فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir
ISSN : 2645-6478

نقد ترجمه منظوم شواربی از غزل اول و سوم حافظ بر پایه الگوی گیدئون توری

دکتر فاضل عباس زاده[1]

تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۰۲/۰٤ تاریخ پذیرش نهایی : ۱٤۰۰/۰٤/۲۳
(از ص ۱٤۰ تا ۱۵۷)
نوع مقاله : پژوهشی
۲۰.۱۰۰۱.۱.۲٦٤٥٦٤۷۸.۱٤۰۰.٤.۱۱.٤.۱

چکیده

بسیاری از آثار برجسته ادبیات فارسی به زبان عربی ترجمه شده است؛ از جمله این آثار می‌توان به ترجمه دیوان حافظ اشاره کرد، که توسط مترجم توانمند مصری، امین الشواربی به عربی بازگردانده شده است. این ترجمه، چهارده غزل از غزل‌های شیوای خواجه شیرازی را به منظوم ترجمه کرده و باقی را به نثر برگردانده است. با توجه به دشواری ترجمه منظوم و عدم برقراری تعادل لازم میان متن مبدأ و متن مقصد، ضرورت دارد تا چنین ترجمه‌هایی با رویکردهای مقصدگرایانه ارزیابی گردد که الگو و تئوری گیدئون توری بر حسب این رویکرد شکل گرفته است. در این تئوری به بررسی ترجمه و تغییرات سازنده و مخرب آن در چندین لایه پرداخته می‌شود. بدین‌سان پژوهش حاضر، با توجه به دشواری ترجمه منظوم و اهمیت خاص غزلیات حافظ، که از زبان و تعبیر متفاوت برخوردار است، به بررسی ترجمه منظوم "امین الشورابی" از غزل اول (ألا یا أیها الساقی...) و سوم (اگر آن ترک شیرازی...) حافظ، در پرتو دیدگاه مقصدگرایانه گیدئون توری می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، ترجمه منظوم کاریست بس دشوار که سبب بروز لغزش‌های فروانی می‌شود، امین الشواربی در مجموع ستودنی عمل کرده است و لغزش‌های ترجمه منظوم وی متناسب با تئوری مقصدگرایی گیدئون توری که جواز استفاده از برخی تفاوت‌ها را به مترجم می‌دهد، اندک است. اما این ترجمه‌ها، در برخی موارد از تغییرات مخربی برخوردار است و موجب از بین رفتن زیبایی‌های متن و وارونه کردن معانی و محتوایی ابیات شده است که نمی‌توان بسادگی از این خطاها چشم پوشی کرد.

کلید واژه ها: حافظ شیرازی، ترجمه منظوم، نقد، امین الشواربی، غزل، گیدئون توری.

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، **واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد، ایران** .fazil.abbaszade@gmail.com

۱. مقدمه

مفهومی که از دیرباز در نظریات ترجمه دیده می‌شود مفهوم «تعادل» است. بیشتر ناقدان ترجمه به این امر معتقدند و می‌گویند، ترجمه باید با متن اصلی یکسان و هماهنگ باشد. این امر تا حدود زیادی اشتباه است، زیرا ابعاد سبکی و بلاغی هر متنی طبق ادبیات آن قوم تعریف شده و نمی‌توان همه آنها را در ترجمه منتقل داد. دوم اینکه اگر از ادبیاتی متوسط و ضعیف، دارای زبانی متوسط قصد ترجمه داشته باشیم، اگر پایبند به مفهوم تعادل باشیم باید همان ادبیات و زبان متوسط را در ترجمه بیاوریم. بدین سان مفهوم تعادل چندان ضروری نیست و شاید منجر به عدم پیشرفت ترجمه شود» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۸۴). از جمله صاحب‌نظران این حوزه، که شمشیری آخته بر پیکر ترجمه طوطی‌وار و متعادل زد، گیدئون توری بود که با بررسی تاریخ ترجمه ادبی به عربی به این نتیجه دست یافت. او بدین منظور مطالعه میدانی و طرحی بزرگ را در مطالعات ترجمه انجام داد. از نظر او «یکی از هدف‌های این مطالعه میدانی، کشف تصمیم‌هایی بود که عملاً در فرایند ترجمه گرفته شده بود و توری امیدوار بود که از این طریق به نظمی از قواعد حاکم بر ترجمه این نظام چندگانه خاص دست یابد. همان گونه که "پورپوویچ" اعتقاد داشت، دلایل زیبایی شناختی برخی از تصمیم‌های اخذ شده در جریان ترجمه را به واضح‌ترین صورت در چرخش‌های انجام شده از متن مبدأ به متن مقصد می‌توان دید. تحلیل چرخش‌ها نشان داد که تغییرات زبانی اندکی در عملیات ترجمه در این دوره انجام شده بود و اندک حذف‌ها و از آن کمتر اضافاتی که صورت گرفته بود، ربطی به هویت متن نداشت. تغییرات بیشتر مربوط به انتخاب کلمات و تعیین سبک بود که به کشف هنجارهای متنی منتهی شد مثلاً نشان می‌داد که مترجم از میان بدیل‌های ممکن آن را که به بالاترین سبک تعلق داشته برگزیده و از این طریق متن را ترفیع داده است» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۶۳). بنابراین چنین تغییرات جزئی از نگاه توری، اگر به ترفیع متن هم بیانجامد، می‌تواند حیات و پویایی ترجمه را تضمین کند و برای ترجمه مفید باشد. هرچند که نباید فراموش کنیم که هر ترجمه‌ای ناگزیر از اعمال پاره‌ای تغییرات است که نمی‌توان با نگاهی تند و انتقادآمیز نسبت به این تغییرات، سرنوشت ترجمه را در خطر انداخت.

بدیهی است ترجمه شعر دشواری‌های زیادی دارد و از نظر برخی صاحب‌نظران غیر ممکن و نادرست است اما امروزه در سایه همزیستی ملت‌ها، ناگزیر از ترجمه و انتقال فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها از زبانی به زبان دیگر هستیم. تنها کار

ممکن برای کاهش و رفع لغزش‌ها در ترجمه تطور نقد است زیرا نقد سبب می‌شود کاستی‌های مترجمین به حدأقل برسد و ترجمه در انتقال و رعایت مفهوم تعادل شایسته‌تر عمل کند. خواجه حافظ شیرازی معروف به لسان الغیب بدون تردید از بزرگترین شاعران و سخنوران ایران است که شهرتی جهانی و عالمگیر دارد. او از دیرباز توسط گوته در اروپا شناخته شد. دیوان او به زبان‌های مختلف جهان ترجمه شده است و مردم در تمام نقاط دنیا از زبان ادبی و سلیس او لذت می‌برند. هرچند ترجمه در انتقال معنا و مفهوم و سبک موفقیت صد درصدی ندارد اما گریزی از آن هم نیست. باید توجه داشت همان قدر که ترجمه در ساختن دهکده جهانی نقش موثری دارد در ویران کردن آن و جدایی ملت‌ها وتمدن‌ها نیز نقش دارد. از این رو ترجمه می‌تواند دو تصویر متفاوت از یک نویسنده ارائه دهد، به ویژه ترجمه اشعار حافظ که از رمز و خوانش‌های متفاوتی برخوردار است.

۱ ـ ۱. پیشینه تحقیق

در چند سال أخیر، در خصوص ترجمه ارزنده امین الشواربی، پژوهش‌های چندی صورت گرفته است، از جمله آنها مقاله (۱۳۸۵)، "نقد و نظر ترجمه‌ی دیوان حافظ به زبان عربی «أغانی شیراز»"، از سید محمد حسینی؛ منتشر شده در مجله پژوهش‌های ادب حماسی، نویسنده در این مقاله به طور گزارشی و کلی به نکات مثبت و منفی ترجمه شواربی پرداخته است. مقاله (۱۳۹۳)، "دریافت ابراهیم امین شواربی و محمد فراتی از هشتمین غزل حافظ"، از حجت رسولی و مریم عباسعلی نژاد؛ مقاله مذکور به روش مقایسه‌ای، به واکاوی نگاه دو مترجم عرب زبان از غزل هشتم حافظ پرداخته‌اند. یا مقاله دیگر (۱۳۹۴)، با عنوان "نقد و بررسی ترجمه غزلیات حافظ به زبان عربی"، از محمدرضا عزیزی. منتشر شده در مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد. نگارنده در این مقاله به بررسی، هشت ترجمه موجود که برخی گزیده‌ای و برخی کامل از غزلیات حافظ انجام گرفته، پرداخته است. و اخیراً مقاله (۱۳۹۷)، "بررسی سی بیت از ترجمه الشواربی از غزلیات حافظ با رویکرد زبان شناختی"؛ از علی قهرمانی، چاپ شده در مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، نگارنده در این مقاله، بر آن است تا بر اساس شیوه توصیفی- تحلیلی و با رویکردی زبان شناختی، دریافت و تلقی مترجم را مورد نقد و بررسی قرار دهد. اما این مقاله در اینکه تنها به بررسی چهارده ترجمه منظوم شواربی از غرلیات حافظ، آن هم در پرتو رویکرد گیدئون توری، می‌پردازد، پژوهشی جدید و نو است که تاکنون با این رویکرد مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲. نظریه گیدئون توری

نظریات ترجمه در دوره معاصر به دو گروه بزرگ، نظریات مقصدگرا و نظریات مبدأگرا تقسیم می‌شود. تئوری و نظریه گیدئون توری در این باب، یکی از رویکردهای مقصدگرا به شمار می‌رود. کار گیدئون تئوری را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد، دوره اول از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶ که حاصل آن در کتاب هنجارهای ترجمه و ترجمه ادبی به عبری از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۷۷ آمده و در برگیرنده بررسی جامعه‌شناختی جامعی است از شرایط فرهنگی که بر ترجمه رمان‌هایی که در فاصله سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ از زبان‌های خارجی به زبان عبری صورت گرفته تأثیرگذار بوده‌اند. دوره دوم مربوط به سالهای ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ است که در یک رشته مقاله که در مجموعه‌ای با عنوان در جستجوی نظریه ترجمه به سال ۱۹۸۰ چاپ شده خلاصه شده است و شامل تلاشی برای پروراندن نظریه جامع‌تری درباره ترجمه بر مبنای یافته‌های مطالعات میدانی خود توری است. اولین برنامه با ایتامار اون زهر، آغاز شد و در آن از چارچوب نظریه نظام چندگانه استفاده شده. مطالعه دوم گرچه همچنان بر نظریه نام چندگانه متکی بود، حاوی فرضیه‌ای نظری بود که مدل توری را از مدل پیشینان متمایز می‌کرد» (گنتزلر،۱۳۹۳: ۱۶۰).

به اعتقاد گیدئون توری، ترجمه رفتاری مبتنی بر هنجار است: مترجم در جریان آموزش‌های مستقیم و غیرمستقیم خود، هنجارهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی متداول میان مترجمان عصر خود را می‌آموزد و آن‌ها را آگاهانه یا ناآگاهانه در شیوه ترجمه خویش به‌کار می‌برد؛ به‌عبارت‌دیگر، ترجمه تحت تأثیر محدودیت‌های زبانی، اجتماعی و فرهنگی که فرهنگ مقصد بر ترجمه اعمال می‌کند، صورت می‌گیرد. بااین‌حال، به اعتقاد توری، مترجمان در پذیرش یا رد هنجارها آزادی دارند هرچند که عموماً تمایل دارند از هنجارها تبعیت کنند؛ چون تبعیت از هنجارها پاداش به دنبال دارد و نقض هنجارها ممکن است با طرد و مخالفت روبرو شود (خزاعی، ۱۳۹۴: ۸۳).

یکی از نمونه‌های چرخش فرهنگی در مطالعات ترجمه، گسترش تحقق در مورد هنجارهای حاکم بر راهبردها و تکنیک‌های ترجمه بوده است. گیدئون توری درباره اهمیت فرهنگی هنجارها در ترجمه می‌گوید: «فعالیت های ترجمه‌ای را باید جزو اموری قلمداد کرد که اهمیت فرهنگی دارند. در نتیجه مترجم بودن بیش از هر چیز برابر است با توانایی ایفا کردن نقشی اجتماعی به نحوی که مناسب با حیطه عملش تصور می‌شود» (توری، ۱۹۸۷: ۸۳).

هنجارها چون ارزش‌های همگانی با باورهای مشترک در یک اجتماع هستند، یعنی آنچه در موقعیتی خاص می‌تواند

درست و نادرست، مناسب و نامناسب و... باشد. یک مترجم هم می‌تواند به هنجارهای متن اصلی (زبان مبدأ) تن دهد و هم این امکان را دارد که هنجارهای فرهنگ و زبان مقصد را به کار بندد. اصول و الزام‌های ترجمه معمولاً دو شکل به خود می‌گیرند: شکل همگانی که قواعدی تقریباً ثابت و همگانی را در برمی‌گیرد و شکل خاص و فردی، که با شیوه و سبک ویژه هر مترجم در پیوند است (توری، ۲۰۱۱: ۲).

کار توری بر پایه نظریه نظام چندگانه قراردارد که خود مبتنی بر برداشت‌های صورتگرایان روس است. استفاده او از همگانی‌های صوری و ثابت های تطبیق، گرچه شگفت می‌نماید، شالوده نظری کاملاً روشنی دارد. با اینکه توری تلاش می‌کند شرایط اجتماعی تاریخی متفاوت را در نظریه خود بگنجاند، در زیربنای نظریه‌اش، که به لحاظ تاریخی تعیین شده است، همه جا گرایشی به سوی صورت‌گرایی ناب به چشم می‌خورد. نظریه توری از درون نظریه صورت‌گرایان روس و ساخت‌گرایان پیش از او سر بر می‌آورد و به همین سبب حاوی برداشت‌های مطلقی است که چارچوب نظام مفاهیم او را محدود می‌سازد. مدل تاریخی توری شامل تعدادی مفاهیم ایستای دیگر نیز هست. تحلیل او بیشتر در جهت گردآوری شواهد برای سازگاری‌هاست تا استثناها، شاید یکی از کارهای جالب او در این مطالعه، که به آشکار شدن بیشتر ماهیت ترجمه نیز کمک می‌کرد، دادن فهرستی کامل از استثناهای موجود در قواعد ترجمه بود» (گنتزلر،۱۳۹۳: ۱۶۹).

۳. بررسی و تحلیل

در این بخش از مقاله به تحلیل مهم‌ترین لایه‌ها و سطوح مورد بحث در ترجمه منظوم شواربی بر پایه رویکرد توری پرداخته می‌شود.

۳-۱. لایه متنی و واژگانی

مطالعات میدانی توری نشان داد که زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی نقش بسیار کوچکی در فرایند ترجمه دارد، در حقیقت توری دریافت که بیشتر متنها به دلایل آرمان‌خواهانه برای ترجمه انتخاب شده اند (گنتزلر،۱۳۹۳: ۱۶۳). از نظر او ترجمه «معمولاً از لحاظ زبان و نقشی، معادل ناقصی از متن اصلی هستند نه معادل کامل آن؛ با این همه، در متن مقصد به عنوان ترجمه پذیرفته شدند و از مرکز گرفته تا حاشیه جایگاهایی در نظام اشغال کردند. به رغم سازگار نبودن کلی این ترجمه‌ها، با مدل‌های فرضی، معادل ترجمه‌ای موارد بد، مواردی که فرهنگ مقصد آن را

ناکافی بداند، به طور کلی نادر بود، از طرف دیگر مواردی که در آن ترجمه از نظر زبانی کاملاً معادل با اصل باشد، حتی نادرتر بود، و موارد نزدیکی کامل با اصل، چنانچه اتفاق می‌افتاد، معمولاً تصادفی بود» (توری، ۱۹۸۰: ۱۳۷). در باب چگونگی تعامل مترجم أمین الشواربی با غزل حافظ در آغاز باید گفت که این مترجم در بیشتر موارد دقت مضاعفی در انتقال متن ادبی به ترجمه کرده و اگر حذفی هم دیده می‌شود در حوزه سطح واژگان و به ندرت در عبارت‌ها عبور نمی‌کند. در این جا به حذفیات و اضافات مترجم بر قصیده شاعر اشاره می‌کنیم.

شواربی هرچند مترجمی وفادار است و این موضوع را در ترجمه خود، به ویژه بخش نثری، به اثبات رسانده است. اما امین بودن و مقیّد بودن کامل در سطح متنی و واژگانی هنگام ارائه ترجمه منظوم بسیار دشوار است. حتی مترجم وفاداری چون شواربی در چنین بزنگاهی، مجبور به تغییرات زیاد در سطح ساختار متن می‌شود. زیرا همواره معادل-های دقیق واژگان و تعابیر شاعر، در ایجاد قافیه نیز لنگ میزند و شاعر مجبور است از واژگان و تعابیری دیگری که تنها قرابت مفهومی با تعابیر زبان مقصد دارد، بهره گیرد. به عنوان مثال مترجم در بیت اول غزل آغازین: «ألا یا أیها الساقی أدر کأساً و ناولها/ که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل‌ها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۸)، معنی شاعر را تفسیر کرده و در سطح واژگان شاعر نمانده است. در واقع معنایی به نسبت طولانی‌تر نسبت به تعابیر شاعر دارد، ترجمه منظورم شواربی چنین است:«ألا یا أیها الساقی، أدر کأساً وناولها، فإنِ هائم جداً فلاتمسک و عجّلها/ بدالی العشق میسوراً ولکن دارت الدنیا، فأضحی یسرهُ عسراً فلا تبخل وناولها».(شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). همانطور که می‌بینیم به مراتب معنا را گسترده و توضیح داده است. این اضافه توسط مترجم هر چند به کلام اطناب وارد کرده و شعر حافظ را از آن ایجاز که سبب زیبایی آن شده است دور کرده، اما در هر صورت مترجم به متن شاعر پایبند نبوده است و در همین راستا به گسترش معنا پرداخته است. در چنین مواقعی «غرض مترجم اضافاتی است که چیزی به متن نمی‌افزاید و تنها حجم خام متن را افزایش می‌دهد، بی‌آن که به بار معنایی و گفتاری متن بیافزاید. هر ترجمه‌ای به این گرایش دارد که از متن اصلی طولانی‌تر باشد و این نتیجهٔ دو گرایش اول است» (احمدی، ۱۳۹۲: ۷). ناگفته نماند دلیل اصلی چنین اضافات و حتی کاستنی‌هایی به تنظیم وزن و قافیه شعر بر می‌گردد، زیرا شاعر با تعابیر موجود در عربی، باید ترجمه را زمانی قطع کند که وزن کامل، و قافیه تنظیم شود و چنین موضوعی اقتضا می‌کند تا مترجم دست به اضافات و تعدیلاتی در سطح متنی بزند.

در بیت دوم غزل آغازین نیز چنین تغییرات متنی دیده می‌شود، مترجم در ترجمه مفاهیمی که چندان کلیدی نیست، به دلخواه معنا را عوض کرده و در راستای آن معنای دیگری را جایگزین کرده و در حقیقت به تغییرات سازنده قابل ملاحظه‌ای دست یازیده است. شاعر در این بیت می‌گوید «به بوی نافه ای کآخر صبا زان طره بگشاید/ ز تاب جعد مشکینش، چه خون افتاد بر دلها» (همانجا)، اما مترجم با تغییری اساسی نه تنها از جهت همسانی مقیّد به معانی مصرع‌ها نمی‌ماند، بلکه تعبیر پایانی بیت را که نتیجه مقدمه‌سازی شاعر در خصوص معشوق بود با تعبیری دیگر به پایان می‌برد: «وهل لی فی صبا ریحٍ، مضَت فی طرّة شعثی، بنشر الطیب تدعونی، ألا عجّل وقبّلها» (همان، ۵۷). چنین تعبیری با رویکرد مقصدگرایی توری، تغییری مقبول است و مترجم توانسته است بنابر ضروریات زبانی و فرهنگی، معنای دیگری را جایگزین کند. چه بسا این تعبیر با توجه به صیغه ندایی و امری که توسط مترجم میان باد و عاشق که مقوله‌ای مرسوم در شعری عربی است، تعبیر شایسته‌تر و دلنشین‌تر و آشناتر به ذهن مخاطب عربی باشد. یا زمانی که تعابیر و کلمات شاعر را چکیده وار بیان می‌کند و از وسعت معنا و تصویرسازی شاعر، خواننده مقصد را محروم می‌کند، آنجا که در معنای مصرع «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» (همانجا)، بیان می‌کند: «قضیتُ اللیل فی خوف، بحور الهمّ تطوینی» (همانجا). در اینجا شاعر به جای مقیّد بودن به واژگان توصیفی شاعر، خوانش خود را از حالت شاعر بیان کرده است، هر چند معنا از جهت دیگر تأثیری خاصی بر مخاطب گذاشته و در شفاف‌سازی معنا و حالت شاعر که مسلماً شاعر قصدی چنین داشته، موفق عمل کرده است، اما ترجمه او به مانند شعر حافظ، از کشف لذت‌بخش و خوانش‌های متفاوت و همچین تجسمی زیبا که از شب و تاریکی و موج و گرداب دریا، محروم است.

در غزل سوم نیز هنگام ترجمه منظوم، تغییراتی در سطح متنی رخ می‌دهد. به عنوان مثال مترجم در بیت اول کلمه کلیدی شعر را نادیده گرفته و ترجمه آن را فرو نهاده است که از زیبایی بیت به نحو شگفت انگیزی کاسته است. او در ترجمه بیت اول آورده است، «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا، به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را» (همان، ۱۰). بیان می‌دارد: (لک الدنیا و ما فیها أیا ترکی شیراز/ سمرقندٌ لک الأخری و تتلوها بخاراها). کاملاً مشخص است که مترجم در سطح تعابیر و واژگان شاعر نمانده و بر خلاف بیت اول غزل پیشین نه تنها به تفصیل یا اطناب روی نیاورده بلکه به تلخیص و فشرده روی آورده است. در ترجمه مترجم، تعبیر کلیدی، "خال

هندوی" حذف شده و از دل متن به کلی بیرون آمده است. در حالی که شاعر به بخشیدن دو شهر بزرگ به خال هندویی معشوقه در صورت ربودن دل او یاد می‌کند، مترجم با عبارتی خشک و نچسب کلماتی دیگری را جایگزین می‌کند که کلیشه‌ای، شعارگونه و کلی است و از حلاوت تعابیر شاعر کاملاً دور است. زیبایی بیت حافظ در شروطی است که ارائه می‌دهد. حافظ به شرطی دو شهر بزرگ سمرقند و بخارا را به معشوقه‌اش می‌بخشد که او دل او را بدست آورد وبا نرمی و ملاطفت با او برخورد کند. در حالی که بیت مترجم شرط یا علت موجود در بیت حافظ را بکلی نادیده گرفته است، همچنان که تعبیر خال هندویی که دلیل سبکی و فرهنگی دارد ـ در ادامه بدان می‌پردازیم ـ کلاً از ترجمه نادیده گرفته شده است.

هر آنگاه که تعابیر حافظ از واژگان و تعابیر پیچیده‌تر و فنی‌تری برخوردار است، مترجم در برگردان منظوم آن دچار مشکل می‌شود و در نتیجه ترجمه‌ای ناقص ارائه می‌دهد. به عنوان مثال مترجم در ترجمه مصرع «فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب» (حافظ، ۱۳۸۸: ۳). بیان می‌کند: «فیا حزنی وقد عاشوا علی سلبی مُنی قلبی.....» (شواربی، ۱۹۹۱: ۶۱) که ترجمه تحت اللفظی آن می‌شود، «چه اندوهناک که بر ربودن امید قلبم پرداختند»؛ در واقع همانطور که با مقایسه‌ای آسان مشاهده می‌شود، در اینجا مترجم به متن پاینده نبوده و ترجمه مفهومی از بیت ارائه داده است که هر چند به زیبایی مصراع حافظ نمی‌رسد اما مفهوم را رسانده است. تعابیر مهم و دلنشینی در شعر شاعر دیده می‌شود که در ترجمه شواربی دیده نمی‌شود. مسلماً بافت و هنجار فرهنگی و زبان خاص و معجزه-اسای حافظ در چنین تغییرات متنی تأثیرگذار است. «زیرا هنجارهای آغازین هر مترجم خاص مربوط می‌شود که در جریان ترجمه تابع روابط و هنجارهای متنی متن مبدأ باشد، یا هنجارهای زبانی و ادبی فرهنگ مقصد، یا ترکیبی از این دو» (توری، ۱۹۸۰: ۴۰). در همین راستا مترجم، در ترجمه منظوم بیت چهارم به متن شاعر در مصراع اول پایبند بوده است اما در مصراع دوم چنین نیست. ترجمه مصراع دوم چنین است: «خدودُ لونها صاف بلون الورد سوّاها» (شواربی، ۱۹۹۱: ۶۱) که با مقایسه‌ای جزئی با مصراع شاعر که بیان می‌دارد: «بآب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را» (همان، ۳)، تقریبا می‌توان گفت متن شاعر را حذف کرده و متن دیگری جای آن گذاشته است. در چنین مواردی که مترجم همواره سعی در تفهیم معنای حافظ و سهولت آن در متن دارد. مترجم سعی می‌کند ترجمه‌ای منظوم و روان از شعر حافظ ارائه دهد، هرچند با توجه به بلاغت و صناعتمندی بالای تعابیر و

اشعار حافظ ترجمه‌ای در حد تعابیر ابداعی و مبتکرانه شاعر که مدام در پی ایجاد ترکیباتی بدیع و هنجار شکن است، کاری بسیار سخت و ناممکن است.

۳-۲. لایه معنایی و بافتی

دومین لایه مورد بحث در دیدگاه توری را می‌توان لایه معنایی یا محتوایی نامید. توری در این سطح نیز مترجم را مجبور به وفاداری به سطح معنا نمی‌کند. البته «دلیل بی‌توجهی عمومی به وفاداری در برابر متن اصلی این نیست که مترجمان به روابط متنی درون متن مبدأ بی‌اعتنا هستند، بلکه به این دلیل است که هدف آنها عرضه ترجمه‌ای به فرهنگ مقصد باشد که در آن فرهنگ پذیرفتنی باشد» (توری، ۱۸۹۰: ۲۰). در این لایه پژوهشگر بایستی به میزان پایبندی مترجم به معانی موجود در متن ادبی بپردازد و اینکه آیا مترجم معانی موجود در متن اصلی را با رعایت دقت و امانت آورده است یا خیر. امانت و دقت در ترجمه امری نسبی است زیرا همانندی بین متن مبدأ و مقصد به ندرت محقق می‌شود. اما در این بین تغییر معنی توسط مترجم زمانی ناپسندیده است که انحراف بزرگ و فاحشی پدید آورد که این امر به عدم فهم متن أصلی بر می‌گردد، یا مترجم نتوانسته معنی مقصود را به درستی تبیین کند و گرنه آن دسته است از انحرافات جزئی، ناپسند به شمار نمی‌آید. عدم فهم درست معنی در واژگان یا تعابیر یا اصطلاحات یا ساختار جمله و متن بر می‌گردد. و شایع‌ترین این اشتباهات در ترجمه اصطلاحات دیده می‌شود یا به عبارات مجازی و غیر حقیقی زبان مبدأ» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۹۲). شعر حافظ که از انبوهی تعابیر و واژگان مختص زبان مبدأ برخوردار است، مترجم را وا می‌دارد تا با تغییرات معنایی، متناسب با فرهنگ مقصد به ترجمه تعابیر بپردازد.

از جمله مواردی که همواره مترجمان دیوان حافظ را غافلگیر کرده و امین الشواربی نیز از این قاعده مستثنی نیست، کاربرد رموز و نمادهایی است که حافظ مسائل دینی را با مسائل شراب خواری و قوانین میخانه در می‌آمیزد. با توجه به تفسیرهای چندگانه از این گونه مفاهیم، ضرورت دارد مترجم به متن اصلی پایند باشد، اما با توجه به شناختی که اهالی فرهنگ مقصد، به عنوان مثال فرهنگ عربی و مصری شواربی، از حافظ به عنوان شاعری عرفانی دارند، مترجم را به تغییرات و تحولاتی معنایی به سمت وسوی مفاهیم و کارکردهای دینی مستقیم فرامی‌خواند. خصوصاً زمانی که ترجمه منظوم هم باشد که مترجم دلیل دیگری برای چنین تحولات معنایی دارد. به عنوان مثال در بیت

چهارم غزل اول که در آن حافظ بیان می‌دارد: «به می سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۱). مترجم در مقابل این بیت می‌گوید: «وشیخی عارف یدری رسوم الدار، فاتبعنی، وخذ سجادۀ التقوی، بماء الکرم فاغسلها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷)

همانگونه که مشاهده می‌شود، مترجم علی‌رغم آشنایی اعراب با چنین زبان رمزآلود و نمادین ـ زیرا شاعری چون ابن فارض قبل‌تر از حافظ چنین سبکی را به کار برده ـ اما به دلیل توجه بیش از حد به مخاطب و تلاش برای اینکه خواننده معنی ترجمه را دریابد، تعابیر نمادین شاعر را با تعابیر مرسوم‌تر و معمول‌تری بیان می‌دارد. در واقع در تفسیر دینی تعبیر "به می سجاده رنگین کن"، در واقع بدین معناست که بر روی سجاده جهت راز و نیاز با خدواند مدهوش و بیهوش باش؛ مترجم تنها چنین تفسیری را در نظر داشته و در ترجمه بیان نموده که سجاده تقوا و بندگی را رها نکن. یا در تعبیر راه و رسم منزلها در شعر حافظ، که شرح عرفانی آن منازل عرفانی است، شاعر تعبیر آشنای عربی "رسوم الدار" که یادآور سنت شعری مهم جاهلی که بر اطلال و دمن می‌گریستند را به کار برده است. از این رو شواربی در همه حال به خوانایی و قابل فهم بودن ترجمه خویش توجه نموده است. البته در ارائه چنین ترجمه‌ای نباید مقوله زبان خاص عرفانی حافظ را نادیده گرفت، زیرا «زبان عرفان زبان روشن منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد؛ بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هرکسی توانایی زبانی داشته باشد، نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند. این‌گونه است که گاه شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند و از ابزار استعاره بهره می‌گیرد» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۳). از این رو، شواربی در موارد دیگر در ترجمه چنین سازه‌های نمادین، از تعابیر مرسوم زبان و فرهنگ مقصد بهره گرفته است.

در غزل دوم چنین تغییراتی در سطح معنا بیشتر دیده می‌شود، به عنوان نمونه مترجم در مصراع دوم بیت چهارم «ز عشق نا تمام ما جمال یار مستغنی است/ به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را» (همان، ۱). معنایی دیگری را گنجانده است که با متن اصلی شاعر تفاوت بسیار دارد او می‌گوید «خدودٌ لونها صاف بلون الورد سوّاها» (همان، ۵۷). که شعر شواربی نه تنها جایگزینی برای شعر حافظ نیست بلکه خود به ترجمه جدید نیاز دارد. ترجمه

این مصرع چنین است: گونه‌هایی با رنگ و لعابی شفاف و روشن که با رنگ گل آن را درست کرده‌اند. در سطح متنی دیدیم که شاعر در سطح متن شاعر نمانده است و تعابیر دیگری را جایگزین نموده است. چنین تبدیلی در سطح متن به تغییر در سطح معنا انجامیده است. معنایی که شاعر بیان کرده، با معنای مورد نظر شاعر تمایز دارد و به برداشت متفاوت و دیگری می‌انجامد. در واقع مقصود حافظ بی‌نیازی چهره معشوقه از هر ابزار و آرایش است در حالی که ترجمه شواربی چینن تداعی می‌کند که زیبایی آن را با آرایشی مرکب از رنگ و آب گل به این شکل درآورده‌اند. مسلماً تعبیر شواربی در فرهنگ مقصد مفهوم نهایت زیبایی را می‌رساند همانطور که تعبیر حافظ در فرهنگ مبدأ چنین مفهومی را القاء می‌کند. در چنین مواقعی است که "گیدئون توری" و امثال وی مترجم را در قید و بند کامل قرار نداده و در ترجمه برخی تعابیر و آزادی عمل بیشتری به او می‌بخشد.

اما گاهی اوقات، معنا کاملاً واورنه می‌شود و علی‌رغم اینکه معنای مورد نظر فرهنگ مبدأ در فرهنگ مقصود موجود است، مترجم بنابر دلایل حفظ ساختار معنا و یا بی‌توجهی‌هایی که ناشی از عدم شناخت دقیق سبک حافظ و فرهنگ و سنت شعری و اهمیت واژه‌ها در نزد وی دارد، به چنین تغییراتی دست می‌زند. به عنوان نمونه ترجمه بیت پنجم غزل دوم از لحاظ معنایی نه تنها مقصود حافظ را منتقل نکرده است بلکه معنا را وارونه و ناپسند جلوه داده است، مترجم در ترجمه بیت حافظ: «من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم/ که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را»، (همان، ۳) این بیت منظوم را قرار می‌دهد: «ویوسف من کمال الحسن و الإعراض فی تیهٍ/زلیخا تلک أحیاها علی وجد و أضناها» (همان، ۶۱). یا در ترجمه بیت ششم همین غزل «اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم/ جواب تلخ می زیبد لب لعل شکر خارا» (همان، ۳)، بیان میدارد: «وعاک الله أن تمضی بإیلامی و تجریحی/ فمرّ القول لایجری علی ثغر رشفناها» (همان، ۶۱)

شاعر در هر دو مورد مذکور، به نحو ناشایسته‌ای به انتقال مفهوم شعر حافظ پرداخته است و به نوعی معنی بیت را تباه کرده است. اینگونه موارد نه تنها مورد تأیید گیدون توری نیست بلکه این نوع ترجمه ها «بر حسب درجه تطابق آنها با متن مبدأ، از طریق تلاش برای بازسازی تمام مشخصه‌های نقشی معتبر، متن مبدأ چه عناصر زبانی چه عناصر ادبی سنجیده می‌شود» (توری، ۱۹۸۰: ۴۰)، از این رو شواربی که نشانه‌های معتبر شعر غزلی حافظ را نادیده گرفته بر پایه دیدگاه توری نادرست عمل نموده است. روی کلام در نمونه اول تعبیر "فی تیه" (در سرگردانی) است که

یکی از دلایل آن از نظر مترجم از جهت زیبایی است. چیزی که متعلق به زلیخا است. در واقع درست این است که «زلیحا من کمال حسنه فی تیه»، در واقع شاعر در انتقال معنای دقیق شاعر موفق عمل ننموده است، و سبب ایجاد برداشتی مغایر و نادرست از اصل قصه یوسف و زلیخا در قران که شعر حافظ مبتنی بر طرح قصه قرانی است، می‌گردد. مصراع دوم مترجم هر چند معنای دقیق حافظ را بیان نمی‌کند اما مفهوم حافظ را بیان می‌کند و چنین مواردی بر پایه رویکرد مقصدگرایی، آن هم در ترجمه منظوم، به دور از اشکال است. مورد بعد که تعبیر ویژه در شعر حافظ است زمانی است که شاعرجهت اعتلای مقام معشوق ناسزا و بدگفتاری‌های وی را هم به جان می‌خرد. دکتر جلالیان در معنای بیت حافظ می‌گوید: «هر چه به من ناسزا و دشنام فرستی باز دعاگوی توأم چرا که پاسخ تند و تلخ از لب میگون شکّرین تو زیباست» (جلالیان، ۱۳۷۹، ج۱ ۲۹). اما خوانش مترجم جور دیگری بوده است و ورود خوانش‌های متفاوت که به تغییر زاویه اصلی متن منجر میشود، مخرّب و نادرست است، خصوصاً زمانی که خوانش مترجم اشتباه از آب در آمده است. زیرا حافظ در برابر معشوقه‌ای قرار گرفته است که بسیار مغرور است و بسادگی رام شاعر و تسلیم خواسته او نمی‌شود تا حدی که اگر اندکی دل شاعر را بدست آورد، شاعر سمرقند و بخار را نیز می‌بخشد. بدین سان حافظ هرگز انتظار ندارد تا با او سخن‌هایی شیرین بزند و سریع رام او شود او بیان می‌دارد که اگر معشوقه به او ناسزا و نفرین گوید عیبی نیست زیرا اگر معشوقه‌ای به این زیبایی و لطافت، جواب رد بر سینه شاعر نزند پس چه کسی بزند؟ بدین سان با توجه به جایگاه معشوقه در غزل حافظ خوانش مترجم و در نتیجه ترجمه او اشتباه است

۳-۳. لایه زیباشناختی و استعاری

بحث زیبایی شعر که در مواردی نظیر، مجازات، استعارات، و دیگر تصاویر بیانی و رمزی جلوه‌گری می‌کند، دشوارترین مرحله برای مترجم به شمار می‌آید زیرا در بیشتر موارد این گونه موارد بلاغی در متن مقصد رنگ می‌بازد وهمان نقشی را که در متن اصلی بازی می‌کرد را ایفا نمی‌کند. از این رو مترجم باید نهایت تلاش خود را صرف کند تا عبارات و معادل‌هایی همانند آنچه در متن مبدأ بوده است را بیاورد. در مجموع بیشتر موارد تلاش مترجم در ترجمه زیبایی‌های بلاغی ناکام می‌ماند» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۹۳). در راستای همین مفهوم است که توری با گرایش صورت-گرایانه «به منظور مطابقه چند ترجمه یا یکدیگر و اندازه گیری چرخش‌ها و استخراج هنجارهایی که آن چرخش‌ها

را مجاز می‌دارند، توری از متن آرمانی ثابت و سومی استفاده می‌کند که ترجمه‌ای کافی اما نه بر مبنای مطابقت با اصل و متن‌های گوناگونی که وابستگی‌های تاریخی دارند، بلکه بر مبنای نظریه زبانی یا ادبی انتزاعی می‌باشد» (توری، ۱۹۸۷: ۹۳).

حافظ مهارت و توانایی زیادی در بکارگیری استعارات زیبا و نغز دارد. بدین‌سان مهمترین عملکرد مترجمی که با دیوان حافظ روبه‌رو می‌شود، شناخت درست این استعارات و الگوهای انتزاعی و ادبی است. هر چند از نگاه توری «هیچ ترجمه‌ای کاملاً با اصل یکسان نیست چرا که در بافت فرهنگی دیگری شکل گرفته است» (توری، ۱۸۹۰: ۴۹) اما باید توجه کرد که چه میزان از این آرایه‌ها قابل انتقال است و نبود آنها به متن آسیب وارد می‌کند. شواربی در راستای آسان‌سازی اشعار حافظ و بنابر ضرورت‌های وزن و قافیه و غیره در ترجمه منظوم، بر خلاف ترجمه منثور وی، به تغییرات و تعدیلات زیادی دست زده است. از این روست که وی حتی در صورت ارائه ترجمه‌ای منظوم، بعد از آن ترجمه‌ای منثور را هم می‌گنجاند و به همین ترجمه منظوم اکتفا نمی‌کند. زیرا نیک می‌داند که ترجمه منظوم از جهت انتقال کامل معانی و ویژگی‌های استعاری و زیباشناختی شعر حافظ، الکن و نارساست.

بدیع‌ترین آرایه و صنعت بدیعی در غزل اول حافظ در بیت دوم دیده می‌شود آنجا که شاعر بوی خوش گره گیسو یار را به نافه آهو مانند کرده است، با این تعبیر: «به وی نافه ای کآخر صبازان طرهٔ بگشایند/ ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد بر دلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۱). شواربی در ترجمه این بیت، تا حدودی سطوح معنایی و متنی را فدای سطح زیباشناختی کرده است. و بیان می‌دارد: «وهل لی فی صبا ریحٍ مضَت فی طرّهٔ شَعثی، بنشر الطیب تدعونی: ألا عجّل وقبّلها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). مترجم معنا و مفهوم تعبیر استعاری شاعر در مصرع اول را به درستی درک کرده است اما از انتقال برابر و یکسان آن یا ترجمه‌ای شبیه و مانند آن عاجز است. روی تأکید مصرع حافظ بر بوی خوش گیسوان مجعد یار است که باد آن را می‌گشاید و نسیم به مشام شاعر می‌رساند، اما شاعر به تفصیل روی نیاورده و به همین صحنه اکتفاء کرده و در مصرع دوم به حالت درونی خود و رنجی که از این عشق و هجران می‌کشد، پرداخته است. منتها مترجم همون تعبیر را گرفته و به تفصیل و تا قسمتی از معنای شعر (مصرع دوم به طور کلی) را فدا کند تا در گرو آسان‌سازی و اهداف دیگر، تعبیر استعاری و زیبا شاعر را منتقل سازد.

از دیگر تعابیر نمادین در غزل اول که یکی از مهم‌ترین تعابیر حافظ است "پیر مغان" است. این تعبیر هرچند ابداع شاعر نیست اما با حافظ توسعه یافت و به قلمرو شعری خمری و عرفانی فارسی وارد شد و به گنیجه بزرگ واژگان پر رمز و راز عرفانی تبدیل شد. «مسلمین قدیم شراب را از دو جا به دست می‌آورده‌اند یکی از مسیحیان و دیرها و دیگری از مجوسان، یعنی مغان که جاحظ در کتاب الحیوان می‌گوید شراب خوب نیست مگر آنکه از خم مجوسی باشد که روی آن تار عنکبوت گرفته باشد و اسم آن مجوس یزدان فلان باشد. در ابتدا پیر مغان همان شراب فروش بوده و بعد در اصطلاح مسیحیان نسطوری است». (غنی، ۱۳۹۳: ۱۲). شاعر در بیت چهارم اولین غزل این تعبیر را به کار برده است: «بمی سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم و منزلها» (حافظ، ۱۳۸۸: ۵۷)، بیان می‌دارد «وشیخی عارف یدری رسوم الدار فاتبعنی، وخذ سجادۀ التقوی بماء الکرم فأغسلها» (شواربی، ۱۹۹۰: ۵۷). بدیهی است که ارائه ترجمه منظوم آن هم از غزلیات حافظ امری دشوار است و چنین راه دشواری را شواربی در پاره‌ای از غزلها رفته، گرچه کاملاً موفق عمل نکرده اما در هر صورت ستودنی است. شاعر در این بیت نمادها و رموزی چون پیر مغان، سالک، می، منزلها به کار برده است. ترجمه شواربی ترجمه‌ای تحت‌اللفظی است و به مفهوم ابیات توجه نکرده است. البته در ترجمه چنین اشعاری که خوانش‌های مختلفی دربردارد، اتخاذ رویکرد ترجمه تحت اللفظی بهتر است تا امکان خوانش‌های متعدد برای خوانندگان مقصد نیز فراهم گردد. اما آنچه در این ترجمه تحت اللفظی دیده می‌شود، عدم توجه به نمادهای خاص شاعر است. شاعر پیر مغان را "شیخ" ترجمه کرده است، در حالی که مقصود شاعر از پیر مغان، پیشرو راه حقیقت ـ بنابر تفسیر دینی ـ و فروشنده شراب مجوسی و اصیل ـ بنابر تفسیری صوری و غیر عرفانی ـ است. مسلماً مترجم در زبان عربی معادلی بهتر از این نیافته تا مقصود شاعر را بیان کند با این وجود وی با معادل‌یابی تحت اللفظی جهت‌یابی خاصی به متن داده است. زیرا شیخ در زبان عربی معمولاً الگوی دینی را مد نظر دارد حال آنکه در شعر حافظ چنین الگویی به سادگی قابل تشخیص نیست. شاعر این پندار را با کلمه تقوی تقویت نموده است هرچند با ترجمه لفظی "ماء الکرم" سعی دارد طرح حافظ را در ترجمه پیاده کند اما در این کار موفق نشده است. زیرا ترجمه‌ای دوگانه و متناقص ارائه داده است که در آن هر دو پندار ـ عرفانی و غیر عرفانی ـ با کدهای مشخص به خواننده القاء داده می‌شود.

در غزل دوم پاره‌ای تعابیر استعاری و نمادین دیده می‌شود. مترجم ترجمه‌ای روشنگرانه از غزلیات شاعر ارائه داده و مدام سعی در شفاف‌سازی تعابیر شاعر دارد. به عنوان مثال در ترجمه بیت دوم این غزل «بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت/ کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را» (همان، ۳)؛ می‌گوید: «فیا ساقی لنا الباقی، ففی الجنات لاتمشی، علی حافات رکناباد أو روض مصلاها» (همان، ۶۱). همانطور که دیده می‌شود، مترجم ، چه با حذف و چه با توضیحات و اضافات. با حذف کلمه می از قبل از صفت باقی و با معادل گزینی واژه مفرد غیر ترکیبی "الباقی"، خواننده را از تردید میان "می" جاودیدان یا "می" باقیمانده رها میکند و شفاف "می" سازد که مقصود حافظ می باقیمانده است. در ادامه مقصود حافظ قدم زدن در نهر رکناباد و گلگشت مصلا است اما در اصل شعر چنین کلمه‌ای نیامده و شاعر چنین مفهومی را با توجه به زبان مجازگونه سبک شعری خویش، بر عهده مخاطب گذاشته است. اما شواربی با اضافه کردن "لاتمشی" به شفاف نمودن معنا کمک کرده است. یا زمانی که تعبیر شاعر از صبغه استعاری و نمادین بیشتری برخوردار است، به اهمال آن پرداخته است. به عنوان مثال حافظ در تعبیر «جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخارا» (همان، ۳) به توصیف لب معشوقه به شیرینی و حلاوت و شکرین بودن پرداخته است. توصیفی که در ترجمه شواربی جایی برای نشستن ندارد: «فمرّ القول لایجری علی ثغر رشفناها» (همانجا). بدین‌سان مترجم کلاً از ترجمه این تعبیر تشبیهی و استعاری سرباز زده و تعبیری عادی و غیر تشبیهی جایگزین آن نموده است، تعبیری که در راستای غزل آتشین و در انتظار لقاء محبوب حافظ، قابل قبول نیست. زیرا حافظ از هجران و فراق یار می نالد، اما مترجم از لب و دندانی سفید، سخن می‌گوید که آن را مکیده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه گیدئون توری در نظریه خود قائل به مقصدگرایی است و قبول این نکته که از وی هیچ ترجمه‌ای، برابر و یکسان با متن اصلی نیست، می‌توان تحولات و تغییرات جزئی در ترجمه شواربی را در پرتو رویکرد توری نادیده گرفت. وی این موضوع را ماهیت ترجمه می‌داند و چه بسا چنین مقوله‌ای در ترجمه منظوم از بسامد بیشتری برخوردار باشد. لیکن خود توری نیز بیان می‌دارد که چنین تغییراتی نباید شامل موارد کلیدی و مهم متن شود و ایده و گفتمان متن را به طور اساسی تغییر دهد. در نقد ترجمه منظوم شواربی، همانطور که انتظار می‌رفت تغییرات زیادی در سه سطح متنی، معنایی و نمادین دیده می‌شود. مترجم برای دستیابی به شفاف‌سازی و روشن‌تر نمودن

مفاهیم شعری شاعر و همچنین بنابر ضرورت‌های وزن و قافیه به تغییراتی نظیر حذف و اضافه در سطح متنی دست یازیده است و در همه موارد به صورت اصلی متن حافظ پایند نبوده است. این موارد گاهی مخرّب و متوجه تعابیر اساسی و کلیدی شاعر می‌شود و گاهی هم مترجم با جایگزینی مناسب با حذف و اضافه کردن هوشمندانه، از گزند تخریب در امان مانده است. در سطح معنایی که از سطح اولی چندان دور نیست، مترجم بنابر دلایل پیش گفته یا عدم ادراک معنای اصلی تعابیر حافظ و همچنین تفاوت‌هایی که میان مخاطب عربی مصری دوره معاصر، با مخاطب ایرانی قرن هشتم است به تغییراتی دست زده است که در پاره‌ای از این موارد معنای نادرست و مخرّبی جایگزین معنای شاعر شده است. در سطح زیبایی شناختی و استعاری نیز با توجه به زبان ویژه و عرفانی شاعر که انتقال آن سرسختانه و دشوار است، شاهد بیشترین تغییر و تحول در متن هستیم و مترجم مدام سعی می‌کند با معادل‌یابی‌های آشنا و مرسوم در فرهنگ و ادبیات عربی، این موارد را در نظر بگیرد. در هر صورت، علی رغم اینکه مترجم در ترجمه منثور وفادارانه عمل کرده اما در ترجمه منظوم با توجه به نیاز این نوع سبک به هنجارشکنی‌ها و تحولات در سطح متن، معنا و نماد، از روی ناچار به تغییراتی آسیب زننده و مخرّب روی آورده بود که نشان از ناکارآمدی ترجمه منظوم به ویژه در ترجمه اشعار حافظ دارد.

منابع

احمدی، محمد رحیم، (۱۳۹۲) «**آنتوان برمن و نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه**»، دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، (پیاپی ۶۸).

بهنام، مینا (۱۳۸۹) «**استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس**»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ۳، شمارهٔ ۱۰، ۹۱-۱۱۴

توری، گیدئون، ترجمه مهدی ابراهیمی (۲۰۱۱) **ماهیت و نقش هنجارها در ترجمه** : در پایگاه www.motarjemonline.com

جلالیان، عبدالحسین (۱۳۷۹) **شرح دیوان حافظ**، تهران: یزدان، چ۱

حافظ شیرازی (۱۳۹۳) **دیوان حافظ:** نسخه علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: نشر شقایق

حافظ شیرازی (۱۳۸۰ش) **دیوان اشعار**. محقق: ناهید فرشادمهر، تهران: گنجینه.

حافظ شیرازی (۱۹۹۰م) **دیوان أشعار**. مترجم أمین الشواربی، تهران: مهرأندیش.

خزاعی، علیرضا (۱۳۹۴) **تأثیر هنجارها بر روند ترجمه (موردپژوهی: ترجمه های معاصر قرآن مجید)**، مطالعات زبان و ترجمه سال چهل و هشتم پاییز ۱۳۹۴ شماره ۳

عبّود، عبده (۱۹۹۹م) **الأدب المقارن، مشکلات و آفاق**، اتحاد الکتاب العرب: سوریة.

گنتزلر، ادوین (۱۳۹۳) **نظریه های ترجمه در عصر حاضر**، تهران: هرمس

ب) منابع لاتین

Toury, Gdeon, (1987), ***Translation Across Cultures***.New Delhi: Bahri Publications

Toury, Gideon (1980), **in search of atheory of translation**, tel aviv: the porter instityte for poetics and semiotics

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Critique of the translation of Hafez Shavarbi poem from Hafez's first and third lyric poems based on Gideon Tori's model

***Fazil abbaszadeh*[1]**

Abstract*:*

Many of the outstanding works of Persian literature have been translated into Arabic; Among these works is the translation of Hafez's Divan, translated into Arabic by the powerful Egyptian translator Amin al-Shawarbi. This translation has translated fourteen of Shiva Khajeh Shirazi's lyric poems into poems and translated the rest into prose. Given the difficulty of translating poetry and the lack of balance between the source text and the destination text, it is necessary to evaluate such translations with destination-oriented approaches, according to which Gideon Tori's model and theory are based on this approach. In this theory, translation and its constructive and destructive changes are examined in several layers. Thus, the present study, considering the difficulty of translating the poem and the special importance of Hafez's sonnets, which have a different language and interpretation, examines the translation of the poem "Amin Al-Shorabi" from the first sonnet (Ala or Ayha Al-Saqi ...) and the third. (If it leaves Shirazi ...) Hafez, in the light of Gideon's touristic vision, pays attention. Findings show that the translation of the poet's work is very difficult, which causes a lot of slips, Amin al-Shawarbi has done a commendable job, and the slips of his poetic translation are in line with Gideon's network's destination orientation theory. Gives some differences to the translator, it's small. But these translations, in some cases, have destructive changes, destroying the beauty of the text and reversing the meanings and content of the verses, which cannot be easily overlooked.

Keywords: Hafez Shirazi, Translation of Poetry, Criticism, Amin Al-Shawarbi, Ghazal, Gideon Tori.

1 . Assistant Professor of Islamic Azad University, Pars Abad Moghan Branch,parsabad moghan ,Iran. fazil.abbaszade@gmail.com