

## گنه کرد در بلخ آهنگری؛ دیک دیویس، خیام و فیتزجرالد

علیرضا خان‌جان

دیک دیویس بی‌تردید یکی از مهم‌ترین مترجمان ادبیات کلاسیک پارسی در روزگار ماست. او فردوسی، عطار، حافظ و نام‌های بسیار دیگری را به دنیای غرب معرفی کرده و ترجمه‌هایش عموماً نظر مثبت منتقدین ترجمه را در پی داشته است. برخلاف بسیاری از مترجمان نامدار شعر کلاسیک پارسی که حاصل قلمشان صرفاً یا «عالمانه» است یا «شاعرانه»، ترجمه دیویس اغلب تلفیقی از این دو بوده است. دیویس بارها دیدگاه‌های نظری و تجارب عملی خود را در زمینه ترجمه شعر کهن پارسی گزارش کرده و به انتشار رسانده است. در این نوشتار اما صرفاً در نقد «سلبی» آرای وی در تاریخ‌نگاری ترجمه شعر و ادب پارسی سخن خواهیم گفت و در مجال دیگری، تجارب عملی او را عموماً از دیدگاهی «ایجابی» ارزیابی خواهیم کرد.

دیک دیویس بی‌تردید یکی از مهم‌ترین مترجمان یا شاید مهم‌ترین مترجم ادبیات کلاسیک پارسی در روزگار ماست. گلچینی که وی از گلستان ادب پارسی برگزیده و به انگلیسی برگردانده، بسیار رنگارنگ بوده است، از *منطق‌الطیر* عطار گرفته تا داستان سیاوش از شاهنامه، مثنوی ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، موش و گربه عبید زاکانی، «گزیده اشعار حافظ، عبید زاکانی و جهان‌ملک خاتون»، گزیده‌ای از اشعار شاعران عموماً ناشناخته قرون آغازین شعر کلاسیک پارسی، منتخبی از هزار سال شعر بانوان پارسی‌زبان و بالاتر از همه، برگردان کم‌و‌بیش کامل شاهنامه فردوسی به نظم و نثر. او در نوشته‌ها، گفتارها و گفتگوهای متعدد لذت‌ها و دشواری‌های ترجمه ادبیات کلاسیک پارسی را گزارش کرده و به انتشار رسانده است. کتاب *خنی‌گری در باغ: جستارهایی درباره ترجمه ادبیات کلاسیک پارسی به انگلیسی* (دیویس، ۱۳۹۸)

مجموعه‌ای است از نوشته‌ها و گفتگوهای او که با گزینش و ترجمه مصطفی حسینی به بازار آمده و دریچه‌ای به آراء و دیدگاه‌های او درباره ترجمه شعر کهن پارسی می‌گشاید. در این نوشتار، عمدتاً به دو مقاله از کتاب یادشده می‌پردازیم و از دیدگاهی انتقادی، بر برخی از نظرات دیویس در زمینه تاریخ ترجمه ادبیات و شعر کلاسیک پارسی بویژه آرای جنجالی او درباره خیام و فیتزجرالد نظر خواهیم انداخت.

نخستین مقاله کتاب، «تاریخ مختصر ترجمه ادبیات پارسی به انگلیسی در قرن نوزدهم»، چنانکه از عنوان آن برمی‌آید، بحثی است در تاریخ‌نگاری ترجمه. دیویس اقبال بریتانیایی‌ها به ترجمه شعر و ادب پارسی را در اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزده میلادی برخاسته از یک انگیزه صرفاً «سیاسی» تلقی می‌کند: کارکرد زبان فارسی به عنوان زبان میانجی در شبه قاره هند. بریتانیایی‌ها می‌دانستند که استمرار استیلای سیاسی آنان بر هندوستان نیازمند شناخت روحیه فرهنگی جامعه مسلمانان آن سرزمین است که به زعم آنها در مقایسه با هندوها، مصالحه فکری با ایشان آسان‌تر بود. از این رو، ترجمه آثار ادیبان بزرگی همچون سعدی که مبنای آموزه‌های ادبی مسلمانان هند به شمار می‌رفت، به منزله درآمدی بر شناخت احوال و اطوار مسلمانان جنوب آسیا تلقی می‌شد (دیویس، ۱۳۹۸: ۳۴). این نکته البته تازگی ندارد و پیش از دیویس، دیگران نیز به تفصیل از آن سخن گفته‌اند (از جمله یوحنان، ۱۹۷۷ و جوادی، ۱۹۸۳).<sup>۱</sup> به گفته یوحنان، تقریباً تردیدی نیست که «در امپراطوری جدید [بریتانیا]، به شاعران فارسی با دیدی سودجویانه و تجاری نگریسته می‌شد» (یوحنان، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۴۵) اما این تنها یک سوی ماجراست. آنچه در تحلیل دیویس اصطلاحاً توی ذوق می‌زند، بی‌توجهی به نقش «ارزش‌های ادبی» و «وجهه فرهنگی» شعر کلاسیک پارسی و نیز آثار منثوری همچون گلستان سعدی و بهارستان جامی است که بیش از سایر آثار در دوره مورد بحث به انگلیسی ترجمه شده‌اند. برخلاف دیویس، به عنوان مشت نمونه خروار، چالمرز درباره ارزش ادبی ترجمه‌های سر ویلیام جونز از شعر کهن پارسی می‌نویسد: «او عرصه جدیدی از تشبیهات و صور خیال را برای خواننده انگلیسی باز کرد و با آشنا کردن آنها با فرهنگ و زندگی شرقیان، منابع

<sup>۱</sup> - نسخه بروزرسانی شده‌ای از کتاب یادشده در سال ۱۳۹۶ و به زبان فارسی در ایران منتشر شده است (رک به جوادی، ۱۳۹۶).

جدیدی از شعر متعالی و احساس انگیز را به دست داد» (چالمرز، ۱۸۱۰: ۴۲۷ و ۴۴۰ به نقل از جوادی، ۱۳۹۶: ۸۰). این واقعیت که اثری همچون *گلستان*، مدت‌ها پیش از آنکه به انگلیسی برگردانده شود، به آلمانی و فرانسه ترجمه شده بود بی‌آنکه اساساً انگیزه‌ای از سنخ انگیزه سیاسی بریتانیایی‌ها در میان بوده باشد، مبین یک‌جانبه‌نگری دیویس در تحلیل دلایل اقبال بریتانیایی‌ها به ادبیات کلاسیک پارسی است. تردیدی نیست که شاعران انگلیسی‌زبان در سایه قدرت استعماری دولت‌های وقت بریتانیا عموماً از سر تفرعن و از بلندای آسمان به شعر و ادب مشرق‌زمین می‌نگریستند و قادر نبودند خود را از قیدوبند برداشت‌های رمانتیک و اگزوتیسم *هنر* و یک شیء معمول‌رهای بی‌بخشند. با این حال، نباید از حق گذشت که از همان نخستین موارد مواجهه ادیبان انگلیسی با آثار فاخر ادب پارسی، شاهد تمجید و تحسین همیشگی آنان نیز بوده‌ایم. *سر ویلیام جونز* فردوسی را هم‌تراز *هومر* می‌دانست و حافظ را «آناکرئون<sup>۱</sup> ایران» می‌نامید (به نقل از یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۵۷) همان‌گونه که *لرد بایرون* فردوسی را «*هومر شرق*»، سعدی را «*کاتولوس<sup>۲</sup> شرق*» (به نقل از *زارع‌بهتاش*، ۱۹۹۴/۱۳۹۷: ۳۴ و ۳۶) و حافظ را «آناکرئون شرق» می‌خواند (به نقل از یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۷۰). *سر ویلیام اوزلی* نیز نوشت: «*هومر و آناکرئون* که در نوع خود بی‌نظیرند، بی‌شک می‌توانند از خلق اشعار حماسی چون [*شاهنامه*] فردوسی و غزلیات غنایی چون [*غزلیات*] حافظ احساس غرور کنند» (اوزلی، ۱۷۹۵: xxiii به نقل از یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: همان صفحه). با این

---

<sup>۱</sup> - آناکرئون (Anacreon : ۴۸۸-۵۸۲ قبل از میلاد) از معروف‌ترین شاعران شعر غنایی یونان باستان است. وی در آتن شاعر خاندان سلطنتی پریکلس بود اما پیش از آنکه شاعری درباری باشد، شاعر عشق و شراب شناخته می‌شد؛ شاعری که ذوقی لطیف و ساده داشت و بی‌آنکه آرایه‌های پیچیده ادبی در کار بندد، اندیشه‌اش را به صورتی سهل و ممتنع بیان می‌کرد.

<sup>۲</sup> - گایوس والرئوس کاتولوس (Gaius Valerius Catullus) شاعر رومی و از تأثیرگذارترین چاه‌سرایان تاریخ جهان است. کاتولوس در سال ۸۴ پ.م. در ورونا به دنیا آمد و در سال ۵۴ پ.م. در رم درگذشت. اشعار عاشقانه کاتولوس و بیان عشق و نفرت در آثار او بهترین نمونه شعر تغزلی کلاسیک در زبان لاتین به‌شمار می‌آیند.

حساب، انگیزه سیاسی صرف را، آن گونه که دیویس مطرح کرده است، نمی توان در تحلیل و تعلیل استقبال بریتانیایی ها از آثار کلاسیک پارسی در نیمه دوم قرن هجده و نیمه نخست قرن نوزده تنها عامل مؤثر تلقی کرد بلکه برعکس، می باید ترکیبی از انگیزه های توأمان «سیاسی» و «ادبی فرهنگی» را در تحلیل این مسئله مورد نظر قرار داد.

اما نکته بحث برانگیزتر در مقاله یادشده، چالش های اخلاقی و مذهبی ترجمه انگلیسی آثار سعدی و جامی و اشعار تغزلی فارسی است که به زعم دیویس برای خوانندگان انگلیسی زبان ایجاد می شد. دیویس ترجمه مشهور سر ویلیام جونز را از غزل معروف حافظ، «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را...»، به چالش نقد می کشد و آن را توأم با «تلطیف» و «تنقیح» تلقی می کند. مسئله آن است که نبود شاخصه نمای جنسی برای ضمیر سوم شخص مفرد در زبان فارسی بدین معناست که یک شعر عاشقانه ظاهراً می تواند در آن واحد درباره هر دو جنس مذکر و مؤنث باشد مگر اینکه اشارات آشکاری در شعر وجود داشته باشد که تکلیف خواننده و مترجم را از این نظر مشخص کند (مثل اشاره به موی پشت لب پسران یا مثلاً استعاره انار در دختران). دیویس می گوید «اگر چنین اشارات آشکاری در شعر نباشد، فرض بر این است که خطاب شعر غنایی کلاسیک فارسی عمدتاً به پسران نوحط و مراد از آن شاهدبازی است» (دیویس، ۱۳۹۸: ۳۷). دیویس در ادامه تأکید می ورزد که «این اشعار ناهم جنس خواه و لذا نابهنجار تلقی می شوند» و اضافه می کند که ترجمه چنین اشعاری در قرن نوزدهم نادر یا توأم با تلطیف بوده است (همان). نگارنده این نوشتار به هیچ روی در پی اعاده حیثیت از کردار و رفتار پیشینیان خود نیست اما مایل است زوایایی از شیوه تحلیل دیویس را از سایه به آفتاب آورد.

دیویس بی محابا و مکرراً مسئله «شاهدبازی» را به کل شعر کلاسیک پارسی (گاه با قید استثنای «منظومه های عاشقانه») تعمیم می دهد (دیویس، ۱۳۹۸: ۳۷، ۷۱-۷۰، ۹۰-۹۱، ۹۷ و ۱۴۸) و آن را حالت «پیش فرض» تلقی می کند و حال آنکه پیشینه تحقیق در این زمینه مبین چنین سطحی از قطعیت نیست. اول آنکه در آثار دوره سامانیان و پیش از آن از قبیل اشعار رودکی، شهید بلخی، ابوشکور بلخی و از همه مهم تر، شاهنامه فردوسی مطلب صریحی در زمینه شاهدبازی موجود نیست (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۴). دوم آنکه از نظر برخی پژوهشگران، تداول خطاب به عنصر ذکور در شعر کلاسیک پارسی عموماً ناشی از آن بوده که در ایران پس از اسلام «اصولاً خطاب به زن یا دختر، نامعمول

بوده و خلاف ادب شمرده می شده» است (خرمشاهی، ۱۳۹۷: ۵۸۷). به سخن دیگر، در بسیاری از اشعار، خطاب به مرد یا پسر به قول زبان‌شناسان، صرفاً یک «صورت خطاب‌بی‌نشان»<sup>۱</sup> است در واکنش به یک محدودیت اجتماعی خارج از اراده شاعر و الزاماً نشانه تمایلات هم‌جنس‌خواهانه او نیست. سوم آنکه لفظ «شاهد» همواره بر جنس مذکر اطلاق نمی‌شود چنانکه فروزانفر در خلاصه‌مثنوی می‌نویسد: «شاهد از اصطلاحات ویژه صوفیان است که بر مردم زیاروی اطلاق می‌نموده‌اند بدان مناسبت که گواه قدرت و لطف صنع آفریدگار جهانند و به معنی مطلق زیبا اعم از ذی‌روح و غیرذی‌روح نیز استعمال کرده‌اند» (فروزانفر، ۱۳۵۵: ۲۶۳ به نقل از شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۴). ضمن اینکه گاه شاعر یا مؤلف از لفظ «شاهد» به روشنی برای ارجاع به زنان استفاده می‌کند (همان مأخذ: ۱۴ و ۱۲۳-۱۲۲) مثلاً در مقالات شمس تبریز می‌خوانیم: «شاهدی بجو تا عاشق شوی و اگر عاشقی تمام نشده‌ای به این شاهد، شاهد دیگر! جمال‌های لطیف زیر چادر بسیار است» (تبریزی، ۱۳۷۳: ۱۱۸-۱۱۷). نکته آخر آنکه دیویس، با وجود اطلاع، موضوع بسیار مهمی را در این میان نادیده گرفته است و آن اینکه شاهدبازی در ادبیات کلاسیک پارسی بسته به خاستگاه آن به دو دسته کاملاً متمایز تقسیم می‌شود: شاهدبازی مأخوذ از یونانیان که با حفظ جنبه مثبت آن (مثلاً در «عشق افلاطونی») به واژگان برخی از عرفای بزرگ ایرانی راه یافته و به عشق الهی و معنوی تفسیر شده است<sup>۲</sup> و در مقابل، شاهدبازی مأخوذ از ترکان که جنبه زمینی دارد، تن‌کامانه است و عموماً در اشعار غیرعرفانی از آن یاد شده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۶-۱۵). شگفت آنکه دیویس در مقاله دیگری به روشنی اذعان داشته است که «شاهدبازی ... در اغلب موارد عمدتاً به‌طور استعاری برای تبیین مضامین عرفانی به کار می‌رود» (دیویس، ۱۳۹۸: ۹۷). از این رو، به‌راستی بر این نگارنده معلوم نیست که چرا با وجود اطلاع از جنبه عموماً تمثیلی «شاهدبازی» در شعر کلاسیک پارسی، دیویس در نوشته‌های مختلف خود آن را به تمایلی تن‌کامانه فروکاسته و آن شق

---

<sup>۱</sup> Unmarked form/ form of address

<sup>۲</sup> - که گاه البته در نزد برخی مدعیان تصوف با نوع دوم و منفی شاهدبازی تلفیق شده است.

دوم را تنها مصداق واژه‌های «شاهد» و «شاهدبازی» قلمداد کرده است.<sup>۱</sup> بدین ترتیب، دیویس، به باور این نگارنده، در تحلیل مسئله شاهدبازی در ادبیات پارسی و تبعات آن در ترجمه شعر کلاسیک پارسی ره به خطا برده و این خود زمینه‌ساز خطاهای متعدد بعدی او شده است. از جمله اینکه وی وقتی آن فرض کلی را درباره مرجع عموماً «مذکر» ضمیر سوم شخص مفرد به مترجمان انگلیسی‌زبان شعر پارسی تجویز می‌کند، به روشنی خاطر نشان می‌سازد که این فرض تنها در ژانر شعر غنایی مصداق دارد و منظومه‌های عاشقانه کلاسیک پارسی را [در قالب مثنوی] دربر نمی‌گیرد (همان مأخذ: ۳۷ و ۷۱). پرسش آن است که اگر گرایش به شاهدبازی یک رفتار اجتماعی «نابه‌هنجار» بوده که در میان شاعران ایرانی «عمومیت» داشته است، آنگاه با چه منطقی می‌توان سراینده‌گان یک قالب شعری به خصوص را از شمول آن مستثنی کرد؟ چه عامل مشخصی سبب می‌شود که مثلاً جامی در قالب «غزل» معشوق مذکر اختیار کند و در قالب «مثنوی» محبوب مؤنث؟ چه تحلیل موجهی از این تناقض آشکار در آرای دیویس می‌توان ارائه داد جز آنکه او کاربردهای نمادین و تمثیلی شاهد و شاهدبازی را با نمودهای تن‌کامانه آن خلط کرده است؟

در ادامه مقاله، دیویس در تحلیل ترجمه فیتزجرالد از رباعیات عمر خیام مجدداً در همان راه خطا گام برمی‌دارد. وی تمایلات هم‌جنس‌گرایانه کامیاب یا ناکام فیتزجرالد را انگیزه [یا دست‌کم یکی از انگیزه‌های] عمده ترجمه رباعیات تلقی می‌کند (دیویس، ۱۳۹۸: ۳۹) و تأکید دارد که در رباعی‌های برگزیده فیتزجرالد پای هیچ زنی در میان نیست و منظور از «ساقی» در برگردان او قطعاً پسری نوخط در اصل رباعیات است (همان مأخذ: ۴۲-۴۱ و ۷۰). این موضوع که فیتزجرالد گرایش‌های هم‌جنس‌گرایانه داشته است در ادبیات تحقیق مسبوق به سابقه است (مثلاً در آثار الیس، ۱۹۲۵ و مارتین، ۱۹۸۵ هر دو به نقل از گلدفارب، ۱۳۹۷/۲۰۰۴: ۲۳-۲۲؛ و نیز در کار دو پولنی، ۱۹۴۹). قرابت فکری (دست‌کم نسبی) فیتزجرالد با خیام نیز بر کسی پوشیده نیست اما راقم این نوشتار برای

<sup>۱</sup> - به نظر می‌رسد شرق‌شناسان غربی اساساً تفکیک و تمایزی بین «آثار جدی» و «هزلیات» ادبای ایرانی قائل نمی‌شوند و همه آنها را به یک چوب می‌زنند. تردیدی نیست که مثلاً شخصیتی همچون سعدی را بر مبنای «هزلیات» یا «خبثیات» او نباید داوری کرد.

نخستین بار است که ظنّ شاهدبازی خیام را از کسی می‌شنود<sup>۱</sup>. در کل گزارش تحقیق درازدامن شمیسا، شاهدبازی در ادبیات فارسی (شمیسا، ۱۳۸۱)، که از قضا با سخت‌گیری بسیار کوچکترین نشانه‌های شاهدبازی را در آثار ادبا و شعرای کلاسیک ایرانی رصد کرده است، حتی اشاره‌ای به احتمال چنین گرایشی در حکیم نیشابور نمی‌بینیم. بگذارید بار دیگر به قرائنی که دیویس برشمرده است، نظر اندازیم. وی نوشته است که در رباعیات برگزیده فیتزجرالد پای هیچ زنی در میان نیست. اولاً که این داوری دقیق نیست؛ صرف‌نظر از برخی اشارات ضمنی، چند رباعی از جمله رباعی‌های شماره (۴۱)، (۹۳) و (۱۰۱) در ویراست پنجم برگردان فیتزجرالد (خیام، ۱۳۵۹/۱۹۹۰: ۳۵، ۴۸ و ۵۰) آشکارا درباره معشوق مؤنث‌اند. ثانیاً، حتی اگر این فرض را بپذیریم که فیتزجرالد کمتر از معشوق زن سخن گفته است، این آخر چه ربطی به خیام و طرح اتهام شاهدبازی به او دارد؟ به قول شیخ اجل: گنه کرد در بلخ آهنگری / به شوشتر زدند گردن مسگری.

معلوم نیست دیویس از کدام روزنه تنگی به رباعیات خیام نگریسته است که استعاره‌ها، تشبیهات و تعابیر زنانه‌ای همچون «لاله‌رخ»<sup>۲</sup>، «نگار»، «زلف دراز»، «حور»، «صنم»، «ماه» و «فرشته‌خو» را در ابیات حکیم نیشابور از نظر دور داشته است. ریچارد لو گالین، که به گفته یوحنا ترجمه او از رباعیات به لحاظ گرایش عمومی بعد از برگردان فیتزجرالد در جایگاه دوم قرار می‌گیرد، به درستی متوجه شده است که عشق به زن در اصل رباعیات خیام موج می‌زند اما در ترجمه فیتزجرالد رنگ باخته است (لوگالین، ۱۹۰۱: ۱۶). شگفت آنکه دیویس نیز با تاسی به فیتزجرالد، واژه «فرشته‌خو» را صفتی مردانه تلقی کرده و برای اثبات احتمال نظربازی در رباعیات خیام آن را شاهد گرفته است (دیویس، ۱۳۹۸: ۴۲)؛ حال آنکه در فرهنگ ایرانی، به‌رغم انتساب جنس دستوری مذکر

<sup>۱</sup> - شاید البته واژه «ظنّ» در اینجا حق مطلب را به تمامی ادا نکند زیرا دیویس متعاقباً در مصاحبه با برایان اپلتن به روشنی و با جسارتی «قاطعانه» از هم‌جنس‌گرایی خیام سخن گفته است: «فیتزجرالد ملحدی هم‌جنس‌گرا بود، و (از دید من، کاملاً به‌درستی) فکر می‌کرد که به ابعاد هم‌جنس‌گرایانه و خداناباورانه رباعیات پی برده است» (دیویس، ۱۳۹۸: ۱۵۱).

<sup>۲</sup> - صفت «لاله‌رخ» در اشاره به معشوق زن آنچنان در شعر کلاسیک پارسی متداول بوده است که تامس مور، ادیب شهیر ایرلندی، عنوان منظومه داستانی و عاشقانه خود را که از ادبیات کلاسیک پارسی الهام گرفته بود، در سال ۱۸۱۶ *Lalla-Rookh* گذاشت.

به فرشتگان در قرآن کریم، آنها را به طور معمول مؤنث به شمار می‌آورند. در واقع، مذکر پنداشتن «فرشتگان» در ترجمه فیتزجرالد که دیویس، خود، آن را خلاف تلقی معمول در بریتانیای عهد و ویکتوریا قلمداد کرده است (همان مأخذ: ۷۰) از دید نگارنده این نوشتار یکی از مصادیق متعدد رفتار توأم با «مصادره به مطلوب» فیتزجرالد با رباعیات خیام است. ضمناً نباید در نقد دیدگاه دیویس از یاد برد که تصویرگران سرشناسی همچون ادموند دولاک (۱۹۰۹)، ادموند جوزف سالیوان (۱۹۱۳)، ویلی پوگانی (۱۹۱۳) و سر فرانک برانگوین (۱۹۱۷) نیز جملگی در تصویرگری برگردان فیتزجرالد، تعبیر زنانه و گرایشات ناهم‌جنس خواهانه خیام را دقیقاً یا حتی به شکلی اغراق‌آمیز به تصویر کشیده‌اند طوری که بیننده احساس می‌کند آنها دیگر از آن طرف پشت‌بام به زمین افتاده‌اند.

دیویس همچنین عباراتی را در طرح احتمال شاهدبازی خیام از رباعیات گواه گرفته است که به «نوحه بودن» و «موی پشت لب» معشوق و ساقی اشاره دارند. این داوری نیز نمی‌تواند الزاماً قضاوت قابل‌اتکایی باشد. از یاد نباید برد که درباره جامعه اسلامی سنتی و محافظه‌کاری سخن می‌گوییم که بنابه‌عرف غالب بر ادوار تاریخی آن، دختران دوشیزه تا قبل از ازدواج مجاز به آرایش چهره و زدودن موهای زائد صورت خود نبوده‌اند. این سنت حتی امروز نیز در شهرهای کوچک، نواحی روستایی و خانواده‌های سنتی جامعه ایران همچنان معمول است. پس، اشاراتی همچون «موی پشت لب» در رباعی (۱۹)<sup>۱</sup> یا «سنبل» در رباعی (۱۸) (ویراست نخست برگردان فیتزجرالد: خیام، ۱۹۹۰/۱۸۵۹: ۷) که دیویس آنها را گواه می‌گیرد (دیویس، ۱۳۹۸: ۴۲) شواهد محکمه‌پسندی برای طرح اتهام شاهدبازی به خیام نیستند. از همین روست که پژوهشگری همچون ادوارد هرن‌آلن که یکی از مهم‌ترین و کارگشایترین تحقیقات مقابله‌ای را درباره ترجمه فیتزجرالد به انجام رسانده است (هرن‌آلن، ۱۸۹۸) صریحاً می‌نویسد: «هیچ عنصر [دال بر] هم‌جنس‌گرایی

<sup>۱</sup> - هر سبزه که برکنار جویی رسته است / گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است  
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی / کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته است

And this delighted Herb whose tender Green  
Fledges the River's Lip on which we lean—  
Ah, lean upon it lightly! For who knows  
From what once lovely Lip it springs unseen!



در اصل شعر [خیام] وجود ندارد» (به نقل از یوحنا، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۲۵۰).

درست است که «ساقی» در شعر کلاسیک پارسی عموماً به عنصر ذکور اشاره دارد و ساقی‌گری اصولاً شغل غلامان به‌شمار می‌رفته است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۶) اما اولاً این یک الزام اجتماعی نبوده است و ثانیاً ساقی در مجلس «بزم» یک عنصر «عَرَضی» است نه یک عنصر اصلی. به‌سخن دیگر، ساقی ممکن است در خلوت مغالطه‌شاعر حاضر باشد اما عرفاً نمی‌توان او را طرف معاشقه‌شاعر و مترداف با «معشوق» تصور کرد چراکه از نظر وجهه، جایگاه و خاستگاه اجتماعی به‌هیچ‌وجه در طراز عاشق یا شاعر نیست. اصولاً ساقی تنها عنصر حاضر در خلوت شاعر نیست و عموماً «معشوقی» سوی ساقی در میان است که طرف مغالطه و معاشقه‌شاعر است. آخرین رباعی منظومه فیتزجرالد (رباعی ۱۰۱ در ویراست پنجم: خیام، ۱۸۵۹/۱۹۹۰: ۵۰) به‌روشنی مؤید این نکته است؛ در این رباعی، شاعر («متکلم شعر») در حضور «معشوق مؤنث»، «ساقی» را خطاب قرار می‌دهد. اساساً «ساقی» همان کارکردی را در شعر کلاسیک پارسی دارد که «باتلر» در انگلستان دوره ویکتوریا<sup>۱</sup> داشته است. «باتلر» (یا خوان‌سالار) و «ساقی» هر دو از نظر عاطفی به ارباب یا مولای خود نزدیک‌اند و معتمد، رازدار و حتی سنگ‌صبور او به حساب می‌آیند. ادعای اینکه مذکربودن ساقی در شعر گواهی بر گرایش به هم‌جنس‌خواهی شاعر است همانقدر غریب می‌نماید که کسی بخواهد عموم‌گردهای بریتانیای عهد ویکتوریا را به‌دلیل مصاحبت با خوان‌سالاران مرد، هم‌جنس‌گرا بخواند. به نظر می‌رسد اشاره دیویس به انگیزه هم‌جنس‌گرایی فیتزجرالد برای ترجمه رباعیات خیام و مهم‌تر از آن، ادعای هم‌جنس‌گرایی خیام خود متأثر از گفتار و کردار دیگران بوده است از جمله انتخاب‌های

<sup>۱</sup> - تامس هاید، نخستین مترجم شعر فارسی به یکی از زبان‌های اروپایی، در مقابل «ساقی» در غزل‌های حافظ از واژه لاتین *pincerna* بهره برد و رالف والدو امرسون، شاعر و ادیب سرشناس آمریکایی، نیز واژه *butler* انگلیسی را استفاده کرد (یوحنا، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۲۹) که هر دو معادل «خوان‌سالار» فارسی‌اند. فیتزجرالد در دو رباعی (شماره‌های ۴۶ و ۱۰۱ از ویراست پنجم: خیام، ۱۸۵۹/۱۹۹۰: ۳۶ و ۵۰) عیناً و به‌فراست از واژه *sáki* استفاده کرده و در یادداشت‌های پایان کتاب خود، آن را معادل *cupbearer* به‌شمار آورده است (همان مأخذ: ۵۲) بی‌آنکه به مذکر یا مؤنث بودنش اشاره‌ای بکند اما در رباعی‌های (۴۱) و (۴۳) از همان ویراست (همان مأخذ: ۳۵) به ترتیب از عبارت *Minister of Wine* و واژه *angel* بهره گرفته است.

ترجمانی مترجمی به نام بارون کاروو که در برابر واژه «ساقی» در رباعیات خیام از واژه یونانی «گانیمیده» استفاده کرده بود تا تلویحاً بر گرایش هم جنس خواهی شاعر انگشت بگذارد<sup>۱</sup> (دیویس، ۱۳۹۸: ۴۱) یا مثلاً اشاره جنبی یوحنا (۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۱۳۶) که صد البته بسیار محافظه کارانه تر از ادعای دیویس بوده است<sup>۲</sup>. یوحنا موضوع را اجمالاً و به صورت کلی برگزار کرده است اما دیویس (۱۳۹۸: ۴۲) سعی در ارائه شواهدی داشته است که، چنانکه گفته شد، برای طرح چنان ادعای گزافی به هیچ وجه کافی نیست.

دیویس در مقاله دیگری با عنوان «ادوارد فیتزجرالد، عمر خیام و سنت ترجمه منظوم به انگلیسی» بار دیگر به انگیزه فیتزجرالد از ترجمه رباعیات خیام برمی گردد و آن را از اهداف مترجمانی که قالب های شعری جدید «سنت»، «شعر سپید»<sup>۳</sup> و «کاپلت» را به زبان انگلیسی وارد کردند، متمایز می سازد. دیویس البته به روشنی تصریح نکرده است (و معلوم نیست چرا)، با این حال از فحوای کلام او چنین برمی آید که قالب «رباعی» نیز درست به مانند سنت (غزل) که سر تانس و ایات با ترجمه منظوم غزلیات پترارک از ایتالیایی به شعر انگلیسی وارد کرد یا قالب شعر سپید که با ترجمه منظوم هنری هاوارد از انشید ویرژیل به زبان انگلیسی وارد شد، به یمن برگردان فیتزجرالد از زبان فارسی به انگلیسی و از آنجا به بسیاری از زبان های دیگر دنیا صادر و با همان نام «رباعی» در آنها تثبیت شده است. دیویس بر این باور است که برخلاف مترجمان پیشین که انتقال الگوی های شعری جدید از زبان های ایتالیایی و فرانسه را برای خود مأموریت یا رسالتی در زمینه تمدن سازی ملی یا تحول فرهنگی تلقی می کردند، فیتزجرالد یکسره از این انگیزه های اجتماعی فارغ بود و برعکس، دلایلی کاملاً شخصی را در ترجمه رباعیات

<sup>۱</sup> - گانیمیده (Ganymede) شاهزاده جوان و زیبای اهل تروا است که زئوس او را به کوه المپ برد تا ساقی ایزدان باشد (دیویس، ۱۳۹۸: ۴۱).

<sup>۲</sup> - یوحنا می نویسد: «اگر آن چنان که برخی دلایل نشان می دهد، رباعیات عاشقانه عمر خیام دست کم در مواردی به مردی جوان اشاره دارد، از آنجا می توان دلیل جذابیت آن اشعار برای مترجم و نیز دل بستگی مترجم به استادش [ادوارد بایلز کاول] را دریافت» (یوحنا، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۱۳۶).

<sup>۳</sup> - نیازی به توضیح نیست که «شعر سپید» فرنگی با آنچه در ایران امروز با این عنوان می شناسیم متفاوت است. شعر سپید فرنگی وزن دارد اما مقفی نیست برخلاف شعر سپید رایج در ایران امروز که اساساً به شعر بی وزن یا شعر منشور گفته می شود.

دنبال می‌کرد که به‌زعم دیویس عبارتند از: ۱) قرابت و تجانس فکری با خیام (که دیویس مجدداً بخشی از آن را به همسویی مترجم و شاعر در گرایشات هم‌جنس خواهانه نسبت می‌دهد که ما به تفصیل در نقد آن سخن گفتیم) و ۲) جستجوی بهانه‌ای برای استمرار رابطه دوستی مترجم با دوست جوانش، ادوارد بایلز کاول، که به او فارسی آموخته بود (دیویس، ۱۳۹۸: ۷۲-۶۹). انگیزه فیتزجرالد هر چه بود، نتیجه کار او با اصل رباعیات هم از نظر محتوی و هم از حیث ساختار کلان تفاوتی بارز یافت. او به خود اجازه داد که از رباعی‌های به‌زعم او پراکنده خیام مجموعه‌ای منسجم و مرتبط بسازد. این کار به مذاق غربی‌ها و از جمله دیک دیویس خوش آمد و باعث و بانی داوری‌های عجیب و غریبی درباره اصل رباعیات خیام شد.

دیویس ابتدا از دیگران نقل می‌کند که «فیتزجرالد شعری را ترجمه کرد که وجود خارجی نداشت» (همان مأخذ: ۷۳). سپس، پا را از این هم فراتر می‌گذارد و می‌نویسد: «فیتزجرالد در جریان آفرینش شعری که سرگرم ترجمه آن بود، به‌نوعی شاعر آن را نیز خلق کرد» (همان) و متعاقباً در اظهار نظری عجیب می‌گوید: «تقریباً شک داریم که خیام تاریخی اصلاً این اشعار را به فارسی سروده باشد» (همان مأخذ: ۷۴). این دیدگاه‌ها از این جهت قابل تأمل‌اند که نشان می‌دهند فیتزجرالد صرفاً درون‌مایه اصلی هر رباعی را مدنظر قرار می‌داده و جامه‌ای از واژه‌هایی متفاوت بر قامت آن می‌پوشانده است. به‌سخن دیگر، به نظر می‌رسد جملات جسورانه دیویس هم‌سو با آزادی عمل بیش‌ازاندازه‌ای است که فیتزجرالد در برگردان رباعیات برای خود قائل بود، طوری که اساساً امکان مقابله متون مبدأ و مقصد را دشوار ساخته است. تردیدی نیست که برخی از رباعیات دیگران به مرور زمان به خیام منتسب شده‌اند و در همین زمینه، محققان بسیاری در کار تفکیک سره از ناسره بوده‌اند اما این جمله که «شک داریم خیام تاریخی اصلاً این اشعار را به فارسی سروده باشد» در کلیت آن منصفانه نیست.<sup>۱</sup>

<sup>۱</sup> - با علم به یافته‌های تحقیق مفصلی که هرن آلن (۱۸۹۸) و متعاقباً فرزاد (۱۳۴۸) برای یافتن منبع رباعیات برگزیده فیتزجرالد به عمل آوردند و نیز با عنایت به گزارش‌های معتبر در ردیابی رباعیات در اسناد و نوشته‌های کهن پارسی (مثلاً در *خریده‌القصیر عمادالدین کاتب*، رساله امام فخر رازی در تفسیر چهار سوره قرآن کریم و برخی آثار متأخرتر)، تشکیک در اصالت (دست‌کم بیشتر) رباعیات خیام و تردید در منشأ رباعیات مندرج در منظومه فیتزجرالد موضوعیت چندانی نخواهد داشت. بی‌جهت نیست که

دیویس همچنین گفته است: «فیتزجرالد در انتخاب رباعیات که بعد از آن‌ها منظومه‌ای پدید آورد، احتمالاً چنین می‌اندیشید که دست کم از میان اشعار [تنها] یک شاعر دست به انتخاب می‌زند» (همان). از نظر نگارنده، احتمالی که دیویس مطرح می‌کند به هیچ وجه وارد نیست. نیم‌نگاهی به دیباچه فیتزجرالد بر ترجمه‌اش مشخص خواهد کرد که وی یک بار، در بحث نسخه‌های خطی رباعیات خیام، به صراحت از احتمال راه یافتن برخی رباعی‌های غیراصیل به نسخه‌های آکسفورد و کلکته سخن گفته (همان مأخذ: ۸-۹) و بار دیگر بر وجود رباعیات جعلی در بسیاری از نسخه‌های تهران و کلکته صحه گذارده (همان مأخذ: ۱۲-۱۳) و حتی ترجمه یکی از آنها را بر ادعای خویش گواه گرفته است (همان مأخذ: ۹). از نظر راقم این سطور، تفسیر جملات بی‌پروای دیویس آن است که در باور وی، اولاً رباعی‌های منفرد و مستقل خیام واجد ارزش هنری چندانی نبوده‌اند و چینش مجدد آنها در کنار یکدیگر بود که امکان به چشم آمدن آنها را مهیا ساخت و ثانیاً، اگر برگردان فیتزجرالد نبود، احدالناسی نه در مغرب زمین که در خود ایران هم او را نمی‌شناخت (همان مأخذ: ۷۵). دیویس حتی آبرو و اعتبار شعر فارسی را در خارج از ایران به تمامی نتیجه کار فیتزجرالد قلمداد می‌کند (همان). به سخن دیگر، از دید دیویس و همفکران او، آنچه هنرمندانه بوده و موجبات اعتبار جهانی خیام را فراهم آورده است، نه رباعی‌های منفرد و مستقل شاعر بلکه معماری جدیدی است که فیتزجرالد بر آنها سوار [و از نظر نگارنده این سطور، «تحمیل»] کرد. این حد از دخل و تصرف در ساختار کلان رباعیات که در کمال تعجب بسیاری را حتی در ایران مجذوب خود ساخت، موجی از انتقادات جدی را نیز بر علیه فیتزجرالد به راه انداخت مخصوصاً از آن جهت که مکاتبات او دربرگیرنده انبوهی از سخنان تحقیرآمیز درباره فرهنگ ایرانی بوده است؛ مثلاً می‌توان از نقد آندره لُفور، نظریه پرداز ترجمه، بر یکی از

---

یوحنا (۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۲۹۲) از بی‌توجهی و بی‌اعتنایی به ارزش کار پژوهشی هرن آلن اظهار تعجب کرده و نوشته است: «به کل باور نکردنی است که ویراستاران و تنظیم‌کنندگان رباعیات توجه بسیار اندکی به کار سترگ هرن آلن مبذول کردند».

<sup>۱</sup> - در نتیجه تحقیقات جسی الین کادل، شرق‌شناس معروف، و دیگران و به استناد تعداد معتابیهی از رباعیات که پس از ترجمه فیتزجرالد پیدا شد، مشخص گردید که خیام آنگونه که فیتزجرالد می‌اندیشید شاعر گمنامی نبوده است (جوادی، ۱۳۹۶: ۲۸۳).

اظهارات فیتزجرالد یاد کرد. فیتزجرالد در نامه‌ای به کاول می‌نویسد «برای من مایه سرگرمی است که با آثار این پارسیان هر کاری که می‌خواهم بکنم؛ اینان (به گمان من) به اندازه کافی شاعر نیستند که دست و دل آدم از دستکاری آثارشان بلرزد. تازه اینان به‌راستی هم نیازمند اندکی هنر هستند تا به آنان شکل دهد» (به نقل از لُفور، ۱۹۹۵: ۱۹ در قادری، ۱۳۸۰: ۲۱۶). دیویس تلاش می‌کند تا از مترجم محبوب خویش اعاده حیثیت کند. وی ابتدا فیتزجرالد را از هرگونه تفرعن و تفاخری که مثلاً از مترجم بزرگی همچون جورج چپمن سراغ می‌رود، مبرا می‌کند (دیویس، ۱۳۹۸: ۶۸) و آنگاه، بی‌آنکه از آندره لُفور که فیتزجرالد را به تفرعن شرق‌شناسانه نسبت به خیام متهم کرده است نامی ببرد، تلاش می‌کند تا به او پاسخ گوید (همان مأخذ: ۷۴). دیویس می‌نویسد بر خلاف رأی او [لُفور]، فیتزجرالد آثار آیسخلوس و سوفوکلس را هم اقتباس یا بازنویسی کرده است و اگر از ارتفاع به دیگران می‌نگریست، تحقیر او یکسان بود و اروپا و آسیا را به یک چشم می‌دید (همان). در واکنش به توجیه نخست دیویس باید گفت که نقد لُفور به‌هیچ‌وجه به یک خصلت یا خوی فردی اشاره نمی‌کند بلکه بر یک رفتار جمعی خرده می‌گیرد که برساخته نوعی نگاه امپریالیستی است و منحصر به فیتزجرالد و این یا آن مترجم به‌خصوص هم نبوده است. اما درباره توجیه دوم او باید گفت که این توجیه نیز خود مصداق «عذر بدتر از گناه است» و پاسخ موجهی برای پرسش لُفور نیست. می‌دانیم که دخل و تصرف در ترجمه عادت همیشگی فیتزجرالد بوده است اما این بار دیگر کار او به «ناخنک زدن»<sup>۱</sup> محدود نمانده است بلکه صحبت از «مثله کردن» و «شخم‌زدن» است؛ شخم‌زدن اثر خامه «یک دوست» که فیتزجرالد او را «عمر من» خطاب می‌کند و به‌راستی هم که فیتزجرالد آن عمر را به‌تمامی از آن خود کرده است.<sup>۲</sup> آیا اساساً می‌توان تصور کرد که فیتزجرالد هیچ‌گاه در خطاب به ادبای کلاسیک اسپانیایی زبان یا لاتین تبار حفظ ظاهر را از یاد برده و جمله تحقیرآمیزی اینچنین بر زبان رانده باشد؟ از نظر لُفور، پاسخ منفی

<sup>۱</sup> - فیتزجرالد خود به «ناخنک زدن» به چکامه‌های قدیمی اسپانیایی اذعان کرده است (زارع‌بهتاش، ۱۳۹۷/۱۹۹۴: ۳۱).

<sup>۲</sup> - به قول قادری (۱۳۸۰: ۲۱۶)، فیتزجرالد در هنگام ترجمه رباعیات هم خیام را ادب کرده است و هم ادب ایرانیان را و به گفته فرحزاد (۲۰۰۶: ۵۲)، مصادره به مطلوب خیام به دست فیتزجرالد نمادی از مصادره به مطلوب نه تنها شعر پارسی که هویت ایرانی به دست غربی‌ها است.

است. امروز بر ما روشن است که بازتنظیم و بازنویسی آثار دیگران در میان ادبا و هنرمندان هم عصر فیتزجرالد کم و بیش رواج داشته است اما تحقیر کلامی فیتزجرالد نسبت به ایرانیان مصداق بارز «نمک خوردن و نمکدان شکستن» است. لُفُور نه تنها با «بازنویسی» در ترجمه مخالفتی ندارد بلکه آن را [در حدّ متعارف خود] «ذاتی» کنش عملی ترجمه می‌داند و اساساً ترجمه را نوعی فرآیند بازنویسی تلقی می‌کند (مثلاً در لُفُور، ۱۹۹۲). حرف او آن است که آنچه در تاریخ ترجمه مجوز دخل و تصرف افراطی آثار ادبی مشرق‌زمین را به غربی‌ها داده نگاه از بالا به پایین آنها بوده است و بس. حرف ما هم از همین سنخ است.

نخست باید دید که حاصل هنر معماری فیتزجرالد از نظر مصالح (یعنی «چیستی») و محتوا) و «چگونگی» (سبک) چه نسبتی با اصل رباعیات خیام دارد. تردیدی نیست که از نظر محتوا، گزینش‌های فیتزجرالد از رباعیات خیام مصداق بارز مصادره به مطلوب بوده است و این تنها نظر ما ایرانی‌ها نیست. از نامه‌های فیتزجرالد به کاول چنین برمی‌آید که تسلیم بی‌قید و شرط بنده به خداوند به هیچ وجه خوشایند او نیست و می‌توان تصوّر کرد که در این زمینه برای او یافتن هم‌فکر و هم‌مسلكی همچون خیام چقدر لذت بخش بوده است (جوادی، ۱۳۹۶: ۲۷۸). او صرفاً و منحصرأً از زاویه‌ای که مطلوب خودش بود، به خیام می‌نگریست. خیامی که فیتزجرالد معرفی می‌کند «شاعری بی‌دین و اپیکوری» (نامه فیتزجرالد به جورج بارو در ۲۴ می ۱۸۵۷ به نقل از یوحنا، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۹۶)، «شکاک و لذت‌جو» است (همان مأخذ: ۲۴۰)<sup>۱</sup> و در پرسش از خداوند، لحنی «بی‌پروا تر» و [به

<sup>۱</sup> - جوادی برچسب «منظومه اپیکوری» را بر اثر فیتزجرالد اطلاق می‌کند (۱۳۹۶: ۲۸۵-۲۸۶) که به‌خوبی می‌تواند تقلیل‌گرایی در برداشت فیتزجرالد از رباعیات خیام است. وی عملاً با تحلیل داده‌های متعدد از ترجمه فیتزجرالد، برخی از تحریف‌های ایدئولوژیکی صورت گرفته در برگردان او را نشان می‌دهد و حتی از نامه‌ای یاد می‌کند که فیتزجرالد به تاریخ ۱۷ دسامبر ۱۸۶۷ در پاسخ معلم خود، ادوارد کاول، که اشتباه او را در معادل‌یابی فعل «عذر دادن» (در رباعی شماره ۱۷۶ نسخه کلکته) متذکر شده بود (رباعی شماره ۸۱ از ویراست دوم ترجمه فیتزجرالد)، نوشته و به‌هیچ‌وجه حاضر نشده است ترجمه خود را تغییر دهد (همان مأخذ: ۲۹۰). نتیجه آنکه فیتزجرالد در برگردان اصل رباعی فارسی که آشکارا بار مذهبی دارد (تا حدی که آن را به ابوسعید ابوالخیر هم نسبت داده‌اند)، مطابق ترجیح ایدئولوژیکی خود، لحن خیام را در خطاب به خداوند، تغییر داده و او را بسیار «گستاخ» جلوه داده است (خیام، ۱۸۵۹/۱۹۹۰: ۴۵).

مراتب] «گستاخ‌تر» از خیام پارسی‌زبان دارد (جوادی، ۱۳۹۶: ۲۸۸-۲۸۷)<sup>۱</sup>. پژوهشگران بسیاری متعاقباً در مورد این برجسب‌ها بر فیتزجرالد خُرده گرفتند. ادوارد بایلز کاول، دوست فیتزجرالد و معلم زبان فارسی او، که خود مشوق اصلی مترجم برای ترجمه رباعیات بود، به‌واقع نخستین منتقد او نیز هست. او بر تقلیل‌گرایی فیتزجرالد خُرده می‌گیرد و از اینکه ظرایفی همچون ایجاز در بیان، قدرت اندیشه، شور و اشتیاق آتشین و اندوه شدید خیام چنانکه باید در منظومه فیتزجرالد بازتاب نیافته‌اند، بارها و بارها اظهار تأسف می‌کند (یوحنان، ۱۳۸۵/۱۹۷۷: ۱۱۱). کاول مطمئن بود که مذهب اپیکوری منسوب به خیام واقعی نیست و «شادی و لبخند شاعر نقاب ناامیدی است» (به‌نقل از همان). وی در نهایت به این نتیجه کلی رسید که در ترجمه فیتزجرالد «بخش آسمانی‌تر درون او [خیام] نادیده انگاشته شده است» (همان مأخذ: ۱۱۲). در همسویی با کاول، جسی الین کادل (۱۸۷۹: ۶۵۰) نیز بر تقلیل‌گرایی فیتزجرالد خُرده گرفت و به استناد رباعی‌هایی که فیتزجرالد به آنها توجه نکرده بود، تصریح کرد که «شاعر ما [خیام] بی‌مسئولیت و بی‌ایمان به خداوند نبوده است». در نگاه فیتزجرالد لائیک، شک خیام

---

ای واقف اسرار ضیمر همه کس      در حالت عجز دستگیر همه کس  
یا رب تو مرا عذر ده و توبه پذیر      ای عذرده و توبه‌پذیر همه کس

Oh Thou, who Man of baser Earth didst make,  
And ev'n with Paradise devise the Snake:  
For all the Sin wherewith the Face of Man  
Is blacken'd. Man's forgiveness give—and take

<sup>۱</sup> - زارع‌بهتاش می‌نویسد: «از منظر او [فیتزجرالد] خیام مثل حافظ «پارسی‌ترین پارسیان» نبود، بلکه آمیزه‌ای از شرق و غرب ... بود. شورش خیام علیه تقدیر ظاهراً بعد «غربی» شخصیت اوست. اما این اعتراض به طرح خداوند نیز ابداع فیتزجرالد است» (زارع‌بهتاش، ۱۳۹۷/۱۹۹۴: ۴۸).

مقدمه ایمان نیست<sup>۱</sup>، پرسش گری او مظهر «شک و الحاد» است<sup>۲</sup> و توسل او به نوشیدن می از سر کام جویی و لذت طلبی صرف است نه از روی یأس و بیچارگی و استیصال. برخورد گزینشی فیتزجرالد با «محتوای» رباعیات، به شرحی که گذشت، در «چگونگی» و نحوه چینش آنها نیز بازتاب یافته است. رباعیات برگردان فیتزجرالد، ظاهراً از یکدیگر مستقل نیستند و کلیتی به اصطلاح یکپارچه و منسجم را تشکیل می دهند که به استناد دیباچه مترجم<sup>۳</sup> (فیتزجرالد، ۲۰۰۹/۱۸۵۹: ۱۴)، یک روز کامل از زندگی خیام را به تصویر می کشد. چینش رباعیات به ترتیب حروف الفبا که از قدیم تا به امروز در کتب شعر کلاسیک پارسی معمول است، خوشایند فیتزجرالد نبوده است مخصوصاً از این جهت که اغلب مجموعه‌ای از رباعیات شاد و غمناک در کنار هم ارائه می شوند (همان)<sup>۴</sup>. از این رو، فیتزجرالد رباعی‌هایی را که ترجمه کرده بود، تحت عنوان «بندهای»<sup>۵</sup> یک شعر واحد برای نیل به نوعی از به اصطلاح «وحدت هنری» از نو سامان داد به گونه‌ای که در منظومه وی، «خیام صبح برمی خیزد. هشیار و متفکر است و همان طور که فکر می کند می نویسد و به تدریج بیشتر و بیشتر عاصی و کفرآمیز می شود و دوباره

<sup>۱</sup> - آرتور ب. هاتن به فراست از دوگانگی «شک» و «ایمان» در آرای خیام یاد می کند و اظهار می دارد که فلسفه ناامیدانه‌ای که از خیام باقی مانده و به نسل امروز رسیده است، تکذیب تمام کسانی است که اعتقاد دارند که «در پس هر حرکتی در جهان، خدا حضور دارد» و در عین حال، رد کسانی است که وجود «او» را تکذیب می کنند» (به نقل از یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۲۳۸)!

<sup>۲</sup> - فیتزجرالد بارها در مکاتبات خود مثلاً در یادداشتی که همراه ترجمه خود در بهار ۱۸۵۷ به نیت درخواست ویرایش ترجمه‌اش برای گارسین دو تاسی، شرق شناس فرانسوی، فرستاد، به روشنی اتهام «شک و الحاد» را به خیام نسبت داده است (یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۲۰۳).

<sup>۳</sup> - راقم این سطور از اطلاق عنوان «مترجم» بر ادوارد فیتزجرالد، دست کم در مورد رفتار او با رباعیات خیام، خرسند نیست و با این سخن چارلز الیوت نورتون هم‌داستان است که «[فیتزجرالد] ... را باید «مترجم» نامید تنها به این علت که لفظ دیگری [برای توصیف او] نمی توان یافت» (به نقل از هرُن آکن، ۱۸۹۸/۱۳۹۷: ۶۹).

<sup>۴</sup> - این شیوه سازماندهی اشعار در دیوان‌ها و کتاب‌های شعر پارسی صرفاً نقش راهنمای جستجوی رباعی‌ها، قصاید یا غزلیات شاعر بر پایه «قافیه» را دارد. بدیهی است که ذهن شاعران انگلیسی‌زبان که با قافیه واحد (یعنی با تکرار قافیه در ابیات متوالی) چندان مأنوس نیستند، نیازی به این شکل چینش اشعار احساس نخواهد کرد.

<sup>۵</sup> stanzas



هشیار می‌گردد و در آخر شب مغموم و دل‌گرفته است» (جوادی، ۱۳۹۶: ۲۸۵). به همین سادگی! فیتزجرالد خیام خوشایند خویش را از نو بنا می‌کند آن هم با مصالحتی که اصل شعرهای خیام را به‌تمامی بازتاب نمی‌دهد و کلان‌ساختِ رباعیات او را از حیث سازه‌های مضمونی به‌شدت تقلیل می‌دهد. اساساً، «رباعی»، چنانکه ریچارد دارمستتر (۱۹۸۹) می‌نویسد، «شعری است کامل هم از لحاظ وحدت موضوع و هم از لحاظ قالب... [که قافیه‌ها در آن] به‌نوعی تعبیه شده‌اند که درعین حالی که ایجاد هارمونی صوتی می‌کنند، توسعهٔ فکر و یا تم اصلی را بارزتر می‌سازند» (به‌نقل از جوادی، ۱۳۹۶: ۲۸۴). بدین ترتیب، اگر شعر را با عنایت به دو مؤلفهٔ عمق معنایی و ایجاز صوری، «گفتنِ خیلی زیاد در حجم بسیار کم» تلقی کنیم، رباعی‌های خیام مصداق بارز این توصیف خواهند بود. یارمحمدی (۱۳۸۳: ۳۵-۳۶) در پژوهشی درخور تأمل، کلان‌ساخت هر یک از رباعی‌های خیام را دربردارندهٔ سه سازهٔ فکری صوری [یعنی سه سازهٔ مضمونی] متمایز تلقی می‌کند: (۱) توصیف، (۲) توصیه، (۳) تعلیل. به این مثال توجه کنید:

الف) توصیف: اکنون ز صبا دامن گل چاک شده / بلبل ز جمال گل طربناک شده

ب) توصیه: در سایهٔ گل نشین

ج) تعلیل: که بسیار این گل / در خاک فروریزد و ما خاک شده.

یارمحمدی بر این باور است که این چارچوب در اغلب رباعیات خیام به‌وضوح دیده می‌شود هرچند در همهٔ آنها درجهٔ صراحت این عناصر سه‌گانه گاه به اندازهٔ این مثال نیست، گاه ترتیب آنها بر هم خورده است و گاه سازه‌های سه‌گانهٔ فوق در یکدیگر ادغام شده‌اند یا یک سازه دو بار یا بیشتر تکرار شده است (همان). آن «کمال [هنری]» و «وحدت درون‌مایه‌ای» مورد اشارهٔ دارمستتر ناشی از این معماری منسجم درونی است که بر رباعیات خیام حاکم است و استقلال معنایی، خودایستایی و خودبسنده‌بودن تک‌تک رباعی‌ها را رقم می‌زند. اما این ویژگی در ترجمهٔ فیتزجرالد از میان رفته است. یافته‌های یارمحمدی نشان می‌دهد که در هیچ‌یک از ۱۰۱ رباعی منظومهٔ فیتزجرالد مؤلفه‌های سه‌گانهٔ یادشده بطور توأمان مشاهده نمی‌شوند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۷)؛ فقط دو رباعی دارای دو مؤلفه‌اند و ۹۹ رباعی دیگر تنها دربردارندهٔ یک مؤلفه‌اند. مثلاً بندهای (۱) تا (۶) صرفاً به «توصیف» می‌پردازند، بندهای (۲۰) و (۲۱) «توصیه» و

بندهای (۴۳) تا (۴۸) «تعلیل» می‌کنند (همان). خبری هم از آن ویژگی حرکت تدریجی درونمایه معنایی رباعی به موازات شکل‌گیری قافیه که در مصرع آخر به یک نتیجه نهایی و قاطع می‌انجامد در هیچ یک از بندهای منظومه فیتزجرالد نیست. به سخن دیگر، بندهای منظومه فیتزجرالد «رباعی» نیستند یا دست کم رباعی به معنای تام و تمام آن که در کار خیام می‌بینیم، نیستند؛ در «ظاهر» رباعی‌اند اما «باطن» رباعی ندارند. غربی‌ها از ریسمانی سخن می‌گویند که فیتزجرالد با آن مرواریدهای اندیشه خیام را مثل دانه‌های یک تسیبج به هم پیوسته است (لؤلؤ، ۱۹۰۴: ۱۳۲ به نقل از یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۱۸۸) اما اینجا در شرق، آن ریسمان به خودی خود ارج و بهایی ندارد؛ آنچه «ذاتاً» ارزشمند است، تک تک آن دانه‌های مروارید است.

در باور نگارنده، رفتار گزینشی فیتزجرالد با رباعیات خیام (که دیویس از قرار معلوم با آن هم داستان است) دست کم از دو جهت منشأ اثراتی ناخوشایند بوده است: اول آنکه اکثر قریب به اتفاق ترجمه‌های خیام به زبان‌های دیگر بر پایه ترجمه فیتزجرالد صورت گرفته‌اند. حتی در زبان عربی که به دلیل قرابت فرهنگی با ایران امروز انتظار توصل به زبان میانجی نمی‌رود، بسیاری از ترجمه‌های رباعیات به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از روی برگردان فیتزجرالد انجام شده‌اند.<sup>۱</sup> در نتیجه، به مصداق «خشت اول چون نهاد معمار کج / تا ثریا می‌رود دیوار کج» تصویری که دنیای امروز از خیام تصور می‌کند در کمال تأسف تصویری ایرانی نیست بلکه تصویری است عمدتاً غربی. دوم آنکه شیوه مورد استفاده فیتزجرالد در معماری مجدد رباعیات، به شرحی که گذشت، بدآموزی داشت و سرمشق بسیاری از مترجمان بعدی شعر کلاسیک پارسی شد. ترجمه‌های جاستین هانتلی مک‌کارتی (۱۸۹۳)، الیزابت بریج (۱۹۲۱) و کلارنس استریت (۱۹۲۸) از حافظ جملگی متأثر از شیوه فیتزجرالد بوده‌اند. مک‌کارتی تنها بخشی از غزلیات حافظ را ترجمه کرد و آنها را نیز به دلخواه خود ترتیب داد (یوحنا، ۱۹۷۷/۱۳۸۵: ۲۲۹)؛ بریج نوشت: «من در حذف، افزایش، تغییر و حتی تحلیل اشعار [حافظ] به‌طوری که عقاید و احساسات خودم را راهنمون می‌کرد، هیچ‌گونه تردیدی نداشتم» (به نقل از همان مأخذ: ۲۷۶) و استریت

<sup>۱</sup> - به استناد آماری که یوسف حسین بکار (۱۹۸۸/۱۳۸۳: ۳۶-۳۲) به دست داده است، در فاصله سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۸۸ (سال چاپ کتاب بکار)، از مجموع ۵۵ ترجمه رباعیات خیام به زبان عربی، ۲۲ مورد (یعنی دقیقاً ۴۰٪) بطور مستقیم یا غیرمستقیم مبتنی بر ترجمه فیتزجرالد بوده‌اند.

تلاش کرد تا روح غزلیات حافظ را در قالب ۱۰۱ رباعی منتقل سازد به طوری که در کنار یکدیگر مفهوم یکپارچه‌ای را برسانند و تأثیر یکپارچه‌ای نیز داشته باشند (همان مأخذ: ۲۵۸) که در این کار آشکارا ناکام ماند. بی خود نیست که یوحنا (همان مأخذ: ۲۵۱) از «مرضی» یاد می‌کند که فیتزجرالد در وجود آورد. این مرض حتی به روزگار ما هم سرایت کرد و مثلاً گلنم بارکس در برگردان اشعار مولانا شدیداً به آن مبتلا شد.

پیش از پایان این نوشتار، مایلم به نکته بسیار مهمی اشاره کنم که دیویس به درستی در باب تأثیر فضای اجتماعی زمانه انتشار یک اثر ادبی بر «پذیرش» آن اثر خاطر نشان کرده است. وی می‌نویسد: «... انگلستان عصر ویکتوریا آماده پذیرش عاطفه و احساس شعری‌ای بود که فیتزجرالد بر اثر انس و الفت با شعر پارسی بدان دست یافته ... بود. فاصله گرفتن از [آموزه‌های] مسیحیت، سرکوب جنسی و احساس گناه آمیخته به آن، تصنیف رساله‌های بی‌شمار درباره ماقبل تاریخ به قلم چارلز داروین و زمین‌شناسان [دیگر] ... رباعیات ... را به شعری مناسب تبدیل کرد که در زمانی مناسب منتشر شد» (دیویس، ۱۳۹۸: ۸۰-۸۱). بی سبب نیست که انتشار همزمان کتاب تاریخ‌ساز داروین، اصل انواع، و ترجمه فیتزجرالد از رباعیات خیام (هر دو در سال ۱۸۵۹) این همه برای دیویس الهام بخش بوده است!

اینک گاه آن است که این نوشتار طولانی را با جمع‌بندی آنچه بر قلم جاری شد به پایان بریم. گفتاری که خواندید واکنش انتقادی نگارنده بود به دیدگاه‌های دیک دیویس در تاریخ‌نگاری ترجمه شعر کلاسیک پارسی به انگلیسی که در کتاب خنیاگری در باغ گرد آمده است. نخست، در نقد دیدگاه دیویس در تحلیل دلیل استقبال از شعر و ادب پارسی در بریتانیای اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزده سخن گفتیم و از اینکه وی «ارزش‌های ادبی و فرهنگی» ادبیات کلاسیک پارسی را در تعلیل آن موج ترجمه یکسره نادیده گرفته و آن را صرفاً به «انگیزه‌ای سیاسی» فروکاسته است، انتقاد کردیم. سپس، فرضیه دیویس را در تسری مسئله «شاهدبازی» به کل شعر کلاسیک پارسی به بحث گذاشتیم و با طرح دلایل عقلی و شواهد نقلی در رد آن سخن گفتیم. آنگاه، به تفصیل آرای او را در تحلیل ترجمه فیتزجرالد از رباعیات خیام بررسی کردیم و ضمن رد احتمال «نظربازی» حکیم نیشابور که دیویس به عنوان یکی از انگیزه‌های فیتزجرالد برای ترجمه رباعیات از آن یاد می‌کند، مصادیق مصادره به مطلوب محتوایی و شکلی فیتزجرالد از

رباعیات خیام را برشمردیم و تأیید و توجیه آن را از سوی دیویس که توأم با تنزل جایگاه شاعر و شعر مبدأ بوده است، نقد کردیم.

#### کتابنامه:

- بکار، یوسف حسین (۱۳۸۳/۱۹۸۸). رباعیات خیام در ضیافت شعر عربی. ترجمه هادی خدیور و علی طاهری. همدان: روزاندیش.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۳). مقالات شمس. ویراسته جعفر مدرس صارقی. تهران: مرکز.
- جوادی، حسن (۱۳۹۶). تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات انگلیسی. تهران: سمت.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (سر ویراستار) (۱۳۹۷). دانشنامه حافظ و حافظ‌پژوهی. جلد اول (آ-ث)، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری نخستان پارسی.
- دیویس، دیک (۱۳۹۸). خنیاگری در باغ: جستارهایی درباره‌ی ترجمه‌ی ادبیات کلاسیک پارسی به انگلیسی. ترجمه مصطفی حسینی. تهران: آگه.
- زارع‌بهتاش، اسماعیل (۱۳۹۷/۱۹۹۴) «فیتزجرالد و ادب کهن پارسی» در سرگذشت رباعیات، با گردآوری و ترجمه مصطفی حسینی، صص ۵۵-۲۹. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). شاه‌بازی در ادبیات فارسی. تهران: فردوس.
- فرزاد، مسعود (۱۳۴۸). منظومه خیام‌وار فیتزجرالد. شیراز: موسی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۵). خلاصه‌ی مثنوی. تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب اسلامی.
- قادری، بهزاد (۱۳۸۰) «به ترتیب درآوردن نویسنده سرکش: ایدئولوژی، دلواپسی و همانندسازی در ترجمه ادبی»، مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران (۱۳۷۹). صص ۲۲۰-۲۱۴. مشهد: نشر بنفشه.
- گلدفارب، شلدن (۲۰۰۴/۱۳۹۷) «ادوارد فیتزجرالد، مترجم-شاعری خلوت گزیده»، در سرگذشت رباعیات، با گردآوری و ترجمه مصطفی حسینی، صص ۲۷-۱۵. تهران: آگه.
- هژن‌آکن، ادوارد (۱۳۹۷/۱۸۹۸). «نکاتی تازه در باب رباعیات عمر خیام اثر فیتزجرالد» در سرگذشت رباعیات، با گردآوری و ترجمه مصطفی حسینی، صص ۹۴-۶۵. تهران: آگه.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). «ساخت‌گفتمانی و متنی رباعیات خیام و منظومه انگلیسی فیتزجرالد»، در لطف‌الله یارمحمدی، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، صص ۴۹-۲۹، تهران: هرمس.
- یوحان، جان دی. (۱۳۸۵/۱۹۷۷). گستره شعر پارسی در انگلستان و آمریکا. ترجمه دکتر احمد تمیم‌داری. تهران: روزنه.

Cadell, Jessie Ellen (1879), "The true Omar Khayyam", *Fraser's Magazine*, NS XIX (Jan-June 1879): 650-659.

Chalmers, Alexander (1810). *The Works of the English Poets*. London: Printed for J. Johnson [etc.].

- De Polnay, Peter (1949). *Into a Small Room*. New York: Creative Age Press.
- Ellis, Havelock. (1925). *Sexual Inversion*. Philadelphia: F. A. Davis.
- Farahzad, Farahzad (2006), "Strategies of appropriation: Khayyan and Rumi", *Translation Studies*, 4(15): 44-52.
- FitzGerald, Edward (1859/2009), "[Preface]: Omar Khayyám, the astronomer-poet of Persia", in Daniel Carlin (ed.), *Edward FitzGerald: Rubáiyát of Omar Khayyám*, pp. 3-15. Oxford: Oxford University Press.
- Heron-Allen, Edward (1898). *Some Sidelights upon Edward FitzGerald's Poem*. London: H. S. Nicholas Ltd.
- Javadi, Hasan (1983). *Persian Literary Influence on English Literature*. Calcutta: Iran Society.
- Khayyám, Omar (1859/1990). *The Rubáiyát of Omar Khayyám: First and Fifth Editions*. Translated by Edward FitzGerald. New York: Dover Publications Inc.
- Lefevere, André (ed.) (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Lefevere, André (1995), "Translation: Its genealogy in the West", in Sussan Bassnett & André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, pp 14-28. London: Cassel.
- Le Gallienne, Richards (1901). *Rubáiyát of Omar Khayyám: A Paraphrase from Several Literal Translations*. New York: John Lane.
- Lowell, James Russell (1904), "Fragments of an unfinished poem", *Complete Writings*, Vol. XIII, pp. 123-141. Boston: Houghton Mifflin.
- Ouseley, Sir William (1795). *Persian Miscellanies*. London: Richard White.
- Martin, Robert Bernard (1985). *With Friends Possessed: A Life of Edward FitzGerald*. London: Faber & Favber.