Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

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 Hãfiz's 10th Lyric Gazelle by Ibrãhym al Shüarãby 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

Masoome 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

Ibrãhym al Shüarãby was the first Arabic translator to translate Hãfiz's lyrics and he became well known with the song of Shiraz and the lyrics of Hãfiz Shirãzy. 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 Shüarãby from the 10th lyric of Hãfiz 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 Shüarãby's translation, with his mystical attitude in rewriting this lyric and equating monastic symbols, “pyr”,“miykhãnih”,“kharãbãt”, ”khãniyh khammãr” and on the other hand, he expresses poetic limitation which leads Shüarãby to conceptually rewriting and manipulate sound, music, and the literary tools. The manifestations of Lefevere's view can be seen in Shüarãby '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. Shüarãby 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, Ibrãhym al Shüarãby, 10th Lyric of Hãfiz Shirãzy.

۱. **Corresponding Author’s Email:** nazeri@um.ac.ir

۲. **Email:** nasiri_1998@yahoo.com

۳. **Email:** gmortezaie@um.ac.ir

شاپـــای چـاپـی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۴۲)، تابستان ۱۴۰۰، صص. ۱۶۶-۱۸۵

نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین الشواربی از غزل دهم حافظ بر اساس نگره بازنویسانه لِفِور

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

دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۵ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۱۰/۲۳

چکیده

ابراهیم امین‌الشواربی مصری، نخستین مترجم عربی است که به گستره ترجمه غزلیات حافظ گام نهاد و با «***أغاني شيراز، غزليات حافظ الشيرازي***» 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 لِفِور 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 سایهٔ محدودیت‌های مورد نظر لفور بررسی نماید. برآیند پایانی این پژوهش، از یک سو نمایش تأثیر محدودیت ایدئولوژی لفور در ترجمهٔ شواربی است آن هم با نگرش عارفانه وی در بازنویسی این غزل و معادل‌سازی نمادهای خانقاهی؛ «پیر»، «میخانه»، «خرابات» و «خانهٔ خمّار» و از سویی دیگر، بیانگر محدودیت سبک ادبی است که شواربی را به بازنویسی مفهومی و دست‌کاری شده در آوا، موسیقی و صنایع ادبی می‌کشاند. نمودهای 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 ضمایر 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 لِفِور، ترجمه عربی، ابراهیم امین الشواربی، غزل دهم حافظ شیرازی.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: nazeri@um.ac.ir
۲. رایانامه: nasiri_1998@yahoo.com
۳. رایانامه: gmortezaie@um.ac.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

غزلیات شمس‌الدین محمّد، حافظ شیرازی (۱۳۹۰-۱۳۲۷) شاهکاری است که از سویی به پشتوانهٔ 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 ترجمهٔ خود فرا می‌خواند. عرب با تأخیر در این گستره وارد شد و ابراهیم امین الشواربی مصری (۱۹۶۳-۱۹۰۹) نخستین ترجمهٔ عربی غزلیات حافظ را بانام «*أغاني شيراز؛ غزليات حافظ الشيرازي*» (۱۹۴۴) ارائه نمود. وی یک سال پیش از این با رسالهٔ دکتری خویش؛ «**حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في ايران**» (۱۹۴۳) به حافظ‌پژوهی گام نهاده بود. «*أغاني شيراز*» بیشتر ترجمهٔ منثور از غزلیات است و تنها ۵ غزل در آن به شعر ترجمه شده و ۱۹غزل هم به شعر و هم به نثر (ر.ک: الشواربي،۲۰۰۴: ۷-۹). که غزل دهم یکی از این ۱۹ غزل است.

شواربی کوشید تا اندیشه و ساختار سرودهٔ غزل دهم حافظ را به عربی منتقل کند اما به نظر می‌رسد عواملی سرایش منظوم و ترجمهٔ منثور وی را تحت تاثیر قرار داده است. عواملی که می‌توان آن را در نگره بازنویسی[۱] آندره لِفِور بلژیکی[۲] (۱۹۹۶-۱۹۴۵) اندیشمند به‌نام 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، ترجمهٔ عربی شواربی از غزل دهم حافظ را بر پایه نگره بازنویسی و محدودیت‌های آن واکاوی می‌کند تا اثر این محدودیت‌ها را بر ترجمهٔ 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 «خانهٔ خمار» می‌کاود و از دیگر سو به محدودیت سبک ادبی رو می‌کند. تا بازنویسی دست‌کاری‌شده مترجم را در افزایش و کاهش برخی از واژگان، وارونه‌سازی در ساختارها، شکل و

۱. rewriting

۲. André Lefevere

۳. translation studies

جنس ضمایر و نیز وارونگی در ترجمه تخلص، بررسی نماید. در کنار این عوامل کنترل‌گر، نقش شواربی نیز به‌عنوان مترجمی کنترل‌گر با استراتژی‌های ویژه برجسته است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت 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 دریچهٔ نگره بازنویسانه لفور را می‌طلبد. اهمیّت این پژوهش آن‌جاست که سایهٔ این محدودیت‌ها بر ترجمهٔ عربی غزلیات فارسی حافظ بررسی می‌شود.

این پژوهش می‌خواهد محدودیت‌های سیستمی بازنویسانه مؤثر بر ترجمهٔ عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را واکاوی نماید. بدین‌سان در مبحث ایدئولوژی به نگرش عارفانهٔ عرب به غزلیات حافظ می‌پردازد و در عامل کنترل‌گر سبک ادبی، به تأثیر محدودیت‌های جریان ادبی رایج عرب. همچنین از نقش کنترل‌گری شورابی در گزینش استراتژی‌های ویژه غافل نیست.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

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

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در گستره نظریات لفور عبارتند از؛

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

از پژوهش‌های انجام‌شده پیرامون ترجمهٔ عربی غزلیات حافظ می‌توان به مقالهٔ *«بررسی تطبیقی دریافت فراتی و صاوی از هفتمین غزل حافظ»* اشاره نمود؛ کاری از سید فضل‌الله میر قادری 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. مقالهٔ دیگر نیز بانام «**تلقی ابراهیم امین الشواربي ومحمد الفراتي مِن الغزل الثامن الحافظ الشیرازي؛دراسة مقارنة**» با همکاری حجت رسولی و مریم عباسعلی‌نژاد (۱۳۹۳) به

بررسی ترجمهٔ این دو مترجم عربی از غزل هشتم حافظ در سایه نظریهٔ دریافت پرداخته و در پایان، ترجمهٔ منثور شواربی را که رها از محدودیت‌هاست از ترجمهٔ منظوم فراتی، گویاتر می‌داند.

شایان‌ذکر است که برای نخستین بار ترجمهٔ 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، مردمانِ فرهنگ های مختلف را به‌هم نزدیک می‌سازد. ترجمه در دادوستدهای فرهنگی، میانجی الهام بخش یک فرهنگ در فرهنگی دیگر بوده و به انتقال مفاهیم، بن‌مایه‌ها، 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 مؤثّر بر ترجمه با روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در واکاوی ترجمهٔ عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم، نخست گذری دارد بر محدودیت‌های طرح‌شده در نگره لفور که آن را در آثار خود به‌ویژه در کتاب «*ترجمه، بازنویسی و دستکاری در آوازه‌ی ادبی*[1]» سال (۱۹۹۲) طرح نموده است. لفور ترجمه را شکلی از بازنویسی و گونه‌ای از دستکاری می‌داند که از محدودیت‌های برون‌سیستمی و درون‌سیستمی؛ ایدئولوژی و سبک ادبی تأثیر پذیرفته است. نیرویی محرّکه 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 معرّفی عوامل کنترل‌گر برون‌سیستمی از ایدئولوژی به‌عنوان 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 به‌عنوان عوامل پیرامون سیستم ادبی مدنظر قرار می‌دهد و گفتمان 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 و۲۹). کار مترجم در آشنا ساختن خوانندگان عادی با ادبیات اهمّیتی بسیار دارد. چنانکه اهمیّت کار فیتز جرالد[۱] انگلیسی در ترجمهٔ رباعیات خیام بر کسی پوشیده نیست.

محدودیت‌های بازنویسانهٔ 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 محدودهٔ ادبیات لاتین و نهایت ادبیات چین، ژاپن و گاه آفریقاست. 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 ترجمهٔ جرالد 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، ترجمهٔ 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: شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۳۳۱) و ترجمان‌الأسرار نامیدن وی است، همچون نگاه امرسُن[۳] آمریکایی که حافظ را عارفی قلندری می‌داند. هرچند نگره‌ها پیرامون اندیشهٔ 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 WaldoEmerson

۴. John payne

۵. Paul Guillaume André Gide

دانند؛ اما آمیزه سرایش عارفانه و عاشقانه حافظ خود دلیلِ پیدایشِ این نگره‌های گوناگون است. چنان‌که می‌سراید؛

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

(حافظ، ۱۳۹۵: ۴۲۱)

واکاوی ترجمهٔ شواربی از دیگر سو در گستره محدودیت سیستمی سبک ادبی عرب است. با نگاهی به بازنویسی مفهومی و دستکاری شده شواربی در ترجمهٔ منظوم و منثور وی و نقش شواربی در گزینش استراتژی‌های خاص در ترجمهٔ 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، ج۱: ۷۵-۸۰) و به گفته جیمز هولمز[۱] ترجمهٔ شعر، هیچ‌گاه مثل اصل نیست و چیزی بنیادی در ترجمه از دست می‌رود (ر.ک: غینتسلر،۲۰۰۹: ۲۳۸) و دیگر آن‌که قالب سروده حافظ غزل است که در ذات خود لطافت، ظرافت و تکلف در کلام دارد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۳۱) و صورت و محتوایی به‌هم‌پیوسته. اما لفور با پیروی از والتر بنیامین[۲] که معتقد است ترجمهٔ شاهکارهای هنری به شکوفایی آن کمک می‌کند (ر.ک: بنیامین، ۲۰۰۴ : ۷۷)، مترجمانی چون شواربی را به ترجمهٔ آثاری ازاین‌دست 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 ترجمهٔ منظوم و منثور 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 موسیقای آن سایه می‌افکند. غزل دهم با مطلع؛

۱. James Stratton Holmes

۲. Walter Benjamin

دوش از مسجد سویِ میخانه آمد پیرِ 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 نسخهٔ سید عبدالرحیم خلخالی(۱۹۴۲-۱۸۷۲)-که مرجع ترجمه شواربی است- این غزل را در شمارگان چهارم آورده است (ر.ک: **الشواربي،۲۰۰۴: ۳۸**). شواربی 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. شواربی به‌عنوان 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 منثور شواربی با همان شمارگان نسخه اصلی اثر آمده، اما وزن غزل در ترجمه منظوم شواربی دگرگون‌شده است. غزل دهم در بحر رمل؛ فاعلاتن سروده شده است. این وزن، حدود یک‌سوم غزلیات حافظ را شکل داده و با قالب رمل مُثَمّن محذوف؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن در غزل دهم جلوه‌گر است. رمل، بحری است سرشار از زیبایی، شاعرانگی، عاطفه، خیال و هماهنگ با ذوق و اصول موسیقی پارسیان. شواربی این بحر را در ترجمهٔ منظوم خود با هزج مُثَمّن؛ مفاعیلن سروده و می‌کوشد تا دریافت خود را بهتر و مناسب سلیقهٔ خواننده عرب بیان کند.

وزن شعر و آوا که مایهٔ 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 چه‌بسا زبان نیز تابع سبک قرار می‌گیرد و ترجمه‌ای متفاوت با اصل اثر بروز می‌کند. لفور این‌سان توجه صرف به حفظ وزن و اعمال آوا را آسیب‌رسان به معنا و ترجمه به‌دست‌آمده 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 عینِ عروضِ شعر از زبانی به زبان دیگر نیز ناممکن و البته طبیعی است پس مترجم که در نگاه لفور، مقیاس میزان درونی‌سازی 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: لفـور، ۱۹۹۲/ب: ۳۱- ۳۸ و ۹۸- ۱۰۸). بااین‌همه شواربی می‌کوشد کیفیت موسیقی را در ترجمـه منظـوم حفـظ کنـد و نـاگزیر از دستکاری در آوا، مفاهیم و معادل‌هاست. شواربی در ترجمهٔ منظوم خود از مطلع غزل دهم با سرایش؛

صـلاة الأمـسِ أدّاهـا، ووَلَّـى نَحـوَ حـانوتٍ رِفاقَ العُمرِ! قُولوا لي: أفيما كانَ تَدبيرُ؟!

(الشواربي، ۲۰۰۴: ۹۳)

ردیف فارسی «ما» را قربانی بحر شعری خود می‌نماید. عامـل مهمـی کـه بـا زبـان فارسـی پیوسـتگی دارد، بخشی از شخصیّت غـزل بـوده و آوا بخـش آن اسـت (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۶۸: ۱۲۴-۱۳۴ و ۱۵۶). وی در رعایت ریتم و وزن شعری به گفته لفور بهایی گزاف می‌پـردازد (ر.ک: لفـور، ۱۹۹۲/ب: ۸۵). بدین‌سان از برخی معادل‌سازی‌ها می‌کاهد یا آن‌ها را وامی‌نهد چنانکه در درون‌مایه‌ها از آن سـخن خواهد رفت. بیان مفهوم و معادل‌سازی‌ها در ترجمهٔ منثور شواربی کمی متفاوت‌تر است.

ترجمهٔ منثور، یکی دیگر از راهبردهای لفور در ترجمـه اسـت، ترجمـه‌ای کـه نازیبـا بـوده و دور از جلوه‌های کلامی، امّا دقیق‌تر و نزدیک‌تر به مفهـوم اسـت (ر.ک: لفـور، ۱۹۷۵: ۴۲). ازآنجاکـه ترجمـه منثور به هدر رفت جذّابیت و آهنگ متن اصلی می‌انجامد، برخی آن را نمی‌پذیرند. گوتـه آلمـانی، امـا آن را ترجیح می‌دهد؛ چراکه تکیه به صدای کلمات و هجاها را مایهٔ تباهی معنای اثری برجسته می‌دانـد (ر.ک: لفور،۱۹۹۲/الف:۷۵ و ۱۱۰). شواربی نیز برای ترجمه‌ای گویاتر از غزل دهم به ترجمـهٔ منثـور رو می‌کند؛ ترجمه‌ای که هم‌زمان با رساندن معنا، نمی‌توانـد موسـیقی و سـاختار را نیـز حفـظ کنـد (ر.ک: بسنت و لفور،۱۹۹۸: ۴۵). وی علاوه بر دستکاری در وزن، گـاه در رسـاندن مفهـوم نیـز زیـاده‌گوسـت. چراکه هم دریافت تمام و کاملی از حافظانگی حافظ ندارد و هـم زبـان و قالـب شـعر عربـی بـرای بیـان واژگان، آوا و مفاهیم غزل وی نارساست.

۲-۱-۲. بازنویسی و وارونه‌سازی

سبک ادبی نیز مؤلّفه‌ای محدودساز در بازنویسی اسـت. لفـور از آن بـا جابـه‌جـایی در دسـتور و تبـدیل حرف، اسم و صفت (ر.ک: لفور،۱۹۹۲/ب: ۱۰۵) یاد می‌کند. نمود وارونه‌سازی در بازنویسـی شـواربی گسترده‌تر بوده و در ساختارها، قالب جملات انشایی و خبری، حـذف ردیـف، حـذف تخلـص شـعری حافظ، حذف ضمایر یا دگرگونی آن‌ها دیده می‌شود.

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

صلاة الأمسِ أدّاها، ووَلَّى نَحوَ حانوتٍ رِفاقَ العُمرِ! قُولوا لي: أفيما كانَ تَدبيرُ؟!

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

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

ليلةَ أمس، أقبلَ شيخُنا مِن المسجدِ إلى الحان

فيا رِفاقَ الطَّريقةِ! ما التدبيرُ بعدَ هذا الذي كان؟!

(همان: ۹۳)

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

تیرِ آهِ ما ز گردون بگذرد حافظ خموش رحم کن بر جانِ خود پرهیز کن از تیرِ ما

(حافظ،۱۳۹۵: ۹۰)

فَباعِد آهَةَ المَحزونِ وَ احذَرها لِكَي تَمضي إلى الأفلاكِ بالشكوى... وَهَل لِلأمرِ تَغييرُ؟!

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

اثری از خطاب شعری نسخه خلخالی؛ «جانا» نیست. این‌سان ترجمه، نه تنها زیبایی ترجمهٔ صنعت التفات را از دست داده، بلکه ساختار و معنا را نیز دگرگون ساخته است. شواربی در ترجمهٔ دیگر، غزلیات نیز به‌ضرورت 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 ترجمهٔ منثور در همسویی با دیگر واژگان، «**أيها الحبيب**» را آورده است:

وَهاكَ سَهمَ تَأَوُّهي، يَخترِقُ الأَفلاكَ، فَالصمتَ الصمتَ!! أيُّها الحَبيبُ!!

وَكُن رَحيماً، وَأخلِص بِروحِك ...، وَابتَعِد عَن سَهمي الرَّهيبُ!!

(همان: ۹۴)

نمود دیگر وارونه‌سازی در سرایش خبرگونه شواربی است از «آیا هیچ درگیرد؟» تا بدین‌سان هم دریافت خود را بیان کند و هم کلمات را مناسب با بحر انتخابی خود در ترجمهٔ منظوم بچیند:

با دلِ سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی آهِ آتشناک و سوزِ نالهٔ شبگیرِ ما

(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۰)

وأمـا قلبـه العـاتي، فمـا لانـت نواحيـه بأنّاتي وقـد أمسـى لهـا فـي الليـل تسـعير

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

در ترجمهٔ منثور اما شواربی کنترل‌گری است که به وارونه‌سازی معنا و زیاده‌گویی می‌پردازد:

فَهَل يُؤثّر– فی لَيلَةٍ مِن اللَيالِي– فِی قَلبِكِ الحَجَري النّافِرِ،
تَأَوُّهاتِي النّارِيَّةِ، وَسَعيرُ صَدرِي المُتقد الساهِرِ؟!

(همان: ۹۳)

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

وأمـا قلبـه العـاتي، فمـا لانـت نواحيـه بأنّاتي وقـد أمسـى لهـا فـي الليـل تسـعير

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

فَهَل يُؤثّر– فی لَيلَةٍ مِن اللَيالِي– فِی قَلبِكَ الحَجَري النّافِرِ،
تَأَوُّهاتِي النّارِيَّةِ، وَسَعيرُ صَدرِي المُتقد الساهِرِ؟!

(همان: ۹۳)

وی همچنین ضمیر «ما» را در «آه آتشناک و سوز سینه ما» به ضمیر« من» وارونه نموده و آن را با «أناتی» در ترجمهٔ منظوم و «تَأَوُّهاتِي النّارِيَّةِ» و «سَعيرُ صَدري المتقد» در ترجمهٔ منثور بازنویسی می‌کند. شواربی در ترجمهٔ منظوم از ضمیر پیوسته به «زلف» که خلخالی «زلفت» ثبت کرده نیز چشم می‌پوشد:

عقل اگر داند که دل دربندِ زلفش چون خوش‌است عـاقلان دیوانـه گـردند از پـی زنجیـرِ مـا

(حافظ،۱۳۹۵: ۹۰)

وَلو يَدري الأولَى لامُوا، بطيبِ الحالِ فی قيدي لَجُّـوا رَغبـةً سـعياَ لقيـدي وَهـوَ زَنجـيرُ

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

و در ترجمهٔ منثور آن را هماهنگ با خطاب خلخالی ترجمه می‌نماید:

وَلَو عَلِمَ العَقلُ، كَيفَ يَطيبُ حالُ القلبِ فی قيدِ ذؤابَتِك
لَجَّ العقلاءُ رَغبةً فی التقيدِ بِسَلاسِلِ طُرَّتِك

(همان: ۹۳)

شواربی در ترجمهٔ منثور این بیت، ضمیر پیوسته به «ذؤابتك» و «طُرَّتك» را همانند «قلبك» در ترجمهٔ منثور بیت پیش مذکر می‌آورد. این کاربرد یا به روال زبان فارسی است که مرجع ضمایر یکسان است

و مذکر و مونث ندارد یا با استناد به روش حافظ در عدم تعیین ضمایر یا با تکیه بر واژگان عربی مذکر «حبیب، **محبوب و معشوق**» و یا حتی جهت پنهان نمودن هویت معشوق. چنان‌که در ترجمهٔ منظوم از:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیرِ ما

(حافظ،۱۳۹۵: ۹۰)

شواربی با معشوق رو در رو سخن نمی‌گوید و با «**ذاك الوجه**» به شرح چهره وی می‌پردازد:

وَذاكَ الوَجهُ مِن نورٍ بَدا فی حُسنِهِ آیاً هِيَ الحُسنُ، وَما فیها لِغیرِ الحُسنِ تَفسیرُ

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

وی در ترجمهٔ منثور نیز با پسوندهای مداوم «**ك**» در «**وجه و لطف و حسن**»؛

وَلَقَد كَشَفَ عَلَینا وَجهَك «آیةً» مِن «اللُّطفِ» الرّائِعِ

وَمُنذُ ذلِكَ الوَقتِ وَلَیسَ فی «تفسیرنا» غیر لُطفِكَ وَحُسنكَ الجامع

(همان: ۹۴)

خواننده را در تفسیر «جز خوبی نیست» گمراه می‌نماید و سخن حافظ: هر چه تاکنون از تو دیده‌ایم سراسر لطف و خوبی است و این‌گونه هر سخن ما سراسر لطف است و خوبی (ر.ک: ستارزاده، ۱۳۷۲، ج۱: ۸۲) را فقط به زیبایی معشوق ربط می‌دهد و نه نگاهی زیباگرایانه به کل هستی. این‌سان کژفهمی‌های مترجم به رمزگذاری‌های نادرست منجر شده، نمادها عقیم رها می‌گردد، به حافظانگی حافظ و شاعرانگی وی آسیب می‌زند و خواننده را سردرگم می‌نماید.

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

ایدئولوژی و نگرش مترجم، مؤلّفه‌ای برجسته در محدودیت‌های سیستمی است که لفور گاه حتی گزینش برخی حروف را به جای عامل زبانی به این عامل ربط می‌دهد (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۴۰). عامل ایدئولوژی با آنکه گاهی مقهور عوامل اقتصادی و سودآوری می‌شود؛ امّا همچنان یکه‌تاز میدان کنترل‌گری است و تأییدی است بر نگاه لفور که مترجم از دوران و پیرامون خویش تأثیر می‌پذیرد. نگاهی که پیشتر ابن‌خلدون در «**المقدمة**» به آن پرداخته است (ر.ک: **كفافي،۱۹۷۱: ۵۵-۵۹**) و همچنان هواداران و ناقدان بر آن نزاع دارند.

میراث نیاکان عرب، ذهن شواربی را به دریافتی عرفانی از اندیشهٔ حافظ می‌کشاند و این امر از دو سو جای بحث دارد؛ نخست آنکه منابع سده هشتم، حافظ را با نام عارف نخوانده‌اند (ر.ک: حمیدیان، ج۱: ۳۵۱) و تنها وی را ملقب به القابی نموده‌اند 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 تصوّف است و با عرفان افلاطونی و اسلامی حافظ تفاوت دارد. بازنویسی شواربی متأثّر از نگاه عرب به عرفان حافظ است و می‌کوشد در سایهٔ کاستن‌ها و افزودن‌های ذکرشده در محدودیت ایدئولوژیک لفور و با گزینش استراتژی ویژهٔ خود (ر.ک: لفور،۱۹۹۲/ب: ۱۵ و ۱۰۳)، ترجمه‌ای سازگار با ذائقهٔ 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 اندیشهٔ 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، آن‌گونه 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 جامعهٔ 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.

۲-۲-۱-۱. درون‌مایه پیر

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

دوش از مسجد سویِ 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 خانهٔ خَمّار 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 سرودهٔ فارسی آن، نخستین بار به قلم تمثیلی عرفانی عطار نیشابوری در «منطق‌الطیر» آمده است. برآیندِ حافظ و عطار از این داستان متفاوت است. حافظ ورود شیخ صنعان به عاشقی را ورود به رندی دانسته و عطار آن را کافری به‌شمار می‌آورد (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۲۲).

حافظ، شیخ صنعان را «پیر» می‌داند؛ نمودی مهم از تصوف، اوّلین رکن خانقاه و نقطهٔ اشتراک وی با صوفیه (عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۵۹۳). حافظ «پیر» را در میخانه می‌جوید؛ اندیشه‌ای که نیازمند شرح بیشتر از سوی شواربی است. وی با استراتژی خود، بینابین شرح ظاهری و شرح صوفی، معادل‌سازی می‌کند. شواربی در ترجمهٔ منثورِ این دو بیت،«شیخ» را معادل «پیر» می‌سازد:

لَيلَة أمسِ، أقبَلَ شَيخُنا مِن المسجدِ إلى الحان
فَيا رِفاقَ الطَّريقَة! مَا التدبيرُ بعدَ هذا الذي كان؟!
وَكَيفَ نَتّجِهُ إلَى القِبلَةِ نَحنُ المُريدينَ الأخيار
بَينَما يَتَّجِهُ الشَّيخُ إلى حانة الشَّرابِ ودارِ الخِمار!!

(الشواربي، ۲۰۰٤: ۹۳)

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

صلاة الأمسِ أدّاها، ووَلَّى نَحوَ حانوتٍ رِفاقَ العُمرِ! قُولوا لي: أفيما كانَ تَدبيرُ؟!
فإنّا مِن مُريديهِ، فَكيفَ الآنَ نَتلوهُ؟ وَسَعيُ «الشيخُ» للخمّارِ والحاناتِ مَقصورُ؟!

(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 «pir»، هم‌ریشه با پیش به معنای پیشتر، بالاتر و برتر است و در شعر فارسی بیشتر در تصوّف به‌کار می‌رود و چندان انتقادی متوجه وی نیست، اما شیخ بیشتر در شریعت و طریقت کاربرد دارد (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج۲: ۸۵۰). حافظ نیز در غزلیات خود شیخ را مورد هجوم قرار می‌دهد نه پیر را. کاربرد «شیخ» در ترجمه «پیر» که شواربی آن را در ترجمه «پیر طریقت»، «پیر مغان» و «پیر می-فروش» با افزودهٔ واژگان «الطريقة»، «المجوس» و «الحان» به کار می‌برد، معادلی مناسب می‌نماید، اما ترجمهٔ شواربی از واژه «شیخ» در سروده حافظ با همین معادل که نشان از دریافت یکسان شواربی از

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

ترسم که صرفه‌ای نبرد روزِ بازخواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرامِ ما

(حافظ، ۱۳۹۵: ۹۲)

وأشدُّ ما أخشاهُ- أنَّهُ فی یَومِ القیامَةِ- سَوفَ لا یفضلُ أو یَرجُح فِی المیزانِ
خُبزُ الشیخِ الحلال، شرابَ الحرام المعتق فِی الدَّنانِ
(الشواربي، ۲۰۰۴: ۹۴)

نشان می‌دهد که شواربی در ترجمهٔ «شیخ» غزل حافظ نیز معادل «شیخ» را به کار می‌برد؛ همان معادلی که برای «پیر» به‌کار برده است و این خود نمود ناکامی وی در دریافت تمامیّت اندیشهٔ حافظ است. این‌سان معادل‌سازی به نارسایی ترجمهٔ شواربی می‌افزاید.

۲-۲-۱-۲. درون‌مایهٔ مسجد و میخانه

در این غزل، «مسجد» و «میخانه»، درون‌مایه‌هایی رؤیارو هستند. مسجد، نماد تعلّق است و نامطلوب و میخانه -با تبدیل به مفهوم ذهنی و قلبی- نمادی است در نفی خودبینی و مطلوب (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج۲: 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، حافظهٔ عرب، وزن و ضرورت‌های شعری «**حانوت**»، «**حان**»، «**حانة**» ترجمه می‌نماید. وی ترجمهٔ میکده و میخانه را یکسان می‌سازد تا استراتژی کاربرد کلمات هم‌ریشه و همسان را به‌کار گیرد (ر.ک: لفور:۱۹۹۲/ب: ۱۰۹). حال آنکه این دو واژه در غزل حافظ در عین هم‌معنایی و مجاورت، هرکدام دارای آوا، زیبایی و تداعی ویژه‌ای است. برخی مترجمان غافلند از اینکه شاید دو کلمه در معنی مشترک باشند اما ترکیب، طنین و تداعی آن‌ها متفاوت باشد (ر.ک: غینتسلر، 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.

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

«مرید» پیروِ «پیر» است و کامل‌کنندهٔ وی:

ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سوی خانهٔ خَمّار دارد پیرِ ما

(حافظ،۱۳۹۵: ۹۰)

نماد «مرید» در غزلیات حافظ، شکلی گاه عناد و گاه عادی دارد و نماد «کعبه» که در نسخهٔ قزوینی و خلخالی با واژهٔ «قبله» آمده است، نیز چنین است. کعبه و قبله در اینجا نقطهٔ مقابل عشق و مستی و نماد ریاست و از معنی عادی خود به مفهوم ذهنی و قلبی بدل شده است (ر.ک: حمیدیان،۱۳۹۰، ج۲: ۸۵۳). شواربی با؛

فإنّا مِن مُریدیهِ، فَکیفَ الآنَ نَتلوهُ؟ وَسَعیُ «الشیخُ» للخمّارِ و الحاناتِ مَقصورُ؟!

(الشواربي، ۲۰۰۴: ۹۳)

در ترجمهٔ منظوم «مرید» را «**مرید**» می‌خواند و «کعبه» یا «قبله» را نادیده می‌گیرد. وی در ترجمهٔ منثور؛

وَکَیفَ تَتّجِهُ إِلَی القِبلَةِ نَحنُ المُریدینَ الأخیار

بَینَما یَتَّجِهُ الشَّیخُ إلی حانة الشَّرابِ ودارِ الخِمار!!

(همان: ۹۴)

«مرید» را «**مرید**» می‌خواند، «کعبه» و یا «قبله» را «**قبلة**» و خانه خمّار را «**حانة الشراب**». وی با بومی-سازی محتوایی و با افزودن «**دارالخمار**» می‌خواهد استراتژی مترجم در آفرینش واژگان نو و معادل‌های نو را بیازماید و بر پایهٔ نقل لفور با این آفرینش، ترجمه را طبیعی جلوه داده و دریافت خواننده را آسان سازد (ر.ک: لفور،۱۹۹۲/الف: ۱۱۲). اما چنانکه پیشتر در درون‌مایه «پیر» بدان اشاره شد، دریافت کُنهِ اندیشه حافظ با دریافت رموز و اشارات وی ممکن است. درصورتی‌که مترجم در این دریافت سخت، توانا باشد، دشواری دیگر وی بازنویسی و انتقال آن به زبانی دیگر است. «خانهٔ خمّار» و باده‌فروش در اصطلاح تصوّف، همان پیر کامل است که با طی مراحل سلوک (ر.ک: شفیعی، 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 «خانهٔ خمار». بازنویسی عربی منظوم و منثور شواربی این مفهوم پرمایهٔ فارسی شعر حافظ را نمی‌رساند.

درون‌مایه دیگر «خرابات» است:

در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم کاین چنین رفته‌ست در عهدِ ازل تقدیرِما

(حافظ،۱۳۹۵: ۹۰)

«خرابات» موردِعلاقهٔ 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 به‌جای «مغان» آمده است، این تعالی را ملموس‌تر می‌سازد. شواربی واژهٔ «خرابات» را در شرح سودی، میخانه مغان یا کافران می‌یابد اما خود می‌خواهد به گفته لفور با کاربرد برخی واژگان خاص، متن را غریب جلوه دهد (ر.ک: غینتسلر، ۲۰۰۹: ۲۳۷). پس برخی اصطلاحات را ترجمه نمی‌کند یا بسط نمی‌دهد و جایگاه والای متن اصلی نیز، وی را به ترجمه تحت‌اللفظی می‌کشاند (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/ب: ۹۰). شواربی در ترجمه منظوم و منثور خود همان «خرابات» حافظ را می‌آورد:

وإنّا مِـــن مُحِبّيـــهِ، وَنَحْوينـــا «خَـــراباتٌ» وَمِن عَهدٍ مَضى بعداً، جَرى فى ذاكَ تقديرُ

(الشواربي،۲۰۰۴: ۹۳)

وَفى «خَرابات» الطَّريقَة، نَحنُ زُملاءُ وأقران

وَهَكذا جَرى التَقديرُ عَلينا، مُنذُ عَهدِ الأزَلِ وَأقدَمِ الأزمان

(همان: ۹۴)

وی در ترجمهٔ منثور این بیت، مطابق نسخه خلخالی پسوند «**الطریقة**» می‌آورد، اما در دیگر غزلیات، «خرابات مغان» را با پسوند«**مجوس**» به حافظه عرب می‌سپارد. شواربی به‌ضرورت وزن و شرح بیشتر، «**إنا من محبیه**» را در ترجمهٔ منظوم می‌افزاید و «**زملاء وأقران**» و «**عهد الأزل وأقدم الأزمان**» را در ترجمهٔ منثور تا بهتر رسانای معنا باشد. وی در ترجمهٔ منثور غزل دهم می‌کوشد، کاستی‌های ترجمهٔ منظوم را که متأثر از محدودیت سیستمی است، جبران نماید و به هدف لفور از زیاده‌گویی که همان آگاه ساختن خواننده است، نزدیک شود (ر.ک: لفور، ۱۹۹۲/الف: ۱۲۱). هرچند لفور، تفسیر طولانی را برنمی‌تابد و میل به ایجاز شفاف و قابل‌فهم دارد. اما بیان اندیشهٔ حافظ در ترجمه به زبانی دیگر آن‌هم ترجمهٔ موجز چندان میسر نیست.

۳. نتیجه‌گیری

بازنویسی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ، متأثّر از محدودیت‌های سیستمی است که لفور در نگره بازنویسانهٔ خود مطرح نموده است. از سویی نگرش عارفانهٔ عرب به حافظ با ذهنیتی که از نیاکان خود دارد، شواربی را به ترجمه‌ای عرفانی می‌کشاند و از دیگر سو، سبک ادبی منظوم و منثور 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 ترجمهٔ منظوم و منثور، برون‌دادی مناسب از این غزل ارائه می‌کند.

شواربی متأثّر از محدودیت ایدئولوژی، با نگرش عارفانه به‌ویژه در برگردانی بومی‌ساز از درون-مایه‌هایی همچون؛ «پیر»، «میخانه»، «خرابات» و «خانهٔ خمّار» به ترجمه مفهومی رو می‌کند. دریافت وی از «پیرِ» سروده حافظ با معادل «شیخ» که آن را در ترجمه «شیخِ» سروده حافظ نیز آورده، قابل‌تأمل است. وی گاه با ارائهٔ 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 گزینشِ استراتژیِ کاربردِ واژهٔ 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 ضمایر را وارونه ساخته و صنعت التفات را رها می‌سازد تا بتواند «*أغاني شيراز*» را در سایهٔ دو مؤلفهٔ مهم کنترل‌گر؛ ایدئولوژی و سبک ادبی، مطابق اندیشه، دریافت و سلیقهٔ خواننده عرب بازنویسی نموده و خود به‌عنوان عاملی کنترل‌گر در چشم عرب هویدا شود. همسانی قالب غزل و بحور شعری در زبان فارسی و عربی و برخی مفاهیم و شباهت‌های زبانی، هم یاور وی در این بازنویسی است و هم برخی ناکامی‌های وی را در دریافت و انتقال حافظانگی و شاعرانگی حافظ می‌پوشاند.

بازنویسی شواربی در سایهٔ 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 نثر است و برخی مربوط به واکنش مترجم در قبال این محدودیت‌ها. شواربی به‌عنوان نخستین مترجم عربی غزلیات حافظ در بازنویسی منظوم و منثور خود از غزل دهم، هم متأثر از محدودیت‌های سیستمی به نظر می‌رسد و هم مترجمی کنترل‌گر است که توانسته در بازنویسی خود به معیارهای بازنویسانهٔ لفور نزدیک شود.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) شمارگانِ غزل دهم بر اساس نسخه علّامه قزوینی- قاسم غنی ثبت شده است. ضبط حرکات و درست‌خوانی ابیات این غزل براساس نسخ قزوینی- غنی و خلخالی با نوشتاری جامع‌تر در *«حافظ به سعی سایه»* اثر امیر هوشنگ ابتهاج، تطبیق داده شده است.

(۲) شیخ صنعان؛ شیخ صنعا، ابن‌السقا، موذن بلخی، شقیق بلخی و عبدالرزاق یمنی همگی شخصیت‌هایی مسلمان و اهل کرامت بودندکه به معشوقی گبر یا ترسا دل بستند و به خاطر این عشق به کارهایی چند تن داده و پس از مدّتی از بند این عشق رها شدند. مجتبی مینوی در ذکر منبع تمثیل عطار به ***«تحفة الملوک»*** امام محمّد 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 شخصیّت واقعی و تاریخی منصور حلاج نیز اشاره داشته باشد (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۰، ج۲: ۸۴۹).

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب(۱۳۷۳). *حافظ در غربت*. چاپ اول، تهران: آرمین.

انوشیروانی، علی‌رضا.(۱۳۹۱). ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی. 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، أبي عثمان عمرو بن بحر(۱۹۶۹). *الحيوان*. تحقيق و شرح: عبدالسلام محمد هارون. ۷ مجلدات.المجلد الأول. الطبعة الثالثة. بيروت: 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 ودو. 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.

الشواربي، ابراهيم امين(۲۰۰۴). *أغاني شيراز،غزليات حافظ الشيرازي*. الطبعة الأولى. طهران: المشرق للثقافة و النشر.

عطارنیشابوری، فریدالدین محمدبن 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.

كفافي، محمد عبدالسلام(۱۹۷۱). *فی الأدب المقارن: دراسات فی نظرية الأدب و الشعر القصصي*. الطبعة الأولی. بيروت: دارالنهضة العربية.

مرتضوی، منوچهر(۱۳۶۵). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*. 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, Rewritng and Manipulation of Literary Fame*. London, England: Routledge.

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن

https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السنة الحادية عشرة، العدد ۲ (۴۲)، شتاء ۱۴۴۲، صص. ۱۶۶-۱۸۵

دراسة نقدية للترجمة العربية لشواربي من الغزل العاشر لحافظ في ضوء نظرية الكتابة المنقّحة لأندريه لوفيفر

حسين ناظري[۱]

أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، ايران

معصومه نصيري[۲]

طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، ايران

سيّدجواد مرتضائي [۳]

أستاذ مشارک فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، ايران

الوصول: ۱۴۴۱/۰۱/۱۶ **القبول:** ۱۴۴۲/۰۵/۲۸

الملخّص

ابراهيم امين الشواربي المصري كان أول مترجم عربي لغزليات حافظ وصار شهيرا بكتابة «أغاني شيراز؛ غزليات حافظ الشيرازى». هذا الكتاب إلى جانب ترجمته نثراً يحتوي على الترجمة شعراً في بعض الغزليات كالغزل العاشر أيضا، متأثراً بالقيود التي يطرحها أندريه لوفيفر، عالم الترجمة فى نظريته: الكتابة المنقّحة. يعتقد لوفيفر أنّ الترجمة نوع من الكتابة المنقّحة التي تتاثر بالقيود داخل النظام الأدبي وخارجه، يعني أيدئولوجية و بوطيقا. يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي والتحليلى لدراسة الترجمة الشعرية والنثرية للشواربي من الغزل العاشر علي ضوء القيود المعينة من نظرية لوفيفر. تشير نتائج هذا البحث إلى أثر قيود لوفيفر الأيدئولوجية فى ترجمة الشواربى خاصة في اتجاهه العرفاني في الكتابة المنقّحة لهذا الغزل ومعادلة رموز خانقاهية؛ «پير»، «ميخانه»، «خرابات» و«خانة خمّار». ومن جهة أخرى يعبّر هذا البحث عن البوطيقا و الأسلوب الأدبي الذي قاد الشواربي إلى صياغة المفهوم والمعالجة فى الأصوات والموسيقى والصناعات الأدبية. مظاهر نظرة لوفيفر أبرزت فى الكتابة المنقّحة للشواربي، شكل الترجمة المستقلة الشعرية والنثرية، وذلك فى زيادة بعض الألفاظ أو حذف بعضها، فى قلب استعمال الصياغات والأشكال والضمائر وقلب في التخلص أو حذفه. يكون الشواربي خاضعا للقيود المذكورة كما يكون له دوره المهم في الإستراتيجيات الخاصة التي يملكها كالعامل المراقب.

المفردات الرّئيسية: الكتابة المنقّحة، أندريه لوفيفر ، الترجمة العربية، ابراهيم امين الشواربي، الغزل العاشر لحافظ الشيرازي.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: nazeri@um.ac.ir
۲. العنوان الإلكتروني: nasiri_1998@yahoo.com
۳. العنوان الإلكتروني: gmortezaie@um.ac.ir