بررسی لزوم برگردان دوباره دیوان حافظ به زبان آلمانی

حسین سرکار حسن‌خان*

استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۱۲/۱۲، تاریخ تصویب: ۹۲/۳/۲۲)

چکیده

شاید بتوان حافظ را شناخته‌ترین سرایندهٔ ایرانی در فرهنگ آلمانی دانست. با بودن برگردان‌های گوناگون و بسیار از دیوان او به زبان آلمانی، از جمله ترجمه‌های روکرت (کرینبورگ ۱۹۲۹)، پورگشتال، روزنتسوایگ، ول‌لبن و دیگران، هنوز این پرسش بجاست که آیا برگردان دوبارهٔ آن بایسته است. تنگناهای آیینی و و واهمه از فرمانروایی خونریز، هنرمند را در چنبرهٔ خود گرفتار کرده بود و او را پروانهٔ بالندگی در موسیقی و هنرهای تجسمی یا نمایشی نمی‌داد، از این رو هنرمند هرچه را داشت در قالب کلام می‌ریخت؛ این‌همه رازآلودگی در شعر حافظ از این روی است. شعر حافظ هزارتویی را می‌ماند که درآمدن از آن را «تعبیهٔ هزار شعبده» می‌باید. آشنایی با زبان گرچه مهمترین پایه برای ترجمهٔ هر متنی است، اما بسنده برای برپا کردن بنای ترجمه نیست. جستار پیش رو در پی آن است که از سویی با سنجش برگردان‌هایی از دیوان او راهی برای ترجمهٔ شعر حافظ بیابد، ترجمه‌ای که هم عناصر شعری و زیبایی‌شناختی را به دیده بگیرد و هم گفتهٔ شاعر را تا آنجا که شدنی است بی‌کم‌وکاست فراروی خوانندهٔ آلمانی بگذارد و از دیگرسو انگیزهٔ دوم از پیش‌کشیدن این گفتار، نشان دادن لزوم برگردان دوبارهٔ دیوان است.

واژه‌های کلیدی: ترجمه‌پذیری، آرایه‌های ادبی، آرایه‌های بیانی، هم‌ارزی، حافظ، زیبایی‌شناسی.

* تلفن: ۶۱۱۱۹۱۰۱-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰-۰۲۱، E-mail: hassankhan@ut.ac.ir

مقدمه

از سدهٔ نوزدهم تا کنون دست‌کم دوازده ترجمهٔ کامل و ناقص از دیوان حافظ منتشر شده است. (نک.ول‌لبن ۱۲) با ترجمه‌ای که در سال ۱۸۱۲ به قلم یوزف فون هامر پورگشتال به زبان آلمانی و در دو مجلد منشر شد، برای آلمانی زبانان دریچه‌ای به دنیای پرطراوت و خیال‌انگیز اندیشه‌های حافظ، این عقاب بلندپرواز ستیغ شعر و ادب پارسی گشوده شد، به‌سانی که غزل‌های او سرایندهٔ شوریده‌سر آلمانی را زبانی شورانگیز شد. تا آن‌جا که گوته در سال ۱۸۱۹ نخستین چاپ دیوان شرقی- غربی‌اش را در اشتوتگارت و در انتشارات کوتا (همان‌جا که یوزف فون هامر ترجمهٔ دیوان حافظ را منتشر کرده بود) بیرون داد. گوته در این اثر چنان شیفته است که در سروده‌ای به‌نام «بی‌کران»[1] خود را «برادر توامان» حافظ می‌داند و می‌گوید:

حافظا، گر غرقه گردد یکسره کون و مکان با تو خواهم بود با تو در رقابت همچنان
نقطهٔ پیوند ما، گر رنج یا شادی بود بهرمان یکسان بود، چون کودکان توامان
گر گزینی عاشقی را، یا کنی می‌خوارگی هم غرور و هم حیاتم باد چونان در جهان

ترجمه‌های بسیار دیگری هم از دیوان حافظ به زبان آلمانی وجود دارد، که هر یک در جایگاه خود اثری بی‌بدیل به شمار می‌روند. در این میان تنها به چند نمونه اشاره می‌شود؛ یکی ترجمه‌ای‌ست که وینسنس ریتر فون روزنتسوایگ- شواناو در سال ۱۸۵۸ و ۱۸٦۳ در وین انتشار داد. برگردانی بسیار زیبا و درخور ستایش به همراه متن فارسی. پورگشتال پیش از هر غزل، مصرع نخست آن را با خط آلمانی آوانویسی کرده است. اما به سادگی می‌توان دریافت که غزل‌ها به لهجهٔ ترکی خوانده و آوانویسی شده‌اند. دربارهٔ برگردان یوزف فون هامر پورگشتال، چندان روشن نیست که او از کدام نسخهٔ دیوان بهره برده‌است (به احتمال نسخهٔ کلکته که در ترکیه بوده است). وی در صفحهٔ ۳ و ٤ دیباچه‌ای که بر کتابش نوشته است، می‌گوید:

برگردان حاضر به زبان آلمانی حین اقامت مترجم در قسطنطنیه در سال ۱۷۹۹ شروع شد و در آخرین سال اقامت دوم وی به‌سال ۱۸۰٦، در همان‌جا طی یک فاصلهٔ زمانی ۷ ساله به پایان رسید. [...] نگارنده از مشهورترین شرح‌های ترکی کمک گرفت [که عبارت بودند از]

1- [...]Hafis, mit dir, mit dir allein/ Will ich wetteifern! Lust und Pein/Sei uns, den Zwillingen, gemein!/ Wie du zu lieben und zu trinken,/ Das soll mein Stolz, mein Leben sein. *[Goethe: West-östlicher Divan. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 47132 (vgl. Goethe-BA Bd. 3, S. 28)*

شمیع، غروری و غودی. [وی] این فرصت را یافت که از این سه، دو شرح اول را در کتابخانهٔ سلطان عبدالحمید ببیند و آخری و بهترین را نیز در تملک خود داشت.

فریدریش روکرت نیز بخش‌هایی از دیوان حافظ را در مجموعه‌ای به نام *سرودههایی از دیوان* Ghaselen des Hafis (کرینبورگ) گردآوری و برگردان نموده است. این برگردان گرچه از حیث زیبایی و شیوایی دست‌کمی از دو ترجمهٔ دیگر ندارد، اما کوتاهی و اختصار در آن موجب شده‌است تا بررسی برگردان غزل‌ها ناممکن به دیده آید. در این مجموعه گاهی ابیات جابه‌جا شده‌اند، حتی گاه مترجم از یک غزل تنها به‌ترجمهٔ یک بیت بسنده کرده است. یوآخیم ول‌لبن نیز در ۲۰۰٤، زمانی که با دیو سرطان پنجه در پنجه افکنده بود، در مسابقه با مرگ، برگردانی به نثر را با نام *غزل‌های حافظ* Die Ghaselen des Hafez پراکند. او در مقدمهٔ کتابش، برگردان‌های گوناگون را می‌زند و دشواری‌های کار مترجم در پیچش‌ها و گسترش‌های زبان فارسی و به ویژه در دیوان حافظ را آشکارا به نمایش می‌گذارد. دیدگاه وی در این برگردان این است که پایبندی به شکل منظوم دست‌وپاگیر خواهد بود و سبب می‌شود که مترجم از سر ناگزیری بخشی از آرایه‌های ادبی و نیز بخشی از گفته‌های شاعر را نادیده انگارد. (نک. ول‌لبن ۱۲–٤٤) رجایی نیز این دشواری‌ها را به دیدهٔ گرفته است. او بر آن است که آرایه‌های درونی و برونی در غزل حافظ، برگردان آن‌ها را بسیار دشوار می‌کنند و گاه در این روند گزیری از ستردن آرایه‌ها نیست (رجایی ۱۳۵).

برای بررسی این نکته که برگردان‌های پیشین تا چه مایه پذیرفتنی بوده‌اند و نیز پاسخ به این پرسش که برگردان دوبارهٔ دیوان حافظ تا چه میزان ضروری است، نخست این پرسش را پیش‌می‌کشیم که ترجمه چیست. نظریهٔ سنتی در این زمینه، ترجمه را پدیده‌ای دوسویه می‌داند، روندی که در آن دو عنصر همبازی دارند، یکی متن مبداء (به زبانی) و دیگری بازتولید آن متن (به زبانی دیگر). در این میان مترجم دربارهٔ چگونگی هم‌ارزی دو متن گزینشگر است. این هم‌ارزی می‌تواند رویه‌ها و قالب‌های گوناگونی بپذیرد. نمونه را شلایرماخر برای ترجمه دو گزینه پیش می‌نهد، یکی آن‌که مترجم دستاورد خود را هرچه بیشتر به نویسندهٔ (یا گویشوران) زبان مبداء نزدیک کند، که این را می‌شود به معنی وفاداری به متن مبداء دانست، دیگر آن‌که مترجم، متن پایانی را برای خوانندگان متن مقصد دریافتنی کند. (شلایرماخر ٤٧) شلایرماخر خود به گزینهٔ نخست دلبستگی نشان می‌دهد و درپی آن است که خواننده احساس کند که چیزی بیگانه در پیش رو دارد (شلایرماخر ۳۸–۷۰).

ورنر کولر نظریهٔ هم‌ارزی «Äquivalenztheorie» را پیش می‌نهد. وی در چاپ چهارم اثر

خود (کولر،۲۱۶-۲۶۵) می‌کوشد تا گونه‌های مختلف هم‌ارزی را بشناساند و برای هریک چهارچوبی از مناسبات دربرگردان متن نشان دهد.

Bezugsrahmen چهارچوب مناسبات	**Äguivalentyp** گونهٔ هم‌ارزی
معنای قاموسی بیرون از متن außersprachlicher Sachverhalt	هم‌ارزی معنایی(قاموسی) denotative Äquivalenz
شیوهٔ بیان Art der Verbalisierung	هم‌ارزی در بارمعنایی konnotative Äquivalenz
معیارهای زبانی و متن‌شناختی Text- und Sprachnormen (Gebrauchsnormen)	هم‌ارزی در قواعد متنی textnormative Äquivalenz
نوع ارتباط با مخاطب (خواننده) Empfänger (Leser)-Bezug	هم‌ارزی پراگماتیکی pragmatische Äquivalenz
ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ریخت‌شناختی در متن مبداء ästhetische, formale und "individualistische" Eigenschaften des Ausgangstextes	هم‌ارزی‌زیبایی‌شناختی formal-ästhetische Äquivalenz

(همان ۲۱۶)

کولر بر آن است که تنها زمانی دو متن را می‌شود هم‌ارز دانست که متن مقصد خواست‌هایی را در پیوند با چهارچوبهای یاد شده برآورده سازد. این خواست‌ها را وی بدین صورت بیان می‌کند:

ویژگی‌های معنایی، سبک‌شناختی، کاربردی، زیبایی‌شناختی و جز آن را باید در محصول ترجمه رعایت کرد و ازسوی دیگر مناسبات و قواعد زبانی - سبک‌شناختی، متنی و پراگماتیکی درسوی مخاطب را نیز به دیده گرفت (همان ۲۱۵).

گوته در بخش *یادداشت‌ها و رسائل، برای فهم بهتر دیوان* که در پی‌نوشت *دیوان شرقی-*

غربی خود آورده است، به سه گونه یا سه دورهٔ ترجمه اشاره می‌کند. نخستین گونه آن است که مترجم خواننده را با دنیای بیگانه آشنا می‌سازد، همان‌که شعر را به نثر برمی‌گرداند و همهٔ آرایه‌های برونی شعر را می‌زداید و حتی شور شاعرانه را تا سطحی درخور فهم همگان به زیر می‌کشد. دو دیگر آن است که مترجم می‌کوشد خود را در جایگاه بیگانه بنشاند و آنچه را بیگانه است، به زبان آشنا بازآفریند. گونهٔ سوم را گوته برترین گونه می‌داند و آن ترجمه‌ای است که مترجم می‌خواهد برامد کار خود را با متن مبدأ یکی گرداند، طوری که متن نهایی «نه جایگزین متن مبدأ، بلکه در جایگاه و همپایهٔ آن» قرار گیرد (گوته ٣٠٦-٣١١). گرچه گوته به‌روشنی نمی‌گوید که چگونه باید به چنین برگردانی از گونهٔ سوم دست یافت، اما شاید این گونهٔ سوم همان باشد که کولر آن را زیر عنوان «نظریهٔ هم‌ارزی» بازمی‌شناساند.

بازگشودن و شناخت ساختارها، مفاهیم و آرایه‌هایی که مترجم در روند ترجمه به‌آن‌ها برمی‌خورد و در کار آن‌ها درمی‌ماند، شاید راهی برای دستیابی به ترجمهٔ مورد نظر گوته باشد. اگر بپذیریم که هم‌ارزی در ترجمه، پدیدای نسبی است و مترجم باید تصمیم بگیرد که کدام جنبه از هم‌ارزی را بیشتر ارج بدارد، امید این بررسی این است که این جستار، بستری فراهم آورد تا تصمیم‌گیری برای مترجم ساده‌تر شود. انگیزهٔ دیگر و شاید مهمتر، پاسخ به‌این پرسش است که برگردان دوبارهٔ غزل‌های حافظ تا چه مایه بایسته است.

بحث و بررسی

نقطهٔ آغاز این بررسی، ترجمهٔ دوازده غزل لسان‌الغیب به زبان آلمانی توسط نگارندهٔ این سطور بوده است. در روند این کار گزیری از بازنگری ترجمه‌های پیشین نبوده است، و از این راه قیاسی خودبه‌خودی ریشه گرفت و نگارنده به مفاهیم و ساختارهایی برخورد، که بایستهٔ دقت و بررسی بیشتر بودند. ریشهٔ این دشواری‌ها را گاه در عدم شناخت کافی مترجم از زبان و فرهنگ فارسی می‌بینیم، گاه نیز باید ریشه را در جایی دیگر جست. زیرا اگر بپذیریم که نخستین گام در ترجمه، فهم ریزبینانه و ژرف‌نگرانهٔ متن است، که هست، پس باید بپذیریم که چنین فهمی از متن تنها، وابسته به دانش زبانی مترجم نیست. دربارهٔ متن و این‌که «متن» چیست و ویژگی‌های آن کدام است، گفتگو بسیار رفته است، از آن میان این‌که باید دید «چه کسی» در «چه موقعیتی» و «برای چه کسی» متن را گفته یا نوشته‌است. برای روشن شدن بحث نمونه‌ای از پونچ (پونچ ١٨) با اندکی دخل و تصرف در پی می‌آید:

در سال ١٩٩٥ جملهٔ «Papst verhaftet» و همانندهای آن سرخط روزنامه‌ها و نشریات

بسیاری شده بود. حال اگر مترجم نداند که «Wilhelm Papst» نـام یکـی از سـرمایه‌داران و صاحبان صنایع آن روزگار بوده‌است، هرگز ترجمهٔ درستی از این متن کوتاه به دسـت نخواهـد داد، چرا که ایهام پنهان در واژهٔ «Papst» که معنای نزدیک و نخستین آن «پاپ» یعنی آن مقـام اعظم کلیسای کاتولیک است، تنها برکسی آشکار است کـه بـه اطلاعـاتی فـرای دانـش زبـانی دسترسی داشته‌باشد.

در روزگار گذشتهٔ هنر ایران‌زمین به ویژه در روزگار حافظ، روزگاری کـه درآن آل مظفـر به شیراز چیره بودند و بر آن‌جا فرمان مـی‌راندنـد، روزگـاری کـه امیـر سـلطان محمـد مبـارز بنیانگزار آن دودمان یازده سال «راه و رسمی سختگیرانه را که با شیوهٔ زندگی بسیاری از مـردم آن روزگار سازگار نبود، بر ساکنان آن دیار تحمیل کرد» (دوفوشه‌کـور ۱۳) و بـه دسـت خـود گناهکاران را با آرامـش سـر مـی‌بریـد (نـک. سـتوده ۱۲۵)[۱]، تنگناهـای حکـومتی و آیینـی از انگیزه‌های فروخفت موسیقی، بازیگری، نقاشی، مجسمه‌سازی و دیگر شاخه‌های هنر شده بود، تا آنجا که هنرمند نمی‌توانست آن‌چـه را کـه در دل دارد، دراثـرش بازبتابانـد. چنـین سـرکوبی هنرمند را ناگزیر به سوی گسترهٔ کلام می‌کشانید. کلام جوشید و آنچنان گـسترده و ژرف شـد که بالش را درپی داشت. این سال‌ها را دوفوشه‌کور «سال‌های زرین ادبیـات فارسـی» مـی‌دانـد (همان). پی‌آیند و میوهٔ آن سال‌های زرین، این همه پیچش و گسترش در سروده‌های ادب‌دانان ایران آن روزگار است که فهم آن را برای بیگانگان نه تنها دشوار که گاه نشدنی می‌کند. رجایی ریشهٔ این توانایی بزرگ حافظ در سرایش و سخنوری را در جایی دیگر می‌بیند. او بر این باور است که هنر شاعری و گویشوری در جهان باختر، هماره هنری آمـوختنی بـه شـمار مـی‌رفتـه است و انتظار از شاعر و ادیب همین توانایی او در به‌کار بردن استعاره و مجـاز و کنایـه و جـز این‌ها بوده است. «[ادیبان] آرایه‌های ادبی را به‌وجود می‌آوردند و با این کـار قـصد داشـتند بـر خواننده یا شنونده اثری ژرف‌تر بگذارند» (رجایی ۱۳۵). و به این ترتیب پرداختن به آرایه‌هـا و فن سخنوری خود دارای ارج شده است و از این روست که حافظ هم چون دیگـر سـرایندگان به وظیفهٔ خود عمل کرده است. اما رجایی بر این نکته خستوان است که: «سبک بی‌بـدیل او را در پیشنیان و پسینیانش هرگز نمی‌توان یافت» (همان).

۱- معین‌الدین نطنزی در منتخب التواریخ صفحه ۱۸۵ می‌نویسد: «امیر مبارزالدین محمد موقعی خواست صـندوق قبر سعدی را به واسطهٔ بعضی اشعارش که برخلاف مذهب تـشخیص مـی‌داد بـسوزاند. شـاه‌شـجاع بـه وسـاطت برخاست و گف، شیخ سعدی در این شعر توبه و انابه کرده است: سعدیا بـسیار گفتی،عمـر ضـایع کـردن اسـت/ وقت عذر آوردن است، استغفرالله العظیم.

به هر روی، سروده‌های حافظ دو ویژگی بسیار مهم دارند که در ترجمه باید آن‌ها را هماره به دیده گرفت. یکی این که هر بیت حافظ به تنهایی تابلویی مستقل است که به ندرت با بیت‌های دیگر در پیوند است، بدین معنی که بیت‌های «موقوف‌المعانی» در دیوان کمیابند. این یعنی اگر مترجم، زیبایی شعری را از غزل حافظ دورکند و تنها به برگردان جمله‌های او بسنده نماید، در آخر، برگردان کل یک غزل، بدل به مجموعه‌ای از جمله‌هایی می‌شود که چندان به هم مربوط نیستند، بدین ترتیب یکی از هدف‌های اصلی سراینده هیچ انگاشته می‌شود. دو دیگر این‌که در سراسر دریای خیال‌انگیز دیوان، آرایه‌های بیانی (مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه) موج می‌زند. افزون بر این، کمتر بیتی از حافظ را می‌توان یافت که در آن آرایه‌های برونی همچون جناس و ایهام، آن هم در زیباترین و هنریترین شکل خود، نباشد. هنگامی که حافظ می‌سراید: «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود/ وین بحث با ثلاثهٔ غساله می‌رود»، او ساده به سه نگاره از طبیعت نپرداخته‌است. حافظ با آوردن این سه رمزینه از سویی به سه ماه نخست سال نظر دارد، ولی نام ماه‌ها را در پس نام سه گیاه پنهان کرده تا خواننده را وارد بازی کند، تا او خود از چیستان پرده بردارد و با این ترفند، خواننده دیگر در برابر سراینده ننشسته، که خود همبازی و هنباز سراینده شده است. از سوی دیگر نگاه شاعر به استعاره از بر و روی و گونهٔ دلدار است. این‌همه را ایرانیان حافظ‌شناس نیز همیشه درک نمی‌کنند تا چه رسد به بیگانگان.[۱] نیز آنجا که می‌گوید: «جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز/ باطل در این خیال که اکسیر می‌کنند». باز از واژهٔ قلب تنها به معنی نزدیک آن بسنده نمی‌توان کرد، چرا که اکسیر در مصرع دوم به یاد آورد معنی دور که همانا سکهٔ قلب (دروغین) است، در سروده گنجانده شده‌است و ساده‌اندیشی است که تنها معنی نزدیک را به دیده بگیریم.

این دو ویژگی در سروده‌های حافظ سبب می‌شود که عروس ترجمه، به تعبیر شتولتسه (۲۰)، یا تنها زیبا باشد، یا وفادار و از آنجا که جمع «این هر دو ضد» نشدنی‌ست، دست آخر باید خستوان باشیم که برگردان سروده‌های این بزرگ‌مرد کاری بس دشوار و شاید ناشدنی است، ولی همین دشواری خود انگیزشی است تا به‌کار برگردان سروده‌های حافظ به دیدهٔ

۱- معنی این بیت را بهاالدین خرمشاهی چنین گفته است: «ساقی به هوش باش که هنگام بهار و شادخواری است و سرو و گل و لاله دوباره جلوه‌گری آغاز کرده‌اند و همه‌جا سخن از باغ و بهار[!] ست و دامنهٔ بحث طبعاً به پیمانه‌های سه‌گانهٔ شوینده می‌کشد». (خرمشاهی ۷۷۵) حال آن‌که سرو و گل و لاله همزمان نمی‌رویند، بلکه سرو درختی همیشه سبز است و سمبل فروردین، و گل سرخ در اردیبهشت و لاله در اواخر اردیبهشت و اوایل خرداد ماه می‌روید...

رسالتی و وظیفه‌ای بنگریم.

به هر روی، پرسش این است که آیا در ترجمه‌های پیشین، واژگان یا مفاهیمی و تعابیری یافت می‌شوند که در متن فارسی موجود بوده‌اند واز دیدهٔ مترجم (به عمد یا سهو) به دور مانده‌اند. اگر چنین است، آیا این خطا به سبب فهم نادرست از متن بوده‌است یا پرداختن به آرایه‌های بیرونی (همچون وزن و قافیه و واج‌آرایی و سجع و جناس و از این‌دست) موجب بروز خطا شده است. در این مقاله بیت‌هایی چند را که نشان‌دهندهٔ چنین دشواری‌هایی بوده‌اند، برای نمونه می‌زنیم؛ در این راستا تنها به ترجمه‌های روزنتسوایگ (R)، هامرپورگشتال (HP) و ول‌لبن (WL) می‌پردازیم:

۱) خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت/ به قصد جان من زار ناتوان انداخت

HP: In Bogenformen sind die Augenbrauen geworfen,/ Den blut´gen Pfeil hast damit auf mich geworfen.

R: Jenen Knoten, schlau geschlungen/ Um den Bogen deiner Brau‘n,/ Schlangst du nur, um mich, den schwachen/Klagenden im Blut zu schau‘n.

WL: Das Stirnrunzeln, das deine kecke Augenbraue zum (Pfeil-)Bogen krümmte/hat auf mein wundes und kraftloses Leben ein Attentat begangen.

پورگشتال از جملهٔ موصولی به کلی چشم پوشیده و از نهاد یک جملهٔ کامل خبری ساخته است. او ادعا دارد که ابروان یارش به شکل کمان درآمده‌اند. و از پس آن می‌گوید که یارش بدین وسیله به سوی او تیر انداخته است. اما همهٔ این ادعاها آن نیست که حافظ در نظر داشته است. حافظ تیرانداز را نه یار و نه حتی ابروی یار می‌داند. آن که تیر را رها کرده است، در استعاره‌ای کنایی، خم ابروست. در پارهٔ دوم، مترجم تیر را خون‌آلود دیده‌است، حال آن‌که در سرودهٔ حافظ چنین نیست. اما متن آلمانی موزون و مقفی است و از این دید هیچ کم ندارد.

روزنتسوایک هر بیت را چهار پاره کرده و این کار دستش را در بیان آنچه می‌خواسته بگوید، باز گذاشته است و با این شگرد سبب بالندگی برگردان شده است. او نگاره‌های حافظ را خوب دیده و با قلم خود آن را زیبا و بی‌همانند برگردان کرده است. تنها باید به یاد داشت که پارهٔ دوم بیت در نسخهٔ روزنتسوایگ به این صورت بوده است: «به قصد خون من زار ناتوان انداخت». بنابراین او در ترجمهٔ این پاره خطا نکرده است. در پارهٔ نخست اما، ویژگی شوخی و فریبکاری را به نوع گره بر ابرو انداختن یار نسبت داده‌است و نه به ابرو.

ول‌لبن صفت خوبی را برای ابروی دلدار گزیده است که بیش‌وکم به همان معنی شوخ

در فارسی است، وی تصویری پذیرفتنی نیز از خم به ابرو کشیدن یار بازنموده است، اما او نیـز چین‌های پیشانی را مقصر در کمان شدن ابرو دانسته‌است. حال آن‌که در گفتهٔ سـراینده ابـروی یار خود کمان است و همین ابرو خمی به آن کمان داده‌است (یعنی کمان را کشیده است) تا به جان شـاعر زار نـاتوان تیـر زنـد. از سـوی دیگـر متـرجم «زار» و «نـاتوان» را صـفت «جـان» دانسته‌است و حافظ این هر دو را صفت خود می‌داند. ازین دو خطا می‌شود چشم پوشـید، امـا خطایی دیگر در این بیت هست که نمی‌توان از آن گذشت: مترجم ابـروی شـوخ دلـدار را بـه انجام ترور متهم می‌کند! در واژه‌نامه‌های آلمانی برای مدخل «Attentat» چنین نوشته‌اند:

At|ten|tat [auch: ...'ta:t], das; -[e]s, -e [älter = versuchtes Verbrechen; unter Einfluss von frz. attentat< lat. attentatum = Versuchtes, zu: attentare, attemptare = versuchen]: *politisch od. ideologisch motivierter [Mord]anschlag auf eine im öffentlichen Leben stehende Persönlichkeit.*

یعنی: سوء قصد (به منظور قتل) با انگیزه‌ای سیاسـی یـا ایـدئولوژیک بـه شخـصیتی کـه چهره‌ای همگانی است.[1]

معنی واژگانی و برونی عبارت «قصد جان من زار ناتوان» آن است که جـان دلـدادهٔ زار و ناتوان آماج تیر شده است و معنی پنهان آن، تیر عشقی است که به‌دل دلداده نشسته است. ایـن ایهام در عبارت آلمانی«ins Visier ziehen» وجود دارد که هم معنای قاموسـی واژگـانش «آمـاج ساختن» است و هم به معنای کنایی «زیر نظر داشتن».

۲) به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد/ فریـب چـشم تـو صـد فتنـه در جهـان انداخت.

HP: Ob einer einzigen Liebkosung der Narciße/hat dein Betrügeraug, die ganze Welt zerworfen.

R: Weil nur einmal voll von Dünkel/ Die Narcisse umgeblickt,/ Hat dein Augenspiel die Erde/ Hundertfach in Streit verstrickt.

WL: Wegen eines einzigen Liebesblizens, das sich die Narzisse aus lauter Eitelkeit leistete/hat dein Zauberauge hundert Tumulte in der Welt entfacht.

از ترجمهٔ پورگشتال چنین برمی‌آید که «چشمان فریبکار یار بـه خـاطر یـک نـوازش کـه

1- Duden - Deutsches Universalwörterbuch, 5. Aufl. Mannheim 2003.

نرگس نموده است، جهان را خراب کرده است». اما حافظ «فریب چشم» یار را سبب خرابی می‌داند و نه چشم فریبکار را، گذشته از این – و بسیار مهمتر– ایهامی نغز در واژهٔ نرگس نهفته است، معنی نزدیک گل نرگس است و معنی دور استعارهٔ مصرحه از چشم یار است. بیت حافظ را می‌توان چنین بازگشود: «فریب چشم تو با یک کرشمه که چشم نرگس‌گون تو به قصد خودفروشی کرد، صد فتنه در جهان انداخت». پورگشتال و روزنتسوایگ تنها به معنی نزدیک پرداخته‌اند و نشانهٔ این بدفهمی آن است که هر دو مترجم، خرابی دنیا را «به خاطر» یا «به دلیل» کار خودفروشانهٔ نرگس دیده‌اند. از سوی دیگر پورگشتال این فهم خود را آشکارا در پانوشت بیت بیان کرده‌است: «نرگس جسارت کرد تا همچون تو غمزه‌سازی کند، تو نیز از این زیاده‌خواهی به خشم آمدی و همهٔ جهان را برآشفتی» (پورگشتال ۱۰۷). حال آن‌که «فتنه» نه در *پاسخ* به «کرشمهٔ گل نرگس» بلکه به *وسیلهٔ* «کرشمهٔ نرگس» (چشم دلدار) «در جهان» افتاده است. این استعاره را ولبن هم درک نکرده است و گرچه با برگردان سروده به نثر خواسته است تا هرچه بیشتر متن را برای خوانندهٔ آلمانی زبان درخور فهم کند، باز نشناختن استعاره، راه خرده‌گرفتن را برای منتقد باز گذاشته است. و باز اونیز «فریب چشم» را «چشم افسونکار» برگردانده است و برای «فتنه» نیز برابرنهاد خوبی پیش‌ننهاده است. «فتنه اندازی» به ایهامی خوش، ویژگی چشم فریبکار و نرگس‌گون یار نیز هست اما «Tumult» آشوب و هرج و مرج درپی پیش‌آمدی بزرگ (همچون انقلاب) است. این اما خرده ای‌ست نه بر مترجم که به‌کار ترجمه در اساس، چرا که هر کسی در برگردان ایهام درمی‌ماند.

از سوی دیگر پورگشتال در متن خود واژهٔ صد را که عدد کثرت است، برنگردانده و به بیان «خرابی همهٔ دنیا» بسنده کرده است، که البته جای ایراد نیست، ولی بین «صد فتنه» و «یک کرشمه» تضاد وجود دارد که این آرایه با ازمیان برداشتن یکی از دو پایهٔ تضاد از بین رفته‌است.

۳) به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم/ چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت.

HP: Betrunken gieng ich gestern auf der Flur vorüber,/Die Rose hat vom Mund mir Zweifel aufgeworfen

R: Als ich trunken gestern Abends/ Kam vorbei am Wiesengrund,/ Weckte mir die Knospe Zweifel/ In Bezug auf deinen Mund.

WL: -

معنی این بیت را هم پورگشتال و هم روزنتسوایگ درست فهمیده و بیان کرده‌اند، اما جملهٔ پورگشتال چنان نارساست که او ناگزیر شده است، در پانوشت مفهوم سروده را روشن‌تر

و آشکارتر بازنماید: «گل سرخ مرا به شک انداخت که آیا گلبرگ‌های او یا گونه‌های تو، غنچهٔ او یا لب‌های تو زیباترند.» (همان) اما ول‌لبن این بیت را برگردان نکرده است.

٤) اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را/ به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

HP: Nähme mein Herz in die Hand der schöne Knabe aus Schiras/Gäb´ ich fürs Maal Samarkand und Buchara

R: Nähme der Schiraser Türke/ Hold mein Herz in seine Hand/Schenk´ ich einem Indermale/ Buchara und Samarkand.

WL: Wenn jener Schirazer Türke mein Herz in die Hand nähme/würde ich für sein Hindu-Mal Samarkand und Buchara wegschenken.

نخست این‌که در این بیت، هر سه مترجم آلمانی ترک شیرازی را مرد دانسته‌اند، اما در سراسر این غزل نشانی از مرد بودن این یار حافظ وجود ندارد. گواین‌که ول‌لبن در پانوشت همین غزل اشاره دارد که «می‌شود ترک شیرازی را زن هم دانست» (ول‌لبن ٥٠) رجایی در این باره گزارش درخوری پیش می‌نهد. وی می‌گوید: «منظور از دوست شخصیتی انتزاعی است که در زیر نقاب سمبولیک آن ممکن است چهره‌های مخلفی پنهان شوند. این مورد برای دیگر مفاهیم ادبی شبیه به‌آن هم صدق می‌کند مثل: یار، دلدار، جانان، بت، صنم که هر کدام بسته به سیاق متن در معنی معشوق یا معشوقه [...] هستند» (رجایی ٦٤).

دو دیگر این‌که هر سه مترجم آلمانی «دل به دست آوردن» را در معنی قاموسی واژگان این ترکیب دیده‌اند و از معنای کنایی آن به کل دور افتاده‌اند، ازاین‌رو آن را به صورت «دل را در دست نگاه داشتن» برگردانده‌اند.

برای برگردان «خال هندو» هر کدام راهی برگزیده‌اند. پورگشتال «هندو» را سترده است، روزنتسوایگ آن را ترجمه کرده است و ول‌لبن واژهٔ «هندو» را با همین برخوانش وام گرفته است. گفتنی است که ول‌لبن به نیکی دریافته است که در اضافهٔ تشبیهی «خال هندو» سیاهی خال وجه شبه بوده است و آن را در پانوشت نیز یاد کرده است (همان).

٥) بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت/ کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را.

HP: Reiche mir Schenke den Wein, Im Himmel suchst du vergebens/Roknaband´s Blumengestad, und Mosselas.

R: Gib den Weinrest, o Schenke!/Wirst im Paradis nicht Schauen/Ruknabad und seine Ufer/Und Mussalas Rosenauen.

WL: Gib, o Schenke den Restwein; im Paradis wirst du nicht finden/Das Bachufer von Roknabad und den Rosenhain von Mosalla.

در این بیت پوگشتال صفت «می» را که «باقی» است زدوده است که به خودی خود بر آن خرده نمی‌توان گرفت، چراکه محدودیتی که وزن و انتخاب واژگان برای مترجم می‌سازند، گاه اجازهٔ برگردان همهٔ واژگان را نمی‌دهد و تنها مترجم است که براساس برداشت خود از متن، واژه‌ای را ممکن است مهم یا کم‌ارج بداند و بر این اساس برمی‌گزیند که آیا می‌تواند، یا می‌باید، واژه‌ای را بیاورد یا بزداید. وی در پارهٔ دوم نیز واژگان «کنارآب» و «گلگشت» را زدوده است که دیگر از معنی سروده چنان دور افتاده که ناگزیر در پانوشت در بارهٔ رکن آباد و مصلا به گستردگی گزارش داده است (ن.ک. پورگشتال، ۱۳و۱٤). روزنتسوایگ و ول‌لبن اما خطایی در ترجمه دارند که باز گفتنی است. در واژهٔ «باقی» باز همچون بسیار نمونه‌های دیگر از حافظ، ایهامی نهفته است. معنی نزدیک آن است که این «می» دارای ویژگی «بقا» باشد، یعنی مستی آن زود از سر نرود و «با آن هیچ درد سر نباشد» و معنی دور آن جاودانگی است. به هر روی ساده‌اندیشی است که بگوییم: از آنجا که در جنت (که آن هم باقی- یعنی جاودان- است) کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا یافت نمی‌شود، پس ای ساقی *باقیماندهٔ* (!) می را بده. نکتهٔ دوم جناس ناقص در دو واژهٔ «باقی» و «ساقی» است. اما بکار نبردن آن در برگردان شاعران و مترجمان بلندآوازهٔ آلمانی ایراد بزرگی نیست، اما با آوردن دو واژهٔ «Schankwirt» و «schenken» می‌شد از این آرایه چشم نپوشید.

٦) فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب/چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را.

HP: Wehe! die Schelmen mit Schwarzem Aug und süsser Gebärde/Rauben dem Herz die Geduld, wie die Türken.

R: Weh, die schelmisch-süßen Lulis/Die der Stadt den Zwist gebracht/Machen Jagd auf Herzensfrieden/Wie auf´s Mal der Türke macht.

WL: O Jammer, daß die frechen Zigeuner, die mit ihrem zauberischen Auftreten die Stadt in Aufruhr versetzen/ (Alle) Herzensruhe rauben, genauso wie die Türken ihren Festmalraub üben.

پورگشتال در این بیت واج‌آرایی را نیک دریافته و به‌کار بسته است و زیباتر آن که همان واج را در برگردان به‌کار برده است چنان‌که حافظ گفته است: «شوخ شیرینکار شهرآشوب»، اما

بر این برگردان می‌توان از دو راه خرده گرفت؛ یکی آن که واژهٔ شیرینکار را در معنای قاموسی آن دیده و به «حرکات شیرین» برگردانده است و دو دیگر این که در پارهٔ دوم بیت وجه شبه را، که همان «بردن خوان یغما» است، زدوده است و ازاین‌روی برای خوانندهٔ آلمانی دیگر روشن نیست که چه مانندگی میان یار و ترکان است که دلداده ادعا می‌کند: «کولیان سیه‌چشم شیرین اطوار بسان ترکان صبر از دل او ربوده‌اند». روزنتسوایگ در برگردان واج‌آرایی چندان موفق نبوده است و لولی را نیز به صورت واموازه آورده است. اما از همه ناپخته‌تر این است که «شهرآشوب» را همچون مدخلی از یک واژه‌نامه برگردانده است: «[...] لولیانی که برای شهر آشوب آورده‌اند.» ول‌لبن واج‌آرایی را سترده است و برابر نهاد قاموسی «کولی» را برای «لولی» پیش‌نهاده است. اما باز همین کولیان را مرد انگاشته، مردانی که با «اجراهای!» سحرانگیز خود شهر را به آشوب می‌کشند. وی «خوان یغما» را نیز به گونه‌ای برگردانده است که گویی ترکان سفره‌ای پر از خوراک و نوشاک را به یغما برده‌اند، مترجم در پانوشت بر این فهم خود از این واژه پای می‌فشرد و آن را استوار می‌دارد (ول‌لبن ۵۰). اما نه چنین است. خوان یغما تصویری از خوانی گسترده است که دزدان و حرامیان و چپاولگران آن‌چه برده‌اند در آن می‌ریزند و در میان خود بخش می‌کنند و هر یک سهم خود را می‌برد.

یک نکته که یادآوری آن بایسته می‌نماید، آن است که، ترکان در روزگار حافظ و در سروده‌های او دو نقش دارند؛ یکی رفتار ترکان و مغولان را تداعی می‌کند، چنان‌که در «بردن خوان یغما» و در واژهٔ آمیغی «ترکتازی» می‌بینیم، و دیگری، زیبایی صورت گرد و چشمان باریک ترکان را فرایاد می‌آورد، چنان‌که هنوز در نگاره‌های چهل‌ستون اصفهان دیده می‌شود و مفاهیمی چون «ترک شیرازی» از این نقش سرچشمه می‌گیرند. در اینجا و در این تشبیه، نقش نخست آن واژه در نظر سراینده بوده است، بنابراین می‌توان آن را جایگزین ترکان یا مغولان دانست.

۷) بدم گفتی و خرسندم، عفاک الله نکو گفتی/ جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخارا

HP:Böses Hast du gesprochen. Verziehen! Wohl ward es gesprochen/Bitteres ziemet den zuckrichten Lippen

R: Böse war, was du mir sagtest/Gott verzeih´s, gut war gethan:/Zuckersüsser Onixlippe/Steht ein bitt´res Wort wohl an.

WL: Schlecht hast du über mich gesprochen, Gott verzeihe dir, gut hast du gesprochen,/ eine bittere Widerrede gereicht der zuckerknabbernden Rubin(-Lippe)

zum Schmuck.

در برگردان این بیت هر سه مترجم آلمانی متن را درست فهمیده‌اند و زیبا برگردانده‌اند، روزنتسوایگ گرچه کاربرد اضافهٔ تشبیهی در «لب لعل» را به درستی فهمیده و در برگردان آن را به‌کار برده است، اما برابر نهاد نادرستی برای لعل برگزیده‌است، زیرا وجه شبه در این تشبیه سرخی لب یار است، حال آن‌که «onix» گرچه سنگی قیمتی است، اما سیاه‌رنگ است. بنابراین مترجم در نمایش تصویر مورد نظر حافظ به کلی به بیراهه رفته است. پورگشتال اما راه ساده‌تر را برگزیده و خود را از آسیب این تشبیه آسوده کرده و آن را سترده است.

ول‌لبن در پیوند با صفت کنایی «شکرخا» خطا کرده است، وی لبان یار را «در حال جویدن شکر» دیده است. اما پیداست که کنایه را نمی‌باید به شکل قاموسی واژگان برگرداند. این درست مانندهٔ آن است که بگوییم «آدم گنده دماغ» بینی‌اش گندیده است!

در پیوند با جملهٔ دعایی عربی «عفاک الله» سه مترجم آلمانی، هریک راهی را برگزیده‌اند که بر هر سه می‌توان مهردرستی زد. پورگشتال این جمله را به شکل کاربردی ترجمه کرده و گفته است: «بخشیدم.» اما روزنتسوایگ و ول‌لبن برای این جمله برابر معنایی آورده‌اند و به زبان آلمانی گفته‌اند: «خدا تو را ببخشاد.» در این‌جا باید نکته‌ای روشن گردد: در شعر حافظ این جمله به زبان عربی بیان شده است، که خود از جمله صنایع برونی در شعر است. بی‌تردید حافظ اگر می‌خواست، می‌توانست همین معنی را در قالب واژگان فارسی بریزد. نمونه را می‌شد گفت: «بدم گفتی و خرسندم، نکو گفتی و بگذشتم» که اگر چنین می‌شد نه شعر از وزن بیرون می‌رفت و نه معنی آن دیگر می‌شد. اما چرا حافظ چنین نکرده‌است. دلیل روشن است. زبان و فرهنگ فارسی در آن روزگار (و در روزگار ما نیز) با فرهنگ و زبان اسلامی درآمیخته است. دعا را در این چهارچوب فرهنگی باید به زبان عربی گفت تا رنگ و لعاب روحانی و مذهبی داشته باشد. اکنون اما بی آن‌که خرده‌ای بر ترجمهٔ پورگشتال یا روزنسوایگ باشد، باید پذیرفت که این سایه و بار روحانی و مذهبی در جملهٔ آلمانی دیده نمی‌شود. اما پای‌فشاری دوباره بر این نکته شایسته است، که این‌همه هرگز خرده‌گیری بر ترجمهٔ دو استاد نیست، بلکه اشاره‌ای است به آن‌که گاهی برگرداندن و نشان دادن همهٔ گوشه‌ها و سایه‌روشن‌های متن مبدأ در ترجمه شدنی نیست.

۸) عبوس زهد به وجه خمار ننشیند/ مرید خرقهٔ دردی کشان خوش‌خویم

HP) Trunkenen geziemet nicht mönchischer Trotz,/Ich bin der Schüler der Trinker der Hefen.

R) Es setzt der finst´re Trotz des Frömmlers/ Auf kein berauschtes Antlitz sich:/ Ein Kuttenjünger nur der Zecher, / Der immer frohen, bleibe ich.

WL) Ein Ingrimm von Frömmigkeit setzt sich fest im Gesicht(sausdruck) des Katzenjammers./Ein Anhänger der Partei der Hefeschlürfer bin ich in voller Zufriedenheit.

این بیت یکی از بحث‌انگیزترین بیت‌های دیوان حافظ است و جای شگفتی نیست اگر آلمانیان فارسی‌دان در فهم آن درمانند. خانلری در رسالهٔ خود با نام *چند نکته در تصحیح دیوان حافظ* (۳۰٤) می‌گوید که «من مصراع اول این بیت را هنوز درست نفهمیده‌ام» سپس می‌افزاید که شاید «عبوس زهد به وجه خمار **بنشیند**» درست‌تر باشد و باز دربارهٔ پارهٔ دوم بیت می‌گوید که «کلمهٔ خرقه البته غلط است» و شکل درست آن «چنانکه در نسخه‌های قدیم‌تر ثبت است، فرقهٔ دردی‌کشان است». بنابراین روشن می‌گردد که اگر بر برخی از برگردان‌های شعر حافظ خرده می‌توان گرفت، مشکل نه در ناتوانی مترجمان، که بیشتر و مهمتر از آن در پیچیدگی‌های سروده‌های حافظ و در اساس، در ماهیت شعر است. به هر روی، برای روشن شدن معنی این بیت نخست باید پیچیدگی‌های واژگان را بگشاییم. عبوس به ضم ع به معنی ترشرویی است[۱]. بنابراین ترکیب اضافی «عبوس زهد» بیش‌وکم برابر است با «ترشرویی از سر پارسایی». «به وجه» یعنی «به شکل، به روش، به شیوهٔ»، «خمار» سردرد و بی‌حالی پس از مستی است و «ننشیند» یعنی «فرو نمی‌نشیند». بنابراین معنی مصرع نخست می‌تواند چنین باشد: «ترشرویی که از سر زهد است به روشی که درد خمار [با چند جام می به سادگی] فرو می‌نشیند، از میان نخواهد رفت». تنها نکته‌ای که یاد آورد آن بایسته می‌نماید، آن است که واژهٔ «خرقه» در این مصرع خوش می‌نشیند و نیازی نیست که برداشت خانلری را بپذیریم، زیرا در این‌جا خرقه مجاز است از «خرقه‌پوش» به علاقهٔ حال و محل. چنان‌که اگر بگوییم: «من نوکر کت‌وشلوار تو هستم» روشن است که در سر داریم که بگوییم: «نوکر خودت هستم.» با این خوانش پیوند میان دو مصرع نیز آشکار می‌شود: «حال که ترشرویی زاهدگرایانه به روش از میان رفتن خمار فرونمی‌نشیند، من مرید دردی‌کشان خوش‌خوی هستم».

۱- [obus] در عربی مصدر فعل ثلاثی مجرد لازم است و به معنی ترشرویی و [abus] صفت مشبه یا صیغهٔ مبالغه است به معنی هماره ترشروی یا بسیار ترشروی. خوانش اخیر با ستیز همیشگی شاعران پارسی‌سرا با زاهدان سازگاری معنایی بیشتری دارد، اما بیت را از معنی خود بیرون می‌برد. از این‌رو نگارنده بر آن است که خوانش نخست درست است.

اکنون بازمی‌گردیم به برگردان‌های این بیت به زبان آلمانی:

پورگشتال می‌گوید: «ترشرویی راهبان، مستان را شاینده نیست، من شاگرد نوشندگان مخمر شراب‌ام.» وی «ننشیند» را «خوش نمی‌نشیند» یا «پسندیده نیست» فهمیده است، اما روشن نیست که پس چرا باید شاگرد «مخمرنوشان» شود. در سرودهٔ حافظ آرایهٔ تضاد در دو واژهٔ نخستین و انجامین بیت هست و همین تضاد معنی بیت را چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، آشکار می‌کند. گفتهٔ حافظ به زبان مردم کوچه و بازار امروز چنین آهنگی می‌تواند داشت: این پارسایان که «زاهدند و پاک و مسلمان» بد اخم و ترشرویند، و ترشرویی‌شان هم با نوشیدن چند جام می‌زدوده نمی‌شود بنابراین قربان آدم‌های گناه‌آلوده و بی‌چیز بروم که اگر پاک و پارسا نیستند، دست‌کم روی و خوی خوش دارند. در ترجمهٔ پورگشتال آرایهٔ تضاد سترده شده است و از این راه پیوند معنایی بین دو مصرع نیز از میان رفته است.

گزینش واژهٔ مخمرنوش خود داستانی‌ست. آلمانی‌ها که در شراب‌سازی پیشینه‌ای دارند، برای فراوری شراب در آن مخمر می‌ریزند و بنابراین بخشی از آن‌چه از شراب ته‌نشین می‌شود، مخمر است، این است که مترجم «درد» را مخمر گفته است. اما آلمانی‌ها برای «درد» (به ضم د) واژه‌ای برابر دارند و آن «Trub» است. در واژه‌نامهٔ دودن اونیورسال زیر این مدخل آمده است[۱]:

Trub, der; -[e]s [zu trübe] (Fachspr.): bei der Bier- u. Weinherstellung nach der Gärung im Filter od. in den Fässern auftretender Niederschlag.

ته‌نشینی را گویند که در روند تولید شراب و آبجو، پس از جاافتادن محصول در صافی‌ها یا در ته بشکه‌ها می‌ماند.

تردیدی نیست که پورگشتال واژهٔ «Trub» را می‌شناخته‌است، بنابراین تنها این گمان می‌ماند که وی معنی واژهٔ «درد» را نمی‌دانسته است.

روزنتسوایگ اما بیت را به گونه‌ای دیگر خوانده است. وی می‌گوید: «ترشرویی زاهدنمایان بر روی مستان نمی‌نشیند، من [نیز] پسرک خرقه‌داری (همچون کفشدار) برای می‌نوشانی خواهم ماند که هماره شادمانند». روزنتسوایگ مرید خرقه را - که چنان‌که پیشتر گفته شد، مجاز از مرید خرقه‌پوشان است – نفهمیده و آن را «پسرک خرقه‌دار» برگردانده است.

۱- نیز نک. Der Brockhaus in Text und Bild 2007 زیر مدخل Wein

اما ول‌لبن گویا برداشت خانلری را پذیرفته است و می‌گوید: «خشمی از سر زاهدنمایی در چهرهٔ [مرد] خمار نشسته است، در کمال خرسندی پیرو فرقهٔ مخمرنوشان هستم.» وی در ترجمهٔ این بیت به کلی به بیراهه رفته است زیرا حتی اگر بر آن باشیم که در نسخهٔ مورد نظر ایشان بیت به این صورت بوده است: «عبوس زهد به وجه خمار بنشیند/ مرید فرقهٔ دردی‌کشان خوش‌خویم» باز مصرع نخست با هر خوانشی بدین معنی که ول‌لبن گفته است، نیست. به ویژه که دانسته نیست، کسی که خمار در سر دارد و به احتمال قریب به یقین دیشب مست بوده است، اکنون که مستی از سرش پریده، چرا از سر زاهدنمایی خشم گرفته است و راستی او بر که خشم گرفته است. از همهٔ این‌ها گذشته، این که مردی خمار خشم گرفته است، چه پیوند منطقی دارد با این که من پیرو فرقهٔ مخمرنوشانم. تا یادم نرفته است بپرسم: این فرقهٔ مخمرنوشان، چگونه فرقه‌ای است و پیروان آن که حافظ نیز به ادعای مترجم در جرگهٔ آنان است، چگونه اعتقاداتی دارند؟ شگفتا که از این همه پرسش حتی یکی هم برای مترجم پیش نیامده است. این که پیوندی در میانهٔ این دو پاره در برگردان ول‌لبن نیست، از آن روست که نه تنها پارهٔ نخست به کلی نادرست است، بلکه مترجم در پارهٔ دوم نیز – همچون پورگشتال – یکی از دو پایهٔ تضاد (خوش‌خوی) را زدوده‌است.

نتیجه

اگر بپذیریم که در کار ترجمه، مترجم با نگاه به همهٔ جوانب و مناسبات لازم برای دستیابی به هم‌ارزی در برگردان متن، آخرین تصمیم‌گیرنده است، باید از او ویژگی‌ها و توانایی‌هایی را بخواهیم تا او را درخور انجام چنین گزینشی بدانیم. شناخت فرهنگ و تاریخ زبان مبدأ و مقصد، شناخت صنایع ادبی و دانش کامل زبانی چیزهایی است که نمی‌توان از آن‌ها چشم پوشید. بنابراین درست است که پورگشتال و روزنتسوایگ فارسی را نیک می‌دانسته‌اند. درست است که روکرت بهترین فارسی‌دان عصر خود بوده است – این را از ترجمه‌های او نیک می‌توان دریافت – درست است که ول‌لبن به متن تصحیح شدهٔ دیوان دسترسی داشته است، اما هیچ یک از این استادان ایرانی نبوده‌اند. ایشان شناگران خوبی هستند اما هرگز با موج‌های بلند دریای حافظ رودررو نبوده‌اند. ازاین رو کار این استادان در ترجمهٔ سروده‌های حافظ به خودی خود بسیار درخور ستایش و حتی هریک در زمان و جایگاه خود پذیرفتنی است، اما کار ترجمهٔ شعر به طور کلی و شعر حافظ به ویژه، در هستی و بود خود کاری صعب و دشوار است، اما ریشهٔ این دشواری بیش و پیش از همه در پیچیده‌گویی

شاعران پارسی‌گو و به ویژه حافظ است. ازاین‌رو برگردان دوبارهٔ دیوان به دست ایرانیان آلمانی‌دان و به ویژه با همکاری ادب‌دانان و سخن‌شناسان آلمانی زبان هم شایسته و هم بایسته است.

Bibliography

Fouchécour, Charles-Henri de (1368 n.H= 1989): "Hafez, die goldenen Zeit der persischen Literatur", ins Persische übertragen von: Farokhfal in: payam e UNESCO, Heft 226, 13-16. Abrufbar unter URL: http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/696293

Goethe, Johann Wolfgang von: „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans“ in:West-östlicher Divan. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 47577 (vgl. Goethe-BA Bd. 3, S. 306-311).

Hammer-Purgstall, Joseph von (1812-1813): "Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis", in 2 Bänden, Cotta Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen.

Khanlari, Parwiz e Natel (1337/ 1959): "Tschand Nokte dar Tas-hih e Divan e Hafez" (Einige Punkte zur Korrektur des Divans von Hafis), Sochan Verlag, Teheran.

Khorramschahi, Baha-oddin 1385/2006: "Hafezname", Entesharat e Elmi – Farhangi, Teheran.

Koller, Werner (1992): "Einführung in die Übersetzungswissenschaft", 4. völlig neu bearbeitete Auflage, UTB, Heidelberg .

Kreyenborg, Herman (1926) (Hrsg.): "Ghaselen des Hafis Übertragen von Friedrich Rückert", Hyperion Verlag, Leipzig.

Natanzi, Mo’in o-Ddin (1336 n.H./1957): "Montakhab o-Ttavarikh von der Vertreibung Adams bis zum Tod Amir Timurs", korrigiert von Jean Aubin,Tehran.

Prunč, Erich (2002) (Hrsg.): "Einführung in die Translationswissenschaft" ,Band 1, 2. erweiterte und verbesserte Auflage, Institut für Translationswissenschaft, Graz.

Radjaie, Ali 1998: "Das prophan-mystische Ghasel des Hafid in Rückerts Übersetzungen und in Goethes Divan" (Dissertation), Ergon Verlag, Würtzburg.

Rosenzweig-Schwanau, Vincenz Ritter von (1858-1863): "Der Diwan des großen lyrischen Dichters, Hafis", in 2 Bänden, Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei, Wien.

Schleiermacher, Friedrich (1963): "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" in: Störig, Hans Joachim (Hg.): "Das Problem des Übersetzens", Henry Goverts Verlag, Darmstadt. S. 38–70

Sotudeh, Hossein Qoli (1346 n.H./1967): "Geschichte von Al-i Muzaffar", Verlag von Universität Teheran, Teharan.

Stolze, Radegundis (2005): "Übersetzungstheorien: Eine Einführung", 4. überarbeitete Auflage, Günter Narr Verlag, Tübingen

Wohlleben, Joachim 2005: Die "Ghaselen des Hafiz, neu in deutsche Prosa Übersetzt mit Einleitung und Lesehilfen" ,Verlag Künigshausen & Neumann GmbH, Würzburg.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی