که در نسخه قزوینی و خلخالی به جای «مغان» آمده است، این تعالی را ملموس تر می سازد. شواربی واژه «خرابات» را در شرح سودی، میخانه مغان یا کافران می یابد اما خود می خواهد به گفته لفور با کاربرد برخی واژگان خاص، متن را غریب جلوه دهد (ر.ک: غینتسلر، ۲۰۰۹: ۲۳۷). پس برخی اصطلاحات را ترجمه نمی کند یا بسط نمی دهد و جایگاه والای متن اصلی نیز، وی را به ترجمه تحت اللفظی می کشاند (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۹۰). شواربی در ترجمه منظوم و مثنوی خود همان «خرابات» حافظ را می آورد:

وَأَنَا مِنْ مَّجْبِيهِ، وَتَحْوِينَا «خَرَابَاتُ»
وَمِنْ عَهْدٍ مَضَى بَعْدًا، جَرَى فِي ذَاكَ تَقْدِيرُ

(الشواربی، ۲۰۰۴: ۹۳)

وَفِي «خَرَابَاتِ» الطَّرِيقَةِ، نَحْنُ زُمَلَاءُ وَأَقْرَانُ

وَهَكَذَا جَرَى التَّقْدِيرُ عَلَيْنَا، مُنْذُ عَهْدِ الْأَزَلِ وَأَقْدَمِ الْأَزْمَانِ

(همان: ۹۴)

وی در ترجمه مثنوی این بیت، مطابق نسخه خلخالی پسوند «الطریقه» می آورد، اما در دیگر غزلیات، «خرابات مغان» را با پسوند «محوس» به حافظه عرب می سپارد. شواربی به ضرورت وزن و شرح بیشتر، «إنا من مجبیه» را در ترجمه منظوم می افزاید و «زملاء و اقربان» و «عهد الأزل و أقدم الأزمان» را در ترجمه مثنوی تا بهتر رسانای معنا باشد. وی در ترجمه مثنوی غزل دهم می کوشد، کاستی های ترجمه منظوم را که متأثر از محدودیت سیستمی است، جبران نماید و به هدف لفور از زیاده گویی که همان آگاه ساختن خواننده است، نزدیک شود (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۱۲۱). هرچند لفور، تفسیر طولانی را بر نمی تابد و میل به ایجاز شفاف و قابل فهم دارد. اما بیان اندیشه حافظ در ترجمه به زبانی دیگر آن هم ترجمه موجز چندان میسر نیست.

۳. نتیجه گیری

بازنویسی منظوم و مثنوی شواربی از غزل دهم حافظ، متأثر از محدودیت های سیستمی است که لفور در نگره بازنویسائه خود مطرح نموده است. از سویی نگرش عارفانه عرب به حافظ با ذهنیتی که از نیاکان خود دارد، شواربی را به ترجمه ای عرفانی می کشاند و از دیگر سو، سبک ادبی منظوم و مثنوی عرب و

ضرورت‌های شعری، کنترل‌گر بازنویسی وی است. این عوامل کنترل‌گر، توان شواربی را در دریافت و انتقال حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی به چالش می‌کشد. شواربی با کنترل‌گری در گزینش استراتژی‌های ترجمه منظوم و مثنوی، برون‌دادی مناسب از این غزل ارائه می‌کند.

شواربی متأثر از محدودیت ایدئولوژی، با نگرش عارفانه به‌ویژه در برگردانی بومی‌ساز از درون-مایه‌هایی همچون؛ «پیر»، «میخانه»، «خرابات» و «خانه خمار» به ترجمه مفهومی رو می‌کند. دریافت وی از «پیر» سروده حافظ با معادل «شیخ» که آن را در ترجمه «شیخ» سروده حافظ نیز آورده، قابل تأمل است. وی گاه با ارائه ترجمه‌ای ذوقی و تصویری خیال عرب را می‌پروراند، گاه با ایجاز بدون وضوح و رها نمودن معادل برخی اصطلاحات مانند «خرابات» خواننده را سردرگم می‌کند و گاه با زیاده‌گویی وی را خسته می‌نماید. زیاده‌گویی و ایجاز وی گاه متأثر از گزینش بحر شعری است تا با آواها و واژگانی ترجمه کند که در آن بحر بگنجد و گاه گزینش استراتژی کاربرد واژه متن اصلی است تا هم این واژه نو را به جامعه عرب وارد نموده و هم از معادل‌یابی سخت آن رها شود.

شواربی همچنین در سایه سبک ادبی، وزن شعر، موسیقی و ردیف «ما» را وا می‌نهد، جنس و شکل ضمیر را وارونه ساخته و صنعت التفات را رها می‌سازد تا بتواند «أغاني شیراز» را در سایه دو مؤلفه مهم کنترل‌گر؛ ایدئولوژی و سبک ادبی، مطابق اندیشه، دریافت و سلیقه خواننده عرب بازنویسی نموده و خود به‌عنوان عاملی کنترل‌گر در چشم عرب هویدا شود. همسانی قالب غزل و محور شعری در زبان فارسی و عربی و برخی مفاهیم و شباهت‌های زبانی، هم‌یاور وی در این بازنویسی است و هم برخی ناکامی‌های وی را در دریافت و انتقال حافظانگی و شاعرانگی حافظ می‌پوشاند.

بازنویسی شواربی در سایه محدودیت ایدئولوژی، بازتاب نگره عرب در نگاه عرفانی نسبت به شعر حافظ است. هرچند این نگره کمابیش در میان پارسیان کنونی نیز وجود دارد. محدودیت سبک ادبی نیز، برخی مربوط به ساختار زبان عربی در شعر و نشر است و برخی مربوط به واکنش مترجم در قبال این محدودیت‌ها. شواربی به‌عنوان نخستین مترجم عربی غزلیات حافظ در بازنویسی منظوم و مثنوی خود از غزل دهم، هم متأثر از محدودیت‌های سیستمی به نظر می‌رسد و هم مترجمی کنترل‌گر است که توانسته در بازنویسی خود به معیارهای بازنویسانه لفور نزدیک شود.

۴. پی‌نوشت‌ها

(۱) شمارگان غزل دهم بر اساس نسخه علامه قزوینی - قاسم غنی ثبت شده است. ضبط حرکات و درست خوانی ابیات این غزل بر اساس نسخ قزوینی - غنی و خلخالی با نوشتاری جامع تر در «حافظ به سعی سایه» اثر امیر هوشنگ ابتهاج، تطبیق داده شده است.

(۲) شیخ صنعان؛ شیخ صنعا، ابن السقا، موزن بلخی، شقیق بلخی و عبدالرزاق یمنی همگی شخصیت‌هایی مسلمان و اهل کرامت بودند که به معشوقی گبر یا ترسا دل بستند و به خاطر این عشق به کارهایی چند تن داده و پس از مدتی از بند این عشق رها شدند. مجتبی مینوی در ذکر منبع تمثیل عطار به «*تحفة الملوك*» امام محمد غزالی اشاره می‌کند و می‌گوید خود آن را در هیچ کتابی نیافته است (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۱۸۱-۲۰۴). ابن اثیر نیز در بیان وقایع سال ۵۰۶ و ۵۳۵ تاریخ خود از فقیه قرن ششم؛ ابن سقا یاد می‌کند (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۶۵: ۲۸۹). سعید حمیدیان در «شرح شوق» اشاره می‌کند که «پیر» در غزل دهم، ممکن است به شخصیت واقعی و تاریخی منصور حلاج نیز اشاره داشته باشد (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۴۹).

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۷۳). *حافظ در غربت*. چاپ اول، تهران: آرمین.
- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۹۱). ادبیات تطبیقی و ترجمه پژوهی. ادبیات تطبیقی ۱/۳. پیاپی ۵. ۷-۲۵.
- پور نامداریان، تقی (۱۳۸۴). *گمشده لب دریا؛ تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. چاپ دوم، تهران: سخن.
- جاحظ، ابي عثمان عمرو بن بحر (۱۹۶۹). *الحيوان*. تحقیق و شرح: عبدالسلام محمد هارون. ۷ مجلدات. المجلد الأول. الطبعة الثالثة. بیروت: دار إحياء التراث العربي.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۹۵). *دیوان حافظ به سعی سایه*. تصحیح: امیر هوشنگ ابتهاج. چاپ نوزدهم. تهران: کارنامه.
- حدیدی، جواد (۱۳۷۳). *از سعدی تا آراگون (تاثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه)*. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۰). *شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ*. ۵ جلد. جلد یک و دو. چاپ اول. تهران: قطره.
- ستار زاده، عصمت (۱۳۷۲). *شرح سودی بر حافظ*. جلد اول. چاپ هفتم. تهران: زرین و نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *این کیمیای هستی: مجموعه مقاله‌ها و یادداشت‌های استاد دکتر شفیعی کدکنی درباره حافظ*. به کوشش ولی الله درودیان. چاپ سوم. تبریز: آیدین.
- الشواری، ابراهیم امین (۲۰۰۴). *أغاني شیراز، غزلیات حافظ الشیرازی*. الطبعة الأولى. طهران: المشرق للثقافة و النشر.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۹۳). *منطق الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ چهاردهم. تهران: سخن.
- غینتسلر، ادوین (۲۰۰۹). *فی نظریة الترجمة: اتجاهات معاصرة*. ترجمة: سعد عبدالعزیز مصلوح. مراجعة: محمد بدوی. الطبعة الثانية. قاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

کفای، محمد عبدالسلام (۱۹۷۱). *فی الأدب المقارن: دراسات فی نظریة الأدب و الشعر القصصی*. الطبعة الأولى. بیروت: دارالنهضة العربیة.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ شناسی*. چاپ دوم. تهران: توس.

Reference

- Bassnett, Susan, André Lefevere (1998). *Constructing Cultures: essays on literary translation*. (Topics in Translation 11). Clevedon: Multilingual Matters. 143pp.
- Benjamin, Walter (2004). *The Task of the Translator*. Trans. Harry Zohn. The translation Studies Reader. Eds. Lawrence Venuti. 2nd Ed. New York: routledge. 541pp.
- Lefevere, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: VanGorcum.
- (1985). "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.
- (1992/a). *Translation, History, Culture: A Source Book*, London, Routledge. 182pp
- (1992/b). *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. London, England: Routledge.



بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)

جامعة رازي، السنة الحادية عشرة، العدد ٢ (٤٢)، شتاء ١٤٤٢، صص. ١٦٦-١٨٥

دراسة نقدية للترجمة العربية لشواري من الغزل العاشر لحافظ في ضوء نظرية الكتابة المنقحة لأندريه لوفيفر

حسين ناظري^١

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران

معصومه نصيري^٢

طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران

سيدجواد مرتضائي^٣

أستاذ مشارك في قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران

القبول: ١٤٤٢/٠٥/٢٨

الوصول: ١٤٤١/٠١/١٦

الملخص

ابراهيم امين الشواري المصري كان أول مترجم عربي لغزليات حافظ وصار شهيراً بكتابة «أغاني شيراز؛ غزليات حافظ الشيرازي». هذا الكتاب إلى جانب ترجمته نثراً يحتوي على الترجمة شعراً في بعض الغزليات كالغزل العاشر أيضاً، متأثراً بالقيود التي يطرحها أندريه لوفيفر، عالم الترجمة في نظريته: الكتابة المنقحة. يعتقد لوفيفر أنّ الترجمة نوع من الكتابة المنقحة التي تتأثر بالقيود داخل النظام الأدبي وخارجه، يعني أيديولوجية و بوطيقاً. يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي والتحليلي لدراسة الترجمة الشعرية والنثرية للشواري من الغزل العاشر علي ضوء القيود المعينة من نظرية لوفيفر. تشير نتائج هذا البحث إلى أثر قيود لوفيفر الأيديولوجية في ترجمة الشواري خاصة في اتجاهه العرفاني في الكتابة المنقحة لهذا الغزل ومعادلة رموز خانقاهية؛ «بِير»، «ميخانه»، «خرابات» و«خانة خمار». ومن جهة أخرى يعبر هذا البحث عن البوطيقا و الأسلوب الأدبي الذي قاد الشواري إلى صياغة المفهوم والمعالجة في الأصوات والموسيقى والصناعات الأدبية. مظاهر نظرية لوفيفر أبرزت في الكتابة المنقحة للشواري، شكل الترجمة المستقلة الشعرية والنثرية، وذلك في زيادة بعض الألفاظ أو حذف بعضها، في قلب استعمال الصياغات والأشكال والضمائر وقلب في التخلص أو حذفه. يكون الشواري خاضعاً للقيود المذكورة كما يكون له دوره المهم في الإستراتيجيات الخاصة التي يملكها كعامل المراقب.

المفردات الرئيسية: الكتابة المنقحة، أندريه لوفيفر، الترجمة العربية، ابراهيم امين الشواري، الغزل العاشر لحافظ الشيرازي.

Archive of SID