تأثیر غزل حافظ در *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته

حسن نکوروح*

چکیده

دیوان شرقی‌ـغربی را گوته، شاعر آلمانی، در آغاز تحت تأثیر ترجمهٔ هامر از غزلیات حافظ نوشت، بعداً از دیگر شاعران و نویسندگان ایرانی و شرقی هم تأثیر پذیرفت، به‌خصوص سعدی، که از او هم تضمین‌هایی شده و قطعاتی، کوتاه و بلند، به این اثر بزرگ ادبیات آلمان راه یافته است. درحالی‌که در *دیوان* همه‌جا حرف از حافظ است، تنها چند بار به صراحت از سعدی سخن می‌رود و همین امر سبب شده است که در تحقیقات بیشتر به حافظ بپردازند و کمتر به سعدی، و مهم‌تر آنکه به تفاوت عمده‌ای که میان این دو شاعر ایرانی و تأثیرشان در اثر گوته وجود دارد توجه چندانی نشده است. حقیقت آن است که ورود حافظ به حیطهٔ شعر آلمانی به سادگی صورت نگرفته است، که این (به‌گفتهٔ گوته) به سبب زبان و شیوهٔ شاعری او بوده که درک آن را برای خوانندهٔ آلمانی بسی مشکل می‌ساخته، مشکلی که دربارهٔ سعدی تا بدین حد وجود نداشته است. شاعر بزرگ آلمان برای حل این مشکل به طنز متوسل شده است، که در این دورهٔ شاعری گوته بسیار در آثار او دیده می‌شود. ولی به این نکته هم در تحقیقات به‌گونه‌ای درخور موضوع نپرداخته‌اند. و از آن مهم‌تر رابطه‌ای است که طنز گوته با طنز حافظ دارد. حقیقت آن است که حافظ نیز آنچه از منابع و مراجع خود ــ به‌خصوص متون عرفانی ــ اخذ کرده، از صافی طنز رندانهٔ خود عبور داده، که جز این در فضای این غزلیات به‌درستی جایی نمی‌یافتند. این را گوته به‌درستی دریافته، چنان‌که در شعری دربارهٔ عرفان حافظ آن را به «می ناب» تشبیه کرده است ــ در برابر «می» در شعر حافظ، که معمولاً آن را الهی و عرفانی دانسته‌اند. اتفاقاً «می ناب» در شعر گوته هم اشاره

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار نویسنده: hnekuruh@yahoo.com

به همین دارد: شراباً طهورا هم الهی و عرفانی است، و هم «پاک» به معنی سره و مبرّا از هر چه جز آن. اینجا هم باز جای پای طنز حافظ را می‌بینیم. این عرفان و بازتاب آن در اثر گوته بیشتر رنگ زمینی و دنیوی به خود می‌گیرد و این هم با طنز او بی‌ارتباط نیست، طنزی که روشن و آشکار است، برخلاف طنز حافظ، که می‌توان آن را طنز پنهان خواند.

کلید واژه‌ها: غزلیات حافظ، *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته، تأثیر حافظ بر گوته، رابطهٔ ادبیات ایران و آلمان، ادبیات تطبیقی.

مقدمه

آشنایی گوته با ادبیات شرق به دوران جوانی این شاعر بازمی‌گردد که سخت تحت تأثیر هِردِر[۱] بود. ولی هردر، این کشیش سخن‌دان و سخن‌سنج، بیشتر به سعدی نظر داشته تا به حافظ. پاره‌ای برگردان‌های شعر سعدی از همان دوران از هردر به‌جا مانده، که یقیناً با بهره‌گیری از ترجمه‌های دیگران به زبان‌های فرانسه و ایتالیایی و اصلاح ترجمهٔ آدام اولئاریوس[۲] نوشته شده است؛ از جمله: ترجمهٔ قطعهٔ «هر نفسی که فرو می‌رود...» از دیباچهٔ *گلستان* که شعر مشهوری در *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته از آن گرفته شده است.

تفاوت بزرگی که در نقش این دو شاعر بزرگ زبان فارسی در *دیوان*[۳] گوته به‌چشم می‌خورد از همین‌جا ناشی می‌شود. هرچند از شاعر آلمانی جز در دورهٔ *دیوان* و گهگاه نیز پس از آن اشاره‌ای به این آشنایی دیرین با شاعران ایرانی سراغ نداریم، نزدیکی با سعدی ــ چه خواسته و آگاهانه و چه ناخواسته و ناآگاهانه ــ همه‌جا در آثار گوته، به‌خصوص آثار دورهٔ کلاسیک شاعر، به‌چشم می‌خورد. سخنانی نظیر «ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند» و «برگ درختان سبز در نظر هوشیار» از این شاعر به‌دفعات

---

۱. Johann Gottfried Herder (۱۷٤٤ـ۱۸۰۳): نویسندهٔ کشیش و فیلسوف آلمانی

۲. Adam Olearius (۱۵۹۹ـ۱٦۷۱): در اصل ریاضی‌دان که در هیئت بازرگانی از سوی آلمان عازم روسیه و ایران شد. دست‌آوردهای مهم این سفر یکی سفرنامهٔ اوست و دیگر ترجمهٔ کامل *گلستان* سعدی که در واقع نخستین ترجمهٔ آلمانی از ادبیات فارسی است.

۳. برای پرهیز از تکرار نام کامل اثر گوته در این مقاله، گاه به لفظ *دیوان* اکتفا می‌شود.

آمده است. این با جهان‌بینی اسپینوزایی او، که در جلوه‌های گوناگون هستی نشانه‌های وحدتی خدایی می‌دید، تناسبی ذاتی داشت. از آن گذشته، گوته همواره رسالتی تربیتی برای خود قائل بود و این چه در سخنانش خطاب به امیرِ جوانِ وایمار، کارل آوگوست[4]، که گوته علاوه بر رابطهٔ دوستی سمت وزارتی نیز در دستگاهش داشت، و چه آن‌گاه که روی سخنش با دیگران بوده، از خاص و عام و فقیر و غنی، لحن هوشیارانه و مربیانه‌ای به کلامش می‌دهد که بی‌شباهت به لحن دلسوزانهٔ سعدی در *گلستان* و *بوستان* نیست. و از همهٔ اینها گذشته، جامعیت فراگیری که در مجموعهٔ آثار گوته می‌بینیم ــ بگذریم از آثار علمی و نیمه‌علمی و عارفانه‌ای چون «*نظریهٔ رنگ‌ها*» که از حدود معمول ادبیات فراتر می‌رود ــ او را به سعدی بسیار نزدیک‌تر نشان می‌دهد تا به حافظ.

پس چگونه است که شاعر آلمانی در *دیوان* همه‌جا مدح و ثنای حافظ را می‌گوید ــ هرچند آمیخته به طنز ــ و تنها در چند مورد از سعدی سخن می‌رود، که در کنار آنچه از شاعران دیگر ایران و مشرق‌زمین چون عطار و متنبّی می‌خوانیم هیاهوی چندانی نیست. البته آنچه از سعدی به *دیوان* راه یافته کمتر از تقلیدهایی نیست که از حافظ شده، به‌خصوص اگر در نظر آوریم که بسیاری از آنچه از سعدی آمده تنها اختلاف اندکی با اصل فارسی دارد، حال‌آنکه از حافظ هیچ‌گاه سخن یا مضمونی تماماً آورده نشده و تنها با تغییرات بسیار به *دیوان* گوته راه یافته است.

این نکته برای فهم *دیوان* گوته، به‌خصوص درک ساختار هنری آن، از اهمیتی بنیادین برخوردار است و عدم توجه به آن در تحقیقات مربوط به *دیوان* مشکلاتی پدید آورده و موجب لاینحل ماندن مسائلی گشته است، هرچند شاعر بزرگ آلمانی خود در یادداشت‌هایش ــ چه در نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه و چه در بخش منثور *دیوان* (قسمت دوم *دیوان* به نام «برای درک بهتر»[5]) ــ نکات مهمی متذکر شده که می‌توانست راه‌گشا باشد. شدر[6] یکی از نخستین محققانی است که به رابطهٔ حافظ با *دیوان* گوته پرداخته و در واقع نخستین کسی است که به ویژگی مهم شعر حافظ ــ مهم نه فقط به لحاظ شناخت این شعر، بلکه به‌خصوص به لحاظ رابطه‌اش با اثر شاعر آلمانی ــ پی برده

4. Carl August
5. "Besserem Verständnis"
6. H. H. Schaeder

و به غنایی بودن آن توجه کرده است؛ نیز از آشفتگی‌هایی در غزلیات خواجهٔ شیراز سخن رانده که در *دیوان* گوته نظام و قوام یافته است (٦٤)، غافل از آنکه آنچه او به آن اشاره می‌کند برای غزل حافظ از اهمیتی برخوردار است که او نتوانسته بود به عمق آن پی ببرد. شاید در آن زمان و در آن مرحله از تحقیقات دربارهٔ *دیوان شرقی-غربی* هنوز درک آن ناممکن بود.

از آن پس تحقیقات دربارهٔ این اثر گوته و رابطهٔ آن با شعر حافظ پیشرفت‌های مهمی کرده و به نکات ارزنده‌ای رسیده است. در این زمینه کارهای شرق‌شناسان و ایران‌شناسان هم کمک بسیار کرده، نه فقط مستشرقان آلمانی نظیر لِنْتْس[۷] و بورگل[۸]، بلکه شرق‌شناسان کشورهای دیگر اروپا نیز، به‌خصوص انگلستان، مانند آربری[۹] و ویکنز[۱۰] که مسئلهٔ وحدت هنری و توالی ابیات را در غزل‌های حافظ مطرح کردند و به نکات مهمی دست یافتند. می‌توان گفت که با پیوستن گروه اخیر به حلقهٔ محققان، این کار شکل تازه‌ای به خود گرفت و آن توجه بیشتر به نکات فنی و ریزه‌کاری‌های مربوط به شکل و ساختار هنری بود که از نگرش جدید در علوم ادبی سرچشمه می‌گرفت.

از سوی دیگر در تحقیقات گوته‌شناسان توجه بیشتری به *دیوان شرقی-غربی* می‌شد و پس از گذشت بیش از یک قرن رفته‌رفته به اهمیت آن پی‌می‌بردند. از دست‌آوردهای این دوره یکی جایگاهی است که *دیوان* در میان آثار دوران پیری گوته یافت و توجهی که به رابطهٔ آن با آثاری چون رمان‌های *ویلهلم مایستر ــ سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر* و *سال‌های سفر ویلهلم مایستر* ــ و نیز با *فاوست* می‌شد و دیگر توجه به طنز و نقش آن در *دیوان*.

نکتهٔ دوم را محققان بنامی همچون کورف و اشتایگر در پیوند با نکتهٔ اول قرار می‌دهند، یعنی اینان که بر اهمیت طنز گوته در آثار این دوره توجه داشته‌اند نقش خاصِ آن را در *دیوان* به علت ارتباط این اثر با شعر شرقی دانسته‌اند. به عبارت دیگر اینان از یک‌سو طنز را با پیری و خرد پیرانهٔ شاعر ارتباط داده‌اند و از سوی دیگر، نقش

7. Wolfgang Lentz, *Goethes Noten und Abhandlugen zum West-östlichen Divan*. Hamburg, 1958.
8. Johann Christoph Bürgel, *Goethe und Hafis*: *Drei Hafis-Studien*. Bern u. Frankfurt 1975. 5-41.
9. Arthur J. Arberry
10. G. M. Wickens

آن را در *دیوان شرقی‌ـغربی* برخاسته از روح پیرانه و پختگی خردمندانهٔ تفکر و هنر شرقی می‌دانند[۱۱]. در این میان به‌خصوص باید از کتاب ارهارد بار، به نام *طنز در آثار متأخر گوته*[۱۲]، نام برد که فصلی از آن به *دیوان* اختصاص یافته است. بار به‌خصوص به نقش طنز در بیان مفاهیم توجه داشته است که در آثار گوته، در این دوره، نباید از چنان وضوحی برخوردار باشد که آن را یک‌طرفه جلوه دهد، چه این خلاف طبیعت هستی است که همواره و در جزءجزء خود دارای جوانب مختلف و متفاوت است.

آنچه در همهٔ این تلاش‌ها به‌چشم می‌خورد و ایرادی که بر همهٔ این پژوهندگان وارد است کنار گذاشتن حافظ است (کنار گذاشتن در حد و مفهومی که در خور چنین پژوهشی باشد)، که البته ناآشنایی با زبان و ادبیات فارسی آن را توجیه می‌کند. چنان‌که اشاره شد، اشتایگر و کورف طنز را در *دیوان* با شعر شرقی ارتباط داده‌اند، منتها به نکته‌ای کلی که ذکر آن آمد بسنده کرده‌اند، و چنان‌که گفته شد، گزیری از آن نبوده است، ضمن آنکه باید حق داد که به‌خصوص اشتایگر ایرادات مهمی بر ترجمهٔ هامر گرفته، مانند ناتوانی از انتقال وحدت غزل فارسی که به قالب غزل و نقش قافیه در آن بستگی بسیار دارد و هامر تلاشی در جهت تقلید از آن یا دست‌کم جایگزین کردن آن با ترفندهایی که تا حدی این نقیصه را جبران کند به عمل نیاورده است.

شایان ذکر است که اینان، حتی کومرل که اصلاً منکر نقش و تأثیر بنیادین حافظ در خلق این اثر بوده و تنها فرصتی را که این آشنایی برای گوته داشته تا اثری نو بیافریند حائز اهمیت می‌داند و لاغیر،[۱۳] همگی در نوشته‌های خود مدام از حافظ نام می‌برند و تنها گهگاه از شعر شرقی به‌طور کلی و بدین‌وسیله جایگاه خاص حافظ را عملاً گوشزد می‌کنند، ولی هیچ‌یک در این کار چندان پیش نمی‌روند تا اندکی از جایگاه ویژهٔ غزل حافظ و تأثیر آن را در ساختار اثر گوته نشان دهند.

کلید معما را شاعر خود به دست می‌دهد. او در نامه‌ای که تاریخ ۱۶ مه ۱۸۱۵ نوشته ولی هرگز فرستاده نشده است، به ناشر خود، کوتا[۱۴]، از کار تازه‌ای که با خواندن

11. Emil Staiger, 61 und 65.
H. A. Korff, 285ff.
12. Ehrhard Bahr, 40-87.
13. Max Kommerell, 267.
14. Cotta

ترجمهٔ هامر شروع کرده خبر می‌دهد و از قصد خود پرده برمی‌دارد که می‌خواهد غرب و شرق، گذشته و آینده، شعر فارسی و شعر آلمانی را به‌هم پیوند دهد، و آن‌گاه به تفصیل دربارهٔ کتابی که به تألیف آن دست زده سخن می‌گوید، کتابی که روز به روز به اشعار آن می‌افزاید و در نظر دارد با نام «اشعار آلمانی در ارتباط مدام با دیوان سرایندهٔ فارسی محمد شمس‌الدین حافظ» آن را به طبع برساند. آن‌گاه پس از مطالب دیگری دربارهٔ کتاب خود به داوری ترجمهٔ هامر می‌پردازد که «برای من دارای ارزش بسیار است، ولی خوانندگان بسیاری نخواهد یافت، از آنجا که در احوال و افکار و سبک و سیاق شاعری با شعر ما فاصله بسیار دارد» (گوته ۱۹۹۹: ٥٦٤–٥٦٥).

گوته ایراد کار مترجم را در این می‌داند که نتوانسته است برای این «فاصله» میان دو زبان و اختلاف شیوه‌ها و سنت‌های ادبی چاره‌ای بیندیشد، و او خود در پی جبران آن است تا این فاصله را از میان بردارد، یا دست‌کم از آن بکاهد. او می‌خواهد میان این دو رابطه برقرار کند. چگونه؟ ابزاری که برای این کار می‌شناسد همان است که در جای دیگر، در موضوع شرق‌شناس انگلیسی ویلیام جونز و کارهایی که در زمینهٔ ترجمهٔ ادبیات شرقی، همچنین شعر حافظ، به انگلیسی کرده از آن نام می‌برد. در یادداشت‌های روزانه، ذیل تاریخ ۱۷ ژوئن ۱۸۱۹، یادداشت بسیار کوتاهی از شاعر به‌جا مانده است که با ایجاز تمام از طنز به‌عنوان «خدمت بزرگ» جونز یاد می‌کند (٦١٥).

این یادداشت، چنان‌که آمد، مربوط به سال ۱۸۱۹ است، یعنی سال انتشار نخستین چاپ *دیوان شرقی‌ـ غربی*. پس از آن هم اشعاری به این کتاب اضافه شده است. ولی شاعر تازه این ابزار را نیافته بلکه از همان آغاز در کار نوشتن این اثر از آن بهره برده است – و حتی پیش از آن هم با آن آشنا بوده و از آن استفاده کرده است، مثلاً در رمان *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر*، هرچند در *دیوان*ْ طنز گوته بیشتر خودنمایی می‌کند، چون نیاز بیشتری به آن بوده است.

در اینجا گوته در پی تقلید از شعری بوده است که با شعر غربی، و به‌طور خاص با شعر آلمانی، «فاصله بسیار» دارد. مضمون‌های این شعر شرقی را می‌گیرد و آنها را چندان دستکاری می‌کند که برای *دیوان* شاعری غربی[۱۵] مناسب باشد. به‌عنوان مثال

۱۵. گوته در چاپ اول *دیوان* به کمک دوستان عربی‌دان خود نامی عربی نیز به آن داده بود که چنین است: *الدیوان الشرقی المؤلف الغربی*.

مضمون آفرینش را که نزد حافظ از محبوبیت خاصی برخوردار بوده و به شکل‌های گوناگون در غزلیات او آمده است در چند شعر *دیوان* و در هر شعر به گونه‌ای دیگر بازآفرینی می‌کند، مانند شعر معروفی که در دفتر نخست («مغنی‌نامه») آمده است، به نام «جسم و جان»:

حضرت آدم[۱۶] مشتی گل بود — که خدا ساخت از او انسان را
او ولی از رحم خاکی مام — همره آورد بسی ناسره‌ها

پس ملائک به دماغش بردند — روح والا که دمیدند در آن
جنبشی در تن خاکی افتاد — عطسه‌ای کرد و به خود داد تکان

لیک او با همه والایی بود — سر و دستی و ز جان هیچ نداشت
تا که نوح آمد و زین نقص عظیم — شد در اندیشه صراحی برداشت

در تن آدم از این آب حیات — جنبشی آمد و رگها واشد
گفتی از بهر خمیر خامش — ترش مایه است که روح افزا شد
(۱۸)

گوته با این‌گونه طنزپردازی و پارودی‌سازی[۱۷] داستان آفرینش را که حافظ با دادن تغییراتی در روایت قرآنی مضمون محبوب و مکرر خود (در ابیاتی مانند «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» و «بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی/ کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند») قرار داده، از او گرفته است و با آمیختن آن با روایت توراتیِ تاک نشاندن و شراب انداختنِ حضرت نوح صورت تازه‌ای به آن می‌بخشد، که باب طبع خوانندهٔ غربی و با تفکر مادی و ناسوتی او سازگار باشد. در واقع او به جوهر حدیث آن‌گونه که در غزل حافظ آمده دست نمی‌زند، منتها زبانی که برای انتقال آن برمی‌گزیند به زبان تورات نزدیک‌تر است، حال‌آنکه زبان حافظ به زبان قرآن نزدیک است و رنگ و بوی قرآنی دارد ــ که این هر دو از موسیقی کلام بهرهٔ وافر دارند.

---

۱۶. در شعر گوته نام آلمانی هانس (Hans Adam) برای آدم به طنز آمده و به شیوهٔ پارودی‌سازی شاعر مربوط می‌شود.

۱۷. پارودی (Parodie) که در اصل به تقلید ادبی گفته می‌شد تقلید شاعری از شاعر دیگر، به‌خصوص از شاعران متقدّم بوده است، ولی رفته‌رفته این تقلید به طنز آمیخته شد، به‌طوری‌که امروزه دیگر تنها به این نوع تقلید اطلاق می‌شود. در فارسی پارودی را به «نقیضه» و «نظیره» ترجمه کرده‌اند.

در شعر حافظ ملائک‌اند که به میخانه می‌آیند و گل آدم به پیمانه می‌زنند. بدین‌سان، هر چند داستان آفرینش در زمین رخ می‌دهد باز پیوندش با آسمان حفظ می‌شود. ولی در شعر گوته نیمی از کار به حضرت نوح محول می‌شود که در روایت تورات چهره‌ای بسیار زمینی دارد: شراب می‌اندازد، باده می‌نوشد و مست می‌شود.

نقش ملائک ــ در شعر گوته «الهیم» (خدایان قدیم، که اکنون در نتیجهٔ تحول و تطور فکری و عقیدتی قوم یهود به چیزی در حد فرشتگان تنزل یافته‌اند) ــ در بردن روح به جسم آدم خلاصه می‌شود. کار در واقع به دست نوح تمام می‌شود. زبان هم در اینجا به اقتضای نوع روایتْ سبک و سیاقی توراتی دارد و، کم‌وبیش مانند زبان لوتر در ترجمهٔ آلمانی کتاب مقدس، ساده و خشک و عریان است، حال‌آنکه در غزل حافظ هرچند روایت قرآنی تغییراتی کرده است ولی زبان به تناسب شعر غنایی آهنگی دلپذیر و گوش‌نواز دارد. منتها همین شعر هم با همهٔ محتوا و طرز بیان زمینی‌اش در پایان ما را با تأسی و تکیه به کلام حافظ به آستان خدا می‌برد:

با چنین شعر ترت ای حافظ غزل قدسی روح‌افزایت
می‌نماید ره محراب خدای بانگ مستانهٔ شادی‌زایت

بدین ترتیب، گوته با طنزی، که از نگاه دنیوی او خبر می‌دهد، غزل را بازآفرینی می‌کند، به‌گونه‌ای‌که حال‌وهوای زمینی شعر به ذوق و طبع خوانندهٔ آلمانی سازگار آید و در پایان، به‌گونه‌ای نه‌چندان محسوس، به شعر حافظ و از ورای آن به دنیای ملکوت بازمی‌گردد.

در واقع این همان کاری است که حافظ هم می‌کند: از یک‌سو، مضمون شعر خود را از *قرآن* می‌گیرد و، از سوی دیگر، با تغییراتی که در آن می‌دهد، موضوع آسمانی را به زمین می‌آورد (به مصداق «آسمان بار امانت نتوانست کشید»)، ولی باز پیوند شعر خود را با آسمان قطع نمی‌کند، چه این فرشتگان‌اند که «گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند». این نوسان و آمدوشد میان آسمان و زمین را ما در سراسر *دیوان* حافظ می‌بینیم. این نکته را گوته در شعری به نام «راز آشکار» به بهترین وجه بیان می‌کند:

عالمان حافظ قدسی دادند
به تو این نام زبان عرفان[۱۸].
پی نبردند به عمق سخنت
این سخن‌دانان، این دانایان

عارفت می‌خوانند،
که به فحوای کلامت یابند
شطح و طامات که خود می‌بافند،
تا فروشند به نام تو می ناسره‌شان.

لیک عرفان تو هست از می ناب،
گرچه اینان نتوانند بدین نکته رسید.
ای که بی‌زهد تو را عالم قدسی دریافت،
این چه رازی است که آنان نتوانند شنید؟

(۳۳ـ۳۲)

گوته در این شعر، از یک‌سو، از عرفان «آنان» به‌عنوان «می ناسره» یاد می‌کند که می‌خواهند به نام حافظ و از زبان او به دیگران بنوشانند و، از سوی دیگر، خود برای حافظ عرفانی قائل می‌شود که آن را «می ناب» می‌خواند و آن «عالمان» از آن بی‌خبرند.

پاره‌ای مفسران این شعر را در بیان مقاصد خود شاعر دانسته‌اند و گفته‌اند که گوته در واقع تحت نام حافظ از خود و مقاصد شعر خود، به‌خصوص در *دیوان*، دفاع کرده است. این سخن را نمی‌توان رد کرد، از آن‌رو که آنچه او دربارهٔ حافظ می‌گوید دربارهٔ خود او نیز صدق می‌کند. ولی این بدان معنی نیست که این سخنان و سخنان دیگر دربارهٔ حافظ اصلاً ارتباطی به حافظ ندارد. به نظر می‌آید که این گوته‌پژوهان به سبب ناآشنایی با شعر حافظ و شعر فارسی به‌طور کلی ــ و البته به‌سبب احاطه و دلبستگی‌شان به شعر آلمانی ــ چون رابطه با شعر شاعر آلمانی را به خوبی دریافته‌اند

۱۸. گوته در این شعر ترجمهٔ نادرست هامر را از لقب معروف حافظ، لسان‌الغیب (mystische Zunge زبان عرفانی)، مبنا قرار داده است. ولی از آنجا که تمام محتوای آن که عرفان حافظ را تعریف می‌کند، به همین ترجمهٔ نادرست وابسته است، خود را از آوردن آن به همان صورت ناگزیر دیدم.

روی دیگر سکهٔ سخن شاعر را نادیده گرفته‌اند. حقیقت آن است که گوته، چنان‌که خود در چند جای *دیوان* گفته، سعی در تقلید از شعر شاعر شیراز داشته است یا، به تعبیر خود او در یادداشتی، در پی «سبقت گرفتن» از او برآمده است (۵۵۳–۵۵٤).

واقعاً هم اشعاری در *دیوان* شاهد این مدعاست، به‌خصوص در پاره‌ای از آنها شاعر آلمانی از سبک شاعری حافظ تقلید می‌کند که ظاهری است و جنبهٔ پارودی دارد. ولی آنچه در این میان جلب نظر می‌کند و به‌راستی اعجاب‌انگیز است و از درک شاعرانهٔ او از کار همتای ایرانی‌اش خبر می‌دهد اینکه این کار را به‌خصوص در شعرهایی می‌کند که از لحاظ معنی هم به شعر حافظ بسیار نزدیک می‌شود، مثلاً در شعری که چنین آغاز می‌شود: «بر ما خرده می‌گیرند و مستی‌مان» در این شعر گوته با تأسی به شیوهٔ حافظ مضامین مختلف را پشت سر هم یا بهتر بگوییم در کنار هم می‌آورد، بدون چنان ارتباطی که بتوان از توالی ابیات و مضامین سخن گفت و این تقلیدی است از صورت و معنی غزل حافظ یعنی پارودی، آن هم در معنای جدیدش که با طنز همراه است: طنز به دو اعتبار، یکی آنکه قالب غزل را به‌طور ناقص تقلید می‌کند، چون آنچه به‌عنوان قافیه می‌آورد در واقع ردیف است که از پشت سر هم آمدنش شعر حالتی شوخی‌وار به خود می‌گیرد، و دوم آنکه شیوهٔ سخن گفتن حافظ را فقط تا حدودی، آنهم به‌طور ظاهری، تقلید می‌کند. چون این سخن گفتنِ گسیخته کم‌کم توالی پنهانی می‌یابد، مستی از راه تغییر و تحول در زبان شعر از مفهوم حقیقی و زمینی‌اش به مفهوم مجازی و عرفانی تعالی می‌یابد: سخن با «مستی می» آغاز می‌شود و در پایان به «مستی عشق» و «مستی خدایی» می‌رسد که در واقع صورت دیگری است از «میکدهٔ عشق»، آنجا که «طینت آدم مخمر می‌کنند» و مضامین نظیر آن در غزلیات حافظ، که این هم خود صورت دیگری است از مضمون محبوب حافظ، یعنی داستان آفرینش.

چنان‌که گفته شد، طنز گوته ابزاری بوده در دست او تا مفاهیم و مضامین شعر حافظ، و همچنین در مقیاس بسیار محدودتر، شعر سعدی و عطار و دیگر شاعران ایرانی و عرب را در اثر خود بگنجاند. یعنی آنچه در نامه‌ای که پیش از این در موضوع ترجمهٔ هامر و مشکل برگرداندن اشعار حافظ گفته شد، دربارهٔ شاعران دیگر صدق نمی‌کند. نه گوته در جایی خود به آن اشاره می‌کند و نه اثری از آن در *دیوان* می‌بینیم.

البته طنز در حد لبخندی پنهان و ظریف کم‌وبیش همه‌جا در *دیوان* هست، که این، هم به دید و نگرش غربی به دنیای شرق و جلوه‌های گوناگون آن مربوط است و هم به این دوره از کار ادبی شاعر که پیش از *دیوان* شروع می‌شود و تا پایان *فاوست*۲، یعنی تا پایان عمر او ادامه دارد.

موقع و جایگاه خاص حافظ در *دیوان* از آنجا ناشی می‌شود که همچون دیگران به‌آسانی تن به پوشش بیگانه نمی‌دهد، لباس بیگانه در بر او حقیقتاً تکه و پاره می‌شود. مثلاً وقتی در همین مضمون برگرفته از حدیث آفرینش و شیوهٔ کار شاعر آلمانی در اقتباس از آن غور کنیم، می‌بینیم که چه تغییرات و دگرگونی‌ها و به‌راستی چه استحاله‌ای از سر گذرانده تا به *دیوان شرقی‌ـغربی* راه یافته است. یا نمونهٔ دیگر مفهومی که در شعر حافظ مکرر آمده و گوته نیز آن را در چند جا آورده، به سکوت و پنهان داشتن راز مربوط می‌شود.

در *دیوان* گوته، یک‌جا در شعری از «ساقی‌نامه»، ساقی خطاب به شاعر چنین می‌گوید: «دوست دارم به تو گوش دهم چون می‌سرایی/ دوست‌تر دارم گوش دادن به تو را چون خاموشی پیشه‌کنی» (۱۱۰). [۱۹] آن‌گاه در شعر دیگری از همین دفتر از زبان شاعر گفته می‌شود: «شاعر بیهوده خموش است / که شاعری خود عین رسوایی است» (٤۱۷). این نه تنها پاسخ به ساقی است بلکه پاسخی به شاعر شیراز نیز هست، که در واقع همان سخن مکرر او را هم رد می‌کند. ولی از همین مضمون حافظ ردّ پای دیگری هم می‌بینیم، در شعری از دفتر «مغنی‌نامه»، که یکی از زیباترین اشعار *دیوان* و تقریباً به‌نظر همگان یکی از شاهکارهای گوته در همهٔ زندگی هنری‌اش است: شعر «شوق خجسته» که چنین شروع می‌شود:

به کس مگویید مگر به خاصان کزان بخندند عوام نادان

شعر این‌گونه با تکرار مضمون حافظ شروع می‌شود و آن‌گاه با لحنی که دیگر طنزی از آن به مشام نمی‌رسد به مرگ عاشقانهٔ پروانه – یکی دیگر ازمضامین او – می‌پردازد.

ولی تنها مضامین حافظ نیست که با چنین تغییراتی به *دیوان* گوته راه می‌یابد. شیوهٔ غزل‌سرایی او، یعنی به‌هم پیوستن مطالب ناپیوسته و آوردن مضامین مختلف در یک

۱۹. دو مثال از غزلیات حافظ: «غیرت عشق زبان همه خاصان ببرید/ کز چه رو سرّ غمش در دهن عام افتاد» و «گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند/ جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد.»

غزل با قافیهٔ یگانه، نیز به *دیوان* راه یافته است. به‌خصوص می‌توان به حواشی اریش ترونتس[۲۰] بر *دیوان* اشاره کرد مبنی بر اینکه: *دیوان شرقی‌ـغربی* خود با مضامین و موضوعاتی که در دفترهای دوازده‌گانهٔ آن پراکنده است به غزلی از غزل‌های حافظ می‌ماند. موضوع عشق نه فقط در «عشق‌نامه»، بلکه در «مغنی‌نامه» و «حافظ‌نامه» نیز، علاوه بر «زلیخانامه» که از نامش پیداست، مرکز و محور سخنان و مضامین متنوعی می‌باشد. حتی در «تیمورنامه» نیز، آن هم در شعری که با دفتر «زلیخانامه» ارتباط می‌یابد، این نکته به چشم می‌خورد. ترونتس با استناد به سخن گوته در نامه‌ای به دوست آهنگ‌سازش تسلتر[۲۱] توصیف گوته را در شعر «نامحدود»[۲۲] از دفتر «حافظ نامه» که چنین آغاز می‌شود:

تو بزرگی از آنکه نتوانی — سخنت را بری به پایانی
سخنت بی‌شروع می‌آید — وین ز کنه طبیعتش زاید
شعر تو چون سپهر گردان است — نه شروعی در آن نه پایان است
وآنچه در نیمه‌راه می‌خوانی — گویی از ابتداش می‌دانی
(۳۱)

به *دیوان* شاعر آلمانی نیز مربوط می‌داند و می‌گوید: «مضامین اصلی در سراسر *دیوان* مدام تکرار می‌شود» (ترونتس ٥٤٢).

در این‌همه یک چیز همواره به چشم می‌خورد: اثر قلم شاعر آلمانی. *دیوان* به‌راستی نمونه‌ای است از تأثیرپذیری فرهنگی از فرهنگ دیگر. چشمهٔ خضر و طلب جوانی بر لب آن یکی از مضامین *دیوان* است که در جای‌جای کتاب، گاه پنهان و گاه آشکار، آمده است و اشاره به همین حقیقت دارد. در شعری، که حکم دیباچه[۲۳] بر *دیوان* دارد، چنین می‌خوانیم:

راهیِ شرق ناب شو
تا در هوای زندگی پدران
به آواز و مستی و عشق
چشمهٔ خضرت جوانی دهد.
(۱۲)

20. Erich Trunz
21. Zelter
22. Unbegrenzt
23. Hegire

شاعر غربی در «شرق ناب» در پی چیست؟ چشمهٔ جوانی همانا شعر شرقی است، یا بهتر بگوییم، مشرق‌زمینی که از آن شعر شرقی برون می‌جوشد، شعری که از مایه‌های ناب انسانی بهره دارد، شعری که به گفتهٔ هگل به سرچشمهٔ آغازین شعر نزدیک‌تر است، شعر غنایی شرقی که هنوز به ذهنیت علمی مغرب‌زمین نیامیخته است.

این تفاوت میان شرق و غرب در تمام *دیوان* به چشم می‌خورد و در ساختار هنری آن حضوری پنهان و آشکار دارد. آنچه دربارهٔ پراکندگی مضامین حافظ در *دیوان شرقی‌ـغربی* گفته شد در واقع چیزی نیست جز تجلی هنری همین تفاوت و چیرگی شاعر بر آن. در واقع راهی که گوته برای تقلید از شیوهٔ حافظ در پیش گرفته ساختاری غربی به اثر بخشیده است، یعنی قالبی غربی متناسب با تفکر انتزاعی و تحلیلی مغرب‌زمین. چون پراکندگی مضامین و مفاهیم در غزل حافظ و در کل *دیوان غزلیات* از اندیشهٔ شرقی و زیربنای عاطفی آن نشئت می‌گیرد و ترتیبی که در *دیوان* گوته می‌یابد صورت غربی آن است، یعنی جامه و قالبی که دیدگاه غربی به آن می‌دهد.

پراکندگی مضامین در غزل حافظ وقتی به *دیوان* شاعر غربی راه می‌یابد، نظمی به خود می‌گیرد که حتی می‌توان با شماره و عدد نشان داد: سه دفتر نخست («مغنی‌نامه»، «حافظ‌نامه» و «عشق‌نامه») که گِردِ حافظ دور می‌زند، چنان‌که نام او هم در وسط قرار دارد، از یک‌سو به شعر و شاعریِ و، از دیگر سو، به عشق و عاشقی مربوط می‌شود؛ سه دفتر بعدی («تفکیرنامه»[۲۴]، «حافظ‌نامه» و «عشق‌نامه») چنان‌که از اسامی آنها برمی‌آید به تفکر و حکمت مربوط می‌شود که گِردِ رنج و مرارت دور می‌زند، رنج شاعران و عاشقان به‌طور کلی و شاعر ــ گویندهٔ *دیوان* ــ به‌طور خاص. به قرینهٔ نیمهٔ نخست در نیمهٔ دوم باز سه دفتر اول («تیمورنامه»، «زلیخانامه» و «ساقی‌نامه») به عشق و عاشقی و شعر و شاعری و به تبع آن به می و مستی مربوط می‌شود که همه گِردِ زلیخا دور می‌زند که در *دیوان* مظهر عشق و زیبایی است (نام تیمور در این میان عجیب می‌نماید که به آن باز می‌گردیم). سه دفتر بعدی («مَثَل‌نامه»، «پارسی‌نامه» و «خلدنامه») باز به حکمت و اندیشه مربوط می‌شود که گرد ایران و دین زردشت می‌چرخد.

۲۴. در این نام‌گذاری‌ها تأثیر هامر مشهود است، او سال‌ها در سرزمین عثمانی به‌سر برده بود و این تأثیراز انتخاب لغات فارسی و عربی و به‌خصوص در تلفظ آنها ــ آن‌گونه که در *دیوان* گوته ضبط شده است ــ به‌خوبی نمایان است.

ولی در این نظم و ترتیب حسابگرانهٔ غربی، «بی‌نظمی‌هایی» نیز به شیوهٔ شرقی مشاهده می‌شود: عبور از آستانه‌ها و مرزها، به گونه‌ای که موضوعات و مضامین مربوط به شعر و شاعری (موضوع دفتر اول «مغنی‌نامه») جز این دفتر در «حافظ‌نامه» نیز به چشم می‌خورد که طبیعی است، زیرا حافظ در *دیوان* موضوع و محور اصلی است و سخن از شاعری هم در وهلهٔ نخست به حافظ و سبک سخن او نظر دارد. ولی افزون بر آن در دفاتر دیگر «عشق‌نامه» که جای خود دارد، در «رنج‌نامه» و «حکمت‌نامه» هم گاه سخن از اوست. از آن گذشته در «زلیخانامه» و «ساقی‌نامه» که باز طبیعی است، با توجه به این حقیقت که نام این دو دفتر را گوته با نظر خاصی که به حافظ داشته چنین گذاشته است. ولی گذشته از اینها در «خلدنامه» هم از شاعر بسیار سخن می‌رود که باز به حافظ برمی‌گردد که جای خاصی برای خود در بهشت در نظر گرفته بوده است. مثلاً در بیت:

قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ که گرچه غرق گناه است می‌رود به بهشت

به خصوص که شعرش را درآسمان‌ها می‌خوانده‌اند:

صبحدم از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت قدسیان گویی که شعر حافظ از برمی‌کنند.[۲۵]

همین گونه است در مورد عشق که سخنش نه تنها در سه دفتر اول همه‌جا هست ــ که چنان‌که گفتیم با توجه به ارتباط دو دفتر اول با شعر حافظ و نام دفتر سوم دور از انتظار نیست ــ، بلکه در دفاتر دیگر هم از این موضوع مورد علاقه حافظ و اصولاً همهٔ غزل‌سرایان فارسی نکته‌های بسیار می‌بینیم، مثلاً در «تیمورنامه» که عجیب می‌نماید. اصولاً این دفتر از دو شعر تشکیل شده: یکی «زمستان و تیمور» که شعر نسبتاً بلندی است که محتوای آن از داستانی گرفته شده مربوط به قهر طبیعت و انتقامی که زمستان شام از این جبار خونخوار می‌گیرد ــ گویا ناپلئون که رابطهٔ دوستانه‌ای با گوته داشته کنایهٔ شاعر را به خود و شکستی که در روسیه از ضربهٔ سخت زمستان خورده بود تعبیر می‌کند و بسیار به دل می‌گیرد ــ و دیگر شعری خطاب به زلیخا.

۲۵. باید در نظر داشت که در زبان آلمانی براساس اعتقادات مسیحی آسمان و بهشت یکی انگاشته می‌شود.

این شعر حاوی تشبیهی است دربارهٔ زیبایی زلیخا که در «استبداد»[۲۶] شاعرانه چیزی از زبان شعر فارسی کم ندارد. باید دانست که زلیخای *دیوان* گوته که از حافظ و شعر فارسی گرفته شده کاملاً با آن یکی نیست. این زلیخا به‌طورکلی مظهر زیبایی و منش زیبارویان است. در این شعر[۲۷] از گل‌هایی حکایت می‌شود که باید در پای این جبّار و سلطان میلیون‌ها دل و جان قربان شوند.

تا عطرشان ز موی تو برخیزد بر شادی دل تو بیفزاید
خون هزار غنچهٔ نشکفته درپای نازک تو فروریزد.
(۷۱)

بدین‌ترتیب دفتر هفتم، «تیمورنامه»، با دفتر ششم، «حکمت نامه»، و نیز از سوی دیگر با دفتر هشتم، «زلیخانامه»، مرتبط می‌شود و بدین‌سان میان نیمهٔ اول و نیمهٔ دوم *دیوان* پلی می‌زند. می‌توان گفت که این دفتر نیمی با شعر «زمستان و تیمور» به نیمهٔ اول تعلق دارد و نیم دیگر با شعر «به زلیخا» به نیمهٔ دوم. این‌گونه رابطه‌ها و رفت‌وآمدها میان دفترهای دیگر هم هست، چنان‌که در شعری از «رنج‌نامه» شاعر حرفی می‌زند که معنی خاصی دارد و به‌گونه‌ای به حافظ تأسی می‌کند و از جایگاه خود و شعرش در بهشت و در میان قدسیان سخن به میان می‌آورد.

بدین‌سان شیوهٔ شاعری شاعر شرقی با نظم و تفکر تحلیلی شاعر غربی درمی‌آمیزد و از این دو شعری به دست می‌آید که نه شرقی است و نه کاملاً غربی، بلکه شعری غربی با مایه‌هایی ره آورد «سفرشرق». گوته اینجا و آنجا از چنین سفری سخن می‌گوید که البته جنبهٔ خیالی دارد و رنگ و بویی شرقی به *دیوان* داده است، رنگ‌وبویی که در ظاهر هم خلاصه نمی‌شود و تنها جنبهٔ تزیینی ندارد، بلکه مایه‌هایی از اندیشهٔ شرقی دارد، که با شعر حافظ عجین شده، و این همان مایه‌های عرفانی است که بدون آن نه شعر حافظ قابل تصور است و نه *دیوان* گوته.

۲۶. Despotie (به آلمانی: استبداد). گوته در تعریف شیوهٔ شاعری شرقی و به‌خصوص حافظ از این کلمه کمک می‌گیرد به این معنی که شاعر فارسی‌زبان، به تعریف او، در تشبیه خود به هیچ قاعده‌ای پای‌بند نیست و با خودکامگی تمام آسمان را به ریسمان می‌بافد و این از آزادی‌ای حکایت دارد که شاعر شرقی برای خود قائل است. گوته گرچه این استبداد را متأثر از شیوهٔ حکومت دولت‌های این خطّه می‌داند ولی عیبی هم بر آن نمی‌گیرد.

27. "An Suleika"

سخن گوته در شعر «راز آشکار»، چه آن‌طور که خطاب آغاز آن نشان می‌دهد، به حافظ و شعر او مربوط باشد و چه آن‌طور که پاره‌ای عقیده دارند، دربارهٔ گوته و مفاهیم شعر او مصداق داشته باشد، به حقیقتی اشاره می‌کند که هم در غزل حافظ به چشم می‌خورد و هم در *دیوان شرقی‌ـغربی*. طنز حافظ مایه‌های عرفانی شعر او را به‌هیچ‌روی زایل نمی‌کند. هرچند نمی‌توان حافظ را شاعری عارف خواند و شعر او را از زمرهٔ اشعار عرفانی قلمداد کرد، منکر ورود مایه‌هایی از سنت‌های عرفانی در شعر او هم نمی‌توان شد. این مایه‌های عرفانی هراندازه هم که به نیروی طنز و به کمک فنونی نظیر ایهام با زندگی دنیوی و معانی زمینی درهم شده باشد باز اصل خود را نمی‌تواند به کلّی از نظر بپوشاند.

هرچند همواره باید جنبهٔ زمینی شعر حافظ را در نظر داشته باشیم و به‌خصوص طنز او را که رابطه با دنیای زمینی دارد از یاد نبریم، ولی به‌هرحال حضور این عنصر عرفانی قابل انکار نیست. با حضور این عنصر، میان شعر و جهان برین رابطه‌ای پدید می‌آید که در ساخت شعر تأثیر می‌گذارد. بدین‌گونه شعر حافظ هرچند عرفانی نیست کیفیتی می‌یابد که از پیوند آن با جهان برین پدید می‌آید، کیفیتی که در کنار جنبهٔ زمینی آن حضور خود را دائماً اعلام می‌کند. به‌عبارت دیگر، این شعر هرچند زمینی است، پیوندی با آسمان دارد. این وضعیت در شعر حافظ تأثیری بنیادین دارد و به ساختار غنایی ــ به تعبیر غربی لیریک ــ آن مربوط می‌شود. بیهوده نیست که هگل در کتاب *زیباشناسی* خود غزل حافظ را نمونهٔ شرقی این‌گونه شعر می‌خواند ــ شعری که «در جهت بیان عواطف پیش می‌رود» (۲٤۸).

هگل در بخش دیگری از *زیباشناسی*، آنجا که به تفاوت دنیای شعر با دنیای نثر می‌پردازد، از ارتباط آن با جهان درون می‌گوید:

> تمام این حوزه (طبیعت و اجزایش: خورشید، کوه، جنگل، منظره و نیز ظاهر انسان) بدان جهت وارد شعر می‌شود که روح و درون انسان در آن موجب و ماده‌ای برای فعالیت خود می‌یابد: به‌عنوان محیط انسان، دنیای بیرونی که تنها در ارتباط با درون او دارای ارزش بنیادین است، ولی به خودی خود نمی‌تواند از چنان شأنی برخوردار باشد که موضوع شعر قرار گیرد (۲۳).

آنچه گوته در شعر حافظ یافت و از آن تأثیر پذیرفت، در واقع همین توجه به دنیای درون، درون انسان بود، همان که خاص شعر است، برعکس نثر که به روابط دنیای غایی نظر دارد. شعر غربی، به‌خصوص شعر آلمانی، در قیاس با شعر شرقی، بیشتر به نثر نزدیک است، که نگرشی مادی دارد، دنیای بیرون را در نظر می‌گیرد، بدون آنکه وحدتی که در اصل در همهٔ اشکال و جلوه‌های مجزّا و منفصل عالم وجود دارد پدید آید.

آن رفت‌وآمدی که در شعر حافظ میان زمین و آسمان وجود دارد در واقع چنین وحدتی را به نمایش می‌گذارد. وجود عنصر یادشده در این شعر میان جلوه‌های گوناگون دنیای زمینی، مانند مستی و عشق، و کل عالم هستی وحدتی پدید می‌آورد که گوته روزبه‌روز بیشتر در پی بیان آن بود. عرفان نابی هم که در شعر یادشده از آن سخن می‌گوید، همین است. عرفانی که گوته در شعر حافظ به آن رسید عرفانی است دنیوی که صفت «بی‌زهد» بیانگر آن است.

در سیر تحول فکری گوته، حافظ و تأثیر غزلیات او به دوره‌ای مربوط می‌شود که پس از تأثیر اسپینوزا می‌آید. گوته در دورهٔ کلاسیک خود تحت تأثیر فلسفهٔ اسپینوزا قرار داشت که این در اشعار او نیز خودنمایی می‌کرد. ولی از آن پس شاعر آلمانی از این فلسفه و به‌طور کلی از فلسفه و زبان فلسفی فاصله گرفت، یعنی رفته‌رفته به این نکته رسید که حقیقت عالم هستی چیزی است ورای فلسفه و زبانی که در آثار فلسفی با آن سروکار داریم، زیرا عالم هستی را نمی‌توان با زبان قیاس و منطق استدلال به کمال بیان کرد، و ما کم‌کم در آثار قبل از *دیوان*، به‌خصوص در اشعار پراکنده در *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر* به «ناگفته»هایی برمی‌خوریم که از پیدایش عنصر جدیدی در کار گوته خبر می‌دهد. این عنصر که در آماده‌کردن او برای تأثیرپذیری از حافظ اهمیت بسیار دارد، به سکوت و رازداری مربوط می‌شود، همان که «غیرت عشق» از نادیده گرفتن آن به جوش می‌آید و «زبان همهٔ خاصان» را می‌بُرد.

گوته در نامه‌ای به تاریخ بیست و هفتم سپتامبر ۱۸۲۷ به دوست زبان‌شناسش کارل یاکوب لودویگ ایکن[۲۸] دربارهٔ وجود ابهام در اشعار خود چنین توضیح می‌دهد: «از

28. Karl Jakob Ludwig Iken

آنجا که پاره‌ای از برداشت‌های ما به‌طور کامل و سرراست قابل بیان نیست از مدت‌ها پیش این شیوه را اختیار کرده‌ام که با درهم و برابر هم نهادن مطالب معنی پنهان را بر خوانندهٔ نکته‌بین آشکار گردانم» (به نقل از لنتس ۱۳۰).

در واقع، چنان‌که گفته شد، این شیوهٔ پرهیز از بیان صریح و سرراست پاره‌ای نکات که متناسب با کیفیت هستی انسانی در پیش گرفته شده، از مدت‌ها پیش در کار گوته دیده می‌شود، به‌خصوص از زمان آثاری همچون *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر*[۲۹] و *ترکیبات گزیده* [۳۰] که در *دیوان* گهگاه به اوجی بی‌سابقه می‌رسد؛ پس از آن در رمان *سال‌های سفر ویلهلم مایستر* به‌خصوص در اشعار پراکندهٔ آن ادامه می‌یابد، با قدرتی بیش از *سالهای تعلیم ویلهلم مایستر*، تا آن‌گاه در *فاوست* ۲ (قسمت دوم تراژدی) اوج تازه‌ای بگیرد.

ولی آنچه در این همه به چشم می‌خورد و ذکر آن لازم می‌نماید اینکه این شیوه همواره با طنز همراه است. به‌خوبی پیداست که این دو عنصر در کار گوته با هم در ارتباط است و از یک منشأ سرچشمه می‌گیرد. هر دو نیز با هم یک‌بار در *دیوان شرقی‌ـغربی* و دیگر بار در *فاوست* ۲ به اوج شکوفایی خود می‌رسند. شاید بی‌دلیل نبود که هر دو این آثار تا مدت‌ها یعنی بیش از یک قرن مورد بی‌مهری و بی‌توجهی ادب‌دوستان و حتی گوته‌شناسان قرار داشت، تا بالاخره در قرن بیستم رفته‌رفته توجه پاره‌ای از ادبا و گوته‌شناسان را به خود جلب کرد. تحقیقات دربارهٔ *دیوان* وسعت گرفت و در سال‌های اخیر به‌خصوص در سال ۱۹۹۹، که به نام گوته نام‌گذاری شد، چاپ‌های متعددی از آن، با حاشیه‌نویسی جداگانه، منتشر شد و *فاوست* ۲ نیز رفته‌رفته به صحنهٔ تئاتر آمد. پیش از آن همواره *فاوست* ۱ را به صحنه می‌آوردند و دیرزمانی نیست که *فاوست* ۲ نیز در تئاتر آلمان و اروپا هواخواهانی یافته و حتی در سال‌های اخیر کارگردان‌هایی با شیفتگی بسیار از اجرای هر دو *فاوست* باهم سخن می‌گویند و به آن هم عمل می‌کنند، که البته حوصلهٔ بسیار می‌خواهد و تماشاگرانی که تحمل ساعت‌ها نشستن روی صندلی تئاتر را داشته باشند.

اما نقش حافظ در این میان چه بوده است؟ از آنچه دربارهٔ سیر تحول شعر و اندیشهٔ

29. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
30. *Die Wahlverwandtschaften*

گوته گفته شد چنین برمی‌آید که جریان یادشده به ناگاه پدید نیامده که بتوان آن را به‌سادگی و مستقیماً به حافظ و تأثیر او و از راه ترجمهٔ هامر ارتباط داد. گفتهٔ کومرل نیز که قبلاً به آن اشاره شد به همین نکته نظر دارد: شاعر آلمانی از برخورد با همتای ایرانی خود به وجد آمده و از دیدن این همه شباهت برانگیخته می‌شود چندان‌که دست به قلم می‌برد و اثر تازهٔ خود را می‌آفریند. می‌توان گفت که دیدار با شاعر ایرانی در نیمهٔ راه تحول صورت گرفته، نه در آغاز آن.

آمادگی برای چنین برانگیختگی از پیش وجود داشته است. ولی این سؤال به‌هرحال پیش می‌آید که اگر چنین دیداری دست نمی‌داد چه می‌شد؟ *دیوان شرقی‌ـغربی* به وجود نمی‌آمد. یعنی این مضامین حافظ ــ بگذریم از آنچه از سعدی و عطار و دیگر شاعران ایرانی و عرب و حتی از تورات وارد این اثر گوته شده ــ شکل تازه به خود نمی‌گرفت و از زیر قلم شاعر آلمانی به جامعهٔ ادب عرضه نمی‌شد. ولی از این مهم‌تر ــ نکته‌ای که تاکنون توجهی به آن نشده و اگر از سوی دانشمندانی چون کورف و اشتایگر اشاره‌ای به آن شده اندک و گذرا بوده ــ نقش حافظ را در تکمیل شیوهٔ یادشده نمی‌توان انکار کرد.

هم طنز گوته و هم شیوهٔ بیان پرابهام که، چنان‌که گفته شد، دو عنصر بنیادین دورهٔ پایانی گوته را تشکیل می‌دهد از حافظ و غزل او سود بسیار جسته است، سودی که تنها در عناصر صوری خلاصه نمی‌شود. و اصولاً صورت بدون معنی چیست؟ این هر دو عنصر با محتوایی که شعر حافظ داراست عجین شده است، همان محتوایی که می‌توان تحت نام عرفان و مفاهیم و مضامین عرفانی خلاصه کرد.

اینجا در غزل حافظ گوته با دنیایی روبه‌رو شد که اگر دنیای او را دگرگون نکرد دست‌کم شیوهٔ نگرش و بیانی را که خود نیز پیش از آن به آن رسیده بود یک مرحله به پیش برد. با شعری آشنا شد که در این نگرش سابقه و سنت‌های دیرینه‌ای داشت و با شاعری آشنا شد که در این سنت‌ها پرورش یافته بود و در شعر خود آن را به‌کمال رسانده بود، کمالی که هم به معنی اوج و هم دگرگونی آن بود.

باید دانست که گوته عرفان شعر فارسی را آن‌سان که در شعر مولوی و جامی بیان می‌شود، رد می‌کند. گوته به‌طور کلی به عرفان نظر خوشی نداشت و به‌خصوص عرفان از نوع هندی‌اش را یکسره رد می‌کرد و از این لحاظ با شاعران و نویسندگان رمانتیک

اختلاف داشت. ولی در شعر حافظ به عرفانی رسید که در دادوستد با نگرش مادی دنیا قرار داشت، عرفانی که آسمان را به زمین می‌آورد و از ارتباط این دو کل عالم هستی را به تصویر می‌کشید.

طنزی هم که در شعر حافظ با آن روبه‌رو شد به همین برداشت دوسویه مربوط می‌شد، برداشتی که به هرچه می‌رسید آن سوی دیگر را می‌دید، پس دم برنمی‌آورد، چون به راز می‌رسید. طنز حافظ با این رازداری که حاکی از رسیدن به رازمندی هستی بود برای گوته تازگی داشت. گوته با همهٔ سابقه‌ای که از سنت‌های عرفانی به ارث برده بود تازه با آن روبه‌رو می‌شد. این بود که چون شیوهٔ حافظ را در پیش گرفت در این کار چندان پیش نرفت که به کمال هنری آن دست یابد، هر چند شعری چون «شیفتگی خجسته» یکی از شاهکارهای او بلکه شعر آلمان به‌طور کلی به شمار می‌رود. ولی در همین شعر می‌بینیم که چون به رازداری و خاموشی دعوت می‌کند چطور خودْ آن را نقض می‌کند و به توضیح می‌پردازد، برخلاف حافظ که چون خموش می‌گوید دیگر دم فرو می‌بندد.

این البته به شیوهٔ سخن گفتن حافظ مربوط می‌شود که بر پیشینهٔ غزل‌سرایی فارسی تکیه دارد. از سنایی و خاقانی و سعدی و دیگر استادان غزل فارسی بهره‌ها گرفته و ویژگی‌های خود را یافته است. گوته هر کجا که از شیوهٔ شاعری حافظ تقلید می‌کند در نیمهٔ راه می‌ماند، یا بهتر بگوییم از نیمهٔ راه جهت خود را تغییر می‌دهد، به غرب می‌گرود، و از این همه شعری شرقی و غربی پدید می‌آید با جاذبه‌های خاص خود.

و همین‌گونه است کاری که شاعر آلمانی با طنز می‌کند. طنزی که او در پیش می‌گیرد در اصل در تفکر غربی او ریشه دارد، نمایش نگرش غربی است در برخورد با دنیای شرق که آن را نمی‌پذیرد مگر به طنز. ولی این در برخوردش با شعر حافظ و در جریان این آشنایی و تأثیرپذیری صورت دیگری نیز به خود می‌گیرد که از دریافت طنز حافظ پدید می‌آید.

در اینجا در واقع دوگونه طنز با هم روبه‌رو می‌شوند، یکی طنز غربی که زبانی عریان دارد، مستقیم و سرراست است. و دیگری طنز شرقی که بسیار پوشیده است و به زیور بسیار آراسته، از جمله به موسیقی کلام با وسعتی که در شعر فارسی و به‌خصوص

شعر حافظ دارد (جناس لفظی و معنوی با همهٔ فنون و جلوه‌های گوناگونش). گوته نیز در واقع با نامی که ابتدا قصد داشت تا بر *دیوان* خود بگذارد و در آن همتای ایرانی خود را سراینده[۳۱] می‌خواند و نیز با نام «مغنی‌نامه» که بر دفتر نخست *دیوان* می‌گذارد، به این ویژگی مهم و بنیادین شعر فارسی و غزل حافظ اشاره می‌کند. در اینجا وضعی که طنز غربی به خود می‌گیرد وضعی دوگانه است: از یک‌سو در پی انتقال مضامین شعر شرقی به جامهٔ شعر غربی است و از سوی دیگر با طنز این شعر روبه‌رو می‌شود که مشکل مضاعفی است. گوته در اکثر موارد از این درگیری مضاعف پرهیز می‌کند ــ البته می‌توان چنین پنداشت که همیشه و همه‌جا هم به دریافت آن توفیق نمی‌یابد. یعنی ترجمهٔ هامر با نارسایی‌های بسیارش وسیلهٔ درخوری برای دریافت همهٔ ظرایف کار حافظ نیست، و به جرئت می‌توان گفت همین اندازه هم که گوته از آن بهره برده دست‌کم نیمی از آن به توانایی‌های خارق‌العادهٔ خود او مربوط می‌شود.

ولی با این‌همه گهگاه میان دو نگرش با دو طنز متفاوت، برخورد زیرکانه و ظریفی پیش می‌آید که اینجا و آنجا در *دیوان* با آثار خجستهٔ آن روبه‌رو می‌شویم. یکی از این‌گونه آثار شعر «امید وصل»[۳۲] است که در آن گوته بار دیگر مضمون آفرینش را جلوه‌ای شاعرانه می‌بخشد:

آیا شود ستارهٔ جانان — بار دگر شویم در آغوش،
درد فراق و ظلمت جانکاه — پارینه‌ها کنیم فراموش؟

آری تویی که بسته به جانت — شور دل و نشاط روانم؛
چون یاد آرم آن گذشته و آن رنج — ز اکنون بلرزم و سخن نتوانم.

عالم چو جان به روز نخستین — در دست جاودان خدا داشت،
می‌داد حق به کار جهان نظم — آدم به خاک عالم می‌کاشت؛

چون «کُن!» طنین فکند در افلاک — آه از نهاد گیتی برخاست،
خلقت چه پرتوان و برومند — گام عظیم بودن آراست،

بنمود مهر چهره و بگریخت — پرشرم تیرگی به نهان شد؛
از هم شکافتند عناصر — غرق نفاق کار جهان شد.

31. Sänger
32. “Wiederfinder”

رفتند هر کدام به سویی، هریک به راه خویش شتابان
هریک به کنج دور مکانی بی‌شوق آشنایی یاران

عالم خموش و ساکت و تنها اینک خدای عالم تنها!
پس آفرید رنگ فلق را وین شد به فکر عالم فردا

در روشنای تیره ازو زاد افسون رنگ‌های سحرگاه
اینک هوای گرم گرایش کاید هر آن که رفته به ناخواه

با شوق پرشرارهٔ دیدار جویند یار رفته و یابند
وندر نگاه گرمی دیرین بگسستگان به هم بشتابند

چون ما جهان خویش بسازیم حاجت دگر به کار خدا نیست

پرواز سرخ بال سپیده پیوست با تو دست و دهانم
شب با هزار مُهر خدایی پیوند جان نهاده به جانم

ما عاشقان به شادی و اندوه سرمشق عاشقان جهانیم
فرمانِ «کُن!» ز هم نتواند افکندمان که بسته به جانیم
(۹۷-۹٦)

در اینجا طنز گوته، از یک‌سو، گامی فراتر از حافظ رفته و از سوی دیگر، پشت موسیقی کلامی که در سراسر *دیوان* نظیرش کمتر دیده می‌شود پنهان شده است. می‌توان گفت که گوته در این شعر راه حافظ را ادامه داده و با طنز تیز و پوشیدهٔ آن از لحاظ اندیشه و معرفت گامی به پیش برداشته است.[۳۳]

در این‌گونه اشعار که به‌عنوان یکی دیگر از نمونه‌های بارز آن می‌توان از «شوق خجسته» نام برد، شورسخنی که از ویژگی‌های کلام حافظ به شمار می‌آید[۳٤] و در *دیوان* نیز اینجا و آنجا به آثاری از آن برمی‌خوریم ــ مثلاً در بند پایانی «جسم و جان» ــ به‌طور کامل و بدون تردیدهای خردگرایانهٔ نهفته در طنز به گوش می‌رسد.

۳۳. کورف دربارهٔ این شعر از لحن «بسیار جدی» و در همان حال از «طنز خدایی» سخن می‌گوید نک:
Korff, 188.

۳٤. از این ویژگی غزل حافظ، شبلی به تفصیل سخن می‌گوید، نک: شبلی نعمانی، جلد دوم، ص ۱۹٤ به بعد.

منابع

شبلی نعمانی، محمد. *شعر العجم*. ترجمهٔ محمدتقی فخرداعی‌گیلانی. ۲ج. تهران: مطبعهٔ مجلس، ۱۳۳۹.

Arberry, Arthur J. "Orient Pearls at Random Strung. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* Xl (1943-46): 699-709.

Bahr, Ehrhard. *Die Ironie im Sätwerk Goethes*. Berlin, 1972.

Goethe, Johann Wolfgang. *West–östlicher Divan*. Hersg. von Michael Knaupp. Stuttgart, 1999.

Goethe, *West-östlicher Divan*. Hersg. von Hendrik Birus. Frankfurt am Main 1994.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen üer die äthetik*. Hersg. von. R. Bubner. Stuttgart, 1971.

Kommerell, Max. *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt am Main, 1943.

Korff, H. A. *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*. 2 Bd. Hanau/Main, 1958.

Schaeder, H. H. *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig, 1938.

Staiger, Emil. *Goethe*. Bd. III. Zürich, 1959.

Trunz, Erich. *Goethes Werke*. Hersg. von E. T. Hamburg, 1952.

Wickens. G. M. "The Persian Conception of Artistic Untity in Poetry." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XIV (1952): 239-243.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی