

مجله‌ی حافظ پژوهی  
(مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)  
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

## حافظ و مسئله‌ی ترجمه‌پذیری غزلیات

حسن نکوروح\*  
دانشگاه شیراز

### چکیده

ترجمه‌ی متون ادبی یکی از دشوارترین انواع ترجمه است. این دشواری درباره‌ی ترجمه‌ی شعر حافظ بیشتر است. در این مقاله، درباره‌ی ترجمه‌ی غزل‌های حافظ به زبان آلمانی و تاثیر او بر ادب آلمانی به‌ویژه با تاکید بر ترجمه‌ی هامر و دیوان شرقی‌غربی بحث شده است. همچنین ضمن مقایسه‌ی بخش‌هایی از ترجمه‌ی سخن سعدی به آلمانی، تفاوت اوضاع سیاسی روزگار سعدی و حافظ عاملی موثر در تفاوت طنز در کلام آن‌ها و شیوه‌ی سخنشان معرفی شده است. با استناد به دو اثر گوته یعنی «شوق خجسته» و «امید وصل» که گوته با تاثیرپذیری از حافظ سروده است، نشان داده می‌شود که او از دو نظر به همتای ایرانی‌اش وامدار می‌ماند: یکی قالب سونت که آن را برابر غزل دانسته‌اند، و دیگر طنزی که پشت لحن جدی شعر پنهان شده است.

واژه‌های کلیدی: ترجمه، حافظ، گوته، هامر.

### ۱. بحث و بررسی

در ترجمه همیشه با دوگانگی یا بیگانگی سروکار داریم. چیزی که در مورد ادبیات شدت بیشتری می‌یابد. به‌خصوص وقتی پای شعر در میان باشد. یعنی هرچه وابستگی به سنت‌های ملی بیشتر باشد دوگانگی یا بیگانگی یادشده بیشتر نمایان می‌شود؛ چنانکه در مورد حافظ به بیشترین وجه ظهور می‌کند. گوته پس از انتشار ترجمه‌ی حافظ توسط

---

\* استادیار بازنشسته‌ی زبان آلمانی، بخش زبان‌های خارجی دانشگاه شیراز، hnekuruh@yahoo.com

۱۷۰ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹  
هامر نامه‌ای به کوتا، صاحب مؤسسه‌ی انتشاراتی کوتا که ترجمه را انتشار داده بود، می‌نویسد. در آن نامه، که به دلایلی نامعلوم هرگز فرستاده نشد، از قصد خود برای ساختن اشعاری به تقلید از این شاعر ایرانی سخن می‌گوید و در ادامه، نکته‌ای مهم، یعنی دلیل خود را فاش می‌کند: «پیوند دادن ایرانی به آلمانی یا بیگانه به خودی». (Goethe-Birus, 879) چیزی که هرگز در مورد ترجمه‌ی اشعار سعدی اتفاق نیفتاد، درحالی‌که آنچه از این شاعر ایرانی، که بسیاری او را به غلط استاد حافظ خوانده‌اند، نقل کرده؛ بسیار بیش از آن چیزی است که از حافظ. البته ذکر این نکته لازم می‌نماید که آنچه از سعدی در دیوان شرقی‌غربی آمده از گلستان و بوستان است، یعنی دو اثر روایی؛ درحالی‌که شاعر آلمانی از ابتدا بر غنایی بودن غزل حافظ تأکید دارد. این نکته در طرح اولیه‌ی دیوان گوته در همان عنوان کتاب به صراحت ذکر شده است. البته بعداً تغییر یافته و به‌عنوان دفتر اول دیوان که گوته به فارسی نام «معنی‌نامه» بر آن گذاشته منتقل شده است.

گفتنی است که آورده‌های شاعر آلمانی از گلستان و بوستان اغلب تنها با اندکی تغییر نقل شده درحالی‌که در غزل‌های حافظ برعکس، تغییرات به‌حدی است که یافتن منبع الهام شاعر غالباً دشوار و گاه حتی ناممکن می‌نماید. به‌عنوان مثال، مقطع غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند...»:

کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب      تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۹۳)

که گوته به‌عنوان سرلوحه‌ی دفتر دوم - «حافظ‌نامه» آورده؛ به‌صورتی درمی‌آید که می‌توان به این شکل ترجمه کرد: «گر کلامش را عروس و / معنی‌اش داماد گیرد- این عروسی را شناسد/ هر که را حافظ خوش آید». (Goethe-Birus, 15). از صنایع لفظی که بیت از آن مالا مال است که بگذریم، که در ترجمه‌ی هامر از آن‌ها خبری نیست، اشتباهی که در ترجمه‌ی آلمانی این‌گونه برداشت شاعر را موجب شده رابطه‌ی عروس و سخن است. این که در فارسی اضافه‌ی تشبیهی است، آن هم تشبیهی تزیینی، به همان معنی که در شعر امروز به‌صورت «دختر شعر» می‌آید یا می‌تواند بیاید، در ترجمه‌ی هامر به‌صورت اضافه‌ی ملکی درآمده است، که در نتیجه در شعر یادشده به‌صورتی که آمد قابل درک می‌شود. در برابر این غزل حافظ، قطعه‌ی «هر نفسی که فرو می‌رود...» از دیباچه‌ی گلستان سعدی در دفتر اول «معنی‌نامه» تنها با اندکی تغییر به‌صورتی درمی‌آید که منظور گوته را به راحتی برمی‌آورد: «در هر نفسی دو نعمت است. فرورفتن و

برآمدنش یکی جمع و دیگری رها می‌کند. زندگی چه زیبا درهم شده است» (همان: ۳۲-۳۳) که انقباض و انبساط حیات یا کل عالم هستی را بیان می‌کند: چیزی که از مدت‌ها پیش یعنی در سال‌های پایانی قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم دل‌مشغولی شاعر را تشکیل می‌داده است.

آنچه اینجا به حافظ مربوط می‌شود و مقطع غزل یادشده در دیوان گوته طنزی است که در تقلید بالا به چشم می‌خورد - طنزی که چندان هم آشکار نیست. و به طنز حافظ در کل غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند...» بی‌شبهت نیست. طنزی که پنهان است، و تنها با توجه به مبنای الهام شاعر قابل درک و شناخت است که نه فقط کتاب آسمانی، متون عرفانی را نیز دربرمی‌گیرد.

به این معنی که میخانه که در غزل دیگری نیز «میخانه‌ی عشق» آمده، از متون عرفانی گرفته شده است. با این تفاوت که در متون یادشده همه‌جا «میکده‌ی عشق الهی» پیش روی ماست. دلیل این اختلاف را از دنباله‌ی غزل درمی‌یابیم:

عاکفان حرم سرّ و عفاف ملکوت	با من راه نشین باده‌ی مستانه زدند
آسمان بار امانت نتوانست کشید	قرعه‌ی کار به نام من دیوانه زدند

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۹۳)

وزنی به «دیوانه» می‌دهد که در واقع به کلمات «ظلوم» و «جهول»<sup>۲</sup> برمی‌گردد. اولی به معنی خطاکار و دومی به معنی جاهل است، که در منبع الهام شاعر به انسان اطلاق می‌شود. و این‌گونه کلمه‌ی امانت که عیناً از کلام قرآنی برگرفته شده به معنی عشق درمی‌آید، با توجه به کلمه‌ی «جهول» که در شعر حافظ از آن به دیوانه تعبیر شده است. دیوانه (مجنون) که در قاموس ایرانیان از دیرباز به عاشق اطلاق می‌شده است. بنابراین «میکده‌ی عشق الهی» میخانه‌ای می‌شود زمینی، که ملائک در آن گل آدم را «مخمر می‌کنند» چنان‌که در غزل دیگری که در بالا به آن اشاره شد، آمده است. این آمدوشد را که در دیوان حافظ مدام به آن برمی‌خوریم، گوته در شعری از حافظ‌نامه این‌گونه بیان می‌کند:

عالمان حافظ قدسی دادند  
به تو این نام زبان عرفان  
پی نبردند به عمق سخنت

این سخن دانان، این دانایان

عارفت می‌خوانند

که به فحوای کلامت یابند

شطح و طامات که خود می‌بافند،

تا فروشنند به نام تو می‌ناسره‌شان

لیک عرفان تو هست از می‌ناب،

گرچه اینان نتوانند بدین نکته رسید.

ای که بی‌زهد تو را عالم قدسی دریافت،

این چه رازی است که آنان نتوانند شنید؟ (همان، ۳۲)

گفته از یک‌سو از عرفان آنان به عنوان «می‌ناسره» یاد می‌کند که می‌خواهند به نام حافظ و از زبان او به دیگران بفروشند، و از سوی دیگر خود برای حافظ عرفانی قائل می‌شود که آن را «می‌ناب» می‌خواند و عالمان از آن بی‌خبرند. شایسته‌ی یادآوری است که شاعر آلمانی در دنباله‌ی شعر فوق، شعر دیگری دارد به نام «اشاره» که در آن به کسانی که به دشنام از ایشان سخن می‌گوید حق می‌دهد. «چون کلام را به سادگی نتوان دریافت» و آنگاه کلام را به بادبزی از آن‌گونه که در آلمان و دیگر سرزمین‌های غربی رواج داشته و دارد تشبیه می‌کند. بادبزی که از پرهایی که باز و بسته می‌شود تشکیل شده است:

کلام بادبزی است که از میان پره‌هایش

چشمانی زیبا رخ می‌نمایند

بادبزن تنها نقابی است جانبخش

که هرچند صورت را می‌پوشاند

دختر را پنهان نمی‌کند

چه آن زیبایی که آن اوست

چشمانش در چشم من می‌نگرد (Goethe-Birus, 32).

پاره‌ای گوته‌شناسان معتقدند گوته در شعر «اشاره» بیشتر شعر خود را در نظر داشته است تا شعر حافظ. هرچند اینان با شاعر ایرانی به اندازه‌ی شعر شاعر آلمانی آشنا نبوده‌اند، ولی بازهم سخنشان جای تأمل باقی می‌گذارد. یعنی گوته به‌هرحال آنچه در نظر داشته طنز به معنی Ironie بوده که خود در آن استاد بوده است. او حتی در

یادداشتی که به اختصار از ویلیام جونز نام برده، طنز یادشده را به‌عنوان خدمت این مترجم انگلیسی، که تعدادی از غزلیات حافظ را نیز ترجمه کرده، ستوده است (Goethe, 1999: 615).

درمورد حافظ باید به سخن یا سخنانی که به‌کرات در رندی خود گفته توجه بیشتری کرد، سخنانی هم‌چون «شعر رندانه گفتنم هوس است» یا عاشق و رند و نظر بازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام (حافظ، ۱۳۸۷: ۲۶۰)

درباره‌ی طنز غربی که چنان‌که گفته شد شاعر آلمانی هم به آن نظر داشته، بیش‌از هر چیز دوپهلوبودنش را به‌عنوان مشخصه‌ی بارزش ذکر کرده‌اند، سخنی که درباره‌ی طنز رندانه‌ی حافظ هم در موارد بسیار، صدق می‌کند. منتها وجوه دیگری هم به آن اضافه می‌شود که کار توضیح و توصیف را بسیار پیچیده می‌کند، به‌حدی که در این مختصر مجال پرداختن شایسته و بایسته به آن را نمی‌بینم. تنها به ذکر این نکته که «این طنز بیشتر در ساختار غزل شاعر ایرانی جا گرفته» و به آوردن تنها نمونه‌ای بسنده می‌کنم: در غزلی با مطلع:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند      پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند  
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۰۱)

شروع می‌شود و چند بیت بعد چنین ادامه می‌یابد:

گوبند رمز عشق مگوئید و مشنوید      مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند  
(همان)

که ضمن شکوه از ممنوعیت سخن از باده، در همان مطلع غزل، و گفتن رموز عشق در بیت اخیر این دو موضوع محبوب خود را هم بیان می‌کند. به علت یا علل تاریخی ممنوعیت یادشده می‌توان چنین اشاره کرد: در زمانه‌ای که امیر مبارزالدین پس از قلع‌و‌قمع شاه شیخ، که به گفته‌ی حافظ «خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود» با سفاکی بی‌حد و حصری حکومت می‌کرد، تا آنکه به دست پسرش شاه شجاع از آن خطه رانده شد - که تازه همین شاه هم که حافظ پیروزی‌اش را در غزلی با مطلع:

سحر ز هاتف غییم رسید مژده به گوش      که دور شاه شجاع است می‌دلیر بنوش  
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۴۳)

۱۷۴ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

یادکرده است، خود دست کمی از پدرش نداشت. او که عاقبت در جنگ با پدر بر او پیروز شد و او را کور کرد، با پسر خود نیز چنان با خشونت رفتار می‌کرد که به عمویش شاه‌محمود، که در اصفهان حکومت می‌کرد، پناه برد. اصولاً می‌توان گفت حافظ در دوره‌ای از تاریخ ایران زندگی می‌کرد که هم امیرتیمور که بعداً به این خطه آمد و با کشتارهایی که به راه انداخت و وحشتی که همه جا گسترده کس را جرئت نفس کشیدن نمانده بود، هم شاه شجاع که خود را شاه ترکان می‌نامید در شیراز، دست‌کم با رفتار و مزاجی متلون حتی نزدیک‌ترین افراد به خود را نیز از آن بی‌نصیب نمی‌گذاشت. در چنین اوضاعی، حافظ نیز آن‌قدرها خود را در امان نمی‌دید که همچون سعدی، چنان‌که در دیباچه‌ی گلستان می‌خوانیم، با شاه از نیاز و مصلحت‌ملک و ملت، بی‌پرده سخن گوید. سعدی که خود از کودکی همواره از حمایت شاه برخوردار بود با چنان زبانی شاه را نصیحت می‌کند، که ما را به یاد رفتار گوته با پرنس وایمار می‌اندازد. اصولاً زبان سعدی همچون زبان گوته، به‌خصوص در دوره‌ی میانی که به دوره‌ی کلاسیک کار ادبی او معروف است، از نگرش مثبت او به جهان و انسان خبر می‌دهد. حال آنکه حافظ با شاه به زبان دیگری سخن می‌گوید، چنان‌که در غزل فوق که در آغاز با آن لحن شادمانه و جشن‌وار دور شاه‌شجاع را می‌ستاید در پایان به صراحت از سخن بیشتر دم فرومی‌بندد:

رموز مصلحت‌ملک خسروان دانند گدای گوشه‌نشینی تو حافظاً مخروش

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۴۴)

حتی آنجا هم که به خواننده یا شنونده‌ی معمولی پند و اندرز می‌دهد که «گوش کن پند ای پسر» و حاصل کلامش چیزی نیست جز آنکه «وز بهر دنیا غم مخور»، بیشتر به یادش آورده که

بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست یا سخن دانسته گو ای مرد عاقل یا خموش!

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۴۶)

با وزنی که به «خموش» می‌دهد.

بسیاری در آلمان با خواندن شعر حافظ در ترجمه‌ی هامر یا بیشتر در برگردان استادانه و شاعرانه‌ی گوته در دیوان شرقی‌غربی این سخن شادمانه را ستوده‌اند، غافل از آنکه این شادمانگی بیشتر از آن روست که:

با دل خونین لب خندان بی‌اور همچو جام نی‌گرت زخمی رسد آبی چو چنگ اندرخروش

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۴۶)

چنان‌که شاعر خود می‌گوید که این همان طنز رندانه‌ی شاعر شیراز است که در همان زمان هم از بیان روشن و صریح، پرهیز یا ابا داشته است. در دل جام حافظ همیشه، حتی در زمان شاه‌شجاع هم «شراب خانگی‌اش بیم‌محتسب خورده» بوده، ترسی که سایه‌اش در سراسر دیوان به چشم می‌خورد.

طنز گوته چنان‌که اشاره شد طنزی آشکار از نوع Ironie است، که نه فقط در اشعار گوته بلکه نزد شاعران و نویسندگان دیگر غربی نیز هم‌زمان با طنز دیگری همراه است که در زبان‌های اروپایی Humor نامیده می‌شود. این نوع اخیر طنز که نمونه‌ی بارز آن را در گلستان سعدی بسیار می‌بینیم، طنزی است شادمانه که شادمانگی شعر و نثر گلستان را موجب شده است. روشنی و شفافیت کلام سعدی چنان‌که گفته شد از اوضاع و احوال اجتماعی دوران زندگی‌اش که با دوران سلطنت اتابکان فارس مصادف بوده، سرچشمه می‌گیرد. برعکس، طنز حافظ که خود به رندی از آن تعبیر می‌کند طنزی است پنهان و پیچیده که نه فقط گوته با آن مشکل داشته، خواننده‌ی فارسی‌زبان ایرانی نیز از دیرباز از دریافتش ناتوان بوده و اغلب به آن به‌گونه‌ی کلامی مقدس‌نگریسته‌اند. در مکتب‌خانه‌ها نیز دیوان حافظ را به همین عنوان در کنار کتاب مقدس آسمانی بدون دریافتی می‌خوانده‌اند. همچنین وسیله‌ای برای تفأل بوده که آنگاه نیز اغلب تنها به درک کلماتی دل‌خوش می‌کرده‌اند که به گمان خود پیام‌مورد نظرشان را در آن می‌یافته‌اند. گوته نیز به آن اشاره‌ای دارد. نمونه‌ی دیگری از این طنز رندانه که شاعر شیراز در ساختار شعر گنجانده، بیت

آتش آن نیست که از شعله‌ی آن خندد شمع      آتش آن است که در خرمن پروانه زدند  
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۹۳)

در غزل فوق است که سخن قبل را به پایان برده و مطلب دیگری را آغاز می‌کند. با اوج‌گیری در مصراع دوم که پایان کلام را اعلام می‌کند. این‌گونه با شروع و پایان مطلبی تازه در میان غزل که شیوه‌ی بسیار رایج حافظ است هربار سخن خود را از عشق و مستی، همان‌که قبلاً در غزل دیگری به ممنوعیت آن اشاره شد، قطع می‌کند و دم فرو می‌بندد. این‌سان سخن‌گفتن در ابیاتی گسسته از هم را شاعر آلمانی در شعری به نام «نامحدود» چنین به وصف می‌کشد:

تو بزرگی از آنکه نتوانی      سخنت را بری به پایانی

۱۷۶ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

سخت بی‌شروع می‌آید      وین از کنه طبیعتش زاید  
شعر تو چون سپهر گردان است      نه شروعی در آن نه پایان است  
و آنچه در نیمه‌راه می‌خوانی      گویی از ابتداهش می‌دانی  
(Goethe-Birus, 31)

جالب اینجاست که آنچه گوته در این شعر نشانه‌ی بزرگی حافظ می‌خواند تا مدت‌ها موضوع بحث و جدل‌های بسیار بوده، یعنی این گسستگی با معیارهای هنر اروپایی که بر وحدت اثر تأکید می‌کند در تضاد قرار می‌گیرد. وحدتی که همچون دایره‌ای گرد مرکزش می‌چرخد که باز ما را به یاد شعر گوته و سخن از سپهر گردان می‌اندازد، که این هم به شعر حافظ برمی‌گردد:

سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد      که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی تست  
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

هرچند شعر حافظ فاقد مرکز یادشده در هنر اروپایی است. در واقع آنچه اینجا در این تشبیه بیان می‌شود نه فقط در آلمان و سرزمین‌های آلمانی‌زبان، بلکه در سایر کشورهای اروپایی نیز به‌خصوص در انگلستان ایران‌شناسانی مانند آرتور آربری و جی. ام. ویکنز را به فکر و بحث واداشته است. اولی از تشبیه گردن‌بند مروارید سود جسته که دانه‌های آن با ریسمانی نامرئی به هم پیوسته (Arberry, 1951) - تشبیه‌ی که هامر و در دنباله‌ی او گوته نیز به کار برده که در واقع از حافظ گرفته‌اند و دومی از تشبیه به قالی ایرانی (Wickens, 1952: 239-243) سود جسته است. نکته‌ای که این‌ها همه ناگفته به آن اشاره می‌کنند ماهیت تزینی شعر حافظ است که ویکنز آن را به کل هنر شرقی گسترش داده، و با این تشبیه - یا درست‌تر: اشاره - نبوغ‌آسا بحث را به پایان برده است. آنچه در این میان جلب نظر می‌کند اینست که هیچ‌کدام، حتی شاعر آلمانی که در شعر دیگر مربوط به عرفان به طنز همتای ایرانی‌اش اشاره می‌کند، به رابطه‌ی این ساختار با طنز غزل حافظ توجهی نکرده‌اند. ولی جز این و با وجود جاذبه‌ی این اشعار که از راه ترجمه‌ی پر از نقص و اشتباه هامر به او رسیده، چندان بوده که نه فقط اشعاری به طنز و به‌صورت پارودی یعنی تقلیدی طنزآمیز از آن‌ها ساخته، گاه نیز اشعاری سروده که می‌توان جزء آثار ماندگار شاعر آلمانی به حساب آورد. در این میان، دو شعر «شوق خجسته» و «امید وصل» را گوته‌شناسان آلمانی‌زبان و اروپائی به‌عنوان



شاهکارهای این شاعر و حتی ادبیات آلمانی برشمرده‌اند. شعر اخیر با این ابیات، که بر روی هم بند نخست شعر را تشکیل می‌دهد، آغاز می‌شود:

بار دگر شویم هم‌آغوش؟	آیا شود ستاره‌ی جانان
پارینه‌ها کنیم فراموش	درد فراق و ظلمت جانکاه
شور دل و نشاط روانم	آری تویی که بسسته به جانم
زاکنون بترسم و سخن نتوانم	چون یاد آرم آن گذشته و آن درد

(Goethe-Birus,96)

ضمن آنکه از شعری از افلاطون الهام می‌گیرد، شیوه‌ی همتای ایرانی‌اش را نیز در شکوه از درد هجران به یاد می‌آورد. پس آنگاه، در بند دوم، داستان آفرینش را از کتاب مقدس، سفر آفرینش، برگرفته است، مانند حافظ که در غزل «دوش دیدم که ملائک...» آیه‌ی قرآن را به کمک طلبیده بود:

عالم چو جان به روز نخستین	در دست جاودان خدا داشت
می‌داد حق به کار جهان نظم	آدم به خاک عالم می‌کاشت
چون «کن» طنین فکند در افلاک	آه از نهاد گیتی برخاست
خلقت چه پرتوان و برومند	گام عظیم بودن آراست،
بنمود مهر چهره و بگریخت	پر شرم تیرگی به نهان شد؛
از هم شکافتند عناصر	غرق نفاق کار جهان شد.
رفتند هر کدام به سویی	هریک به راه خویش شتابان
هریک به کنج دور مکانی	بی‌شوق آشنایی یاران

(همان)

که اینجا هم بند بعدی به همین نحو، پراکنده‌شدن عناصر عالم را به وصف می‌کشد تا در بند چهارم:

عالم خموش و ساکت و تنها	اینک خدای عالم تنها!
پس آفرید رنگ فلق را	وین شد به فکر عالم فردا
در روشنای تیـره از او زاد	افسون رنگ‌های سحرگاه
اینک هوای گرم گرایش	کاید هرآنکه رفته به ناخواه

۱۷۸ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

با شوق پرشورای دیدار      جویند یار رفته و یابند  
وند رنگاه گرمی دیرین      بگسستگان به هم بشتابند  
آمیختنش خوانیم یا که درآمیختن      چون باهمند و مانند چون و چرا چیست؟  
چون ما جهان خویش بسازیم      حاجت دگر به کار خدا نیست  
(همان)

اینچنین با بهره‌گیری از «نظریه‌ی رنگ‌ها»ی خود که اثری است علمی‌عرفانی از خلقت عالم به انسان می‌رسد، با تغییر وزنی که بر این نقطه‌ی عطف در آفرینش آدم مهر تأکید می‌نهد، انسانی که عشق در طبیعتش نهفته شده است:

پرواز سرخ بال سپیده      پیوست با تو دست و دهانم  
شب با هزار مهرخدائی      پیوند جان نهاده به جانم  
ما عاشقان به شادی و اندوه      سرمشوق عاشقان جهانیم  
فرمان «کن» ز هم نتواند      افکنده‌مان که بسته به جانیم  
(همان)

باید گفت که گوته با دید نوتر خود که از جهان مدرن، مدرن نسبت به دنیای حافظ، برگرفته با شیوه‌ای مناسب آن، با گام‌های تند، یا چنان‌که در آلمان و کشورهای غربی می‌گویند، دراماتیک شعر را پیش برده تا بر دنیای سنتی عصر حافظ چیره گردد؛ دنیایی که شعر همتای محبوبش به کمک شیوه‌ی بی‌ماندش، با ابیات گسسته و مستقل از هم و با گام‌های لیریک (غنائی) که می‌توان آن را حرکتی گردان خواند، حرکت مخروطی که در هر بیت به اوج و حضيضی از نو می‌رسد و پایان می‌گیرد؛ ممنوعیت عشق را در آن عالم ایستا در ساختار خود به نمایش گذاشته است. از این رو می‌توان شعر گوته را از دیدگاه معرفت‌شناسی گامی به جلو دانست. ضمن آنکه در این کار هم باز از دو نظر به همتای ایرانی‌اش وامدار می‌ماند، یکی قالب سونت که آن را برابر غزل دانسته‌اند، چنان‌که هامر هم برای ترجمه‌ی بیشتر غزل‌های حافظ همین قالب را برگزیده است، و دیگر طنزی که پشت لحن جدی شعر پنهان شده است.

اینکه بیشتر گفتار خود را وقف سخن از دیوان شرقی‌غربی گوته کردم نخست از آن روست که در آلمان هم هنگام سخن از ترجمه‌ی غزلیات حافظ چنین می‌کنند. نه فقط اهل دانش ادبی بلکه به‌خصوص مترجمانی که در دنباله‌ی هامر کار او را دنبال کردند

مانند فریدریش روکرت که هشتاد غزل شاعر شیراز را به آلمانی ترجمه کرد و اوگوست فن پلاتن که تعدادی از غزل‌ها را در قالب سونت ترجمه کرده، که غالباً ترجمه‌ی آزاد است. او تعدادی غزل هم به شیوه‌ی حافظ ساخته است، مانند شعر زیر با عنوان «غزل»:

این رنگ‌ها که بر پر پروانه است	وز جنبش هوای بهارانه است
میرنده در نسیم سحرگاهان	چون مویه‌های این دل دیوانه است
گل‌دسته‌های بافته از ابیات	گل‌دانه‌های سوز نهمانخانه است
دامن‌کشان طبع سبک‌بالم	اشک روان ز چشمه‌ی جانانه است
نازک حباب بر سر امواج است	آه نشسته بر لب پیمان‌ه است
ماندن کجاست بهره‌ی کشت من	رفتن نوشته بر سر هر دانه است
عمر ترانه‌ام به لب ساقی	چون زخمه‌ای به ساغر مستانه است

(Platen, 1958: 126)

که بیشتر مخلوطی است از مضامین غربی و شرقی.

پس از این دوره و در ادامه‌ی آن دوره‌ای جدید آغاز می‌شود که می‌توان دقت در ترجمه‌ی مطالب و مضامین غزل‌ها را بدون توجه به ظرائف صوری از مشخصات آن دانست. در آغاز این دوره، ترجمه‌ی روزنشویگ-شوانا (RosenschweigSchwanau) قرار دارد که ترجمه‌ای است منثور در سه جلد که مانند ترجمه‌ی هامر تمام غزلیات حافظ را دربرمی‌گیرد، اعم از غزل‌های اصیل و منتسب که شامل بیش از ۵۵۰ غزل می‌شود. اینجا ذکر این نکته بی‌فایده نیست که در سرودن غزل مذکور تحت نام «شوق خجسته» یکی از همین اشعار منتسب منبع الهام شاعر قرار گرفته که احتمالاً از قلم یکی از کاتبان دیوان در آن جا گرفته و تا قرن‌ها همچنان از اعتبار برخوردار بوده است. «شوق خجسته» به‌عنوان یکی از دو شاهکار ادبی میان اشعار دیوان گوته از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

درباره‌ی ترجمه‌ی روزنشویگ-شوانا و گفتنی است که از آن تنها دو نسخه یکی در کتابخانه‌ی دانشگاه هایدلبرگ و دیگری در کتابخانه‌ی ملی برلین موجود است. نکته‌ای که تنها این‌گونه می‌توان توجیه کرد که فاقد اهمیت ترجمه‌ی هامر به‌عنوان نخستین ترجمه‌ی کامل دیوان حافظ به زبان آلمانی و به خصوص منبع الهام گوته بوده است. همچنین قالب غزل به‌عنوان قالبی مستقل در ادبیات آلمانی راه یافته‌است، به‌طوری‌که

۱۸۰ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹  
یکی از شاعران و نویسندگان برجسته‌ی آلمانی اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم به نام  
هوگو فن هوفمانستال نیز چند شعر در این قالب سروده و از آن به‌عنوان ظرف مناسب برای  
مضامین شرقی و افسانه‌ای سود جسته است. از آن پس نیز شاعران و ادبای آلمانی دیگری  
ترجمه‌هایی با کمیت متفاوت عرضه کردند که بعضاً در عین وفاداری به مبدأ، لحن  
شاعرانه‌شان شگفت‌انگیز می‌نماید. از آن جمله کریستف بورگل نخست غزل‌های بسیاری  
به نثر ترجمه کرد و آنگاه به نظم. او که همچنین مقالات بسیاری درباره‌ی حافظ نگاشته و  
گاه نیز اینجا و آنجا در کنفرانس‌ها و سمینارهایی ارائه کرده است، خود نیز غزل‌هایی به  
آلمانی سروده که یک‌بار که مهمانشان بودم چند غزل را برای من خواندند.

#### یادداشت

۱. ترجمه‌ی فارسی اشعار، همه‌جا از نگارنده است.
۲. انا عرضنا الامانه على السموات والارض والجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها  
الانسان انه كان ظلوماً جهولاً. (احزاب/۷۳)

#### منابع

- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی،  
به اهتمام عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
- Arthur J. Arberry, *Oriental Pearls...*; (1951). In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies XV*
- August Graf von Platen, *Ghasel*. (1958). In: A. G. v. P., Carl Fischer (hrsg.), *Gedichte, Heidelberg*, S. 126
- G. M. Wickens. (1952). *Persian Conception of Artistic Unity in Poetry and its Comptlcation in Other fields*. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies XIV*, p. 239-243
- Stuttgart 1999 Johann Wolfgang Goethe, *Wesr-oestlicher Divan*. Michel Knaup (hrsg)
- Johann Wolfgang Goethe, hrsg. Hendrik Burus: *West-oestlicher Divan*, T. 1, Muenchen, S. 27