Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 1. S/N. 8. Printemps et Été 2022

Une Étude sur La Traduction de *Divan e Hafez* par Charles-Henri de Fouchécour

Saeed Rahimi (Auteur correspondant)[1]
Professeur adjoint en langue et littérature persanes, centre de langue et de linguistique, Université de technologie Sharif, Téhéran, Iran

Mohsen Amini
Chercheur dans le domaine de la littérature française et des études iraniennes, Téhéran, Iran

Résumé

Le but de cet article est d'examiner la position de Charles-Henri de Fouchécour (1925-AD), dans les études iraniennes, dans sa traduction de *Divan e Hafez*. Il est l'auteur de quatre ouvrages majeurs de la littérature persane classique: *Moralia*, *Les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*, *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI siècle*, inventaire et analyse des thèmes, *Hafez de Chiraz* et Éléments pour un manuel persan. Les travaux de Fouchécour (à l'exception de la traduction de Divan e Hafez) n'ont pas pu marquer un tournant dans le domaine des études iraniennes et de la littérature persane pour les raisons que nous allons exposer, plus particulièrement parce qu'ils manquent d'une théorie compréhensive. Malgré cela, dans la traduction de Divan e Hafez, Fouchécour a atteint une position importante dans le domaine des études iraniennes. Cette traduction est un travail précieux en raison de la compréhension correcte du traducteur de Hafez, de la traduction correcte des sonnets et de la description de tous les versets. Cette traduction a été bien accueillie, sur la base des nombreuses réimpressions qui ont été faites au cours d'une décennie. En conséquence, Fouchécour, en tant que spécialiste des études iraniennes, a une double position. D'une part, il n'a pas obtenu beaucoup de succès dans ses travaux de recherché; d'autre part, il a immortalisé son nom dans les études franco-iraniennes en traduisant Divan e Hafez.

Mots-clés: poésie persane, Hafez, traduction, Fouchécour, études iraniennes, langue persane, langue française.

[1]. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
https://orcid.org/

Reçu: 24 Janvier 2023 Révisé: 04 Avril 2023 Accepté: 06 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 1. S/N. 8. Spring and Summer 2022

A Study on The Translation of *Divan e Hafez* by Charles-Henri de Fouchécour

Saeed Rahimi (Correspondant author)[1]
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Language and Linguistics center, Sharif University of technology, Tehran, Iran

Mohsen Amini
Researcher in the field of French literature and Iranian studies, Tehran, Iran

Abstract

The purpose of this article is to examine the position of Charles-Henri de Fouchécour (1925-AD), in Iranian studies, in his translation of *Divan e Hafez*. He has authored four major works in classical Persian literature: *Moralia, The description of nature in 11th century Persian lyric poetry, inventory and analysis of themes, Hafez of Shiraz* and *Elements for a Persian textbook*. Fouchécour's works (with the exception of the translation of *Divan e Hafez*) have not been able to make a turning point in the field of Iranian studies and Persian literature due to the reasons that we will present, most especially because they lack a comprehensive theory. Despite this, in the translation of *Divan e Hafez*, Fouchécour has achieved an important position in the field of Iranian studies. This translation, is a valuable work due to the translator's correct understanding of Hafez, the correct translation of the sonnets and the description of all the verses. This translation has been well received, based on the numerous reprints that have been made over the course of a decade. As a result, Fouchécour, as an Iranian Studies scholar, has a dual position. On the one hand, he has not achieved much success in his research works; on the other hand, he has immortalized his name in French Iranian Studies by translating *Divan e Hafez*.

Keywords: Persian poetry, Hafez, translation, Fouchécour, Iranian studies, Persian language, French language.

[1]. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
https://orcid.org/

Received: 24 January 2023 Revised: 04 April 2023 Accepted: 06 April 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول (پیاپی ۸)، بهار و تابستان ۱۴۰۱

نقد و بررسی ترجمهٔ فارسی به فرانسوی *دیوان حافظ* اثر شارل هانری دوفوشه‌کور

مقالهٔ پژوهشی

سعید رحیمی (نویسندهٔ مسئول) [1]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، مرکز زبان‌ها و زبان‌شناسی، دانشگاه صنعتی شریف ، تهران، ایران
محسن امینی
پژوهشگر حوزهٔ ادبیات فرانسه و مطالعات ایران‌شناسی، تهران، ایران

چکیده

هدف این مقاله، بررسی جایگاه شارل هانری دو فوشه‌کور (۱۹۲۵م)، در مطالعات ایران‌شناسی، با تمرکز بر ترجمهٔ وی از *دیوان حافظ* (۷۲۷؟ـ ۷۹۲؟ ق) است. فوشه‌کور در حوزهٔ ادبیات کلاسیک فارسی چهار اثر عمده تألیف کرده است: *اخلاقیات*، *وصف طبیعت در شعر غنایی فارسی در قرن یازدهم میلادی*، *ترجمهٔ دیوان حافظ* و *عناصر زبان فارسی*. وی همچنین بنیان‌گذار مجلهٔ *چکیده‌های ایران‌شناسی* است. آثار فوشه‌کور بی‌تردید برای دانشجویان فرانسوی‌زبان در رشتهٔ ایران‌شناسی و ادبیات فارسی بسیار سودمند بوده‌اند، اما این آثار (به‌استثنای *ترجمهٔ دیوان حافظ*) با عنایت‌به دلایلی، ازجمله فقدان نظریه‌ای جامع، صرفاً ماهیت توصیفی دارند و نتوانسته‌اند در حوزهٔ مطالعات ایران‌شناسی و ادبیات فارسی، نقطهٔ عطفی رقم بزنند. باوجوداین، فوشه‌کور در *ترجمهٔ دیوان حافظ*، به جایگاهی مهم و تاریخی در حوزهٔ مطالعات ایران‌شناختی دست یافته است. این ترجمه، فارغ‌از ضعف‌ها و نقایص آن ـ که در مقاله برشمرده‌ایم ـ به‌دلیل فهم درست مترجم از حافظ، برگردان صحیح غزل‌ها و شرح همهٔ ابیات، اثری ارزشمند است. اهمیت دیگر آن در این است که برای نخستین‌بار در تاریخ ایران‌شناسی در فرانسه، شامل برگردان همهٔ غزل‌های حافظ از فارسی به فرانسوی است. درنتیجه، فوشه‌کور، به‌عنوان یک ایران‌شناس، واجد جایگاهی دوگانه است. از یک سو، در آثار تحقیقی‌اش موفقیت چندانی کسب نکرده، از سوی دیگر با *ترجمهٔ دیوان حافظ* نام خود را در ایران‌شناسی فرانسه جاودانه کرده است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، حافظ، ترجمه، فوشه‌کور، ایران‌شناسی، زبان فارسی، زبان فرانسوی.

[1]. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
https://orcid.org/

DOI: 10.22067/RLTF.2023.79373.1064

تاریخ دریافت: ۰۴ بهمن ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۵ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۷ فروردین ۱۴۰۲

۱. مقدمه

ترجمهٔ شعر حافظ به زبان فرانسوی، پیشینه‌ای نسبتاً طولانی دارد. تاریخ ترجمه‌های *دیوان حافظ* به زبان فرانسه به اواخر قرن نوزدهم با ترجمه‌های پراکنده‌ای از بنیامین دوپار[۱] (چاپ در سال ۱۸۵۲) و نیکولا[۲] (چاپ در سال ۱۸۹۸) برمی‌گردد، اما در قرن بیستم بود که نخست شارل دوویلر[۳] (چاپ در سال ۱۹۲۲) پنجاه غزل از *دیوان حافظ* را ترجمه کرد. سپس آرتور گی[۴] در سال ۱۹۲۷ تعداد ۱۷۳ غزل از *دیوان حافظ* را ترجمه و منتشر کرد. پس از وی دیگرانی همچون هانری ماسه[۵]، روژه لسکو[۶]، ژیلبر لازار و ونسان مونتی[۷] نیز در این راه طبع‌آزمایی کردند. ترجمهٔ مونتی به نام *عشق، عاشق، معشوق*[۸]، در سال ۱۹۸۹[۹] و به مناسبت بزرگداشت ششصدمین سال تولد حافظ و نیز با کمک مالیِ یونسکو چاپ شد (علائیِ‌حسینی، ۱۳۸۱، صص. ۵۵۷ ـ ۵۷۹).

ترجمهٔ فوشه‌کور واپسین و کامل‌ترین این ترجمه‌هاست که از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. کاووس حسن‌لی در مقالهٔ «پروفسور هانری دو فوشه‌کور؛ تنها مترجم تمام *دیوان حافظ* به فرانسه» (۱۳۸٤)، به چگونگی علاقهٔ فوشه‌کور به حافظ و ترجمهٔ *دیوان حافظ* پرداخته است. به گفتهٔ فوشه‌کور «شعر حافظ چندوجهی است و ما حق نداریم در برابر خوانندگان مختلف، فقط یک وجه را به نمایش بگذاریم» (حسن‌لی، ۱۳۸٤، ص. ٤۹). آنچه برای فوشه‌کور «جاذبه‌دارتر» است، «وجه الهی حافظ» (همان‌جا) است. حسن‌لی در ادامه، پرسش‌هایی را درمورد ارتباط بین اشعار حافظ، ساختمان کلمات و معماری واژگان در شعر حافظ و گرفتاری‌ها و دشواری‌هایی که این موارد بر سر راه ترجمهٔ *دیوان حافظ* قرار می‌دهند، مطرح می‌کند. فوشه‌کور مشکل‌ترین مسئله در راه ترجمهٔ *دیوان حافظ* را «تفاوت‌های نحوی دو زبان» بیان می‌کند. نویسنده با طرح این پرسش که «اولین ترجمه‌ها» از *دیوان حافظ* به زبان فرانسه کدام‌اند و «بهترین ترجمه» از آنِ چه کسی است، گفت‌وگوی خود را به پایان می‌رساند (همان، ص. ۵۲). به گفتهٔ فوشه‌کور «ترجمهٔ لازار بهترین و عالی‌ترین ترجمهٔ شعر

1. Benjamin Dupart
2. Jean-Baptiste Nicolas
3. Charles Devillers
4. Arthur Guy
5. Henri Massé
6. Roger Lescot
7. Vincent Monteil
8. L'Amoure, L'Amant, L'Aimé

۹. البته مونتی، پیش‌تر در سال ۱۹۵٤، «نُه غزل از حافظ» را ترجمه کرده بود (ساجدی، ۱۳۹۰، ص. ۲۹۹).

حافظ است، ولی متأسفانه بیشتر از پانزده غزل نیست. از نظر تعداد زیاد نیست، ولی آنقدر خوب ترجمه کرده که این ترجمه بی‌نیاز از توضیح است. درحالی‌که من بیشتر از حجم غزل‌ها، توضیح و تفسیر نوشته‌ام» (همان، ص. ۵۳).

طهمورث ساجدی (۱۳۳۰– ۱۳۹۷ ش) در مقالهٔ «ترجمهٔ فرانسوی *دیوان حافظ* توسط شارل‌هانری دو فوشه‌کور» (۱۳۸٦)، ابتدا، معرفی کاملی از ترجمهٔ *دیوان حافظ* به زبان فرانسه، توسط شارل‌هانری دو فوشه‌کور، ارائه داده است. به باور وی، فوشه‌کور با این ترجمه «نقصی را که در تاریخ ایران‌شناسی فرانسه به وجود آمده بود یک‌تنه برطرف کرد و پاسخی عالمانه به علاقه‌مندان ادب کلاسیک فارسی در دنیا داد» (ساجدی، ۱۳۸٦، ص. ٤۹۱). پس‌از این، نویسنده ابتدا ترجمهٔ چند غزل مشهور؛ سپس «چندین اصطلاح و مفهوم را که ترجمهٔ آن‌ها {کیفیت} کار ترجمه را نشان می‌دهند» بررسی کرده و در ادامه، مطالبی را «درخصوص حرف‌نویسی اسامی فارسی به فرانسه و مشکلات آن» (همان، ص. ٤۹٤) ارائه داده است.

فوشه‌کور پس از مقدمهٔ مفصل (حدوداً هشتاد صفحه) کتاب، به ترجمهٔ غزل‌ها و شرح آن‌ها می‌پردازد. در شرح هر غزل معمولاً ابتدا وزن، قافیه و ردیف غزل را معرفی می‌کند. سپس چند سطری دربارهٔ محتوا، مضامین و حال‌وهوای غزل می‌آورد و درپی آن شرحی از هر بیت ارائه می‌کند. در شرح ابیات هم، گاه با آوردن واژه‌های فارسی، اختصاراً به بحث دربارهٔ معادل‌یابی‌ها و توضیح معانی چندگانهٔ واژه‌ها توجه نشان می‌دهد.

وی به مدد شروح مختلفی که از حافظ در اختیار داشته است، اصولاً مشکلی در فهم ظاهری و زبانیِ سخن خواجه نداشته است. «آنچه مسلم است، به‌جز موارد بسیار اندک، مترجم در کارش با صلابت و توانایی عمل کرده و تقریباً احتمال خطر را به هیچ رسانده است» (همان، ص. ٤۹٤). ازاین‌رو در این نوشتار، از درستی انتقال معنای شعر حافظ سخنی نمی‌گوییم و تنها سویه‌ای از کار را موردِ تحلیل قرار می‌دهیم که در آن مترجم توانسته فراتر از انتقال معنا، ظرایف و دقایقی از کار حافظ را نیز در ترجمه‌اش منتقل کند؛[1] یا این‌که برعکس، هرجا باوجود انتقالِ صحیحِ معنای ابیات، قادر نبوده است ظرافت‌ها، بازی‌های زبانی، طنازی‌های کلام، تناسبات واژگان، نسبت‌های ایهامی و... را

۱. که متأسفانه مترجم در این وجه از کار چندان توفیقی نداشته است.

انتقال دهد، تحلیل خود را بر آن ابیات متمرکز کرده‌ایم.[1] به‌علاوه به‌واسطهٔ حجم داده‌ها از سویی و محدودیتِ تحقیق حاضر ازسوی دیگر، ضرورتی نبود که در بررسی خود کل ابیات یک غزل را مدنظر قرار دهیم. بدین سبب تمام دیوان موردِبررسی جزءبه‌جزء قرار نگرفته و ناگزیر گزینشی صورت گرفته است. البته نتایج تحقیق را با اندکی تسامح می‌توان به کل دیوان تعمیم داد. علاوه‌براین بیشترِ توجهِ تحلیلی و انتقادی ما به خودِ ترجمهٔ غزل معطوف بوده است نه به شرح فوشه‌کور بر هر غزل. چراکه به باور ما اگرچه این شرح و توضیحات برای خوانندهٔ فرانسوی‌زبان (و نه فارسی‌زبان) ضروری است ولی مسئلهٔ مهم‌تر، توجه به ترجمهٔ خود ابیات به شکلی مستقل و قائم‌به‌ذات و فارغ از توضیحات مترجم است. این‌که آیا ترجمهٔ غزل توانسته است جدا از توضیحات فوشه‌کور، خود حیاتی مستقل و بی‌واسطه داشته باشد یا خیر.

فوشه‌کور برای نخستین‌بار تمامی غزل‌های *دیوان حافظ* را به غرب شناسانده و البته موردِتوجه هم قرار گرفته است. این یک موفقیت بزرگ برای مترجم است و حتی «اغراق نخواهد بود که گفته شود مترجم یک نقص دو قرنیِ ایران‌شناسی فرانسه را با کار شاقی که انجام داده، جبران کرده است» (ساجدی، ۱۳۸٦، ص. ٤٩٤). حافظِ فوشه‌کور را، فارغ از نقدهایی که به آن وارد است، به‌مثابهٔ «یک کار عظیم» ارزیابی کرده‌اند که محصول شانزده سال (یا هجده سال) کار، حوصله، وسواس و فضل وی است (رؤیایی، ۱۳۸۵، ص. ٤٩٩). اما با همهٔ این تفاصیل، در گام بعد بحث بر سر کیفیت و جزئیات زیبایی‌شناختیِ این برگردان است.

۲. ترجمه‌پذیری/ ناپذیریِ شعر

آیا شعر ترجمه‌پذیر است؟ آثار مترجمان در زبان‌های گوناگون نشان می‌دهد که «در عمل» شعر ترجمه‌پذیر است، اما بحث همواره بر سر این است که چه اندازه حق مطلب ادا شده و چه اندازه مغفول مانده است.

شفیعی کدکنی با ذکر تمثیلی، ترجمهٔ شعر را همچون انتقال یک اثر شاخص معماری از سرزمینی به سرزمین دیگر می‌داند:

۱. این وجه از کار به‌حدی گسترده است که تقریباً همهٔ ابیات دیوان را شامل می‌شود و کمابیش همه‌جا در ترجمه، ناکامی حاصل شده است. این ناکامی کم‌تر به مترجم و بیشتر به ذاتِ زبان برمی‌گردد.

معماری زبان ... قابل دیدن نیست. دیدن این معماری، بینایی و چشم دیگری می‌طلبد که در اجزای زبان، موسیقی زبان و در معانی نحوی، بلاغت ساختارهای نحوی و کنایات آن نهفته است؛ بنابراین قابل رؤیت برای فرانسوی‌ها نخواهد بود. پس باید آن را تبدیل به واژه‌های فرانسوی کنیم. درست مثل این که آن بنا را به صورت آجرها و درها و پنجره‌ها و کاشی‌ها، جزءبه‌جزء برداریم و به جای دیگر ببریم (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص. ٧٤٤).

وی پس از این‌که انتقال کامل شعر از زبانی به زبان دیگر را ممتنع می‌شمارد، وجه دیگر این نارسایی را در مخاطب جست‌وجو می‌کند و می‌افزاید که حتی اگر مترجم کار خود را در کمال دقت و ظرافت انجام دهد، سوی دیگر کار، مخاطب آن ترجمه است که به‌دلیل حیات در کهکشان فرهنگی متفاوت، هیچ‌گاه درکی را که مخاطب زبان مبدأ از شعر دارد، تجربه نخواهد کرد. وی در پایان می‌گوید:

هر معماری اگر هوشیار و هوشمند باشد، از انتقال همهٔ اجزای بنای غزل حافظ به محیط بیگانه منصرف می‌شود و اگر ضرورتی ایجاب کرد و ناچار شد که به هر دلیلی این کار را انجام دهد، اجزای ساده و قابل انتقالی از آن را به سلیقهٔ خود انتخاب می‌کند و در زبان خود، با آن اجزای دستچین‌شده، به معماری می‌پردازد (همان، ص. ٧٤٨).

وقتی شعری زمینهٔ عرفانی داشته باشد، منتقل کردن چنین بافتی به مخاطبان غربی ـ که عموماً با ماهیت و کارکرد عرفان ایرانی ـ اسلامی آشنایی ندارند ـ ممتنع می‌نماید. چنانکه دیک دیویس[1] (١٩٤٥م)، مترجم اشعار حافظ به انگلیسی، می‌گوید:

خواننده‌ای که در چنین فرهنگی پرورش یافته است انتظار ندارد که در کتاب شعر با عرفان یا عقاید مذهبی مواجه شود. چنین خواننده‌ای، برخلاف همتای ایرانی‌اش، به عرفان به‌عنوان موضوع بدیهی شعر نمی‌نگرد. به نظر او، زبانِ سرسپرده به مذهب یا عرفان ذاتاً شاعرانه نیست، اما درهم‌تنیدگیِ عرفان و شعر برای خوانندهٔ ایرانی از بدیهیات است ... توضیح دادن چنین مضمونی به توضیح دادنِ لطیفه می‌مانَد؛ تمام که می‌شود، هیچ کس نمی‌خندد، مگر به اجبار و از روی ادب، و هیچ کس تحت تأثیر قرار نگرفته است (دیویس، ۱۳۹۱، صص. ٦٥ـ ٦٦).

1. Dick Davis

۳. ترجمه‌پذیری/ ناپذیریِ شعر حافظ

هانری ماسه وقتی در سال ۱۹۳۲ بیست غزل از حافظ را ترجمه و منتشر می‌کند به خانلری (۱۲۹۲ـ ۱۳٦۹) اعتراف می‌کند که: «ترجمهٔ حافظ به‌مثابهٔ آن است که کسی مهتاب را در خمره‌ای زندانی کند» (ساجدی، ۱۳۹۰، ص. ۲٦۰). ولی ساجدی، با اشاره به ترجمهٔ کامل فوشه‌کور از *دیوان حافظ*، چنین تمثیلی را رد می‌کند و حافظ را «ترجمه‌شدنی» (همان‌جا) می‌داند.

فوشه‌کور خود در مقدمهٔ *دیوان* معتقد است که ترجمه، یک تفسیر است. او کوشیده است که خود چیزی از حافظ نگوید و بگذارد حافظ از رهگذر ترجمه‌اش سخن بگوید. او نیک می‌دانسته که ترجمهٔ حافظ یعنی ترجمهٔ پارچه‌شعری که هم‌زمان از آواها و ضرب‌آهنگی تشکیل یافته که تنیده با اندیشهٔ شاعر است. (*Hafez de Chiraz*, 2006, p. 8). فوشه‌کور حافظ را دارای رازی می‌داند که ما را شش قرن با این راز رها کرده است. هر غزلی با ظرافت چکش‌کاری شده، هر واژه‌ای به‌دقت گزینش شده و هیچ غزلی نیست که حاوی نکته‌ای نباشد. شعر حافظ همچون عشق، اول آسان می‌نماید ولی آنگاه که پیش می‌رویم، درهم‌پیچیدگی‌های اندیشگی رخ می‌نمایند (ibid, p. 8, 9). این سخنان ناشی از شناخت فوشه‌کور از راه دشوار ترجمهٔ حافظ است.

در شعر، محتوا و صورت چنان در هم تنیده‌اند که مایهٔ دشواری فراوان ترجمهٔ شعر است. برعکسِ ترجمهٔ نثر،

> در ترجمهٔ شعر، اهمیت صورت اگر از محتوا بیشتر نباشد کم‌تر نیست ... در شعر، صورت و محتوا به‌شدت به هم پیوسته‌اند و معنیِ کاملِ یک شعر، نتیجهٔ همین پیوستگیِ صورت و محتوا می‌باشد... جدا کردن محتوای شعر از صورتِ آن بسیار مشکل است و باعث می‌شود جنبه‌هایی از معنی از دست برود (خرمشاهی، ۱۳۹۱، ص. ۲۸۱).

دربارهٔ حافظ، بحث حتی پیچیده‌تر هم می‌شود. «شعر حافظ را که نمونهٔ اعلای شعر ایرانی/جهانی است ... محال است بتوان از آن ترجمه‌ای که به اندازهٔ اصل، معنا و زیبایی داشته باشد، به دست داد» (همان، ص. ۲۸٤).

دربارهٔ ترجمهٔ شعرِ حافظ به نقل از کریم امامی (۱۳۰۹ـ ۱۳۸٤ش) آمده است که:

> برگردان شعر به زبان دیگر درهرحال دشوار است. بازسازیِ موزیک آن ممکن است مترجم را به بی‌راهه بکشاند و از متن اصلی دور کند.

اشاره‌ها به موضوعات اساطیری، مذهبی، ادبی و فولکلوریک (فرهنگ عامه) را چه بکنی؟ تازه، شعرِ حافظ در هاله‌ای از ابهام پیچیده شده که مترجم در برخورد با شعر، [ناگزیر] آن را به یک سو می‌زند (خرمشاهی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲۸).

باوجوداین عمده‌ترین مشکل و دشواریِ ترجمهٔ شعر شاعران بزرگ و اصیل، در برگردان وزن، قافیه و صنایع لفظی نیست،

بلکه فرهنگ‌مندی (culture - boundness) آن است. هر شعری نه از ذهن و زبان شاعر، بلکه از دل و درون فرهنگی جوشیده است و بزرگ‌ترین معضل در ترجمهٔ شعر، به‌ویژه شعرهای کلاسیک ایران و جهان، در همین غرقه‌بودن آن در فرهنگ است (خرمشاهی، ۱۳۹۱، ص. ۲۸۳).

زیرا در ترجمهٔ شعر، برخلاف نثر که با تسامح می‌توان عبارت ترجمهٔ زبان‌به‌زبان را به کار برد، ما شاهد ترجمهٔ فرهنگ‌به‌فرهنگ هستیم (همان، ص. ۲۸٤). بدیهی است که این سخن به آن معنا نیست که در ترجمهٔ متونِ منثور، عناصر فرهنگی حضور ندارند، بلکه در شعر (به‌ویژه شعر کلاسیک) این مقوله واجد خصایص پیچیده‌تری است؛ درهم‌تنیدگیِ این عناصرِ فرهنگی با زبانِ شعری، در اغلب موارد، مسئلهٔ انتقالِ شعر به زبان و فرهنگ دیگر را به مرزهای ناممکن می‌رساند.

برای این کار فوشه‌کور تمهیدی اندیشیده تا در حین ترجمه، انتقال عناصر فرهنگی چندان هم ناممکن ننماید. بدین منظور، او به شرح و تفسیر روی آورده است، زیرا اغلب «شعر را باید تفسیری ترجمه کرد. یا برای آن افزوده‌های تفسیریِ درون‌متنی، درمیان قلاب و پرانتز، یا به صورت یادداشت‌های پانوشتی به دست داد» (همان‌جا). یعنی دقیقاً کاری که فوشه‌کور انجام داده است.

٤. چالش‌های فوشه‌کور در برگردان *دیوان حافظ*

فوشه‌کور در ترجمهٔ حافظ، با چالش‌های عدیده‌ای روبه‌رو بوده است که پس‌از مطالعهٔ ترجمهٔ دیوان، نمودها و پیامدهای مثبت و منفی آن را می‌توان مشاهده کرد. در ادامه به برخی از این چالش‌ها اشاره و در خلال آن تحلیل‌های لازم ارائه می‌شود.

٤-١. وفاداری / بی‌وفایی به متن مبدأ

درباب چالش وفاداری/ بی‌وفایی که همواره در مبحث ترجمه مدنظر بوده است، اگر نظر یدالله رؤیایی (۱۳۱۱ـ ۱٤۰۱ش) را دربارهٔ ترجمهٔ فوشه‌کور بپذیریم که معتقد است: «من شخصاً بسیاری از وفاداری‌های او را به متن حافظ عینِ بی‌وفایی می‌دانم و بسیاری از بی‌وفایی‌های او را عین وفاداری» (رؤیایی، ۱۳۸۵، ص. ۵۰۰)، پی می‌بریم که در ترجمهٔ شعر، منطق خشکِ اصول ترجمه و ماندن در

خوف و رجاء بی‌وفایی/ وفاداری، چندان راه به جایی نمی‌برد. مترجم شعر، همواره باید چیزی از ذوق و نیروی آفرینش‌گریِ شاعرانهٔ خود را در ترجمهٔ اثر لحاظ کند و با زیرکی در اصول و قواعد ترجمه دست ببرد و از خیانت نهراسد. اما فوشه‌کور عمدتاً «از خیانت ترسیده است» (همان‌جا).

٤-٢. قرائت عرفانی/عاشقانهٔ حافظ

گرایش فوشه‌کور به قرائت عرفانی از شعر حافظ است و اذعان دارد که «اگر بخواهید علاقهٔ شخصی مرا بدانید، من مجذوب وجهِ الهی شعر حافظ هستم» (حسن‌لی، ١٣٨٤، ص. ٤٩). حتی آنگاه که بر آن است وجوه مختلف دیوان خواجه را برشمارد، بدون ذکر وجه عاشقانهٔ آن، به چهار وجه سیاسی، تاریخی، اجتماعی و عرفانیِ آن اشاره می‌کند (همان‌جا) و درعین‌این‌که خود نیک می‌داند که «شعر حافظ چندوجهی است و ما حق نداریم در برابر خوانندگان مختلف فقط یک وجه را به نمایش بگذاریم» (همان‌جا)، با طرح دیدگاهش، که ای‌بسا از «تربیت کاتولیکیِ» (رؤیایی، ١٣٨٥، ص. ٥٠١) وی و منش روحانی‌اش باشد، اعتراف می‌کند: «برای من وجه عرفانیِ حافظ بسیار جاذبه‌دارتر است. من مجذوب عرفان حافظ هستم و مفاهیم الهی او را خیلی دوست دارم» (حسن‌لی، ١٣٨٤، ص. ٤٩). وی این نگاه عرفانی را به اشکال مختلف در ترجمه بروز داده است که مهم‌ترین نمود آن در نگارش برخی کلمات با حرف اول درشت یا ماژوسکول[1] است. به باور رؤیایی، نوشتن بعضی کلمات با حرف اول بزرگ به معنای عرفانی‌کردن[2] کامل حافظ و قراردادن آن در قالب تنگ صوفی‌گری[3] است.

> اینکه شعر حافظ را میستیک معرفی بکنیم و بدون‌این‌که تعریفی از میستیک بدهیم، به خود حق بدهیم که ضمایر «او»، «تو» و نیز حرف اول واژه‌هایی مثل «محبوب»، «دوست»، «شاهد» و نظایر آن را درشت (ماژوسکول) بنویسیم، که یعنی خدا، در تمام غزل‌ها بلااستثنا، این دیگر سر حافظ را به طاق صوفیسم کوبیدن است (رؤیایی، ١٣٨٥، ص. ٥٠٠).

البته ماجرا تنها به این ضمایر و واژگان یادشده منحصر نشده است و برای نمونه «معشوق» و هر کلمهٔ دیگری هم که به‌نوعی در پیوند با معشوق است (چشم، ابرو، گیسو و...) نیز با حرف اول درشت در ترجمه منعکس شده است.[4] چون «مربوط‌به دنیای انسانی نیست... [. ولی] این محدود

1. Majuscule
2. Mystique
3. Soufisme

۴. «به این‌ترتیب حافظ روی زمین خدا نیست، تمام دیوان او دیوان خدا شناسی و ذکر و ثنای او شده است» (رؤیایی، ١٣٨٥، ص. ٥٠١)

کردن کائناتِ حافظ است، مرزبندی تعبیر، تحمیل نوعی قرائت سنتی و دادن کلید برای یک هرمنوتیک ارتجاعی از حافظ در غرب است» (همان، ص. ۵۰۱). رؤیایی، این امر را به‌درستی یک «عادت دلپذیر اگزوتیک‌سازی[1] [یا غریب‌گرایی] غرب از فرهنگ ملل شرق» (همان‌جا) می‌داند.

فوشه‌کور درخصوص این‌که حرف بزرگ در اول برخی کلمات (مثلاً Compagnon) نشانهٔ چیست و فرقش با همان کلمه وقتی با حروف اول کوچک[2] نوشته شده باشد، چگونه است، توضیح روشن و راهگشایی نمی‌دهد و به همین اکتفا می کند که: «این فرق را دارد که خواننده می‌فهمد این Compagnon با موارد دیگر فرق دارد. یعنی این کلمه وقتی اولش حرف بزرگ باشد با کلمه‌ای که اولش حرف بزرگ نیست، تفاوت معنایی دارد» (حسن‌لی، ۱۳۸٤، ص. ۵۲).

اما فوشه‌کور درمورد ضمایر و مؤنث و مذکر بودن آن‌ها که در زبان فارسی موضوعیت ندارد، ولی در زبان فرانسه قابل تمییز هستند، توضیحاتی می‌دهد: «وقتی در فرانسه می‌گویید: elle یعنی او (مؤنث)، این را همهٔ فرانسوی‌ها می‌دانند که مؤنث است و این کلمه یک جنبهٔ جنسی دارد ولی وقتی می‌گویید: IL یعنی او (مذکر) فقط برای مرد معنی ندارد. عمومی‌تر است. می‌توانیم بگوییم: elle فقط برای زن است و IL برای همه‌کس؛ نه فقط مرد تنها» (همان‌جا). بنابراین فوشه‌کور با اتخاذ این تمهید کوشیده است ابهام شاعرانهٔ شعر حافظ را در کاربرد ضمایر (به‌ویژه ضمیر «او») که هیچ ارجاع جنسیتیِ مشخصی ندارد، در ترجمه حفظ کند. حافظ ناخودآگاه از این خصیصهٔ زبان فارسی (غیرجنسیتی بودن ضمایر) در تولید ابهام شاعرانه استفادهٔ بسیار کرده و عدم تصریح او، خوانش‌های گوناگون را ممکن ساخته است. در زبان فارسی نه از حروف ماژوسکول استفاده می‌شود و نه ضمایر و اسامی از بعد جنسیت متمایزند. دربارهٔ حافظ هم همدل با رؤیایی باید گفت: «ما در فارسی چنین تصریحی نمی‌کنیم نه به‌خاطر این‌که حروف ماژوسکول به کار نمی‌بریم یا مؤنث و مذکر نداریم؛ نمی‌کنیم چون شاعرش نمی‌کند. نه می‌کند و نه می‌خواهد که ما آن را آن‌طور بخوانیم» (رؤیایی، ۱۳۸۵، ص. ۵۰۱) فوشه‌کور باید این مسئله را درنظر می‌گرفت که حافظ پیش‌از هر چیز «شاعر است و چیزی جز شاعر نیست» (همان‌جا).

1. Exotique
2. Minuscule

در این خصوص گاه ترجمهٔ فوشه‌کور با تناقضاتی هم روبه‌رو می‌شود. برای نمونه دربارهٔ آوردن حروف بزرگ در اول کلمات «معشوق» و «معشوقه» سردرگمی‌هایی به وجود می‌آید؛ فوشه‌کور معشوق و معشوقه را با ارجاع به تصریحات خانلری و دهخدا (۱۲۵۷ـ ۱۳۳٤ش)، یکی می‌داند. این‌که شعرا در زبان فارسی تفاوت جنسی بین آن دو قائل نیستند (یعنی چنین نیست که معشوقه چون «ه» تأنیث دارد لزوماً به زن اشاره دارد) و «ه» تأنیث بیشتر در شعر و برای اقتضائات وزنی است (*Hâfez de Chiraz*, 2006, p. 253). بااین‌حال خود در ترجمه، آن‌ها را جدا کرده و «معشوقه» یا bien – aimée را مؤنث و ازآن‌رو که ارجاع آن به زن است نه یک معشوقهٔ استعلایی، با حروف کوچک آورده، و معشوق را همه‌جا Aimé ترجمه کرده است. عجیب این‌که در مقطع غزل شمارهٔ ٤٧ (حافظ منشین بی می و معشوقه زمانی/ کایام گل و یاسمن و عید صیام است[1])، معشوقه به Aimé برگردانده شده است که دیگر زنی زمینی نیست و آسمانی می‌شود. فوشه‌کور که در اینجا از ضبط خانلری عدول کرده است، توضیح می‌دهد (درواقع اجتهاد می‌کند) که با این‌که خانلری «معشوقه» آورده، ولی اینجا معشوق یا Aimé یگانهٔ شاعر مدنظر بوده است (ibid., p. 256). دیویس مقولهٔ جنسیت معشوق شعر فارسی را یکی از چالش‌های فرهنگی پیش پای مترجم می‌داند:

> در برخی موارد، شاهدبازی فی‌نفسه و بدون هدفی خاص در شعر وجود دارد، ولی اغلب برای تبیین مضامین عرفانی از آن استفاده می‌شود. این شاهدبازی که اغلب به عرفان اشاره می‌کند، مانند عرفان هیچ‌گاه موضوع اصلی شعر غربی نبوده است. اگرچه شاهدبازی در بسیاری از اشعار فارسی سده های میانه به وضوح جدی گرفته نمی‌شود، ولی برای مترجمی که در زبان مقصد برای بیان چنین مضمونی هیچ مجموعه‌ای از قراردادهای برابرنهاد ندارد، می‌تواند مشکل عمده‌ای باشد. در چنین موردی، قواعد دستوری زبان فارسی و فقدان ضمایر مجزا برای دو جنس متفاوت (استفاده از ضمیر یکسانِ او برای سوم شخص مفرد مذکر و مؤنث به یاری مترجم می‌آید. ولی استفادهٔ مترجم از این قابلیت زبان فارسی، همان گونه که خود نیز می داند، اغلب به سرهم‌بندی مطلب و تصفیهٔ اخلاقی متنها می‌انجامد (دیویس، ۱۳۹۱، ص. ۷۰).

با همهٔ این توضیحات، گفتنی است همچنان‌که باده‌های او را هم می‌توان به انگوری و هم به عرفانی تفسیر کرد (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ص. ۳٦)، عشق و مفاهیم نزدیک به آن نیز در شعر حافظ،

1. Hāfez, ne reste pas un moment sans vin et sans l’Aimé!
Car c’est la saison de la rose et du jasmin, et la fête de la fin de ramadan.

وجوه درهم‌تنیدهٔ زمینی و آسمانی دارد و مقوله‌ای تفسیرپذیر است. چنانکه عموم حافظ‌شناسان برآنند اساساً «بین عشق زمینی و انسانی و عشق آسمانی و عرفانیِ او فرق فارقی نیست» (خرمشاهی، ۱۳٦۸، ص. ۱۵). در تأیید این سخنان، می‌توان گفت قرار دادن بسیاری از ابیاتِ عاشقانهٔ خواجه در چهارچوب رموز و مصطلحات خشک صوفیانه نابه‌روال می‌نماید.

حتی «رند» فوشه‌کور هم حال‌وهوای عرفانی دارد. درحالی‌که گفته‌اند «رندِ حافظ کم‌تر عرفانی است» (خرمشاهی، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۷). مترجم برای واژگان «رند» و «رندی» معادل‌های ثابت و مشخصی آورده و همه‌جا «رند» را به Libertin و «رندی» را به Libertinage برگردانده است و تفاوت معنای آن را با معنایی که libertin در ادبیات فرانسهٔ قرن هجدهم دارد در این می‌داند که حافظ یک «آزادروح» یا libre d'esprit است نه یک libre-penseur یا «آزاداندیش». ازاین‌رو این «روح آزاد» را خوانشی عرفانی کرده است. درحالی‌که «رند» حافظ با ابعاد رازآمیز و پیچیدگی‌های وجودی و معرفتی فراوان، سخت است در قالبی مشخص و معیّن تعریف شود.

٤ـ۳. کلمات مترادف و تنوع واژگانیِ حافظ

پس از خواندن غزل شمارهٔ ۱۳ با مطلع «می‌دمد صبح و کلّه بست سحاب/ الصبوح، الصبوح یا اصحاب» (حافظ، ۱۳٦۷، ص. ۱۱) متوجه تنوع واژگانیِ حافظ و فقر معادل‌های آن در ترجمهٔ فوشه‌کور می‌شویم. خواجه در کلِ این غزل برای واژهٔ شراب چهار معادل مختلف (می، راح، مدام، صبوح) آورده است[۱]، درحالی‌که مترجم در همهٔ ابیات غزل از یک واژه استفاده کرده است (vin du). مترجم خود معترف است که برای واژه‌هایی نظیر «بادیه» (که عربی است) و «بیابان» (که فارسی است)، دو واژهٔ فرانسویِ متفاوت نیافته است، زیرا دوزبانگیِ موجود در زبان فارسی که خود، با احتساب کلمات عربی، دارای دو حوزهٔ واژگانی است، مانع از تکرار واژگان می‌شود (*Hâfez de*

۱. سایر معادل‌های شراب در شعر حافظ عبارت‌اند از: صهبا، درد، نبیذ، مل و ... .

Chiraz, 2006,p. 140). درتأیید سخن مترجم به تعدادی دیگر (و نه همهٔ آن‌ها) از واژگان مترادف در دیوان خواجه اشاره می‌کنیم که اغلب تنها یک معادل در ترجمهٔ فرانسه دارند:

- اکسیر، کیمیا : la pierre philosophale
- بهشت، مینو، فردوس، روضهٔ دارالسلام، جنت، جنت‌المأوی: le paradis
- شباب، جوانی: la jeunesse
- ناز، غمزه، کرشمه: l'oeillade
- زیبایی، جمال، حسن: la beauté
- هزار، هزاردستان، بلبل، عندلیب: le rossignol
- عاشق، محب: l'amant
- قدح، جام، پیاله و...: la coupe
- آسمان، گردون، فلک: le ciel
- جهان، عالم، دهر، دنیا، گیتی: le monde
- زاهد، پارسا، (و گاه صوفی): le ascète

٤-٤. انسجام/عدم‌انسجام هر غزل

پریشانی ظاهری غزل‌های خواجه را همچون انقلابی در غزل تعبیر کرده‌اند. «ابداع انقلابیِ حافظ در صورت، همانا شکست طلسم انسجام سنتی غزل، یعنی دست‌کاری در توالیِ منطقی و عرفیِ ابیات و استقلال‌بخشیدن به هر بیت است» (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ص. ٦١). اما فوشه‌کور بدون توجه به «نظم پریشان»[1] شعر حافظ، بر آن است که بیت‌های هر غزل همواره با هم در ارتباط هستند و همهٔ جزئیات کار به هم پیوسته هستند و به‌ندرت و صرفاً «در حد چند غزل» دیده شده که «بین بیت‌هایش رابطهٔ محکمی نیست» (حسن‌لی، ١٣٨٤، ص. ٥٠). ازاین‌رو وی اصرار دارد که پیوندها و انسجام ابیاتِ هر غزل را پیدا کند. او «در جست‌وجوی نخ ارتباطی برای ابیات یک غزل و رابطه‌هایی که گاه ندارند،

۱. حافظ آن ساعت که این نظم پریـ شان می‌نو شت/ طایر فکرش به دام ا شتیاق افتاده بود (حافظ، ١٣٦٧، ص. ١٤٣)

چه نقشه‌ها که نکشیده است»[1] (رؤیایی، ۱۳۸۵، ص. ۵۰۱). تمرکز بر این‌که مثلاً چه ابیاتی در یک غزلِ مشخص از نظر معنایی در پیوندِ با هم هستند، یا به‌نوعی مضمون ثابتی را در یک توالیِ معنایی ادامه داده‌اند، چندان در شروح حافظ معمول نیست و استقلال داشتن یا پاشان[2] بودن غزل‌های خواجه را از ویژگی‌های بارز شعریِ او می‌دانند. «همین است که غزلِ او، حالِ ثابت و انسجام منطقی و توالی معنایی ندارد ... این سرشت شعر اوست» (خرمشاهی، ۱۳٦۸، ص. ۱۲). اسلامی ندوشن در این باب معتقد است که:

> حافظ در یک غزل چندین موضوع به کار برده که به‌ظاهر مبین پراکندگی است. ولی این شیوهٔ کار اوست و در میان این موضوعات متعدد یک ربط پنهانی می‌بیند. یک فرد مأنوس با تفکر منطقی، این طرز کار به نظرش غریب می‌نماید (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۵، ص. ۲۱).

این امر برخلاف نظر فوشه‌کور است که این پریشانی را نه سرشت و خصیصهٔ شعر حافظ، بلکه امری منفی می‌داند و معتقد است: «حافظ یک اندیشمند والاست و نظم فکری دارد و نمی‌توانم باورکنم که ذهنی گسسته و پریشان داشته باشد» (حسن‌لی، ۱۳۸٤، ص. ۵۰). حال‌آن‌که این ویژگی به‌سبب گسست ذهنی نیست، و شاید ذهن نظم‌طلبِ فوشه‌کور، تحت تأثیر پوزیتیویسم غربی، چنین نگاهی به نظم و انسجام شعری دارد.

٤-۵. ایهام در شعرِ حافظ

شعر حافظ، بنا به ذائقهٔ شخصی خود او همچنین زیبایی‌شناسی حاکم بر شعر روزگارش آراسته به صنایع بیانی و بدیعی گوناگون است. از این میان، اقسام ایهام حضور برجسته‌تر و تعیین‌کننده‌تری در ایجاد فضای شعری مورد نظر وی دارد و کم‌تر غزل و حتی بیتی در دیوان حافظ یافت می‌شود که ردپایی از نوعی ایهام در آن نباشد.

---

۱. مثلاً مترجم معتقد است «در شعر حافظ معمول است که بیت آخر هر غزل پژواکی از مطلع غزل باشد» (Hâfez de Chiraz, 2006, p. 103).

۲. در این خصوص خرمشاهی با اشاره به فرم آگاهیِ حافظ معتقد است که این استقلال ابیات (یا به قول پاکستانی‌های فارسی‌زبان: پاشان) در دیوان خواجه که انقلابی در غزل ایجاد کرده است در تأثیرپذیری حافظ از ساختمان سوره‌های قرآن ریشه دارد و بعدها سبک هندی برا ساس این تحول بنیان‌گذاری شد (خرمشاهی، ۱۳٦۸، صص. ۱۲، ۱۳).

ایهام یا توریه، اگرچه در کتب بلاغی، ناظر به ذومعنین بودن لفظ است، ولی «در شعر حافظ علاوه‌بر دو معنی‌داشتن لفظ، تجانس حروف و شباهت لفظی و مناسبات اشتقاقی و استدراکات معانی و بیان و توجیهات مختلف دستوری نیز موجب توریه و اساس ایهام واقع می‌شوند» (مرتضوی، ۱۳۸۳، ص. ٤٥٨). این معنا را کژتابی نیز نام نهاده‌اند. کژتابی یا ambiguïté را آمیزه‌ای از ابهام و ایهام دانسته‌اند (خرمشاهی، ۱۳۹۱، ص. ١٤٩) که واژه یا عبارت را واجد معنادهیِ دوگانه می‌کند. چیزی که بی‌تردید از خصیصه‌های اصلی شعر حافظ است. گو اینکه کژتابی تنها منحصر به شعر نیست و در عبارات و جمله‌های زبانِ روزمره هم به‌وفور دیده می‌شود.

اگرچه «بزرگ‌ترین هنر حافظ و مهم‌ترین خصیصهٔ شعر او ایهام است» و «منشأ عمدهٔ وهم‌انگیزی و خیال‌آفرینی و افق نامحدود احساس و تخیل» در دیوان خواجه است (مرتضوی، ۱۳۸۳، ص. ٤٥٥). فوشه‌کور ناگزیر این مهم‌ترین خصیصه را تقریباً به‌تمامی در ترجمه‌اش وانهاده است[۱]. چند نمونه از ایهامات مشهور در دیوان خواجه عبارت‌اند از: قلب[۲] (میان، میانه، دل، سیم و زر یا سکهٔ ناسره)، مهر[۳] (آفتاب، محبت یا عشق)، چین[٤] (کشور چین، چین و شکن زلف)، هوا[٥] (هوس، باد یا هوا)، روان[٦] (روح، جاری، رایج)، و ... که تعداد آن‌ها بیش‌از آن است که بتوان اینجا نقل کرد.[۷] در قسمت «بررسی برخی ابیات»، موضوع ایهام را در ترجمهٔ فوشه‌کور دنبال می‌کنیم.

۱. دلیل اینکه در این جمله از واژهٔ «ناگزیر» استفاده کردیم این است که خود فوشه‌کور هم اذعان دارد که «وقتی شعر یک شاعر را به زبان دیگر ترجمه می‌کنیم، نصف شعر منتقل می‌شود، نصف دیگر آن از فیلتر ترجمه نمی‌گذرد» (حسن‌لی، ١٣٨٤، ص. ٥٣).

۲. آنکه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه/ کیمیایی است که در صحبت درویشان است (حافظ،١٣٦٧، ص. ٣٥)

۳. بی مهر رخت روز مرا نور نمانده است/ وز عمر مرا جز شب دیجور نمانده است (همان، ص. ٢٧)

٤. آن نافهٔ مراد که می‌خواستم ز بخت/ در چین زلف آن بت مشکین کلاله بود (همان، ص. ١٤٥)

٥. سایهٔ طوبی و دلجویی حور و لب حوض/ به هوای سر کوی تو برفت از یادم (همان، ص. ٢١٥)

٦. خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرین/ افسوس که آن گنج روان رهگذری بود (همان، ص. ١٤٦)

۷. در این زمینه کتاب *ایهامات دیوان حافظ* نو شتهٔ طاهره فرید که م شخ صات آن در بخش مراجع آمده ا ست، بسیار سودمند است.

البته مترجم در شرح غزل‌ها آنجا که بازی‌های ایهامیِ حافظ با ظاهر کلمات (مثلاً سرِآب و سراب) به‌دلیل اقتضائات زبانی در ترجمه منعکس نشده است، هرازگاهی مطلب را ذکر کرده و توضیح داده است.

٤ـ٦. سایر موارد قابل‌ذکر

٤ـ٦ـ١. حرف‌نویسی

درمورد حرف‌نویسی یا Translittération مشکلاتی در ترجمهٔ دیوان وجود دارد. شکل صحیح اسامی خاص یا نام‌هایی که صورت فارسی آن‌ها به مناسبتی در ترجمه آمده است (مانند خواندمیر، مهندس، شعبده، موهبت و...)، در مقالهٔ ساجدی آمده است (ساجدی، ١٣٨٦، ص. ٥٠٦، ٥٠٧).

٤ـ٦ـ٢. دستورمندی

دستورمندی یا Grammaticalité به‌نوعی به سلامت نحوی جملات در زبان اشاره دارد. در باب شعر حافظ این مقوله از نمونه‌های مهم سخن‌وری و صنعتگری حافظ است. او در برابر عروض و تنگناهای آن دستپاچه نمی‌شود.

> جملات او تا آنجا که مقدور است از جای خود جابه‌جا نمی‌شوند ... حافظ شأن دستوری اجزاء و ارکان جمله را به‌راحتی و درستی رعایت می‌کند ... بیشترِ ردیف‌های غزل‌های حافظ «فعلی» است و ردیف اسمی در دیوان او خیلی کم است، تقریباً ده به یک[1] (خرمشاهی، ١٣٦٨، ص. ١١).

به‌عبارت‌دیگر چون فعل در زبان فارسی در آخر جمله می‌آید، بنابراین بسیاری از ابیات حافظ را اگر به نثر بازنویسی کنیم تغییر چندانی در ساختار جمله صورت نمی‌گیرد و اجزای جمله سر جای خود باقی می‌مانند. رعایت این مقوله در ترجمهٔ فوشه‌کور نیز وجود دارد و او اغلب این دستورمندیِ شعر حافظ را در ساختار زبان فرانسه منعکس کرده است.

٤ـ٦ـ٣. واج‌آرایی

واج‌آرایی یا Allitération در شعر خواجه، که حاصل توجه او به موسیقی است، از اهمیت بالایی برخوردار است. موضوعی که به‌سبب رابطهٔ تنگاتنگ آن با صورت واژگانِ هر زبان معمولاً در ترجمه ازبین می‌رود و چندان کاری هم از دست مترجم ساخته نیست. به‌راستی که کاری دشوار و نزدیک

---

١. سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم/ تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم (حافظ، ١٣٦٧، ص. ٢١٧) نیز: فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم/ بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم (همان، ص. ٢١٦)

به ناممکن است اگر مترجمی بخواهد ابیاتی چون «رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار/ دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود» یا «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد/ که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز» و ده‌ها نمونهٔ دیگر در دیوان را به گونه‌ای به زبان دیگر برگرداند که موسیقی کلام حفظ شود. اما در مواردی، فوشه‌کور توانسته است واج‌آرایی یک بیت را حفظ کند. مثلاً در مصراع «فغان کین لولیانِ شوخِ شیرین‌کارِ شهرآشوب»، مترجم واج‌آرایی حرف «ش» (٤ بار) را با حرف «س» (٧ بار) بازسرایی کرده است:

« Au secours! Car ces Tsiganes insolents, gracieux et subversifs »

٤ـ٦ـ٤. موسیقی کلام

وجه موسیقایی شعر یا Musicalité از مهم‌ترین مباحثی است که کمابیش در ترجمهٔ فوشه‌کور غایب است. مترجم ترجیح داده است غزل‌ها را به نثر برگرداند، زیرا به باور وی، دیگرانی همچون مونتی که شعر حافظ را به نظم کشیده‌اند، به‌شدت ناموفق بوده‌اند، زیرا مونتی «خواسته است که شعر حافظ را به شعر فرانسه ترجمه کند. یعنی ترجمهٔ منظوم. و این نمی‌شود. مگر می‌شود شعر حافظ را به شعر ترجمه کنیم. آن‌وقت مجبور می‌شوید ترجمهٔ شما خیلی از متن دور بشود. و این عیب بزرگی است» (حسن‌لی، ١٣٨٤، ص. ٥٢). شیوهٔ کار فوشه‌کور در نگارش ابیات و استفاده از علائم سجاوندی، بسیار شبیه کار احمد شاملو (١٣٠٤ـ ١٣٧٩ ش) در تصحیح دیوان توسط اوست.[1] یعنی شیوهٔ نگارش اثر همه‌جا با استفاده از گیومه، ویرگول، علامت سؤال، علامت تعجب، دونقطهٔ نقل‌قول و... انجام شده است. این تمهید اگرچه خوانش را آسان‌ترکرده، ولی در بسیاری مواقع وجه موسیقایی ابیات را ازبین برده است.

٥. بررسی برخی ابیات

٥ـ١. دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را / دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا (حافظ، ١٣٦٧، ص. ٥)

Par Dieu, mon cœur m’échappe, ô vos, maîtres du vôtre!
Ô douleur, le secret enfoui va être révélé!

در این بیت یازده بار حرف «الف» تکرار شده که ناگزیر این واج‌آرایی در ترجمه منعکس نشده است. در مصراع اول «مترجم حالت ندا (vocatif) را کاملاً مدنظر قرار داده و در ترجمه و فرانسوی

١. رک: شاملو، احمد (١٣٥٤). *حافظ شیراز*. تهران: مروارید.

کردنِ (franciser) جمله خوب عمل کرده است، اما همان‌طور که مشاهده می‌شود لحن و وزن آهنگ فارسی چندان احساس نمی‌شود» (ساجدی، ۱۳۸٦، ص. ٤۹۷).

۵ـ۲. کشتی‌نشستگانیم ای باد شرطه برخیز/ باشد که بازبینیم دیدار آشنا را (حافظ، ۱۳٦۷، ص. ۵)

Nous somme embarqués dans le navire. Ô vent propice, lève-toi!
Peut-être reverrons-nous ce Compagnon intime.

در این بیت یک ایهام تناسبِ پنهان و بسیار فنی در واژهٔ آشنا (به معنای ثانویِ شناگر) به قرینهٔ کشتی، وجود دارد که بدیهی است قابل انتقال در ترجمه نیست.

۵ـ۳. ده روز مهر گردون افسانه است و افسون/ نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا (همان)

La sollisitude du ciel – qui dure un instant – est fable et sortilège.
Compagnon, le bien fait aux compagnons, tiens-le pour une aubaine!

ایهام موجود در واژهٔ مهر (محبت، خورشید)، که در ترجمه از واژهٔ sollicitude به معنای توجه و عنایت استفاده شده است، به قرینهٔ گردون (ciel) از دست رفته است.

۵ـ٤. هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی/ کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را (همان)

Au temps de la gêne, mets ton soin à bien vivre et à t'enivrer,
car cette pierre philosophale de l'existence fait du mendiant un Crésus.

در ترجمه، قافیهٔ درونیِ مصراع اول کمابیش با دو واژهٔ enivrer و vivre حفظ شده است. ولی مترجم اسم خاص قارون را کراسوس[۱] ترجمه کرده است، غافل از این‌که با این معادل‌گزینی و حذف نام قارون، تلمیحِ موجود در بیت و تناسب آن با کیمیایی (pierre philosophal) که گدا را دارا می‌کند مخدوش می‌شود، زیرا برخلاف نظر فوشه‌کور که می‌گوید: «او در اینجا فقط نمونه‌ای نوعی، از ثروتمندترین فرد دنیاست» (*Hâfez de Chiraz*, 2006, p. 102)، اشارهٔ خواجه به قارون صرفاً برای ثروت وی نیست؛ قارون در روایات، کیمیاگر بوده است و مردمان بر این باور بوده‌اند که وی ثروتش را از این راه به دست آورده است.[۲] بنابراین کیمیاگر بودنِ قارون برای تناسباتِ بیت ضروری

۱. کراسوس یا Crésus از پادشاهان لیدی در قرن ششم پیش‌از میلاد است که در زبان فرانسه معادلی برای هر شخص ثروتمند و داراست.

۲. «قارون که علم کیمیا از موسی آموخته بود، گوسالهٔ سامری را بسوخت و با آن دارو و کیمیا، زرها انباشت و توانگر شد» (یاحقی، ۱۳۸۶، ص. ۶۴۱).

است که با حذف آن، به‌کلی لطف بیت ازبین رفته است. در بیت دیگری (گنج قارون که فرو می‌رود از قهر هنوز/ صدمه‌ای از اثرِ غیرتِ درویشان است) قارون Coré ترجمه شده است.

۵ـ۵. خوبان پارسی‌گو بخشندگان عمرند/ ساقی بده بشارت پیران پارسا را (حافظ، ۱۳٦۷، ص. ۵)

Les belles créatures au beau parler de Perse sont dispensatrices de vie.
Va, Échanson, porter cette bonne nouvelle aux ascètes chevronnés!.

مترجم ترکیب «پیران پارسا» را ascètes chevronnés ترجمه کرده است که واژهٔ دوم به معنیِ باتجربه یا expérimanté است، درحالی‌که اگر معادلی برای خود واژهٔ پیر می‌آورد، تناسب آن با بخشندگان عمر بیشتر بود، چراکه پیری بیشتر اشاره به از دست رفتنِ عمر دارد و قرینه‌ای مناسب برای «بخشندگان عمر» ایجاد می‌کند.

علاوه‌براین خرمشاهی با ادله و شواهد، توضیح داده است که در اینجا پارسا به معنی مردمان اهل پارس است[1] (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۵)، اگرچه حافظ ایهام موجود در پارسا به معنای زاهد را نیز مدنظر داشته است.

۵-٦. ندانم از چه‌سبب رنگ آشنایی نیست/ سهی قدانِ سیه‌چشمِ ماه‌سیما را (همان)

Je ne sais pour quelle raison il n’y a teinte d’estime chez les Êtres à la taille élancée, aux yeux noirs et au visage de lune.

فوشه‌کور حتی این بیت را هم عرفانی قرائت کرده است. او les Êtres را با حرف اولِ درشت نوشته است و گویی قائل نیست به این‌که این «سهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما» می‌توانند معشوق زمینی و گوشت‌وپوست‌دار باشند. جالب است که همین «سهی‌قدان» با کرشمه و ناز (les êtres)، در بیت دیگری (غزل شمارهٔ ۱۱ بیت سوم) با حرف اولِ کوچک نوشته شده‌اند!: «چندان بود کرشمه و ناز سهی‌قدان/ کاید به جلوه سرو صنوبرخرام ما» (همان، ص. ۹)

۱. همچنین دقت شود به بیت: مریدِ طاعتِ بیگانگان مشو حافظ / ولی معاشرِ رندانِ پارسا می‌باش (حافظ، ۱۳٦۷، ص. ۱۸٦) که پارسا درمقابل واژهٔ بیگانگان، به‌معنی اهل پارس است. در بیت دیگرِ همین غزل، خواجه یک‌بار پارسا را به‌معنی زاهد قافیه قرار داده که تکرار قافیه نزد وی بعید است (خرمشاهی، ۱۳۸۳، صص. ۱۳۵ و ۱۳٦).

Les êtres à taille élancée font oeillades et séductions jusqu'au moment où paraît notre Cyprès au gracieux balancement de pin.

۵-۷. راز درون پرده ز رندان مست پرس/ کاین حال نیست زاهد عالی‌مقام را (همان، ص. ٦)

Demande aux Libertins ivres le secret intérieur au voile,
car le soufi de haut rang n'accède pas à cet état!

در ترجمه، به‌درستی «حال» به état، «مقام» به rang، «پرده» به voile ترجمه شده است. اما حافظ در این بیت دو گروهِ ایهامی ایجاد کرده است که برگردان آن‌ها به‌واسطهٔ بار فرهنگی‌ای که دارند، به زبان دیگر ناممکن است. ایهامِ موجود در کلمات حال و مقام (اصطلاحات عرفانی) به قرینهٔ صوفی از یک‌سو، و ایهام واژه‌های حال، مقام و پرده (اصطلاحات موسیقایی) از سوی دیگر. مترجم در توضیحات بیت به این تناسبات ایهامی اشاره کرده، ولی نگفته که در ترجمه منتقل نشده است.

۵-۸. حافظ مرید جام می است ای صبا برو/ وز بنده بندگی برسان شیخِ جام را (همان، ص. ۷)

Hâfez est disciple de la coupe de vin, Ô zéphyr, va transmettre du serviteur au Maître de la coupe l'expression de son hommage!

بیت به صورتِ یک‌جملهٔ طولانی ترجمه شده است. بازی ظریف ایهامیِ حافظ در کلمهٔ «جام» (پیاله، شهر تربت‌جام) لاجرم مغفول مانده است و مخاطب، تلمیح موجود را درنمی‌یابد.

۵-۹. کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت/ به که نفروشند مستی را به مستان شما (همان، ص. ۱۰)

Au temps de Tes yeux de narcisse, personne ne ferma l'œil pour se reposer.
Mieux vaudrait ne pas vendre la chaste retenue pour Vos yeux ivres.

در ترجمه، هر دو استعارهٔ بیت (نرگس و مستان) به تشبیه بدل شده است: tes yeux de narcisse و vos yeux ivres. مترجم می‌گوید در ترجمه ناگزیر استعاره به تشبیه بدل می‌شود (*Hâfez de Chiraz*, 2006, p. 126) ولی دلیلی برای این «ناگزیری» ارائه نمی‌شود. به‌علاوه، واژهٔ «دور» دراینجا هم ناظر به «اطراف، پیرامون، حلقهٔ چشم و گردش جام شراب» و هم به «زمان، زمانه، دوره» است؛ در ترجمه به «زمان» یا au temps de برگردانده شده است، که ازدست رفتن ظرایف ایهامیِ بیت نیاز به توضیح ندارد.

۵-۱۱. دل خرابی می‌کند دلدار را آگه کنید/ زینهار ای دوستان جانِ من و جانِ شما (همان)

Le coeur s'épuise d'impatience. Faites-le savoir à l'Être qui tient les coeurs
Amis, accordez-moi protection! Il y va de ma vie comme de la vôtre.

واژهٔ «دلدار» به‌سادگی یعنی معشوق، که دلِ حافظ در دست اوست. مترجم برای این واژه، معادل à l'Etre qui tient les coeurs (یعنی: مخلوق یا موجودی که دل‌ها را در اختیار دارد) را گزیده است. درعین‌حال، مخاطب دلیل انتخابِ این معادلِ تحت‌الفظی را درک نمی‌کند، این‌که چه منطق روایی، خصیصهٔ زیباشناختی، تناسب واژگانی یا... در انتخاب این معادل نقش داشته است.

۵-۱۲. عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم/ گرچه جام ما نشد پُرمِی به دوران شما (همان)

Échanson à la fête de Djamshîd! puisse votre vie aller selon vos vœux,
Même si notre coupe n'a pas été remplie de vin à votre époque.

ترجمه، دقیق و نسبتاً خوش‌آهنگ است. «دوران» به‌درستی به معنی «عصر، زمانه» ترجمه شده است. اما طبعاً بازی ایهامیِ حافظ با کلمهٔ «دوران» به معنای ثانویِ دَور و چرخشی که ساقی برای پر کردن جام‌های خالی می‌زند، از دست رفته است. ناگفته پیداست بخش اعظم لطفِ ابیات خواجه به همین بازی‌ها و تناسبات ایهامی است.

۵-۱۳. بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر/ زانکه زد بر دیده آبی رویِ رخشان شما (همان)

Notre sort engourdi de sommeil va peut-être se réveiller, puisque la fraîcheur de
Votre visage lumineux a touché nos yeux.

برخلاف ترجمهٔ فوشه‌کور که «مگر» را peut-être ترجمه کرده است، کلمهٔ «مگر» در این مثال و مثال‌های دیگری ازاین‌دست در دیوان خواجه، معنای شک و پرسش ندارد. درواقع این کلمه «در اینجا سؤالی نیست و افادهٔ احتمال و تردید نمی‌کند، بلکه افادهٔ قطع و یقین می‌کند و برابر است با به‌اصطلاح این است و جز این نیست» (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۲).

٦. نتیجه‌گیری

ترجمهٔ فرانسوی *دیوان حافظ*، به شهادت تجدید چاپ‌های مختلفِ آن طی حدود یک دهه، اثری موفق و موردتوجه بوده است. بسیاری از مخاطبان فرانسوی‌زبان این اثر را خواهند پسندید، ولی محتملاً آگاه نشوند که چه‌میزان از ظرایف، معماریِ کلام و زیبایی‌های ابدیِ غزل‌های خواجه از دست رفته است. درعین‌حال باید گفت توضیحات مترجم در پانوشت غزل‌ها برای خوانندهٔ فرانسوی بسیار راهگشا بوده است. خواننده به یاری توضیحات عالمانهٔ مترجم، که حاکی‌از فضل و تسلط او به فرهنگ ایرانی است، گام‌به‌گام با دیوان پیش می‌رود و زوایای پنهانِ شعر خواجه برایش آشکار می‌شود.

فوشه‌کور با مراجعهٔ مکرر به شروح *دیوان* حافظ، احتمال خطا در فهم درست را تقریباً به هیچ رسانده است. اگرچه ردپای فضل و دانشِ مترجم جابه‌جا در متن اثر و به‌خصوص در شرح ابیات مشاهده می‌شود، اما به‌راستی تنها نیروی محرکهٔ «عشق» (و نه چیز دیگر)، می‌توانسته چنین پشتکار رشک‌برانگیزی برای شخص ایجاد کند؛ عشقی که البته چون راهبرِ او عقل بوده، درنهایت فوشه‌کور را در این دایره سرگردان کرده است.[۱]

فوشه‌کور به‌طورکلی، حافظ را عرفانی قرائت و تفسیر کرده است. درحالی‌که به گواه صاحب‌نظران، حافظ هم‌زمان هم عاشق است، هم عارف، هم مصلح اجتماعی ـ سیاسی، هم فیلسوف، هم شاعر و... که همهٔ این‌ها در مفهوم «رندیِ» او تجلی یافته است. او حافظ قرآن است در محفلی و دردی‌کش است در مجلسی، و این‌چنین با خلق صنعت می‌کند[۲]. پس محدود کردن او در یک قالب، پر و بال شعرش را می‌بندد.

در ترجمهٔ فوشه‌کور (و احتمالاً هر ترجمهٔ دیگری از شعر حافظ)، بازی‌های ایهامیِ دیوان کمابیش ضایع شده است. بخشی از این نقص به ماهیتِ انتقالِ مفاهیم از زبانی به زبان دیگر و برخی به توانایی‌ها و خلاقیتِ مترجم برمی‌گردد. ایهام، همان‌طورکه گفته شد، از خصیصه‌های اساسی معنایی و جمال‌شناختی شعر خواجه است که وجوه پیچیده‌تری نسبت‌به شاعرانِ دیگر دارد. منتقل نشدن این وجوهِ ایهامی و کژتابی‌های هنری و سایر سویه‌های زیباشناختیِ کار، خسران بزرگی در ترجمه است.

مترجم شعر حافظ را به نثر برگردانده است و طبعاً در چنین ترجمه‌ای موسیقی درونیِ کلام و ضرباهنگ‌های طرب‌انگیزِ شعر خواجه چندان به چشم‌وگوش نمی‌آید و دیگر شعری نیست که قدسیان آن را از بر کنند.[۳] به‌راحتی نمی‌توان نتیجه گرفت که اگر فوشه‌کور شعر حافظ را موزون و مثلاً به سبک شعر هجاییِ ادبیات قدیم فرانسه ترجمه می‌کرد، محصول کار بهتر می‌شد یا شکست می‌خورد. به‌هرحال، وی به برگردانِ منظوم شعر باور نداشته و ترجیح داده است که بیشتر به محتوای

۱. عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی/ عشق داند که در این دایره سرگردانند (حافظ،۱۳٦۷، ص. ۱۹۳)

۲. حافظم در محفلی، دردی‌کشم در مجلسی/ بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم (حافظ، ۱۳٦۷، ص. ۲٤۲)

۳. وقت صبح از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت/ قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند (همان، ص. ۱۳۵)

دیوان وفادار باشد تا بازنماییِ موسیقایی شعرِ خواجه. همچنین در برگردان فرانسوی، تنوع واژگانیِ زبان حافظ ناگزیر بسیار محدود شده است. دراین‌خصوص کاری هم از دست مترجم ساخته نبوده است، چراکه این نقص بیشتر معطوف به ذات زبان است تا توانایی مترجم.

درنهایت، باید گفت که در مطالعات حوزهٔ ایران‌شناسی، بیش از نیاز به آثاری که اصطلاحاً «یک جای خالی» یا به‌عبارتی، یک خلأ مطالعاتی را پرکنند، ما نیازمند پژوهش‌ها و تحقیقات عالمانه‌ای هستیم که با تدوین نظریه‌هایی جامع و بدیع، بتوانند جاهای خالی را نشان دهند و خلأها را آشکار کنند. در چند دههٔ اخیر، شاهد فعالیت برخی ایران‌شناسان غربی بوده‌ایم که اگرچه با شور و عشقی حقیقی (و نه اهداف و اغراض سیاسی) به سمت ایران و پژوهش در فرهنگ ما آمده‌اند، اما درعمل، گاه با آثار قابل‌توجهی روبه‌رو نبوده‌ایم. شاید پژوهش‌هایی از نوع آثار فوشه‌کور، بیشتر از آن‌که بتوانند در ساحت آشفتهٔ مطالعاتیِ تاریخ و فرهنگ ایرانی نقطهٔ عطفی رقم بزنند، برای خود مؤلف سودمند بوده‌اند.

منابع

اسلامی ندوشن، م.ع. (۱۳۸۵). ترجمه‌ناپذیری حافظ. *سالنامهٔ حافظ‌پژوهی*، دفتر ۹ ، ۱۹ـ ۲۶.

برزگرخالقی، م.ر. (۱۳۸۹). *شاخ نبات حافظ*. تهران: زوار.

حافظ، ش. (۱۳٦۷). *دیوان حافظ شیرازی*. به کوشش م. قزوینی و ق. غنی. تهران: زوار.

حسن‌لی، ک. (۱۳۸٤). پروفسور هانری دو فوشه‌کور تنها مترجم تمام دیوان حافظ به زبان فرانسه. *حافظ*، ۲۵، ٤۷ـ ۵۳.

خرمشاهی، ب. (۱۳٦۸). *چهارده روایت؛ مجموعه مقاله دربارهٔ شعر و شخصیت حافظ*. تهران: کتاب پرواز.

خرمشاهی، ب. (۱۳۸۳). *حافظ‌نامه*. تهران: علمی و فرهنگی.

خرمشاهی، ب. (۱۳۸۹). *از این دو راهه منزل*. تهران: قطره.

خرمشاهی، ب. (۱۳۹۱). *ترجمه‌کاوی*. تهران: ناهید.

دیویس، د. (۱۳۹۱). در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ. ترجمهٔ م. حسینی و ب. میرزابابازاده فومشی. *ادبیات تطبیقی*، *۱*(۵)، ٦۳– ۷۵.

رؤیایی، ی. (۱۳۸۵). حافظ‌خوانی به فرانسه. *بخارا*، *۵۳*، ٤۹۸ ـ ۵۰۲.

ساجدی، ط. (۱۳۸٦). ترجمهٔ فرانسوی دیوان حافظ توسط شارل‌هانری دو فوشه‌کور. *بخارا*، **٦٤**، ٤٨٩ ـ ۵۰۷.

ساجدی، ط. (۱۳۹۰). *تاریخ ایران‌شناسی در فرانسه (تحلیلی از دست‌آوردهای پژوهشی تا سال‌های اخیر)*. تهران: سفیر اردهال.

شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۸۱). در ترجمه‌ناپذیری شعر. *ایران‌شناسی*، **۵٦**، ۷٤۳ـ ۷٤۹.

شُورِل، ا. (۱۳۸۹). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ ط. ساجدی. تهران: امیرکبیر.

علائیِ‌حسینی، م. (۱۳۸۱). سیمای جهانی حافظ در قلمرو ایران‌شناسی. در *مجموعه‌مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی*. ج ۱. تهران: بنیاد ایران‌شناسی.

فرید، ط. (۱۳۷٦). *ایهامات دیوان حافظ*. تهران: طرح نو.

فوشه‌کور، ش. (۱۳۷۷). *اخلاقیات (مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا هفتم هجری)*، ترجمهٔ م.ع. امیرمعزی و ع. روحبخشان. تهران: چاپ مشترک انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران و مرکز نشر دانشگاهی.

مرتضوی، م. (۱۳۸۳). *مکتب حافظ (مقدمه بر حافظ‌شناسی)*. تبریز: ستوده.

منوچهری دامغانی (۱۳۷۹). *دیوان منوچهری دامغانی*. به کوشش م. دبیرسیاقی. تهران: زوار.

یاحقی، م.ج. (۱۳۸٦). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

Fouchécour, Ch. H. d. (1969). *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI siècle, invantaire et analyse des thèmes*. Paris: C. Klincksieck. 263 p.

Fouchécour Ch. H. d. (1976*). Eléments pour un manuel de persan*. Paris. Publication Orientalistes de France (POF).

Fouchécour, Ch. H. d. (1981). *Eléments de persan*. Paris. Publication Orientalistes de France (POF).

Fouchécour, Ch. H. d. (1986). *Moralia, les notions morales dans la littérature Persan du 3e/9e au 7e/ 13e siècle*. Paris: ADPF, 514 p.

Hâfez de Chiraz. (2006). *Le Divân. Traduit par Charles Henri de Fouchécour*. Lagrasse, Verdier.