فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۱۱۹-۹۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

نقد ترجمهٔ محمد الفراتی از اشعار حافظ
(بررسی موردی دو غزل ۴۵۴ و ۴۸۶)

فاطمه سرپرست*
محسن سیفی**
عباس اقبالی***
رضا شجری****

چکیده

ترجمه به عنوان حلقهٔ اتصال میان دو زبان و فرهنگ، سبب تقویت پیوند بین دو زبان پارسی و عربی و تعامل فرهنگی آنان شده است. سروده‌های شاعران فارسی همواره مورد توجه مترجمان عرب‌زبان بوده است. محمد الفراتی (۱۸۸۰-۱۹۷۸م)، شاعر سوری، یکی از مترجمان معاصر عرب است که با زبان شعر به ترجمهٔ غزلیات حافظ پرداخته است. در این جستار با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی ترجمه‌های فراتی از دو غزل حافظ پرداخته و بر اساس نظریهٔ دریافت نشان داده‌ایم که مترجم، با وجود آشنایی با زبان فارسی، گاه در فهم و دریافت اشعار کنایی و ایهام‌وار به خطا رفته است و در نتیجه، در دریافت و انتقالِ پیامِ زبانِ مبدأ به مخاطبان موفق نبوده است. البته ترجمهٔ وی با وجود کاستی‌هایی که ناشی از درنیافتن مقصودِ حافظ بوده، بسیار زیباست و تلاش کرده تا در موسیقی بیرونی (وزن و نظام قافیه‌بندی) نیز بازآفرینی خود را به زبان شعری حافظ نزدیک کند. همچنین معلوم شد که وی در دریافتِ مفهوم اشعارِ فاقد تعابیر عارفانه تاحدودی موفق‌تر از اشعار عرفانی بوده است.

واژه‌های کلیدی: نقد ترجمه، حافظ شیرازی، محمد الفراتی، نظریهٔ دریافت.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان fateme.sarparast@yahoo.com
** نویسنده مسئول: استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان motaseifi2002@yahoo.com
*** دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان aeghbaly@mail.kashanu.ac.ir
**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان shajary@mail.kashanu.ac.ir

مقدمه

زبان وسیله‌ای برای بیانِ مقصود و ارتباط بین مجموعه افرادی است‌که آن را به خدمت می‌گیرند و ترجمه نیز به عنوان حلقه اتصال و ارتباط میان دو زبان مبدأ و مقصد، همواره نقشی بنیادین در ایجاد ارتباط و انتقال عناصر فرهنگی، باورها، اعتقادات و زیبایی‌های ادبی ایفا کرده است. این تعامل اغلب سازنده و گاه چالش‌برانگیز، از نخستین سده‌های هجری -دوران طلایی تمدن اسلامی- میان دو زبان پارسی و عربی بوده است که اوج این فرایند را می‌توان در نهضت ترجمه و در سایه هنرنمایی ترزبانانی زبردست، در صفحات تاریخ دید.

هر زبان دارای نظام منحصربه‌فردی است که عناصر آن موجودیّت و ارزش خود را در چهارچوب این نظام و در ارتباط با سایر عناصر به دست می‌آورند. بنابراین، مترجم نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن این نظام برای عناصر زبان مبدأ معادل پیدا کند، بلکه باید به جای معادل‌یابی دقیق عناصر زبان مبدأ، توجّه خود را به ارزش و نقش ارتباطی کلام معطوف کند و با اعمال تغییرات مورد نیاز، ترجمه‌ای قابل درک برای خوانندگان زبان مقصد ارائه دهد. از سویی دیگر، زمانی ترجمهٔ متون ادبی همان تأثیرگذاری متن اصلی را به دنبال خواهد داشت که مترجم علاوه بر وفاداری به اسلوب، جان‌مایه و اندیشهٔ جاری متن مبدأ را به‌درستی دریافت کرده باشد؛ در غیر این صورت، ترجمهٔ وی با لغزش‌هایی همراه خواهد بود. به عبارت دیگر، «دریافت مترجم باید تا آنجا که ممکن است، به متن مبدأ و تا آنجا که لازم است، به متن مقصد نزدیک باشد تا هم دقت و وفاداری تضمین شود و هم ادبی بودن ترجمه به مثابهٔ اثری مستقل» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۵). از این رو، مترجم باید با رمزگشایی واژه‌هایی که در متن عهده‌دار پیام هستند، اصل امانتداری در ترجمه را حفظ کند.

گفتنی است «اهتمام و توجه زیاد از جانب پژوهشگران به روندِ ترجمه و تعدد آرا و نظریات پیرامون چگونگی آن، دلیلی است بر تعدد اهداف ترجمه و نتایج مورد انتظار. مترجم خود را در برابر دو راه حل می‌بیند؛ یکی اینکه راه ترجمهٔ تحت‌اللفظی را پیش بگیرد، با هدف محافظت بر شکل و معنای متن مبدأ و ارائه متنی ناآشنا نسبت به زبان و فرهنگ گیرنده که مخاطب آن را نمی‌پذیرد. راه دوم اینکه ترجمه با تصرف را در پیش

گیرد که در واقع نگاه به ساختار و افکار متن مبدأ داشته که با زبـان و فرهنـگ گیرنـده سازگاری دارد» (مونان، ۲۰۰۰: ۹).

با ظهور نظریه‌های جدید نقد معاصر، دست مخاطب و به نـوعی متـرجم در دریافـت معنای متن، تأویل و تفسیر آن و همچنین آفرینش معانی جدید باز شـد. از جملـه آنهـا «نظریه دریافت»[1] است که در آن خواننده هدف نهایی متن ادبی به شمار می‌آید و مـتن، بدون وجود او، معنا پیدا نمی‌کند؛ زیرا عملِ خواندن در تعامل فعّال بین خواننده و مـتن حاصل می‌شود و در نتیجه، خواننده در پی خوانش‌های خود اجازهٔ دریافت‌های متعـددی را خواهد داشت؛ چرا که خواندن فرایندی است که متن را دوباره می‌آفریند.

در این نوشتار تلاش شده بر پایهٔ نظریهٔ دریافت، ترجمـهٔ محمـد الفراتـی از دو غـزل خواجه حافظ که یکی از آن دو دارای مضمون عاشـقانه و دیگـری عارفانـه اسـت، نقـد و واکاوی شود. انتخاب این دو غزل از آن روی است که با بررسی آنها معلوم شود که وجود مضامین عرفانی چه تأثیری در دریافت مترجم از متن اصلی داشته است؟ و چـه تفـاوتی در دریافت فراتی با توجه به مضمون دو غزل مشاهده می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

محمد الفراتی از جمله شاعران معاصر عربی است که مطالعاتی در مـورد وی صـورت گرفته است و صرف نظر از آن‌چه در کشورهای عربی در مورد این شاعر انجـام شـده، در کشور ما نیز اندک پژوهش‌هایی نوشته شده است که از جملهٔ آنها عبارتند از:

۱. «نقد ترجمه روضةالورد» از محسن سـیفی و زهـره زرکـار (پـژوهش‌هـای نقـد ادبـی و سبک‌شناسی، شماره۱، (پی‌درپی۱۳) پـاییز۱۳۹۲: ۱۶۴-۱۴۹). در این مقالـه نویسـندگان بیشـتر نقد ترجمهٔ فراتی در ضرب‌المثل و کنایات دیوان سعدی را مدار کار خود قـرار داده‌انـد و در آخر ترجمهٔ پیشنهادی خود را ارائه کرده‌اند.

«تلقی ابراهیم الشواربی و محمد الفراتی من الغزل الثـامن لحـافظ الشـیرازی» نوشـته حجت رسولی و مریم عباسعلی نژاد (کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیـات و علـوم انسـانی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال چهارم، شماره۱۶، زمسـتان۱۳۹۳). نویسـندگان در ایـن جسـتار بـه

1. Reception Theory

مقایسهٔ ترجمهٔ غزل هشتم حافظ که یکی به نثر (شواربی) و دیگری به نظم (فراتی) است، پرداخته و ترجمهٔ شواربی را به دلیل منثور بودن رساتر معرفی کرده‌اند.

۳. «نقد و بررسی عبارات بحث‌انگیز گلستان سعدی در ترجمه عربی آن روضة الورد» نوشتهٔ الهام سیدان و سید محمدرضا ابن‌الرسول (پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی، سال سوم، شماره۲، (پی‌درپی۱۰)، تابستان ۱۳۸۸). در این نوشتار، نمونه‌هایی از عبارات گلستان با توجه به دیدگاه‌های صاحب‌نظران در بارهٔ آنها، بازنگری شده و توفیق مترجم در برگردان متن گلستان به زبان عربی در بوته نقد قرار گرفته است.

۴. «نقد و بررسی ترجمه غزلیات حافظ به زبان عربی» نوشتهٔ محمدرضا عزیزی (مجله زبان و ادبیات عربی، شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳). در این مقاله هشت ترجمهٔ موجود از گزیده‌ای از غزلیات حافظ معرفی شده و میزان موفقیت مترجمان در انتقال اندیشه حافظ بررسی شده است. لازم به ذکر است که رویکرد ترجمه در این نوشتار ترجمهٔ تحت‌اللفظی، ارتباطی و آزاد بیان شده است. نگارنده در این مقاله به بررسی و نقد ترجمهٔ غزلی خاص نپرداخته است، بلکه نمونه‌هایی از غزل را در کل دیوان در نظر گرفته که هشت شاعر آنها را به زبان مقصد ترجمه کرده‌اند.

در این جستار تلاش می‌شود برای مخاطب روشن گردد که بازآفرینی مترجم تا چه میزان به پیام حافظ نزدیک است و اگر خطا و لغزشی دیده می‌شود، در حوزهٔ معنایی است یا زیباشناسی؟ دیگر اینکه وجود واژگان ایهام‌وار و تعابیر عرفانی در زبان شعری حافظ فرایند ترجمه را با چالش روبه‌رو ساخته است؟ فراتی در انتقال دریافت خود از متن اصلی، چه روش ترجمه‌ای را پیش گرفته است؟ دریافت زیبایی‌شناسانه وی چگونه بوده است؟ مترجم در انتقال مفهوم چه نوع غزلی موفق‌تر ظاهر شده است؟

گذری بر زندگی محمد الفراتی

محمد بن عطاءالله بن محمود مشهور به فراتی (۱۸۸۰-۱۹۷۸م) شاعر و مترجم نامدار معاصر عربی در شهر دیرالزّور سوریه به دنیا آمد و تحصیلات خود را در الأزهر دنبال کرد. در سال ۱۹۱۴م. از دانشکده الهیات در رشته فقه فارغ‌التحصیل شد (إمریر، ۱۹۹۵: ۴۰). وی به‌رغم عمر طولانی و آثار فراوانی و ارزنده‌ای که از خود به جا گذاشت،

در نزد بسیاری از ادیبان و شاعران عربی ناشناخته ماند.

فراتی علاوه بر زبان عربی به سه زبان ترکی، فرانسوی و فارسی نیز به‌خوبی مسلّط بود و مدت چهارده سال به تنهایی و بدون معلم، زبان فارسی را فراگرفت و سفرش به عراق و بحرین و ایران و ارتباط مستقیم او با این زبان، امکان یادگیری بیشتر آن را فراهم آورد (شوحان، ۱۹۷۹: ۱۲۳) و به‌تدریج با آثار ادبی بزرگان علم و ادب فارسی آشنا شد و در وزارت فرهنگ سوریه، به عنوان مترجم زبان فارسی مشغول به کار شد (إمریر، ۱۹۹۵: ۵۰) و در نتیجه آثار ارزشمندی را به عربی ترجمه کرد. از جمله آنها:

۱. روضة الورد (ترجمه گلستان سعدی شیرازی به عربی)

۲. برگزیده‌هایی از اشعار سعدی، حافظ و مولوی با عنوان «روائع من الشعر الفارسی»

۳. البستان (ترجمه بوستان سعدی به زبان عربی) (العجیلی، ۱۹۷۸: ۱۶-۱۴).

نظریهٔ دریافت

نظریهٔ دریافت که در آن خواننده و خوانش وی محور اصلی است، «در اواخر قرن بیستم توسط دو نظریه‌پرداز آلمانی به نام‌های هانز روبرت یاوس و ولفگانگ آیزر در دانشگاه کنستانس پا به عرصهٔ ظهور گذاشت» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۰). و اولین مکتبی است که خواننده را در مرکز اهتمام و توجه قرار می‌دهد (اسماعیل، ۲۰۰۲: ۹-۱۱). با شکل‌گیری این نظریه، نقش خواننده در خلق و بازسازی متن ادبی جدید، اهمیت بالایی یافت و دیدگاه ناقدان نسبت به خواننده «به عنوان کسی که به متن معنا می‌بخشد و از اندوخته‌های خود به آن می‌افزاید و با این کار بنایی جدید ابداع می‌کند» (عزام، ۲۰۰۷: ۹)، تغییر یافت. از این رو پیام متن را تنها خود متن کامل نمی‌کند و ناگزیر باید خواننده‌ای آن را بخواند تا در گذر خوانش خود معنا را بیافریند (اسماعیل، ۲۰۰۲: ۹-۱۱).

مطابق این نظریه، خواننده قادر است به اعماق متن وارد شود و با آن تعامل سازنده برقرار کند و در نتیجه از راز و رمز آن پرده بردارد و نوشته‌ها و نانوشته‌های آنچه را که می‌خواند، دریابد. بنابراین برای هر متنی نشانه‌های مخفی و اشیای تعریف‌ناپذیری وجود دارد (احمدی، ۱۳۹۱: ۶۸۵). این‌جاست که نقش مترجم را به عنوان خواننده در کشف معانی متون و دلالت‌های پنهان آن برجسته می‌سازد و به واکنش وی بر متن و

نقش او در معناآفرینی توجه زیادی دارد؛ چرا که یک متن ممکن است با خواننده‌های متفاوت، معناهای نسبتاً متفاوت به خود بگیرد.

می‌توان چنین برداشت کرد که «هر اثر ادبی سرشار از عناصر نامعین است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آنها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیرکرد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۰۶). درنتیجه، خواننده به جای غیرفعال بودن، بایستی عامل اصلی باشد و اوست که به متن معنا می‌دهد و موجب بقای آن می‌شود (شوورل، ۱۳۸۶: ۸۴). بنابراین هر متن در پی خوانش‌های متعدد امکان بازتولید تفاسیر و معانی متفاوتی را پدید می‌آورد. به عبارتی «فقط یک معنای درست ندارد؛ بلکه چندمعنایی است که این قدرت را دارد که تفسیرهای بعید را نفی کند و در حوزه‌ای منطقی، تفسیرهای متفاوت را پذیرا شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۸۵).

با در نظر داشتن این موضوع، در ادامه دریافت الفراتی به عنوان یکی از خواننده‌های متن و ترجمهٔ او از این متن را تحلیل خواهیم کرد.

موضوع غزل ۴۵۴

این غزل سخنی است در پرده که به قرینهٔ کلمات و ابیات معلوم می‌گردد. جشن نوروز و آغاز فصل بهار است. حافظ غمی شبانه‌روزی در مرگ یار و همسر خود بر دل دارد و یک لحظه تصمیم می‌گیرد چون غنچه از خود بیرون آید و هر چه در خانهٔ دل دارد، در راه خدا مشغول دارد و تا پایان عمر وفای همسری و مقام سروری خود را نگاه دارد و ازدواج نکند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۸-۷۹۹).

تحلیل و بررسی دریافت محمد الفراتی از غزل حافظ

زکوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

نسیمُ صبا النوروز، من ربعها هبّا فأوقد سراج القلب، تحیی به صبّا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

انسجام واژگانی و واج‌آرایی دو حرف «ز» و «ر» در زبان خواجه به خلق فضای موسیقایی بیت کمک کرده و مصرّع آوردن آن علاوه بر آفرینش فضای موسیقی از همان ابتدا مخاطب را به شنیدن آن برمی‌انگیزد. فراتی در دریافت خود همانند حافظ بیت اول را مصرّع آورده است و حرف رویّ را مصوّت بلند (آ) برگزیده تا القاگر این معنی باشد که وی غم و اندوهی را که حافظ در ورای واژگان بیان کرده، دریافت نموده است. به دیگر سخن، دریافت‌کننده به ویژگی‌های حروف و تأثیرگذاری آن کاملاً واقف بوده و همانند زبان مبدأ واژگانی را در آخر هر بیت گزینش کرده است که در دو حرف مشترک هستند. از این رو می‌توان برداشت کرد مترجم در دریافت زیبایی‌شناسی به‌خوبی عمل کرده است و تلاش نموده بازآفرینی وی از نظر موسیقایی و برونهٔ زبان تأثیرگذاری متن مبدأ را داشته باشد.

حافظ «نسیم» را به معنی وزش باد آورده است (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۱۴۹). ولی فراتی آن را به همان معنای بوی خوش دریافت کرده است و این امر از آوردن فعل «هبّا» به وضوح پیداست؛ چرا که کاربست «هبّا» القاگر این است که مترجم پی به این نبرده است که حافظ نسیم را به معنای وزش باد آورده است؛ از این رو در پایان مصراع کلمه «هبّا» را آورده است.

در بیت مذکور حافظ با آوردن فعل مضارع «می‌آید نسیم باد نوروزی» نوعی حرکت و جوشش به شعر بخشیده و به نوعی شعر خود را پویا ساخته است، ولی در زبان فراتی این فعل به شکل ماضی (هبّا) ترجمه می‌شود. یعنی ذهن وی پس از درگیر شدن با متن، زمان جمله را تغییر داده است.

در مصرع دوم حافظ از صنعت ادبی پارادوکس استفاده کرده است. بدیهی است که باد چراغ را خاموش می‌کند، چرا که باد عامل خاموش کردن آتش است. ولی حافظ ادعا کرده، یاریِ باد در گرو روشن کردن آتش است. از ویژگی‌های برجستهٔ زبانِ ادبی حافظ این است که موسیقی معنوی شعرش در جهت پارادوکس و گره زدن متناقضات، حرکت می‌کند و این امر بازتابی است از جهان‌بینی خاصّ او که برخاسته از «ارادهٔ معطوف به آزادی» است. حافظ می‌کوشد تا انسان را در نقطهٔ کمال آزادی قرار دهد؛ جایی که نه تنها در فضای هنر او و پهنهٔ شعر وی احساس دسترسی به هر دو سوی مفاهیم متناقض

را داشته باشد، بلکه حتی در داخل یک بیت یا یک مصراع و حتی یک تعبیر یا ترکیب نیز این آزادی و اختیار به تصویر کشیده می‌شود. از این رو غلبهٔ اسلوب ایهام در شعر وی، یکی از جلوه‌های این شیوه از رؤیتِ جهان، در اسلوب بیان پارادوکسیِ اوست (کاظمی، ۱۳۸۱: ۳۲۲). ولی فراتی فاقد این اندیشهٔ خاص حافظ است و در دریافت آن به خطا رفته و از این صنعت ادبی غافل مانده است. در نتیجه دریافت وی در راستای پیام شاعر نیست و از نظر معنایی از مصرع اول منقطع گردیده است.

باید اذعان کرد که مترجم در معادل‌گزینی واژگان موفق بوده است، ولی گاه دیده می‌شود که با وجود این حذاقت، برداشت وی از نظر درونمایه و تناسب معنایی نسبت به شعر حافظ ضعیف و در مواردی نارساست. برای مثال، در این بیت بهتر بود معادل «یار» را در زبان مقصد واژهٔ «حبیب» برمی‌گزید و بعد واژهٔ «ربعها» را ذکر می‌کرد تا مشخص شود مراد منزلگاه معشوق است. همچنین شایسته بود در بازتولید خود معادل «چراغ دل برافروزی» را عبارت «نَوِّر قلبَکَ» می‌آورد، چون «سراج و أوقِد» هر دو معنای حسی دارند، ولیکن برای فهم اشعار حافظ باید لایهٔ پنهان و فراسوی واژه‌ها را دید.

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و عطر کزهر الروض جوک بالندی إذا ما حُبیتَ المال، و انفح به الصحبا
و لا تکتنز ما عشت تبراً، فکنزه بقارونَ أخری الدهر، قد ألصق الثلبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

خرده: پول خرد و اندک، در اینجا استعاره از رشته‌های زرد رنگ وسط گل سرخ است (برزگر خالقی، ۱۳۸۲: ۱۰۰۷). حافظ صور خیال را به زیبایی در غزلیات خود گنجانده است و این ویژگی زیبایی اشعار او را دوچندان کرده است؛ چرا که هیچ اندیشه‌ای بدون تصرف خیال ارزش هنری ندارد. در این بیت وی مخاطب را به گلی تشبیه کرده است که گرده‌های خود را به محیط اطراف می‌بخشد. از این رو، از وی می‌خواهد هر آنچه دارد در راه خدا و برای رضای او بخشش کند. یعنی ثروت را به خرده‌های زرد رنگ میان گل سرخ تشبیه کرده است. فراتی دریافتی همسو با پیام متن اصلی داشته و بازآفرینی وی به زبان مبدأ نزدیک است؛ چراکه بخشش مال را همانند گل سرخ دانسته که بوی

خوش خود را به اطرافش می‌پراکند. اینگونه برداشت می‌شود که فراتی با ورود به اعماق متن و ارتباط با آن تفسیر مناسبی از بیت داشته و به متانت و استحکام ترجمه کرده است. هر چند در بازتولید خود تصویری آورده که در زبان حافظ نیست. فراتی گفته: «وانفح به الصحبا و لا تکتنز ما عشت تبراً» که این تصویر ناشی از برداشت اولیهٔ وی از خوانش غزل است. به عبارت دیگر، براساس نظریهٔ دریافت، تأویلی را که از خوانش غزل داشته به مخاطب عرضه کرده است؛ تأویلی که فراتی را قادر ساخته است به اعماق غزل وارد شود و با آن تعامل متقابل داشته باشد؛ در نتیجه از راز و رمز آن پرده برداشته و نوشته‌ها و نانوشته‌های آن را می‌خواند و درمی‌یابد.

چنانکه در ابتدا بیان شد، بر اساس نظریهٔ دریافت، مخاطبان مختلف یک متن ادبی می‌توانند تأویل‌ها و دریافت‌هایی متفاوت و یا حتی متضاد از یک متن داشته باشند. به ویژه اگر زبان، زبانِ شعری حافظ باشد که نمی‌توان انتظار داشت همهٔ آنها یک برداشت را داشته باشند. بنابراین نباید بر فراتی خرده گرفت که چرا چنین برداشت‌هایی کرده است؛ برای آنکه بدیهی است خوانش‌های مختلف تفاسیر گوناگونی به دنبال خواهد داشت.

حافظ در مصرع دوم اشاره به عاقبت قارون دارد که مطابق روایات پس از عمری ثروت‌اندوزی و بخل با ثروت خود به زمین فرورفت (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۱۴۹). شاعر از مخاطب خود می‌خواهد که با بخشش مال در راه خدا به سرنوشت قارون گرفتار نشود. فراتی مقصود حافظ را از واژهٔ «خدا را» به خوبی دریافت کرده و آن را در ضمن بخشش دارایی و ذخیره نکردن آن آورده است.

با دقت در ترجمهٔ وی می‌توان برداشت کرد که وی با کاربرد قوّه خیال، حسّ‌آمیزی بدیعی را در «عطر کزهر الروض جوک بالندی» خلق کرده است؛ اینکه حس بینایی را در حکم بویایی دانسته و بیان کرده است که با بخشش کردن اموال، محیط پیرامون خود را معطر نما.

سخن در پرده گویم چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

دعوتک باللحن الشجی، فوافنی و کالورد من أکمامه، فاهتک الحجبا

فخمسة أيام لها الحكم فی الوری إمارة نوروز، فجانب بها العجبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

عبارت «سخن در پرده گفتن» یعنی پوشیده سخن گفتن. با دقت در برگردان فراتی روشن می‌شود که وی معادل آن را در زبان مقصد «دعوتُک باللحن الشجی» آورده است. یعنی با لحنی اندوهگین تو را می‌خوانم. روشن است که دریافت وی مناسبتی با مقصود حافظ ندارد. به دیگر سخن، خواننده تنها ترجمهٔ تحت‌اللفظی کرده و جان‌مایهٔ سخن را دریافت نکرده است. به نظر می‌رسد، شایسته بود به جای آن می‌گفت: «أقول معک غموضاً، یا أقول قولاً غامضاً، یا لا أبوح بقولی».

نارسایی دیگر ترجمهٔ فراتی این است که وی معادل جملهٔ «چو گل از غنچه بیرون آی» را عبارت «کالورد من أکمامه» آورده است. حال آنکه شایسته بود عبارت «کالزهرة تخرج من البرعم» را جایگزین آن می‌کرد. هرچند با این تعبیر شاعرانهٔ خود استعارهٔ مکنیه زیبایی را در بیانِ خود گنجانده است؛ بدین شکل که گل را استعاره گرفته برای انسان و از لوازم آن «أکمام» را آورده است.

گفتنی است «میرنوروزی» در زبان حافظ ایهام دارد. معنای نزدیک آن بهار و شوکت و دولت بهار است و معنای بعید آن حاکم موقتی است که در قدیم‌الأیام رسمی بوده که برای تفریح مردم سلطنت چند روزه‌ای به او می‌بخشیدند (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). هر حکمی می‌داد، قابل اجرا بود و به زور از مردم پول می‌گرفتند و اگر کسی نمی‌داد، به حکم «امیرنوروز» کتک می‌زدند و رسوایی‌ها می‌کردند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۹) و پس از انقضای ایام جشن، سلطنت او نیز به پایان می‌رسید.

با دقت در بازتولید مترجم به این مهم دست می‌یابیم که دریافت فراتی از مضمون اصلی بیت به دلیل عدم اطلاع از مراسم خاص ایرانی، درست نبوده است و تنها ظاهر واژگان را دیده و نتوانسته ماورای واژگان را دریابد، در نتیجه برداشتی را به مخاطب ارائه داده که با مضمون زبان مبدأ فاصله دارد.

مهم این است که فراتی در برگردان این غزل همهٔ ابیات به جز دو بیت اول را جا به جا نموده است. یعنی در دریافت مضمون و درونمایهٔ غزل پیکرهٔ اصلی آن را درگرگون

کرده و علاوه بر این در برداشت خود از این غزل هر بیت فارسی را در در دو بیت ترجمه نموده است.

میی دارم چو جان صافیّ و صوفی می‌کند عیبش　　خدایا هیچ عاقل را مبادا بخت بد روزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و لی خمرة أصفی من الروح، إنما　　یری کل صوفی علیَّ بها عیبا

فیارب!! لاتجعل نصیب أخی حجاً　　علی الدهر سوءَ الحظ، ما أخلص الحبّا

(الفراتی، د.ت: ۲۱۷)

چنانکه در ابتدا بیان شد براساس نظریهٔ دریافت خواننده هدف نهایی برای دریافت پیام متن ادبی است و تلاش می‌کند در بین سطور متن پیش رو مضمون پنهان‌شده را دریابد و تفسیر و تأویلی مناسب را به زبان مقصد منتقل کند. فراتی نیز بر پایهٔ نظریهٔ مورد نظر برداشتی متناسب با مفهوم اصلی بیان کرده و نمی‌توان دریافت وی را نپذیرفت؛ زیرا در این رویکرد خواننده آزاد است با خوانش خود از متن هر دریافت و برداشتی را که به دنبال قرائت به دست می‌آورد، منتقل کند. ولی باید اذعان کرد، خواننده زمانی که آن دو را با هم مقایسه می‌کند، بیت حافظ را به سبب موسیقی زیبایی که صامت‌ها و مصوت‌ها با کنار هم قرار گرفتن به وجود آورده‌اند، دلنشین و زیباتر می‌داند؛ زیرا «نظام موسیقایی شعر حافظ بیشتر بر موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در زنجیره مصراع، یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست» (کاظمی، ۱۳۸۱: ۳۰۵).

به نظر می‌رسد مترجم در انتقال مفهوم بیت برای اینکه وزن شعرش شکسته نشود، عبارت «ما أخلص الحبا» را به بیت افزوده است که در زبان مبدأ چنین مفهومی مشاهده نمی‌شود.

طریق کام‌بخشی چیست ترک کام خود کردن　　کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و ما بالأمانی یدرک المرء سؤله　　فدع رغبات النفس، تَصفُ لک العقبی

وحک من بقایا ما ترکتَ من المنی　　قَلَنسُوةً، تولَ الرئاسة و القربا

(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

خواجه مصرع اول بیت را با استفهامی آغاز کرده که پاسخ آن را در ادامه برای مخاطب آورده است تا ذهن مخاطب بلافاصله و بدون جست‌وجوی فکری به آن دست یابد. ولی فراتی در بازتولید خود اسلوب جمله را به نفی تغییر داده است.

«ترک» در مصرع دوم ایهام دارد. هم به معنای رها کردن و هم به معنای نوعی کلاه یا بخشی از کلاه است (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). حافظ می‌گوید طریق کام‌بخشی به دیگران آن است که کام خود را ترک کنی و کلاه سروری آن است که از این ترک کام به سروری قوم می‌رسی (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۹). با دقت در برگردان فراتی برداشت می‌شود هر چند وی در بازآفرینی خود به تعادل ترجمه‌ای کامل برای عبارت «ترک کام کردن» دست نیافته و با آوردن واژهٔ «قلنسوة» به ترجمهٔ لفظی روی آورده است. ولی باید اعتراف کرد با بازسازی عبارت «دع رغبات النفس، تصف لک العقبی» حامل همان پیام خواجه است و می‌گوید: باید خواسته‌های نفس را رها کنی تا عاقبتی خوش داشته باشی و با ترک آرزوهاست که به ریاست و سروری می‌رسی.

ندانم نوحه قمری به طرف جویبار از چیست مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

دَعَت شجوَها بالأمس ورقاء أیکة علی عدوة الوادی، و لم أدرِ ما أصبی
تُری؟ أبها ما بی؟ و هل هی فی الأسا کحالی؟ علی الأیام تستشعر الکربا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

حافظ در این بیت تشبیه زیبایی آورده است. بدین‌گونه که آواز قُمری در کنار رود را به نالهٔ خود در از دست دادن دوست و همسر خود تشبیه کرده است. فراتی توانسته با متن ارتباط برقرار کند و در نقش یک خواننده با خوانش خود ماورای واژگان را دریابد. به بیان دیگر، دریافتی که از مفهوم بیت داشته، صحیح و به متن مبدأ نزدیک است. شاعر در زبان مبدأ پارادوکس زیبایی با آوردن دو متناقض به کار گرفته است. گفتنی است که قمری در کنار جویبار آواز می‌خواند و سرمست است، ولی حافظ از آن به ناله و فغان تعبیر کرده است. فراتی نیز این‌گونه بیان کرده است که کبوتر در کرانه وادی غم و اندوه خود را فرامی‌خواند؛ در این صورت بین واژه «دعت» و «شجوها» تناقض وجود دارد و

غم و اندوه را که امر معنوی است، امری حسی تلقی کرده است؛ در نتیجه فعل «دعا» را برای آن به کار برده است.

جدا شد یار شیرینت کنون تنها نشین ای شمع که حکم آسمان اینست اگر سازی وگر سوزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

فیا شمع، فاجلس وحدک الآن، و اصطبر فقد حرموکَ الشهدَ، فاحتسبِ الربا
بهذا جری حکم القضا، فاغنم الرضا و الّا فأحرق منک باللوعة القلبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۷)

انسجام واژگانی دو حرف «سین» و «شین» و مصوّت بلند «ای» بر زیبایی و جذابیت موسیقی بیت حافظ افزوده است. ترجمهٔ فراتی هر چند مقصود خواجه را می‌رساند ولی از نظر موسیقی، گوش‌نوازی متن مبدأ را ندارد.

گفتنی است، تعبیر «یار شیرین» در خطاب به شمع ایهام دارد: ۱- محبوب دلبند، ۲- انگبین که از موم شمع جدا می‌شود (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). فراتی در برداشت خود همان تشبیه زیبای حافظ را به کار برده است. به بیان دیگر، در دریافت زیبایی‌شناسی بیت موفق بوده است؛ بدین گونه که خود را همانند شمع روشنی‌بخش محافل معرفی کرده است و از طرفی صنعت تجرید و تشخیص آورده و شمع را مورد خطاب قرار داده است و عمل نشستن و صبر کردن را به او اسناد داده است. حال آنکه چنین تصویری در بیان حافظ به کار نرفته است.

تعبیر «حکم آسمان» در زبان خواجه کنایه از سرنوشت و قضا و قدر است. فراتی در خوانش بیت، این کنایه را به خوبی دریافت کرده و معنای آن را در بازتولید خود به تصویر کشیده است و در ترجمهٔ خود «جری حکم القضا، فاغنم الرضا» را معادل آن آورده است و همچنین ساختن و سوختن را که کنایه از اندوه و آزردگی است، به زیبایی ترجمه کرده است «و الّا فأحرق منک باللوعة القلبا».

به بستان شو که از بلبل رموز عشق گیری یاد به مجلس آی کز حافظ غزل گفتن بیاموزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

إلی البلبل الغرید فی الروض، تستفد لحل رموز العشق من لحنه ضربا

و إن رمتَ من سحر البیان فرائداً فزر حافظاً، و احفظ له الغزل العذبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۸)

حافظ در این بیت از مخاطبِ خود می‌خواهد که اگر قصد داری راز و رمز عشق و عاشقی را بدانی باید وارد بوستان من شوی و عاشقانه سخن گفتن را بیاموزی. در واقع وی تشبیه زیبایی را آورده و غزلیات خود را به بوستان تشبیه کرده است و خود را بلبل معرفی می‌کند. فراتی نیز دریافت صحیح و همسویی با مضمون بیت داشته و همان مفهوم را به مخاطب مقصد منتقل کرده است.

موضوع غزل۴۸۶

شعری است سیاسی عارفانه و حیرت‌آور که حافظ، راز حقیقت را در اشیای طبیعت می‌بیند و درون را از بیرون گزارش می‌کند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۸۳۵). غزلی است که با مضامین و تعابیر عارفانه آغاز می‌شود، اما در این حال و هوا ادامه نمی‌یابد و از بیت سوم به بعد سخن حافظ گاه عاشقانه، گاه رندانه و گاه پند و اندرز است (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۴).

تحلیل و بررسی دریافت محمد الفراتی از غزل عارفانهٔ حافظ

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۶۹)

ألقی الهَزارُ بأعلا سروة سَحَراً من لحن فارس درساً، فی الهوی حَسَنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

فراتی به عنوان دریافت‌کننده تلاش کرده است ضمن دریافت پیام شاعر و انتقال آن به زبان مقصد، مطابقت و همسویی بین آنها ایجاد کند. برای مثال، در ترجمهٔ این بیت دریافت زیبایی‌شناسی وی از زبان شعری حافظ کاملاً بجا بوده است. به گونه‌ای که برای جلب توجه مخاطب و خلق فضای موسیقایی، بیتِ اولِ خود را مصرّع آورده است و این هنر ادبی در ترجمهٔ شعر به شعر کار ساده‌ای نیست که به‌راحتی از آن بتوان گذشت.

واژهٔ «گلبانگ» اوج و بالاترین نواخت صوت است. فراتی درک درستی از آن نداشته و در انتقال آن دچار لغزش شده است و نتوانسته مصداق معنایی متناسب با آن به کار ببرد؛ در نتیجه معادل آن را «بأعلا سروةٍ سحراً» آورده است.

لازم به ذکر است، منظور از «واژهٔ پهلوی در زبان خواجه گویشی است که ترانه‌های بابا طاهر با آن بود «یعنی گویش محلی خواندن ترانه». این واژه، هم‌ریشه با پهلوان بسیار توانا و دلیر است» (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۲۹). به نظر می‌رسد فراتی در دریافت معنای آن به خطا رفته و با جایگزینی عبارت «لحن فارس» در زبان مقصد از آن تعبیر به زبان پهلوی کرده است؛ در حالی که مقصود حافظ، زبان پهلوی نیست

«مقامات معنوی» ایهام دارد: ۱) مقامات طریقت، ۲) جمع مقامه؛ «خطبه یا سخنان ادبی به نثر فنّی و مصنوع توأم با اشعار و امثال و مشحون به صنایع بدیعی اعم از لفظی و معنوی» (همان، ۱۳۷۹: ۱۲۲۹). بنابراین مقصود حافظ از مقامات معنوی مباحث معنوی، نکته‌های روحانی و عرفانی و سخنان ادبی مشحون به صنایع بدیع است. حال آنکه فراتی به دلیل دریافت نکردن مفاهیم عرفانی، از آن به درس عشق و عاشقی تعبیر کرده است. به عبارتی وی نتوانسته در بررسی و دریافت خود مفهوم نهفته در ایهام را به‌درستی درک کند؛ از این رو در برگردان خود مفهوم آن را چنین آورده است: بلبل از لحن پهلوان درس عشق و عاشقی می‌آموزد. واضح است که وی در دریافت و انتقال مفهوم به خطا رفته و به‌درستی القاگر زبانِ حالِ خواجه نبوده است. لازم به ذکر است، چون نگارنده اساس کار خود را نظریهٔ دریافت قرار داده است و محور اصلی در این نظریه، خواننده و ارتباط وی با متن و اثرپذیری از آن است، نمی‌توان به طور قطع ادعا کرد که دریافت و برداشت‌های فراتی نارساست؛ چرا که مدارِ بحث این نظریه خواننده است و خوانش وی.

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل تا از درخت نکته توحید بشنوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

فقال: هیا اسمع التوحیدَ من شجر بورده، نارُ موسی قد بدت عَلَنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

ایهام شگرفی در تعبیر «گل نمودن آتش موسی» نهفته است و دو معنای مستقل مساوی از آن برمی‌آید: ۱) آتش موسی گل کرد (گل کردن یعنی شکفته شدن آتش)، ۲) گل سرخ، نمایانگر و یادآور آتش موسی شد (خرمشاهی، ۱۲۳۰: ۱۳۷۹). فراتی دریافت و تفسیری دور از انتظار متن ارائه نکرده است و تلاش کرده با خوانش خود متن جدیدی بیافریند که همان تأثیرگذاری را در مخاطب ایجاد کند. از این رو، معادل «آتش موسی نمود گل» را عبارت «بورده، نار موسی قد بدت عَلَنا» آورده است و همان معنای «آتش موسی گل کرد» بار دیگر در زبان مقصد بازآفرینی شده است. مقصود حافظ از «تا از درخت نکته توحید بشنوی» به معنای شنیدن نیست، بلکه می‌توان به دیدن تعبیر کرد، ولی فراتی به‌درستی نتوانسته مقصود را برداشت کند و ناگزیر به ترجمهٔ لفظی روی آورده و در دریافت خود صنعت ادبی تشخیص و حس‌آمیزی به کار برده است و با این تفسیر و دریافت شاعرانهٔ خویش در زبان مقصد دست به آفرینشی نو زده است. بدین شکل که «شجر» را به انسانی تشبیه کرده و از لوازم آن که حرف زدن و شنیدن است، آورده است. از این رهگذر، کارکرد حس شنوایی را برای قوهٔ بینایی در نظر گرفته و با این تعبیر به زیبایی ادبی سرودهٔ خود بسی افزوده است.

مرغان باغ قافیه‌سنجند و بذله‌گوی تا خواجه مَی خورد به غزاهای پهلوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لمنطق الطير أنغام، ترجعها بالبهلوية، تنفی الهم، و الشجنا
لما حكتها على أفنانها غزلاً بات الوزير بها نشوانَ، مفتتنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

«قافیه‌سنج» کنایه از شاعر است و بذله‌گو، شاعر خوش‌سخن را گویند (برزگر خالقی، ۱۳۸۲: ۱۰۶۷). در این بیت حافظ تشبیهی زیبا خلق کرده است؛ بدین‌گونه که خود و شاعران عارف را به مرغان آوازخوان تشبیه کرده تا سلطان به آواز غزل‌های آنها سرمست باشد. ذکر غزل در کنار پهلوی نشان می‌دهد که همان ترانه با گویش محلی است. دریافت‌کننده زبانِ حالِ خواجه را به نیکی دریافت کرده است؛ با این تفاوت که وی مفهوم آن را در دو بیت گنجانده است و تنها نقصی که در برگردان وی احساس می‌شود،

وجودِ واژهٔ «پهلوی» است کـه وی دریافـت و تفسـیری درسـت از آن نداشـته و در زبـان مقصد معادل آن را زبان پهلوی آورده است.

چنین برداشت می‌شود که فراتی شروح غزلیات حافظ را مطالعه نموده که به زیبـایی تمام و تلاش فراوان تلاش نموده مقصود حافظ را درک و دریافت کند و بـه زبـان عربـی منتقل نماید که خود خدمتی قابل تقدیر در حق زبان فارسی می‌باشد.

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد　　زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لم یُبق غیر حدیث الجام، من أثر　　جمشیدُ، فاصدف عن الدنیا و کن فطنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

حافظ می‌گوید: جمشید با همه شکوه و بزرگی‌اش فقط داستان جام جم را از دنیا بـا خود برد؛ پس به هوش باش که بر تعلقات دنیوی دل نبندی. مترجم در دریافت معنـایی آن موفق ظاهر شده است و حتی زمان جمله را همانند مبدأ در معنای گذشته «لم یُبـق» آورده است. به دیگر بیان برداشت وی از زبان مبدأ صحیح بوده است و توانسته به عمـق بیت پی ببرد و بازتولید وی از نظر معنـایی از مـتن مبـدأ فاصـله نگرفتـه و همسـو و در راستای زبان شعری حافظ است. به خصوص جایی که می‌گوید: «فاصدف عن الدنیا»، زیرا فعل «صدف عن» در زبان عرفانی کاربرد دارد، که مترجم آن را درک کرده است.

این قصّهٔ عجب شنو: از بخت واژگون　　ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

و اعجب لأنفاس عیسی، و هی محییة　　کیف بها قد بات یقتلنا؟؟

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

حافظ هنرمندانه مفاهیم سازگار و ناسازوار و متضاد را در هم آمیخته و از کلام عادی دور شده است و به حیطهٔ زبـانِ فنـی و شـاعرانه روی آورده اسـت و از همـین اخـتلاط، تصویری بدیع همراه با شگفتی زاده می‌شود که غافلگیری و توجّه مخاطـب را بـه دنبـال دارد (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۹). با این ترفند هنری حافظ می‌گوید: نفس عیسی یار را می‌کشد و از پا درمی‌آورد. حال آنکه نفس حضرت عیسی مرده را زنـده مـی‌کنـد. در زبـان مقصـد

دریافت فراتی از مفهوم پارادوکس به‌کاررفته در زبان مبدأ صحیح و در راستای بیت فارسی است و آن را در «هی محیية و قد بات یقتلنا» با هنرمندی تمام گنجانده است.

با دقت در برگردان بیت به این مهم دست می‌یابیم که در بازتولید مترجم تغییر نوع فعل از امر به متکلم مشاهده می‌شود که در پیکرهٔ بیت انجام داده است.

خوش وقتِ بوریا و گدایی و خواب أمن　　کاین عیش نیست درخورِ اورنگ خسروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

نوم الفقیر بروض، فی الحصیر علی　　أمن، لتاج ملیک لم یکن ثمنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

حافظ در این بیت موقعیت درویشی خود را بسیار برتر از زندگانی پر بیم و هراس سلطنت شاهی می‌داند و ذکر این مطلب بدین منظور است که حافظ بی‌اعتنایی خود را نسبت به کم لطفی شاه نشان داده است. یعنی این زندگی درویشانه با آسایش خاطر همراه است، آرامشی که قدرتمندان از آن محرومند. شاعر عرب زبان در پی خوانش خود از بیت تفسیر و دریافتی مناسب از بیت داشته و برداشت خود را از بیت با واژه‌های ساده و قابل فهم عنوان نموده است که تقریباً همان درونمایه کلام حافظ را در آن گنجانده است.

چشمت به غمزه خانه مردم خراب کرد　　مخموریت مباد که خوش مست میروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

سوَّدتَ دار الفتی بالغمز، فامض إذن　　نشوانَ، دون خُمار واتق الفتنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

در این بیت حال و هوای کلام عوض می‌شود و حافظ به سراغ معشوق می‌رود و می‌گوید: غمزه معشوق تیری است که بر دل عاشق می‌نشیند و او را خانه خراب می‌کند(استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۵). اصطلاح «خانه خراب کردن» یعنی بدبخت و بیچاره کردن. ای معشوق چشم زیبای تو با ناز و عشوه مردم را بدبخت و بیچاره کرد. امیدوارم که هرگز دچار خماری و مستی نگردی؛ زیرا که خوش و مستانه راه می‌روی. در واقع این بیت انتقاد سختی است که حافظ به شاه ابراز می‌دارد و به او هشدار می‌دهد که سخت‌گیری‌ها و زورگویی‌های تو مردم را خانه خراب و ناراضی کرده است. امیدوارم روزی پشیمان و سرخورده نشوی؛ چرا که در حال حاضر بسیار سرمست راه می‌روی.

(استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۵). همانطور که مشاهده می‌شود دریافت فراتی از تعبیر «مخموریت مباد» مطابق با معنای بیت مبدأ نیست و تصویری که وی در پی خوانش خود دریافت کرده، دور از درونمایه و پیام بیت است؛ چرا که در زبان حافظ جمله دعایی است که به معنای ملال و کسالت ناشی از بی‌بهره‌گی از شراب است، ولی فراتی در برداشت خود از بیت به خطا رفته و آن را به معنای پرهیز از فتنه دریافت کرده است.

گفتنی است مترجم در دریافت خود از بیت استعارهٔ بدیع و تازه‌ای خلق کرده است؛ به این صورت که سیاه کردن را استعاره برای ویران کردن گرفته است، ولی آن را ذکر نکرده و از لوازم آن یعنی «دار» را آورده است.

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر　　کای نور چشم من بجز از کِشته ندروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لله ما قال دهقان لوارثه:　　أی نور عینی، اتخذ من حرثنا سَنَنا

دنیاک مزرعة الأخری، فلستَ غداً　　منها ستحصد، إلّا ما زرعت هنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

خواننده -و به اعتباری مترجم- همواره با متن در تعامل بوده و تلاش کرده است معانی نهفته در آن را برداشت کند تا آفرینش متن جدید وی که در پی خوانش ظهور می‌گردد، همان تأثیرگذاری متن مبدأ را به دنبال داشته باشد؛ مثلاً جایی که در ترجمه «چه خوش گفت»، «لله ما قال» را به شیوه تعجبی بیان کرده است تا بتواند فعال و اثرگذار واقع شود.

از تدقیق در متن روشن می‌شود که دریافت‌کننده تغییر اساسی در پیکرهٔ غزل داده است و بیت آخر خواجه حافظ را در زبانِ مقصد حذف کرده است.

نتیجه‌گیری

- محمد الفراتی شاعری تواناست که با حذاقت شاعرانه خود به ترجمهٔ منظوم غزلیات حافظ دست یازیده است؛ هرچند در مواردی وجودِ واژگان دارای ایهام موجب شده که فراتی به دلیل دریافت نکردن معانی آنها نتواند فهم متناسب با متن داشته باشد.

در مجموع ترجمهٔ او، نارسایی و کاستی در ترجمهٔ مضامین عرفانی بیشتر نمود پیدا کرده است و شاعر در مواردی دریافتی مناسب از آن نداشته است و ناگزیر از مفاهیم عرفانی برداشتی لفظی کرده است. در مقابل، در غزلی که عاری از تعابیر عرفانی است، مترجم هنرنمایی کرده و دریافت نسبتاً صحیحی از آن داشته است.

- فراتی بر اساس نظریهٔ دریافت فهم خود را از خوانش اولیهٔ این دو غزل بیان کرده است و براساس دو اصل مهم تفسیر و تأویل به برگردان عربی آن اقدام کرده است. جاهایی که مترجم به ظاهر لفظ پرداخته است، نگاهِ وی بر اساس اصل مهم تفسیر بوده و جاهایی که گویا مفهوم بیت را دریافت کرده است، بر اصل تأویل تکیه داشته است و به خوبی توانسته با متن مبدأ ارتباط برقرار کند.

- در بررسی و نقد دریافت فراتی از این دو غزل درمی‌یابیم که چه بسا وجود مفاهیم عرفانی و واژگان ایهام‌دار، دریافت معنایی مترجم را از متن مبدأ دور کرده و درونمایهٔ سخن حافظ به صورت نارسا وارد زبان مقصد شده است. از سویی دیگر باید اذعان کرد که در برداشت‌ها و دریافت زیبایی‌شناسی موفق ظاهر شده است.

- محمد الفراتی کوشیده تا علاوه بر ترجمه، در موسیقی بیرونی ابیات از حافظ تقلید کند؛ به‌ویژه در بیت‌های اول همان وزن و حتی قافیهٔ زبان مبدأ را به کارگرفته است که یکسانی حروف مشترک رویّ و بیت مصرع از نمونه‌های آن است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱) ساختار و تأویل متن، چاپ چهاردهم، تهران، مرکز.
استعلامی، محمد (۱۳۸۳) حافظ (شرح و نقد غزل‌های حافظ)، ج۲، تهران، سخن.
اسماعیل، سامی (۲۰۰۲) جمالیات التلقی، القاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.
إمریر، شاهر شریف (۱۹۹۵) الفراتی حیاته و شعره، دمشق، دار معهد الطباعة و النشر و التوزیع.
ایگلتون، تری، (۱۳۸۳) پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۸۲) شاخ نبات حافظ، تهران، زوّار.
ثروتیان، بهروز (۱۳۸۶) سروده‌های بی‌گمان حافظ، تهران، امیرکبیر.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۹) حافظنامه، بخش دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۸) ترجمهٔ متون ادبی، تهران، سمت.
راستگو، سید محمد (۱۳۸۲) هنر سخن آرایی، فن بدیع، تهران، سمت
شوحان، أحمد (۱۹۷۹) محمد الفراتی شاعر وادی الفرات، دیرالزّور سوریه، مکتبة التراث.
شوورل، ایو (۱۳۸۶) ادبیات تطبیقی، ترجمه طهمورث ساجدی، تهران، امیرکبیر.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۰) دیوان، براساس نسخه قزوینی و غنی، تهران، لوح محفوظ.
العجیلی، عبدالسلام (۱۹۷۸) محمدالفراتی، شاعر کبیر و مغمور، نشرة الشعر، العدد۱۲.
عزام، محمد (۲۰۰۷) التلقی و التاویل بیان سلطهٔ القارئ فی الأدب، دمشق، دار الینابیع.
قدوری الحمد، غانم (۲۰۰۵) ابحاث فی العربیة الفصحی، عمان دار عمار، للنشر و التوزیع.
الفراتی، محمد، (دون تاریخ) روائع من الشعر الفارسی، سوریه، وزارة الثقافة و الإرشاد.
کاظمی، ایرج (۱۳۸۱) حافظ در اندیشه حافظ‌شناسان، افلاک.
مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) دانشنامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران، چشمه.
مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
مونان، جورج (۲۰۰۰) اللسانیات و الترجمة، ترجمه، حسین بن زروق، الجزایر، دیوان المطبوعات الجامعیة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی