فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۴۸-۸۲)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.593256.1284

تبارشناسی یک سده ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین

هان ون شائو [۱]

چکیده

رباعیات حکیم عمر خیام (۱۰۴۸–۱۱۳۱م.) از زمان ورود به میدان فرهنگ و ادب چین در آغاز سدهٔ بیستم تاکنون، تبارشناسیِ ترجمه‌ای را بنیان نهاده است که بیش از یک سده را در بر می‌گیرد و ده‌ها مترجم را بدان سوق داده است. پژوهش حاضر، با تکیه بر دو چارچوب تحلیلیِ بازنویسی واسطه‌مند و نظام‌مندسازی دانش، فرایند تاریخی پذیرش این رباعیات در چین را بررسی می‌کند؛ فرایندی که از ترجمهٔ غیرمستقیم از زبان انگلیسی و بازآفرینی شعری آغاز شد و به ترجمهٔ مستقیم از زبان فارسی و نهادینه‌سازی علمی-دانشگاهی انجامید. مقاله بر آن است که تبارشناسی ترجمهٔ رباعیات خیام در چین، صرفاً تاریخی خطی و رو به پیشرفت نیست، بلکه میدانی چندلایه است که در آن، هنجارهای ترجمه، تخیّل شعری و سازوکارهای تولید دانش در دوره‌های مختلف تاریخی، با یکدیگر در کشاکش و هم‌پوشانی بوده اند. مترجمان نخستین، با تکیه بر ترجمهٔ انگلیسیِ فیتزجرالد، به ابداع شعری خیام دست یازیدند؛ مترجمان دورهٔ میانی، از رهگذر آزمون‌های وزنی و پیوندزنیِ فرهنگی، خیام را در فرایند مشروعیت‌بخشی به شعر نو چین جای دادند؛ و مترجمان دورهٔ پسین، در بستر گفتمانیِ ادبیات تطبیقی و شرق‌شناسی، مختصات معرفتی او را به‌عنوان یکی از کلاسیک‌های ادبیات فارسی، از نو سنجیدند. این تبارشناسی، از یک سو، تنش درونی میان بازنویسی و بازگردانی اصیل را در تاریخ ترجمه آشکار می‌سازد، و از دیگر سوی، نمونهٔ شاخصی از چگونگی بومی‌سازی، مشروعیت‌یابی و رشته‌مند شدن منابع برون‌فرهنگی در ادبیات مدرن چین به دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: خیام نیشابوری، ترجمه، رباعیات خیام در چین، بازنویسی واسطه‌مند، نظام مندسازی دانش.

---

[۱]- استادیار گروه زبان فارسی، دانشگاه مطالعات خارجی گوانگدونگ، گوانگجو، چین.
negarshawn@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۵/۰۴/۰۹ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۵/۱۴

۱.مقدمه

در گسترهٔ تاریخ ترجمهٔ مدرن و ادبیات تطبیقی چین، ترجمه و معرفی *رباعیات*عمر خیام، موضوع پژوهش یگانه و دیرپایی را شکل می‌دهد. از سال ۱۹۱۹، یعنی از زمانی که هو شی (Hu shi)، نخستین بار یک رباعیِ خیام را در نشریهٔ «جوانانِ نو» به چینی ترجمه و معرفی کرد، تاکنون، بیش از یک سده می‌گذرد. در این یک سده، *رباعیات* در چین، دل ده‌ها مترجم را ربوده و به خود جذب کرده است؛ از جمله هو شی، گوئو مورو (Guo moruo)، شو ژی مو (Xu Zhimo)، وِن یی دوئو (Wen Yiduo) ، لی جی یه (Li Jiye)، هوانگ کِه سون (Huang Kesun)، ژانگ هونگ نیان (Zhang Gongnian)، شینگ بینگ شون (Xing Bingshun) و سوی چیان (Sui Qian) ؛ ده‌ها ترجمه و بازترجمهٔ چینی پدید آورده‌اند. ویژگی خاص این پدیده در آن است که *رباعیات* خیام، متن اصیل ادبیات انگلیسی نیست، بلکه مجموعه‌ای از چهارپاره‌های فارسی است که در سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی سروده شده، و ورود آن به افق ادبیات جهان، تقریباً به طور کامل، در گرو ترجمهٔ انگلیسی شاعر بریتانیایی، ادوارد فیتزجرالد (Edward FitzGerald) در سال ۱۸۵۹ بوده است. به سخن دیگر، *رباعیات* به مثابهٔ پدیده‌ای از ادبیات جهان، خود متنی است که از رهگذر ترجمه ابداع شده است.

این واقعیت سبب شده که ترجمه و معرفی *رباعیات* در چین، درگیر نوعی پیچیدگی ساختاری شود. مترجمان نخستین چینی، آنچه پیش روی خود داشتند، متنِ فارسی خیام نبود، بلکه ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد بود؛ یعنی یک اصلِ ثانوی که پیشاپیش زیر فشار بازآفرینی شعری سنگینی قرار گرفته بود. عمل ترجمهٔ آنان در ذات خود، نوعی بازنویسی واسطه‌مند بود: متن اصلی از مجرای زبان انگلیسی به زبان چینی راه یافته بود و هر بار بازنویسی، به ناگزیر، مقاصد شعری و تخیّلات فرهنگی تازه‌ای را بدان می‌افزود. اما از دههٔ ۱۹۸۰ به این سوی، با تأسیس رشتهٔ زبان فارسی

در چین و بلوغ نظام معرفتی شرق‌شناسی، پژوهشگرانی چون ژانگ هونگ نیان، ترجمهٔ مستقیم *رباعیات* از متن فارسی را آغاز کردند؛ امری که نشان‌دهندهٔ گذار پارادایمی تبارشناسی ترجمه از بازنویسی واسطه‌مند به نظام‌مندسازی دانش بود.

۱ـ۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، تبیین چگونگی دگرگونی رباعیات خیام در مسیر ورود، ترجمه و بازخوانی آن در چین است. این اثر در آغاز نه از متن فارسی، بلکه عمدتاً از رهگذر ترجمهٔ انگلیسی ادوارد فیتزجرالد وارد فضای ادبی چین شد؛ ترجمه‌ای که خود بازآفرینی شاعرانهٔ متن مبدأ بود. از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، با گسترش آموزش زبان فارسی و نهادینه‌شدن ایران‌شناسی، ترجمهٔ مستقیم از فارسی و پژوهش متن‌شناختی اهمیّت یافت. ازاین‌رو، مسئلهٔ پژوهش صرفاً مقایسهٔ چند ترجمه نیست، بلکه بررسی گذار از بازآفرینی شاعرانهٔ مبتنی بر زبان واسط به تولید نظام‌مند دانش دربارهٔ خیام است. یکم، تبارشناسی ترجمه‌های چینی رباعیات از سال ۱۹۱۹ تاکنون چگونه شکل گرفته و میان ترجمه‌های دوره‌های مختلف، چه پیوندهایی از تداوم، اقتباس، رقابت و گسست برقرار است؟ دوم، واسطه‌مندی ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد چگونه بر گزینش رباعیات، تصویر خیام و راهبردهای شعری مترجمان چینی اثر گذاشته است؟ سوم،گذار از ترجمهٔ غیرمستقیم به ترجمهٔ مستقیم از فارسی، با چه تغییراتی در هنجارهای ترجمه، درک متن مبدأ و شیوهٔ بازتفسیر خیام همراه بوده است؟ چهارم، نهادهای دانشگاهی، رشتهٔ زبان فارسی، پژوهش‌های ایران‌شناسی و سرمایهٔ علمی مترجمان چگونه ترجمهٔ رباعیات را از کنشی عمدتاً ادبی به فرایندی رشته‌مند در تولید دانش تبدیل کرده‌اند؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، پژوهش از دو محور تحلیلی مرتبط بهره می‌گیرد. محور نخست، «بازنویسی واسطه‌مند» است؛ مفهومی ترکیبی که از نظریهٔ بازنویسی

آندره لفور و بحث «مستقیم‌بودن ترجمه» در نظریهٔ هنجارهای گیدئون توری ساخته شده است. از دید لفور، ترجمه، همواره تحت تأثیر ایدئولوژی و شعرشناسی فرهنگ مقصد، متن را بازنویسی می‌کند (Lefevere, ۱۹۹۲: vii, ۱۲-۱۳) ؛ توری نیز انتخاب زبان واسط و جهت‌گیری مترجم میان بسندگی نسبت به متن مبدأ و پذیرفتگی در فرهنگ مقصد را بخشی از هنجارهای ترجمه می‌داند (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۵۹) . بنابراین، ترجمه‌های نخستین چینی نه انتقال مستقیم رباعیات فارسی، بلکه بازنویسی دوبارهٔ متنی بودند که پیشتر در ترجمهٔ فیتزجرالد بازآرایی شده بود. مفاهیم بومی‌سازی و بیگانه‌سازی ونوتی نیز، در صورت نیاز، برای توضیح راهبردهای مشخص این بازنویسی‌ها به کار می‌روند (Venuti, ۱۹۹۵: ۲۰) .

محور دوم، «نظام‌مندسازی دانش» است. این مفهوم با الهام از نظریهٔ میدان و سرمایهٔ فرهنگی بوردیو، تغییر شرایط تولید و مشروعیت‌بخشی به ترجمه را توضیح می‌دهد (Bourdieu, ۱۹۹۳: ۳۰-۳۱, ۱۲۱, ۱۳۶). در این محور، توجه از انتخاب‌های فردی مترجم به زیرساخت‌های نهادی، از جمله آموزش دانشگاهی زبان فارسی، مراکز ایران‌شناسی، متون تصحیح‌شده و نشریات علمی، انتقال می‌یابد. بدین‌ترتیب، ترجمهٔ مستقیم از فارسی صرفاً تغییر زبان مبدأ نیست، بلکه نشانهٔ دگرگونی سازوکار تولید و اعتباربخشی دانش دربارهٔ خیام در چین است. این دو محور رابطه‌ای تقابلی یا ارزشی ندارند: «بازنویسی واسطه‌مند» منطق ادبی و فرهنگی مرحلهٔ نخست و میانی را روشن می‌کند و «نظام‌مندسازی دانش» تحول نهادی مرحلهٔ متأخر را توضیح می‌دهد. دیدگاه دامروش دربارهٔ ادبیات جهانی نیز افق کلی این تحلیل را فراهم می‌آورد؛ زیرا رباعیات در چین نه همچون متنی ثابت، بلکه در فرایند گردش، ترجمه و خوانش‌های پیاپی معنا یافته‌اند (Damrosch, ۲۰۰۳: ۵, ۲۸۱) .

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، بازسازی تبارشناسی ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین، از نخستین معرفی آن در سال ۱۹۱۹ تا پیدایش ترجمه‌های مستقیم از زبان فارسی است. پژوهش می‌کوشد نشان دهد که «بازنویسی واسطه‌مند» در بستر ترجمهٔ فیتزجرالد چگونه تصویر خیام و راهبردهای مترجمان چینی را شکل داده و نهادینه‌شدن آموزش زبان فارسی و ایران‌شناسی، چگونه این فرایند را به «نظام‌مندسازی دانش» سوق داده است. ضرورت تحقیق از آن روست که مطالعات پیشین، عمدتاً به چند مترجم و مقایسه‌های موردی محدود مانده و پیوند میان متن فارسی، هنجارهای شعری، زمینه‌های تاریخی و نهادهای علمی را به‌صورت یکپارچه بررسی نکرده‌اند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش دربارهٔ ترجمه و پذیرش رباعیات خیام در چین را می‌توان در دو جریان فارسی‌زبان و چینی‌زبان پی گرفت. در میان منابع فارسی، نوشتهٔ مظفر بختیار از نخستین کوشش‌هایی است که اطلاعاتی نسبتاً دقیق دربارهٔ ترجمه‌های چینی آثار ادبی فارسی در اختیار پژوهشگران ایرانی قرار داده است. بختیار ضمن معرفی ترجمهٔ بائولی از رباعیات، توضیح می‌دهد که وی زبان فارسی نمی‌دانسته و ترجمهٔ خود را بر پایهٔ برگردان فیتزجرالد و با مراجعه به چند ترجمهٔ انگلیسی سامان داده است. در این اثر، هر رباعی نخست به زبان فاخر و کهن چینی و سپس به زبان جدید و در قالبی موزون ترجمه و در موارد لازم تفسیر شده است. بختیار در برابر این مسیر غیرمستقیم، ترجمهٔ سال ۱۹۹۱ ژانگ هونگ‌نیان ــ که در منابع فارسی از او با نام جان هون‌نین نیز یاد شده است ــ را قرار می‌دهد؛ ترجمه‌ای که با استفاده از *طربخانه* رشیدی، *ترانه‌های خیام* هدایت، نسخهٔ فروغی و چاپ شوروی فراهم آمده و مترجم در آن

کوشیده است رباعیات مشهور را بر مبنای نسخه‌های معتبر، مستقیماً و به‌صورت منظوم به زبان چینی برگرداند. اهمیّت نوشتهٔ بختیار در آن است که از همان آغاز، دو مسیر متفاوت انتقال رباعیات به چین، یعنی ترجمه از رهگذر فیتز جرالد و ترجمه بر پایهٔ منابع فارسی را ثبت کرده است؛ هرچند رویکرد او عمدتاً کتاب‌شناختی و توصیفی است و به تحلیل نظری پیامدهای این دو مسیر نپرداخته است (بختیار، ۱۳۷۱: ۳۷۵–۳۷۶).

علی‌محمد سابقی این بحث را در مقالهٔ «ترجمه‌های رباعیات عمر خیام به زبان چینی» گسترش داده است. وی براساس اطلاعات موجود در زمان نگارش مقاله، از بیش از بیست‌ودو ترجمهٔ کامل یا گزیدهٔ رباعیات یاد می‌کند که بیشتر آن‌ها از طریق زبان‌های واسط، به‌ویژه انگلیسی و تنها شمار محدودی مستقیماً از فارسی ترجمه شده‌اند. سابقی افزون بر معرفی مترجمان و توضیح علل توجه خوانندگان چینی به رباعیات، نقد ژانگ هونگ‌نیان بر ترجمهٔ فیتز جرالد و برگردان‌های چینی مبتنی بر آن را به زبان فارسی عرضه می‌کند. مقایسهٔ نمونه‌هایی از ترجمه‌های هو شی، گوئو مورو، وِن یی‌دو و دیگر مترجمان نشان می‌دهد که حذف، افزایش یا بازچینی عناصر متن فارسی در ترجمهٔ فیتز جرالد، از جمله دگرگونی واژه‌ها و تصویرهایی مانند «فلک» و «حیران» یا افزودن تعبیری چون «آه، عشق»، به ترجمه‌های چینی نیز انتقال یافته است. بدین‌سان، مقالهٔ سابقی اهمیّتِ مراجعه به متن فارسی و آشنایی مترجم با زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و زبانی اثر را برجسته می‌سازد. با این‌حال، این پژوهش نیز بیشتر بر گردآوری اطلاعات، معرفی ترجمه‌ها و سنجش درستیِ انتقال معنا متمرکز است و نقش هنجارهای شعری چین، موقعیت اجتماعی مترجمان و نهادهای تولید دانش را به‌صورت نظام‌مند بررسی نمی‌کند (سابقی، ۱۳۸۵: ۳۱–۴۲).

در پژوهش‌های چینی، مسیر مطالعات از معرفی مؤلف و تبیین روح اثر، به‌تدریج به سوی تاریخ ترجمه، تحلیل راهبردهای مترجمان و بررسی ساز وکارهای بازتفسیر

حرکت کرده است. لی یالین و یوان دی‌یونگ در دهۀ ۱۹۹۰ بیشتر به زندگی و اندیشۀ خیام و انگیزه‌های گوئو مورو از ترجمۀ رباعیات پرداختند و زمینۀ معرفتی نخستین این حوزه را فراهم ساختند. پس از آن، شیان لی‌چیانگ و شائو بین با مقایسۀ ترجمه‌ها و بررسی تاریخ انتشار، اختلاف در برگردان عنوان اثر و تأثیر راهبردهای ترجمه بر بیان شعری را در مرکز توجه قرار دادند. از حوالی سال ۲۰۱۰، مسئله از مقایسۀ صرف ترجمه‌ها فراتر رفت: شائو بین با بهره‌گیری از نظریۀ دستکاری، ترجمه را گونه‌ای بازنویسی دانست؛ وانگ یی‌دان شرایط تاریخی و ادبی موفقیت ترجمۀ فیتزجرالد را بررسی کرد؛ و جین جیان‌چین و ژو چیائوچیائو، با تمرکز بر ترجمۀ بسط‌یافته و فاعلیت مترجم، نقش مترجم را در مقام مفسر و آفریننده آشکار ساختند. پژوهش‌های وو دی دربارۀ فرایند کلاسیک‌شدن اثر و مطالعۀ ژانگ جینگ‌ون دربارۀ آگاهی جنسیتی و تاریخ پذیرش نیز دامنۀ بحث را از متن ترجمه به سازوکارهای تثبیت جایگاه ادبی و بازخوانی‌های اجتماعی گسترش داده‌اند.

این مجموعه پژوهش‌ها نشان داده است که رباعیات در چین نه صرفاً به‌عنوان یک متن کلاسیک ادبیات فارسی، بلکه همچون متنی میان‌فرهنگی پذیرفته شده که در برخورد با ترجمۀ فیتز جرالد، تحولات شعر مدرن چین و نیازهای زیبایی‌شناختی دوره‌های مختلف، پیوسته بازنویسی و بازتفسیر شده است. با این‌همه، بیشتر مطالعات موجود یا به چند مترجم شاخص و مقایسۀ موردی ترجمه‌ها محدود مانده‌اند یا ترجمۀ مستقیم و غیرمستقیم را عمدتاً از منظر صحت و وفاداری سنجیده‌اند. هنوز پژوهشی جامع که پیوند میان زبان واسط، متن فارسی، هنجارهای شعری چین، موقعیت مترجمان و نهادینه‌شدن آموزش و پژوهش زبان فارسی را در یک تبار تاریخی توضیح دهد، کمتر دیده می‌شود. پژوهش حاضر برای پرکردن این خلأ، با تکیه بر دو مفهوم «بازنویسی واسطه‌مند» و «نظام‌مندسازی دانش»، مسیر ترجمه و بازتفسیر رباعیات در چین را از سال ۱۹۱۹ تا دورۀ ترجمه‌های مستقیم بازسازی می‌کند. تفاوت آن با

مطالعات پیشین در این است که ترجمه‌های واسطه‌مند و مستقیم را صرفاً دو مرتبهٔ نابرابر از وفاداری نمی‌داند، بلکه آن‌ها را دو الگوی تاریخی متفاوت در تولید متن، بازسازی تصویر خیام و شکل‌گیری دانش دربارهٔ ادبیات فارسی در چین بررسی می‌کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. خاستگاه واسطه‌مندی: ترجمهٔ فیتز جرالد به مثابهٔ اصل ثانوی

برای فهم پذیرش *رباعیات* در چین، نخست باید به فیتز جرالد، این میانجی کانونی، بازگشت. در سال ۱۸۵۹، فیتز جرالد گمنام، کتاب *رباعیات عمر خیّام* را به گونه‌ای ناشناس منتشر کرد؛ چاپ نخست تنها ۲۵۰ نسخه بود و توجهی را برنیانگیخت. تا آنکه در سال ۱۸۶۱، شاعران پیش‌رافائلی، دانته گابریل روزتی (D. G. Rossetti) و الجرنون چارلز سوین برن (A. C. Swinburne) تصادفاً این کتاب را در میان کتاب‌های دستفروشی یافتند و آن را بسیار ستودند. از آن پس، آوازهٔ *رباعیات* رفته‌رفته بالا گرفت و سرانجام به یکی از پُرخواننده‌ترین مجموعه‌های شعری جهان انگلیسی زبان اواخر دورهٔ ویکتوریایی بدل شد. فیتز جرالد سپس در سال‌های ۱۸۶۸، ۱۸۷۲ و ۱۸۷۹ سه بار ترجمهٔ خود را بازنگری کرد، و با افزودن ویراست پنجم که در سال ۱۸۸۹ پس از مرگش منتشر شد، در مجموع پنج ویراست پدید آمد که تبارشناسی پنج‌گانهٔ ترجمهٔ فیتزجرالدی از *رباعیات* را تشکیل می‌دهد.

عمل ترجمانی فیتزجرالد، رنگ‌مایه‌ای شدید از بازآفرینی شعری دارد. رباعیات فارسی خیام، شعر کوتاهِ چهارمصراعی است که بر قافیه‌بندیِ الف-الف-ب-الف استوار است، هر یک به خودی خود مستقل است و درون‌مایه‌هایی چون هستی، سرنوشت، می، عشق و نیستی، رازآلودگی جهان، جبرگرایی و دم‌غنیمت‌شماری را در بر می‌گیرد. در سنّت ادبی سده‌های یازدهم و دوازدهم فارسی، رباعی غالباً یادداشت‌های

پراکنده‌ای بود که شاعر در کنار قالب‌های فراگیرتری چون قصیده و غزل می‌سرود، و در آن، آمیختگیِ فراوان روایت‌های اصیل و جعلی و انتساب مشکوک، فراوان دیده می‌شد. فیتز جرالد بر چند نسخه از دست‌نوشت‌های کتابخانهٔ بادلیان و کلکته تکیه داشت؛ از میان آن‌ها، رباعیاتی را برگزید، حذف و ادغام و چینش تازه کرد و سرانجام کلی منسجم با ساختاری روایی و قوسی عاطفی‌بافت - از بیداری بامدادی تا اندیشهٔ نیم‌روز، از بزم شامگاهی تا نیستی شبانه. این ساختار، خود ابداعِ فیتز جرالد بود، نه شکل ذاتی متن اصلی.

مهم‌تر آنکه فیتز جرالد، سیمایی ویژه به خیام بخشید: شاعر- فیلسوفی شکّاک، اپیکوریست‌منش، با رگه‌هایی از مالیخولیا و طنزِ تلخ. این سیما با فضای روحی دورهٔ ویکتوریا - به‌ویژه بحران ایمانِ دینی، روند سکولاریزاسیون و اضطراب مابعدالطبیعیِ برخاسته از انقلاب داروینی - هم‌نوایی ژرفی برقرار کرد. خیام بدین‌سان به مثابهٔ تجسّم حکیم شرق برساخته شد: هم کهن و هم مدرن، هم بیگانه و هم آشنا، هم اهل کامجویی و هم اهل تأمّل. کامیابیِ این سیما، تا حدّ زیادی، مرهون بدخوانی خلاقانهٔ فیتز جرالد از متن اصلی است - او خیام را ترجمه نمی‌کرد، بلکه به نام خیام و از دهان او، سخن می‌گفت.

در سیر دریافت دانشگاهی ادبیات فارسی، پژوهشگران متعددی بارها به ماهیت بازآفرینانهٔ ترجمه فیتز جرالد اشاره کرده‌اند. احسان یارشاطر در کتاب *ادبیات فارسی* که ویراستاری آن را برعهده داشت، خاطرنشان کرده است که ترجمهٔ فیتز جرالد «بیش از آنکه ترجمه باشد، شعری انگلیسی است که بر پایهٔ مواد فارسی سروده شده است» (Yarshater, ۱۹۸۸: ۸) . دیک دیویس (Dick Davis) نیز در پیشگفتار مفصل خود بر چاپ پنگوئن *رباعیات*، به صراحت بیان می‌کند که ترجمهٔ فیتز جرالد «خیام را به شیوه‌ای انگلیسی از نو شکل می‌دهد» و حتی خودِ فیتزجرالد کار خویش را «دگردیسی» (transmogrification) می‌نامیده است (Davis, ۱۹۸۹: ۳۰-۳۵) . این

نوع «بازآفرینی» (transcreation) یا «اقتباس» (adaptation) همان شکل نمونه‌وار «بازنویسی» است که لفور دربارهٔ آن سخن گفته است ـ یعنی بازسازی نظام‌مند اثر اصلی توسط مترجم برپایهٔ هنجارهای شعری و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک فرهنگی که خود در آن قرار دارد (Lefevere, ۱۹۹۲: ۸) . این بازسازی مشتمل بر جزئیات فراوانی است که در اصل اثر وجود ندارند، ازجمله غربی‌سازی برخی تصاویر (مانند تبدیل صحنه میخانه ایرانی به منظره‌ای با حال‌وهوای باغ‌های انگلیسی)، تشدید برخی گزاره‌های فلسفی (مانند پررنگ‌کردن جبرگرایی و لاادری‌گری) و آرایش بلاغی برخی شیوه‌های بیان.

با این‌حال، همین ترجمهٔ «بی‌وفا» است که جایگاه *رباعیات* را به مثابهٔ یکی از کلاسیک‌های ادبیات جهانی تثبیت کرده است. هارولد بلوم (Harold Bloom) در فهرست آثار کلاسیک «عصر دموکراتیک» که در ضمیمهٔ «کانون غربی» آورده، «رباعیات» فیتز جرالد را به‌روشنی در کنار شاعران عصر ویکتوریا همچون تنیسون و براونینگ جای داده است (Bloom, ۱۹۹۴: ۵۵۵). این تناقض - یعنی اثر ترجمه‌ای که به‌دلیل «بی‌وفایی»اش به جایگاه کلاسیک دست می‌یابد - یکی از پرسش‌های بنیادین ترجمهٔ ادبی را آشکار می‌سازد: ارزش ترجمه تنها در بازآفرینی اثر اصلی نیست، بلکه در آفرینش امکانی تازه است که اثر اصلی را قادر می‌سازد در فرهنگی ناهمگن، معنایی کارآمد تولید کند. از زاویهٔ بحث لفور دربارهٔ تأثیر دوگانه «ایدئولوژی» و «شعریات» بر فعالیت بازنویسی، موفقیت ترجمهٔ فیتز جرالد امری اتفاقی نیست - این ترجمه به‌دقت به نیازهای معنوی جامعهٔ انگلستان اواخر دورهٔ ویکتوریا (یعنی موج سکولاریسمی که از بحران ایمان برخاسته بود) و نیازهای شعری آن دوران (یعنی گرایش به اشعار غنایی مقفّی و موزون) پاسخ گفته، و از همین‌رو توانسته است جایگاهی مشروع و استوار در میدان ادبی انگلیسی زبان به دست آورد (Lefevere, ۱۹۹۲: ۱۲-۱۳). به بیان دیگر، ترجمهٔ فیتز جرالد از *رباعیات*، نمونه‌ای کلاسیک از نظریهٔ

بازنویسی لفور است - و دقیقاً به همین دلیل است که مقالهٔ حاضر، آن را نقطه آغاز منطقی بحث خود دربارهٔ سلسله ترجمه‌های چینی قرار می‌دهد.

با همین میراث متناقض‌نما بود که *رباعیات* در آغاز سدهٔ بیستم به چین وارد شد. تصویر خیامی که مترجمان نخستین چینی با او رو به رو شدند، پیشاپیش سیمایی بود که فیتز جرالد به ژرفی بازساخته بود؛ رباعیاتی که آنان ترجمه می‌کردند نیز نسخه‌ای بود که از صافی شعرشناسی ویکتوریایی گذشته بود. این بدان معناست که نخستین ترجمه و معرفیِ *رباعیات* در چین، از همان آغاز، نوعی «واسطه‌مندیِ دوگانه» بود: متن اصلی از مجرای انگلیسی به چینی راه می‌یافت، حال آنکه خود انگلیسی نیز پیشاپیش بازنویسی شاعرانهٔ متن اصلی بود. این واسطه‌مندی دوگانه، نقطهٔ آغاز منطقی ما در بررسی تبارشناسی ترجمهٔ *رباعیات* در چین است.

۲-۲. سرآغاز تبارشناسی: هو شی، گوئو مورو و معرفی نخستین در بستر نهضت ادبیات نو

ورود *رباعیات* به چین تقریباً همزمان با گسترش نهضت ادبیات نو[۱] رخ داد. در ۱۵ آوریل ۱۹۱۹، شماره چهارم جلد ششم «جوانان نو» ترجمهٔ یک رباعی از خیام به قلم هو شی را با عنوان «امید» منتشر کرد؛ این شعر از ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد به چینی برگردانده شده بود. هو شی در پیش‌گفتار ترجمه توضیح می‌دهد که «جوئه‌جو[۲]» خیام همان «رباعی» است که در آن مصراع‌های اول، دوم و چهارم

---

[۱]- جریانی فکری-ادبی است که در سال ۱۹۱۷ به ابتکار هو شی ـ فیلسوف و پژوهشگری که در دانشگاه کلمبیا نزد جان دیویی فلسفه آموخته بود ـ در چین آغاز شد. هستهٔ اصلی این نهضت، جایگزین‌کردن «زبان کلاسیک چینی» (وِن‌یَن 文言/، که زبانی ادبی، فاخر، اما برای عوام مردم تقریباً نامفهوم بود، با «زبان محاوره‌ای چینی» (بای‌هوآ白话/ به‌عنوان زبان نوشتاری ادبیات، روزنامه‌ها و کتاب‌های درسی بود.

[۲] - قالبی کلاسیک از شعر چینی است که از دودمان تانگ (۹۰۷-۶۱۸ میلادی) به این سو رواج یافت و در ادبیات چین، جایگاهی همانندِ غزل و رباعی در ادبیات فارسی دارد. ساختار آن چنین است: شعری

هم‌قافیه‌اند و مصراع سوم معمولاً قافیه ندارد، و «بسیار شبیه قالب جوئه‌جوی چینی است»؛ او همچنین اشاره می‌کند که این شعر رباعی شمارهٔ ۱۰۸ در ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد است (هو شی، ۱۹۱۹: ۳۷۴). این ترجمه، بعدها در «مجموعه آزمون» که در سال ۱۹۲۰ توسط کتابخانه یادونگِ شانگهای منتشر شد گنجانده، اما پیش‌گفتار آن حذف گردید و متن انگلیسی پیوست‌شده نیز تغییراتی یافت (هو شی، ۱۹۲۰: ۴۸). از منظر تاریخ دریافت، اهمیّت «امید» تنها در این نیست که نمونه‌ای اولیه از معرفی شعر خیام در چین به شمار می‌آید، بلکه از آن جهت است که با کوشش‌های هو شی برای ترویج شعر به زبان محاوره و گزاره او دربارهٔ «رهایی بزرگ قالب شعری» در یک افق فکری مشترک قرار می‌گیرد (همان: ۳۹). از این روی، گزینش و ترجمهٔ این رباعی توسط هو شی را بیش از آنکه بتوان معرفی متنی با هدف پژوهش ادبیات فارسی دانست، باید آزمونی در قالب و روح شعر نوِ محاوره‌ای به شمار آورد: آرزوی «شکستن جهان کهن و آفرینش از نو» در این ترجمه دقیقاً با روح زمانه جنبش چهار ماه می، یعنی «طغیان پرشور و آفرینش آزاد»، هم‌نوا می‌شود (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۲).

این شیوهٔ ترجمهٔ هو شی، که جهت‌گیری‌اش آزمون شعر نو بود، یکی از ویژگی‌های مهم ورود نخستین رباعیات به جهان زبان چینی را آشکار می‌سازد: *رباعیات* در ابتدا نه به مثابهٔ یک متن کلاسیک شرقی که نیازمند پژوهشی متن‌شناختی از روی اصل فارسی باشد، بلکه به‌عنوان یک منبع شعری و معنوی پذیرفته شد. این نکته در ترجمه گوئو مورو با گستردگی بیشتری تحقق یافت. گوئو مورو در سپتامبر ۱۹۲۲ ترجمهٔ هر ۱۰۱ رباعی چاپ چهارم ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد را به پایان رساند و در مقاله

چهارمصراعی که هر مصراع آن یا پنج هجا (و در این صورت «ووجوئه 绝五»/«خوانده می‌شود) یا هفت هجا دارد (در این صورت «چی‌جوئه 绝七»/«نامیده می‌شود). الگوی قافیه به طور معمول الف -الف- ب -الف است؛ یعنی مصراع‌های نخست، دوم و چهارم هم‌قافیه‌اند و مصراع سوم قافیه ندارد ـ الگویی که از قضا، با الگوی قافیهٔ رباعی فارسی به‌شکلی چشمگیر همانند است.

مفصلی با عنوان «خیام، شاعر ایران» به معرفی او پرداخت؛ این مقاله همراه با ترجمهٔ رباعیات در شماره سوم جلد یکم «فصل‌نامهٔ آفرینش» در سال ۱۹۲۳ به چاپ رسید (گوئو مورو ، ۱۹۲۳: ۱-۴۱). در ژانویه ۱۹۲۴ نیز این ۱۰۱ رباعی به صورت کتابی مستقل با عنوان *رباعیات* در انتشارات تای دونگِ شانگهای منتشر شد (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۴). در چاپ سال ۱۹۳۰ از سوی انجمن آفرینش، گوئو مورو آشکارا اعلام می‌کند که «براساس چاپ چهارم ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد، آن را به چینی بازترجمه کرده است» و به خواننده پیشنهاد می‌کند که در این اشعار «می‌توان چهرهٔ لیو لینگ و لی تای‌بای ما را بازیافت» (گوئو مورو ، ۱۹۳۰: ۲۴). این نشان می‌دهد که ترجمهٔ گوئو مورو، نه مستقیماً از متن فارسی، بلکه با واسطهٔ ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد صورت گرفته و در عین حال، خیام را آگاهانه در نظام تداعی‌های شعری آشنا برای خواننده چینی جای داده است.

اهمیّت بنیادین این اثرِ گوئو مورو در تاریخ ادبیات ترجمه و شعر نو معاصرِ چین، اساساً از وفاداری ترجمه‌اش به معنای دقیق کلمه برنمی‌خیزد. خود او در یادداشت پایانیِ ترجمه اعتراف می‌کند: «این ترجمه لزوماً ترجمه‌ای کاملاً تحت‌اللفظی نیست؛ در جاهای دشوار، ترجمه آزاد را بنا بر دریافت شخصی خود برگزیده‌ام» (گوئو مورو ، ۱۹۲۳: ۴۰). به‌عبارت دیگر، اهمیّت ترجمهٔ گوئو مورو بیشتر در آن است که با حالتی روشن و متمایز از ادبیات نو، خیام و *رباعیات* را به میدان گفتمان شعر چینی پس از جنبش چهار ماه مِی، وارد ساخت. گوئو مورو در معرفی خیام، هم به «پرسش از آسمان» اثر چو یوآن و پرسش‌گری آن دربارهٔ هستی و کیهان، و هم به *فاوست* گوته و لذت‌گرایی موجود در «نوزده شعر کهن» چینی اشاره می‌کند و در شعر خیام، چهرهٔ لیو لینگ و لی تای بای را بازمی‌یابد (گوئو مورو ، ۱۹۳۰: ۲۴). این قیاس‌ها در ظاهر در پیِ یافتن مرجعی برای فهم خیام در نزد خواننده چینی‌اند، اما در لایه‌ای ژرف‌تر، خیام را در دستگاه مختصات دوگانهٔ شعر کلاسیک چینی و ادبیات نو جنبش چهار ماه مِی

از نو جای می‌دهند. اگر از منظر نظریهٔ بازنویسی لفور بنگریم، ترجمهٔ صرفاً تبدیل زبانی نیست، بلکه بازرمزگذاری اثر اصلی تحت قیود ایدئولوژی، شعریات و نظام حمایتی است؛ چنان‌که خود او می‌گوید، «همهٔ بازنویسی‌ها، صرف نظر از مقصودشان، بازتاب‌دهندهٔ نوعی ایدئولوژی و شعریات‌اند» (Lefevere, ۱۹۹۲: vii, ۱۰). بر این‌اساس، ترجمهٔ آزاد، قیاس‌ها و تبدیلات فرهنگیِ موجود در کار گو مورو را نباید به‌سادگی «خطای ترجمه» انگاشت، بلکه باید آن را نوعی «بازنویسی شعری» با ویژگی‌های زمانه‌ای در بستر ادبیات نو جنبش چهار ماه می‌فهمید.

۲-۳. گسترش تبارشناسی: شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می – برگردان شعری خیام

اگر بگوییم هو شی و گوئو مورو، کار معرفی رباعیات خیام را در چین به انجام رساندند، شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می، این معرفی را در دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ به آزمایشگاه شعری پایداری بدل کردند. مترجمان این دوره، در بیشتر موارد، پیشینهٔ تحصیل در بریتانیا و آمریکا را داشتند و با ترجمهٔ فیتز جرالد و تاریخ پذیرش آن در جهان انگلیسی‌زبان، آشنایی نسبی داشتند؛ از این‌روی، عمل ترجمانی آنان از پیشینیان آگاهانه تر بود. این آگاهی، نخست در توجه به فُرم شعر ترجمه شده، نمود می‌یافت.

از میان مداخله‌های شو ژی مو در ترجمهٔ *رباعیات*، آنچه در حال حاضر بهتر قابل بررسی است، مقالهٔ «شعری از خیام» است که در ۷ نوامبر ۱۹۲۴ در «ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ بامداد» منتشر شد و همچنین چند ترجمهٔ پراکنده مرتبط با آن. این مقاله بعدها در جلد چهارم «مجموعه کامل شو ژی مو» در صفحه ۲۴۱ گرد آمد؛ ترجمه‌های مرتبط نیز در جلد یکم صفحه ۵۲۱ و جلد چهارم صفحه ۲۴۲ همان مجموعه دیده می‌شوند (شو ژی مو، ۱۹۹۱/۱۹۲۴: جلد ۴، ص ۲۴۱؛ جلد ۱، ص ۵۲۱؛ جلد ۴، ص ۲۴۲) . شو

ژی مو در این بحث دربارهٔ رابطهٔ میانِ «امید» هو شی و ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد اظهار نظر می‌کند و معتقد است که ترجمهٔ هو شی «بی‌گمان روان است، اما این هو شی است نه خیام» (همان: ۲۴۱/۴). بنابراین، به‌جای آنکه ادعا کنیم شو جی‌مو الگوی قافیه الف - الف - ب - الف رباعی را به گونه‌ای نظام‌مند در زبان چینی بازآفرید، دقیق‌تر آن است که بگوییم او مسئلهٔ ترجمهٔ *رباعیات* را به اختلافی شعری دربارهٔ سه مفهومِ «روانی»، «انتقالِ معنا» و «وفاداری به متنِ اصلی» بدل ساخت. از منظر هنجارهای ترجمه نزد توری، می‌توان این تفاوت را در سطح «هنجارهای عملیاتی» و به‌ویژه «هنجارهای متنی-زبانی» جای داد: مترجم تنها میان «بومی‌سازی» و «بیگانه‌سازی» انتخاب نمی‌کند، بلکه میان قالبِ شعری زبان مقصد، ساختار جمله، لحن و خوانش‌پذیری، نسبت میان متن مبدأ و شعریات زبان مقصد را از نو پیکربندی می‌کند (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۶۱، ۵۸-۵۹). توجهِ وِن یی دوئو به رباعیات پایدارتر بود. افزون بر آن نقدی که پیشتر بر ترجمهٔ گوئو مورو از او یاد کردیم، خود او نیز شماری از رباعیات خیام را به چینی برگرداند و ارزش شعری ترجمهٔ فیتز جرالد را با ارج‌گذاری بسیار یادآوری کرد. ویژگی متمایز او در آن است که در پسانگاه، مسئلهٔ وزن و قافیهٔ رباعیات را به نظریهٔ سه زیبایی که خود در سال ۱۹۲۶ صورت‌بندی کرد، یعنی زیبایی موسیقایی، زیبایی تصویری و زیبایی معمارانه پیوند داد. به گمان او، کامیابی رباعیات فیتز جرالد، تا اندازه‌ای در گرو وزن سخت‌گیرانه‌ای بود که نظمی درونی و «معمارانه» به شعر می‌بخشید؛ و شعر نو چینی، اگر می‌خواست از سُستی آغازین شعر بای‌هوآ بیرون آید، می‌بایست از این هشیاری وزنی درس بگیرد.

توجهِ وِن یی دوئو به *رباعیات* روشن‌تر و پیگیرتر بود. او در سال ۱۹۲۳ مقالهٔ «رباعیاتِ خیام» را در شمارهٔ یکم از جلد دوم «فصل‌نامهٔ آفرینش» منتشر کرد که در آن هم ترجمهٔ گو مورو را نقد می‌کند و هم ترجمه‌های خود را به عنوان مقایسه عرضه می‌دارد؛ این مقاله نخستین بار در شمارهٔ اول جلد دوم «فصل‌نامهٔ آفرینش»، بخش

نقد، صفحه ۱۴ منتشر و سپس در جلد دوم «مجموعه کامل وِن یی دوئو» در صفحه ۹۹ گردآوری شد (وِن یی دوئو، ۱۹۹۳/۱۹۲۳: ۹۹/۲). وِن یی دوئو بعدها در مقالهٔ «وزنِ شعر» مطرح می‌کند که شعر نو باید «زیباییِ موسیقایی، زیباییِ نقاشی و زیبایی معماری» را در خود داشته باشد؛ این مباحث در جلد دوم «مجموعه کاملِ وِن یی دوئو » در صفحات ۱۴۰ تا ۱۴۲ آمده است (وِن یی دوئو، ۱۹۹۳/۱۹۲۶: جلد ۲، صص ۱۴۰-۱۴۲). در عینِ حال باید توجه داشت که شواهد موجود برای اثبات این که وِن یی دوئو در سال ۱۹۲۳ پیشاپیش *رباعیات* را با نظریهٔ «سه زیبایی» پیوند داده باشد، کافی نیست؛ گزارهٔ محتاطانه‌تر آن است که بگوییم نقدهای ون ای‌دو دربارهٔ ترجمهٔ *رباعیات* در دورهٔ نخست را می‌توان در کنار نظریه‌پردازی‌های بعدی او دربارهٔ وزن شعر نو قرار داد و از این رهگذر، توجه پیوسته او به نظم صوری شعر ترجمه‌شده را روشن ساخت. اگر از مفهوم «مؤلفه کارکردیِ» شعریات نزد لفور بهره بگیریم، ون ای‌دو وزن رباعی را صرفاً قالبی بیگانه تلقی نمی‌کند، بلکه آن را در بستر ساخت وساز صوری شعرِ نو و استدلال در دفاع از مشروعیت شعرِ نو می‌گنجاند (Lefevere, ۱۹۹۲: ۲۶). ترجمهٔ وو می از رباعیات، گرایش دیگری را باز می‌نمایاند. او چهرهٔ کانونیِ مکتب «شیوئه‌هِنگ» که گرایش‌های رادیکال جنبش فرهنگ نو را با احتیاطی پایدار می‌نگریست، بر آن بود که ادبیات غربی باید با احترامی بیشتر به سنّت کلاسیک چینی پذیرفته شود. او در ترجمهٔ *رباعیات*، قالب شعری «چی‌یَن جوئه‌جو» - یعنی شاخص‌ترین قالب شعر کلاسیکِ چینی متشکل از چهار سطرِ هفت‌هجایی - را به‌مثابهٔ معادلِ فُرمی برگزید. ترجمهٔ وو می، از جهتی، حتی از گوئو مورو فراتر می‌رود - او تصاویر چینی‌شده به کار می‌گرفت، اما ساختار کلی ترجمه‌اش هنوز در قالب شعرِ نو بود؛ حال آنکه وو می، رباعی را به راست‌سَری به شعر کلاسیک موزون و مُقفّای چینی بدل می‌کرد، چنان که ترجمه‌اش را تقریباً می‌توان به مثابهٔ شعر کهن چینی خواند.

ترجمهٔ رباعیات از سوی وو می، گرایشی دیگر را نمایندگی می‌کند. وو می، که از چهره‌های مهم جریان «شیوه‌خان»[۱] به شمار می‌آمد، خود و هم‌مسلکانش به سادگی با آموختن از غرب مخالف نبودند، بلکه با گرایش شدید ضدسنّتی نهضت فرهنگ نو مخالفت می‌کردند و بر شعار «اعتلای میراث ملی و درآمیختنِ آن با دانشِ نو» تأکید می‌ورزیدند؛ به گفته آنان، در پذیرش ادبیات و اندیشه غربی باید نظم ارزشی فرهنگ سنّتی چینی حفظ شود (جو شومه‌ای، ۲۰۰۵: ۱۳۳-۱۳۴). وو می در درس‌نامه‌ای دربارهٔ ادبیات فارسی اشاره می‌کند که گو مورو ۱۰۱ مورد از *رباعیات* را ترجمه کرده و او خود ۱۳ رباعی را در قالب «چی‌جوئه» (جوئه‌جوی هفت‌هجایی) ترجمه کرده است که همگی از زبان انگلیسی برگردانده شده‌اند؛ این مطلب در «گزارشی از درس‌نامهٔ ادبیات خارجیِ وو می» اثر شیه تائوفانگ در صفحه ۲۷ آمده است (شیه تائوفانگ، ۲۰۲۱: ۲۷). از این‌رو می‌توان دریافت که گزینشِ قالبِ «چی‌جوئه» از سوی وو می برای ترجمهٔ *رباعیات*، آرایه‌ای صوریِ تصادفی نبوده، بلکه گزینشی شعری برای جذبِ متنِ ادبیِ غربی از طریق قالب شعر کلاسیکِ چینی است. اگر بخواهیم با نظریهٔ «میدان» بوردیو این موضوع را وصف کنیم، می‌توانیم بگوییم گزینش وو می، بازتاب موقعیتی در میدان ادبی است که به سوی قطب «خودآیینی» گرایش دارد: او با تکیه بر سرمایه فرهنگی کلاسیک و قالب شعر سنّتی، در برابر شعر نو محاوره‌ای غالب در نهضت ادبیات نو، فاصله‌ای انتقادی نگاه می‌دارد (Bourdieu, ۱۹۹۳: ۳۸-۴۳).

اگر معرفی رباعیات را در دست شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می در این دوره با هم بنگریم، می‌توان به ویژگی مشترکی پی برد: هیچ‌یک از این سه دیگر *رباعیات* را صرفاً به مثابه «محتوایی» که می‌توان به زبانی دیگر برگرداند تلقی نمی‌کنند، بلکه آن

---

[۱] یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری مخالف نهضت فرهنگ نو در چینِ سدهٔ بیستم بود. این جریان نام خود را از مجلهٔ «شیوه‌خان» گرفت که در ژانویهٔ ۱۹۲۲ به سردبیری وو می در دانشگاه ملی جنوب‌شرقی نانجینگ منتشر شد و تا سال ۱۹۳۳ ادامه یافت.

را به مثابهٔ «مسئله‌ای صوری» در نظر می‌گیرند که با قالب شعر، آهنگ، وزن، ساختار جمله و هنجارهای ادبی زبان مقصد در پیوند است. مورد شو جی مو، جدل شعری متمرکز بر رابطه میان «امید» هو شی و ترجمه فیتز جرالد را نشان می‌دهد؛ مورد وِن یی دوئو، ارتباط بالقوهٔ میان معرفی رباعیات و نظریه‌پردازی دربارهٔ وزن شعر نو را روشن می‌سازد؛ و مورد وو می، چگونگی جذب ادبیات بیگانه از طریق قالب شعر کلاسیک چینی به دست جریان «شیوه‌خان» را آشکار می‌کند. بدین ترتیب می‌توان دید که دریافت «رباعیات» در چین دهه ۱۹۲۰ دیگر فقط منبعی برای نهضت ادبیات نو نیست، بلکه به‌تدریج به موضوعی شعری بدل شده است که به جدّ به آن پرداخته می‌شود. با این همه، اصل متنی که مترجمان این دوره با آن روبه رو بودند، هم‌چنان ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد بود. چه بازآفرینی شو ژی مو از قافیه‌بندی الف-الف-ب-الف، چه ارجاع وِن یی دوئو به زیباییِ معمارانه، چه بدل‌سازی وو می به چی یَن جوئه جو؛ همگی در گفت‌وگو با ترجمهٔ فیتزجرالد جریان داشت. متن فارسیِ خیّام، هم‌چنان بیرون از افق دیدِ آنان بود. این وضعیت تا پس از دههٔ ۱۹۴۰ نیز پایدار ماند؛ چنان‌که مترجمانی چون لی جی یه هر یک ترجمهٔ تازه‌ای پیش آوردند؛ اما این ترجمه‌های تازه نیز بر متن انگلیسی استوار بودند و تفاوت‌ها بیشتر در گزینشِ سبک، نه در دگرگونی بنیادین مسیر ترجمه، نمود می‌یافت. به همین سبب، تبارشناسی ترجمهٔ رباعیات خیام در چین، در بازه‌ای گسترده، ویژگی نوعی درون‌چرخیدگی به خود گرفت - تفاوت میان مترجمان، اساساً، در گزینش سبک شعری چینی نمود می‌یافت، در حالی‌که فهم ایشان از اصل، در میانجی‌گری یکسان زبانِ انگلیسی، مشترک می‌ماند.

شکستن این درون‌چرخیدگی، نیازمند گذر از خود این میانجی بود؛ یعنی پدید آمدن مترجمانی که مستقیماً با متن فارسی روبه‌رو می‌شدند. پیش از آنکه چنین

رخدادی پیش آید، الگوی شایستهٔ اعتنایی از بازنویسی در جهان چینی‌زبان فرامرزی به پختگی رسید: ترجمهٔ زایندهٔ هوانگ کِه سون.

۲-۴. امتداد تبارشناسی: الگوی «بازآفرینی آزاد» نزدِ هوانگ کِه سون و بازتولید در جهانِ چینی‌زبانِ فرامرز

در سراسر سلسله ترجمه‌های چینی *رباعیات*، ترجمهٔ هوانگ کِه‌سون جایگاهی بسیار ویژه دارد. در دورهٔ جنبش چهار ماه می، *رباعیات* از طریقِ معرفیِ هو شی، گوئو مورو و دیگران به چین وارد شد: «امید» هو شی به مثابهٔ ترجمه‌ای به زبان محاوره توجهات را برانگیخت، و گو مورو نیز ترجمه کامل هر ۱۰۱ رباعی چاپ چهارم ترجمه انگلیسی فیتزجرالد را به انجام رساند و دامنه تأثیرِ «رباعیات» را در تاریخ ترجمه شعرِ معاصر زبان چینی گسترش بیشتری بخشید (وانگ ای‌دان، ۲۰۱۲: ۱-۳). برخلاف این رگه شعر محاوره‌ای و ترجمهٔ نو شعر، هوانگ کِه‌سون در درون سلسله ترجمه‌های *رباعیات* در تایوان شیوه‌ای را پدید آورد که خود آن را «بازآفرینیِ آزاد» نامید. لیو جیان‌جی توضیح می‌دهد که «بازآفرینی آزاد» به معنای «استخراج و امتدادِ معنا و سپس ترجمه آن» است؛ یعنی شیوه‌ای از ترجمه که در آن دو سرشت «ترجمه» و «استخراج» هم‌زمان حضور دارند ـ هم به متن اصلی وفادار می‌ماند و هم بستر زبانی متنِ اصلی را گسترش می‌دهد و در دل آن دست به ابتکار می‌زند، چنان‌که ترجمه به نوعی نوشتاری بدل می‌شود که هم‌زمان معنای بازتولید، آفرینش و دگردیسی فرهنگی را در خود حمل می‌کند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵-۲۱۶). شکل‌گیری این الگو از پیشینه شخصی هوانگ کِه سون و بسترِ نگارش شعر کلاسیک چینی در جهان چینی‌زبان بیرون از سرزمین اصلی جدایی‌ناپذیر است.

هوانگ کِه سون (۲۰۱۶-۱۹۲۸) فیزیک‌دانِ نظریِ چینی‌تبار است. او در نان‌نینگِ استان گوانگ‌شی به دنیا آمد و دوران نوجوانی خود را عمدتاً در مانیلِ فیلیپین گذراند؛

مدرک کارشناسی فیزیک را در سال ۱۹۵۰ و مدرک دکتری را در سالِ ۱۹۵۳ از مؤسسه فناوریِ ماساچوست (MIT) دریافت کرد، در سالِ ۱۹۵۷ به MIT بازگشت و به تدریس پرداخت، در سالِ ۱۹۶۶ به مقام استادی ارتقا یافت و به سبب پژوهش‌هایش در حوزهٔ فیزیک آماری به شهرت رسید (مورلی، ۲۰۱۷: ۱۹). ترجمهٔ *رباعیات* را نیز از سال ۱۹۵۰ و در دوران حضورِ خود در MIT آغاز کرد. بر اساس نقل شو گونِنگ از سخن خود هوانگ کِه‌سون، او بیش از یک سال صرفِ ترجمهٔ رباعیاتِ فیتز جرالد به قالب جوئه‌جوی هفت‌هجایی کرد و پس از پایان کار، ۵۰ نسخه از آن را با چاپِ سربی به دوستان هدیه داد؛ این ترجمه، نخست در سال ۱۹۵۶ در کتابفروشی چی مینگ منتشر شد و سپس انتشارات شولین آن را بازچاپ کرد (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۳). جدول ترجمه‌های تایوانی *رباعیات* که لیو جیان‌جی ارائه می‌کند نیز چاپ سال ۱۹۵۶ کتابفروشی چی‌مینگِ تایپه و چاپ سالِ ۱۹۸۷ انتشارات شولین تایپه را در بر می‌گیرد، که هر دو به نام «بازآفرینیِ آزاد هوانگ کِه سون» مشخص شده و هر دو نیز «شعر موزون و مقفّی؛ بازآفرینی آزاد» معرفی شده‌اند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۷-۲۱۶). بنابراین، به‌جای آنکه به طور کلی بگوییم ترجمهٔ هوانگ کِه سون تا امروز محبوب‌ترین ترجمه است، محتاطانه‌تر آن است که بگوییم در میان ترجمه‌ها و پژوهش‌های مربوط به *رباعیات* در تایوان، ترجمهٔ بازآفرینانه هوانگ کِه‌سون، یکی از پُرتوجه‌ترین ترجمه‌ها به‌شمار می‌آید؛ چنان‌که لیو جیان‌جی به‌صراحت می‌گوید، در میان ترجمه‌های تایوانی *رباعیات*، «ترجمه بازآفرینانه هوانگ کِه سون از همه پُرتوجه‌تر است» (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۵).

شاخص‌ترین ویژگی ترجمهٔ هوانگ کِه سون، ارائه *رباعیات* فیتز جرالد در قالب چی‌جوئه است. لیو جیان‌جی خاطرنشان می‌سازد که چاپ انتشارات شولین درواقع بازنشر ترجمه پیشین سال ۱۹۵۶ کتابفروشی چی‌مینگ همراه با اندکی اصلاحات بوده، و متن مبنای آن چاپ پنجم ترجمه بازآفرینانه فیتز جرالد است که در بر گیرنده

۱۰۱ رباعی است (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۷). از نظرگاه مفاهیم ترجمه، هوانگ کِه‌سون کارِ خود را ترجمه‌ای واژه به واژه به معنای متعارفِ آن تلقی نمی‌کند، بلکه روح «بازآفرینی آزاد» فیتز جرالد را پی می‌گیرد و آن را در زبان چینی بار دیگر دگرگون می‌سازد. به دیدگاه لیو جیان‌جی، هوانگ کِه‌سون که ترجمه چینیِ خود را «بازآفرینی آزاد» می‌نامد، هم روح ترجمه انگلیسی فیتزجرالد از *رباعیات* را به ارث می‌برد و هم اثرش، ترجمه‌ای از گونه معمول وفادار به واژگان نیست، بلکه شیوه‌ای گفت‌وگومحور است که دو فرهنگ را به یکدیگر می‌پیوندد و در هم می‌آمیزد؛ از این روی، ترجمه‌های فیتزجرالد و هوانگ کِه سون از *رباعیات* را حتی می‌توان آفرینش نامید (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۳). لیو جیان‌جی همچنین می‌افزاید که هوانگ کِه سون با ادامه شیوه بازآفرینانه فیتزجرالد، متنی چندلایه و گفت‌وگومحور پدید می آورد که می‌توان آن را بازآفرینی دوباره آزاد ـ بازآفرینی بازآفرینی نامید (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۵). هوانگ کِه سون خود نیز در پیش‌گفتار ترجمه‌اش اشاره می‌کند که در *رباعیات* متوجهِ جنبه‌ای شده است که در ادبیات سنّتی چینی وجود ندارد، یعنی نگرش، باور و احساس دانشمندی از حوزهٔ علوم ریاضی و یادآور می‌شود که در دوران تحصیل خود در دورهٔ دکتری فیزیک نظری به این کتاب برخورده و در دلش طنینی برخاسته است (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴).

این رویکرد آگاهانه هوانگ کِه سون باعث می‌شود ترجمهٔ او چهره‌ای متفاوت با ترجمه‌های آغازین شعر محاوره‌ای پیدا کند. پنگ جینگ شی خاطرنشان می‌کند که *رباعیات* هوانگ کِه‌سون را «بیش از آنکه ترجمه بدانیم، باید آفرینشی به زبان چینی به شمار آوریم»، زیرا در آن می‌توان احساسات و تصاویری را دید که در چی‌جوئه سنّتی متداول‌اند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۲۳). بسیاری از رباعی‌های ترجمه شده، تقریباً می‌توانند به مثابهٔ چی جوئه‌ای با سبک کلاسیک چینی، مستقل از متن اصلی خوانده شوند. شو گونِنگ نیز خاطرنشان می‌کند که برخی از اشعار ترجمه‌شده در *رباعیات*

هوانگ کِه‌سون، حتی اگر متن اصلی را بپوشانیم و آن‌ها را به‌مثابهٔ ترجمه ننگریم، باز هم «اشعاری بسیار فشرده و ژرف» به‌شمار می‌آیند (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۴). برای نمونه، رباعیِ پُرآوازه "A Book of Verses underneath the Bough" در ترجمهٔ انگلیسیِ فیتزجرالد، در دست هوانگ کِه سون به این صورت درمی‌آید: «یک سبد خوراک ساده و یک کوزه می / یک طومارِ شعر در سایه درخت در خنکا نشسته‌ام / ای محبوب! تو برای من از دریای بی‌کرانه می‌خوانی / و این دریای بی‌کرانهٔ بی‌کرانه همان بهشت است» (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۵). این دگردیسی، بازگردان واژه به واژه را هدف نمی‌گیرد، بلکه به آنچه لیو جیان‌جی «وفاداری در سطحِ فضای شاعرانه» می‌نامد نزدیک‌تر است: یعنی از طریق دگردیسی نمادهای فرهنگی، به دنبال تطابق کلی ترجمه در سطحِ حال‌وهوا، فضای شاعرانه و کارکردِ شعری است (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵، ۲۱۷). لیو جیان‌جی در مقایسه رباعی هشتم نیز یادآور می‌شود که هوانگ کِه سون نام‌های مکانی بیگانه «نیشاپور» و «بابِل» را که در متن فیتز جرالد آمده، به دو اصطلاح مربوط به فصل‌های سنّتیِ چینی، یعنی «هانْشی» (فصلِ سرد) و «هواجاو» (صبحِ شکوفه‌ها) بدل می‌کند، چنان‌که خواننده در بستر فرهنگیِ بیگانه نوعی آشنایی فرهنگ چینی را احساس می‌کند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۲۱-۲۲۳).

اگر «بازآفرینی آزاد» هوانگ کِه سون را در پهنهٔ نظریه‌های ترجمهٔ جهانی بنگریم، می‌توانیم گفتگوهای آن را با چند مفهوم مهم ترجمه‌شناسی غربی ببینیم. لفور در پیش‌گفتار کلی «ترجمه، بازنویسی و دستکاری شهرت ادبی» خاطرنشان می‌سازد که ترجمه، قطعاً نوعی بازنویسی متن اصلی است و هر بازنویسی، بازتاب‌دهندهٔ نوعی ایدئولوژی و شعریات است و ادبیات را به‌گونهٔ خاصی دستکاری می‌کند تا در جامعه‌ای معین، کارکردی معین یابد (Lefevere, ۱۹۹۲: vii). از این چشم‌انداز، «بازآفرینی آزاد» هوانگ کِه‌سون، پدیده‌ای تصادفی و ویژه نیست، بلکه روشی است که سرشت بازنویسانهٔ ترجمه را به‌گونه‌ای آشکار و شعری به نمایش می‌گذارد. بحثِ ونوتی دربارهٔ

«بومی‌سازی» و «بیگانه‌سازی» نیز برای فهم ترجمهٔ هوانگ کِه‌سون کاربرد دارد. ونوتی بیان می‌کند که مترجم می‌تواند روش بومی‌سازی را برگزیند و متن بیگانه را به ارزش‌های فرهنگی زبان مقصد فروبکاهد و نویسنده را «به خانه بازگرداند»، یا روشِ بیگانه‌سازی را برگزیند و از طریق فاصله‌گرفتن از ارزش‌های زبانِ مقصد، تفاوت زبانی و فرهنگیِ متنِ بیگانه را به ثبت برساند و خواننده را «به سفر بفرستد» (Venuti, ۱۹۹۵: ۲۰).

بنا بر نقدِ ما یائومین، فیتز جرالد و هوانگ کِه سون هر دو در راهبردهای ترجمه خود از شیوهٔ «اهلی‌سازی» بهره گرفته‌اند و این بازتاب‌دهندهٔ نگرش هر یک به فرهنگ خودی و فرهنگ بیگانه است (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۳-۲۲۴). با این حال، لیو جیان‌جی نیز هشدار می‌دهد که اگر بازآفرینی آزاد فیتز جرالد و هوانگ کِه سون را بیش از حد از زاویهٔ خصومت ملی یا فرهنگی نقد کنیم، به «بدفهمیِ تشبیه» دچار می‌شویم؛ هوانگ کِه سون نه از سر خصومت یا بدبینی به فرهنگ بیگانه، بلکه از طریق گونه‌ای ویژه از نوشتار ترجمه‌ای فرهنگی، روح بازآفرینی آزاد فیتز جرالد را از نو پدیدار می‌سازد (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۵). از این‌روی، ترجمهٔ هوانگ کِه سون را می‌توان نوعی بازنویسی بومی سازانه با آگاهی بالا فهمید: ترجمه‌ای که سوژهٔ مترجم را پنهان نمی‌سازد، بلکه از طریق نام‌گذاری خود به‌عنوان «بازآفرینیِ آزاد»، موضع شعری خود را آشکار می‌کند.

۲-۵. نظام‌مندسازی دانش: ترجمهٔ مستقیم ژانگ هونگ نیان از متن فارسی و نهادینه‌سازی علمی-دانشگاهی

دههٔ ۱۹۸۰ یکی از مرزهای مهم در تاریخ ترجمهٔ *رباعیات* در چین به شمار می‌آید. پیش از این، معرفی *رباعیات* به زبان چینی برای مدتی طولانی از مجرای ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد صورت می‌گرفت: ترجمهٔ «امید» اثرِ هو شی در سال ۱۹۱۹ نیز

از ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد به چینی برگردانده شده بود؛ گو مورو نیز پس از آن ۱۰۱ رباعی را به‌طورکامل ترجمه کرد؛ لیو جیان‌جی نیز در جمع‌بندی خود می‌گوید که ترجمهٔ *رباعیات* در جهان چینی‌زبان «عمدتاً براساس ترجمه آزاد فیتز جرالد» انجام شده است (وانگ ای‌دان، ۲۰۱۲: ۱). از پس دههٔ ۱۹۸۰ به این سوی، با بلوغ تدریجی نیروهای آموزش‌دیده در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی گروه زبان‌های شرقی دانشگاه پکن که از سال ۱۹۵۷ به پذیرش دانشجو در این رشته آغاز کرده بود، پژوهشگرانِ زبان فارسی پس از انقلاب فرهنگی به‌تدریج کار ترجمه ادبیاتِ فارسی را بر عهده گرفتند و ترجمه از مجرای زبان دوم خارجی به‌تدریج به جایگاهی فرعی رانده شد (مو هونگ یَن، ۲۰۱۷). در همین زمینه است که در سال ۱۹۹۱، انتشارات ون‌جینِ ژانگ هونگ نیان «اشعار فلسفی فارسی» را همراه با مقالهٔ پیش گفتار او با عنوان «بازشناسی خیام» منتشر ساخت؛ این اثر به‌گونه‌ای متمرکز زندگی خیام، مسئلهٔ اصالت یا انتساب رباعیات، نظام متنی فارسی و سرگذشت ترجمه‌های داخلی و خارجی این اثر را معرفی می‌کند (ژانگ هونگ‌نیان، ۱۹۹۱: ۹-۱۰، ۲۵). از این بخش به بعد، این مقاله وارد کاربرد ماهوی چارچوب تحلیلی «نظام‌مندسازی دانش» می‌شود ـ در ادامه، ترجمهٔ سال ۱۹۹۱ ژانگ هونگ نیان را به‌عنوان نقطهٔ ورود بحث بر می‌گزینیم تا بررسی کنیم که این ترجمه چگونه با تکیه بر پشتیبانی چارچوب معرفتی ایران‌شناسی دانشگاهی، *رباعیات* را از رویدادی شعری به رویدادی دانشگاهی بدل می‌سازد.

ژانگ هونگ نیان (۱۹۳۱–۲۰۲۵)، استاد گروه زبان‌ها و ادبیات شرقی دانشگاه پکن، سال‌های سال، عمر خویش را وقف آموزش و پژوهش زبان و ادبیات فارسی در چین کرد. او نه تنها *رباعیات* را به چینی برگرداند، بلکه *شاهنامه* فردوسی، *گلستان* سعدی و چندین مثنوی روایی از نظامی گنجوی را نیز به چینی ترجمه کرد و یکی از پایه‌گذاران برجستهٔ ترجمه و پژوهشِ ادبیاتِ فارسی در چین به شمار می‌آید. ترجمهٔ او از *رباعیات* بر نسخهٔ تصحیح شدهٔ فارسی استوار بود و در عین حال، از ترجمه‌های

متعدد انگلیسی، روسی و فرانسوی نیز بهره گرفت و در مجموع چهره‌ای از بنیاد متفاوت با همهٔ ترجمه‌های چینی پیشین بازمی‌نمود.

این تفاوت، نخست در شمار و گزینش رباعیات ترجمه‌شده نمود می‌یابد. ترجمهٔ فیتز جرالد، متنی است که از گزینش سخت‌گیرانه و چینش تازه گذشته است؛ آن ۱۰۱ رباعی او با هیچ‌یک از مجموعه‌های فارسی منسوب به خیام، به لحاظ شمار و چینش واقعی، یکی نیست. حال آنکه مأخذ ژانگ هونگ نیان، نسخهٔ تصحیح شده‌ای بود که محمدعلی فروغی و قاسم غنی ـ دو پژوهشگر ایرانی ـ سامان داده بودند؛ شمار رباعیات ترجمه شدهٔ او بسی بیش از ترجمهٔ فیتز جرالد است و از ساختار روایی بامداد ـ نیم‌روز ـ شامگاه ـ شب که فیتزجرالد ساخته بود، پیروی نمی‌کند، بلکه می‌کوشد ترتیب مجموعه و وضعیت انتساب رباعیات را در متنِ فارسی پاس بدارد.

تفاوتی بنیادی‌تر در دریافت از مضمون و سبک شعر خیام نهفته است. خیامی که فیتز جرالد بازساخته بود، شکّاکی اپیکوریست بود؛ آهنگ کلی رباعیات او دنیوی، کام‌جویانه و آغشته به مالیخولیایی با رگه‌هایی از جبرگرایی است. اما در سنّت علمی بومی ادبیات فارسی، سیمای خیام به مراتب پیچیده‌تر است: او نخست از آن دیدگاه، ریاضی‌دان و ستاره‌شناسی برجسته است که در روزگار سلجوقیان در ویرایش تقویم، نقش کانونی داشت و تقویم جلالی ای که او و همکارانش تنظیم کردند، حتی از تقویم گرگوری دقیق‌تر است و جایگاه فلسفی و شعری‌اش همواره موضوع بحث و جدل بوده است. در تاریخ پذیرش ادبیات کلاسیک فارسی، مسئلهٔ اصالت رباعیات خیام پیوسته معمایی ناگشوده مانده است؛ پژوهشگران بر آنند که از هزاران رباعی منسوب به خیام، تنها ده‌ها رباعی قطعاً از خود اوست، و دیگرها آثار سده‌های پسین‌اند که زیر نام خیام رواج یافته‌اند.

ژانگ هونگ‌نیان استاد دانشگاه پکن و مسئول بخش ادبی در پژوهشگاه فرهنگ ایران دانشگاه پکن است. بختیار در پیش‌گفتار «اشعار فلسفی فارسی» نیز ژانگ هونگ

نیان را با همین عنوان معرفی و اشاره می‌کند که ترجمه او در بر گیرندهٔ رباعیات مهم خیام است (بختیار، ۱۹۹۱: ۵). در تاریخ ترجمهٔ ادبیات فارسی، ژانگ هونگ‌نیان *لیلی و مجنون*، *مجموعهٔ داستان‌های ادبیات فارسی* و *بوستان* را نیز ترجمه کرده و پس از سال ۱۹۹۰ به ترجمهٔ *گزیدهٔ شاهنامه* و *گزیدهٔ شعر کهن فارسی* نیز پرداخته است (مو هونگ‌یَن، ۲۰۱۷). از این رو، در سنجش با ترجمه‌های پیشین چینی *رباعیات* که عمدتاً براساس ترجمه‌های انگلیسی شکل گرفته بودند، برجستگی ترجمه ژانگ هونگ‌نیان نه در بازآفرینی دوبارهٔ فیتز جرالد در قالب شعر چینی، بلکه در آن است که مسائلِ مربوط به نسخه، اصالت، هویت مؤلف و سنّت ادبیات فارسی را یک‌جا در توضیحات مربوط به ترجمه می‌گنجاند. ژانگ هونگ‌نیان در «بازشناسی خیام» توضیح می‌دهد که *اشعار فلسفی فارسی* او از روی متن فارسی منتشرشده در سالِ ۱۹۵۷ از سوی آکادمی علوم شوروی ترجمه شده است؛ متنی که ترجمهٔ روسی نیز همراه خود دارد (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵).

این تفاوت نخست در شمار رباعیات ترجمه‌شده و در متن مبنای ترجمه نمایان می‌شود. ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد خود متنی است که از دل گزینش، بازچینش و بازآفرینی برآمده است: چاپ یکم سال ۱۸۵۹ شامل ۷۵ رباعی، چاپ دوم سال ۱۸۶۸ شامل ۱۱۰ رباعی، چاپ سوم سال ۱۸۷۲ شامل ۱۰۱ رباعی، چاپ چهارم سال ۱۸۷۹ شامل ۱۰۱ رباعی و چاپ پنجم پس‌ازمرگ شاعر نیز شامل ۱۰۱ رباعی است، که در هر چاپ ترتیب اشعار و واژگان ترجمه با چاپ پیشین تفاوت‌هایی دارد (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵). ژانگ هونگ‌نیان در *بازشناسی خیام* سلسلهٔ نسخه‌های رباعیات را به‌عنوان مسئله‌ای مقدماتی برای ورود به متن ترجمه قرار می‌دهد: او یادآور می‌شود که نسخه هدایت در بر گیرندهٔ ۱۴۳ رباعی است، نسخهٔ فروغی از میان ۱۷۸ رباعی، ۶۶ رباعی را برگزیده و آن‌ها را معتبرتر دانسته است و نسخه گردآوری همایی بر مبنای دست‌نویس *طرب‌خانه* ۱۴۶۲ میلادی شامل ۵۶۲ رباعی است؛ هم‌زمان توضیح

می‌دهد که ترجمه سال ۱۹۹۱ خود او بر اساسِ متن فارسی منتشرشده در سال ۱۹۵۷ از سوی آکادمی علوم شوروی صورت گرفته است (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵). از این‌روی، کار ژانگ هونگ نیان دیگر در امتداد ساختار شعری ۱۰۱ رباعی فیتز جرالد گسترش نمی‌یابد، بلکه نخست مسائل متن‌شناختی همچون «کدام شعرها از خیامند؟» و «کدام نسخه قابل استناد است؟» را در مرکز فرایند ترجمه قرار می‌دهد.

تفاوتی بنیادی‌تر در فهم مضامین شعری خیام و چهره مؤلف آن نمایان است. خیامی که فیتز جرالد آن را شکل داد و در ترجمه‌های آغازین چینی به‌گستردگی در گردش بود، اغلب چنین فهم می‌شد: شاعری که در برابر گذرا بودن ایام و ناپایداری زندگی آدمی، شادمانی در همین جهان را پیشنهاد می‌کند؛ وانگ ای‌دان نیز فضای کلی *رباعیات* ترجمه‌شدهٔ فیتز جرالد را به این صورت جمع‌بندی می‌کند: حال وهوای تازه شرقی، شادمانی در همین جهان، اندوهی ملایم و سبکی رومانتیک؛ و خاطرنشان می‌سازد که این ترجمه، نشانه‌هایی از خوش‌گذرانی اپیکوری و نیز سرگشتگی و تردید عصرِ ویکتوریا را در خود دارد (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۲). اما در تفسیر ایران‌شناسانه ژانگ هونگ‌نیان، چهرهٔ خیام بسی پیچیده‌تر است: ژانگ هونگ‌نیان اشاره می‌کند که خیام نه‌تنها شاعر، بلکه آموزگار، اخترشناس، پزشک، فیلسوف و ریاضی‌دان نیز بوده، و مأمور بود گاه‌شماری را اصلاح کند و سرپرستی ساخت رصدخانه‌ای را نیز بر عهده گرفت (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۱۰). در همان حال، مسئلهٔ اصالت رباعیات خیام همواره پیچیده و دشوار باقی مانده است، زیرا بسیاری از سروده‌های متأخران به نام خیام منتشر شده‌اند، نسخه‌های کهن و معتبر یکی پس از دیگری پیدا و ابطال شده‌اند، و تا امروز هیچ مجموعه شعری پذیرفته‌شده‌ای از خیام که نسبتاً دقیق به‌شمار آید وجود ندارد (ژانگ هونگ‌نیان، ۱۹۹۱: ۹). در ویرایش‌های نسبتاً سخت‌گیرانه، رباعیات قابل اعتماد اغلب به ده‌ها بیت محدود می‌شوند؛ برای نمونه، فروغی از میان ۱۷۸ رباعی، ۶۶ رباعی را برگزیده و این اشعار را نسبتاً معتبر دانسته است (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵)

از منظر هنجارهای ترجمه، هنجار آغازینی که ترجمهٔ ژانگ هونگ‌نیان از آن پیروی می‌کند (با استفاده از اصطلاح توری) با هنجار بسیاری از مترجمان پیشین متفاوت است. کسانی چون گو مورو و هوانگ کِه سون بیشتر به «هنجارهای شعری زبان مقصد» نزدیکند ـ یعنی نخست این که ترجمه در سنّتِ شعری زبان چینی استوار شود؛ اما کار ژانگ هونگ نیان بیشتر به «هنجارهای متنی زبان مبدأ» نزدیک می‌شود ـ یعنی تا حد ممکن پیشینهٔ متن‌شناختی متن فارسی، ساختار معنایی و بستر فرهنگی آن را توضیح می‌دهد و حفظ می‌کند. به‌بیان توری، این جابه‌جایی هنجاری را می‌توان به‌مثابهٔ گذر از قطب «پذیرفتگی» به قطب «بسندگی» فهمید: ترجمه‌ای که از متن مبدأ و هنجارهای فرهنگ مبدأ پیروی می‌کند به‌سوی بسندگی گرایش دارد، و ترجمه‌ای که از هنجارهای فرهنگ زبان مقصد پیروی می‌کند به‌سوی پذیرفتگی (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۵۷). هم‌زمان، از منظر مقولهٔ «مستقیم‌بودن ترجمه» در ذیلِ «هنجارهای مقدماتی» نزد توری، نیز این پرسش که آیا فرهنگ زبان مقصد ترجمهٔ غیرمستقیم را مجاز می‌داند، تحمل می‌کند، ترجیح می‌دهد یا منع می‌کند، خود بخشی از هنجارهای ترجمه است (Toury, ۱۹۹۵: ۵۸-۵۹). با این ملاحظه است که می‌توان گفت کار ژانگ هونگ‌نیان نشانهٔ آن است که در جهانِ چینی‌زبان، ترجمه‌ای از *رباعیات* که متن فارسی را مبنای کار قرار دهد، در حال کسب مشروعیت دانشگاهی بالاتر است؛ این جابه‌جایی هنجاری نه نتیجه سلیقه شخصی مترجم، بلکه پیوند تنگاتنگ با تربیت نیروهای متخصصِ زبان فارسی، با سنّت ترجمهٔ دانشگاهی و با نهادینه‌شدن پژوهش‌های ادبیات فارسی دارد (مو هونگ‌یَن، ۲۰۱۷).

از چشم‌انداز جامعه‌شناسی معرفت، مسیر ایران‌شناسانه‌ای که ژانگ هونگ‌نیان و پی جویانش باز می‌نمایانند، صرفاً تغییری در روش ترجمه نیست، بلکه برپایی سازوکاری برای تولید دانش است. این بدان معناست که پذیرش خیام و رباعیاتش در چین، از رخدادی شعری برپایهٔ سلیقهٔ شخصی، به رخدادی علمی برپایهٔ انضباط

رشته‌ای دگرگون شده است. آنچه این دگرگونی در بر دارد، تنها توان زبانی مترجم یعنی گذار از انگلیسی به فارسی نیست، بلکه نظام پشتیبانی کاملی است: رشتهٔ زبان فارسی در دانشگاه‌ها، نهادهای پژوهشی شرق‌شناسی، نظام داوری نشریه‌های علمی، گرایش‌های رساله‌نگاری دکتری، و پیوندهای پژوهشی بین‌المللی با محافل علمی ایران. به این معنا، انتشار ترجمهٔ ژانگ هونگ نیان، بیش از آنکه دستاوردی فردی باشد، نشانه‌ای از پختگی یک رشتهٔ علمی است.

۳. نتیجه‌گیری

این مقاله با تکیه بر دو مفهوم «بازنویسی واسطه‌مند» و «نظام‌مندسازی دانش»، مسیر یک‌سده‌ای ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین را بررسی کرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که پذیرش این اثر در آغاز بر نوعی واسطه‌مندی دوگانه استوار بود: مترجمان چینی نه مستقیماً با متن فارسی، بلکه با ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد روبه‌رو بودند؛ ترجمه‌ای که خود بازآفرینی شاعرانه‌ای متأثر از شعرشناسی عصر ویکتوریا بود. بااین‌حال، برگردان‌های چینی حاصل از این مسیر یکسان نبودند و هر مترجم، متناسب با جایگاه شعری و فرهنگی خود، رباعیات را در قالب شعر نو، وزن‌های کلاسیک یا ترجمهٔ خلاقانه بازنویسی کرد.

از دههٔ ۱۹۸۰، با گسترش آموزش زبان فارسی و نهادینه‌شدن ایران‌شناسی در چین، ترجمهٔ مستقیم از فارسی اهمیّت بیشتری یافت. ترجمهٔ ژانگ هونگ‌نیان نمایانگر این تحول است؛ زیرا رباعیات را در پیوند با نسخه‌شناسی، ادبیات کلاسیک فارسی و زمینهٔ تاریخی خیام بازخوانی کرد. این تغییر تنها گذار از یک زبان واسط به زبان اصلی نبود، بلکه دگرگونی در شیوهٔ تولید دانش دربارهٔ خیام و نشانه‌ای از بلوغ نهادهای علمی چین به شمار می‌آمد.

بازنویسی واسطه‌مند و نظام‌مندسازی دانش را نمی‌توان به‌سادگی در تقابل فروتر و برتر قرار داد. الگوی نخست در گسترش ادبی و بازآفرینی شاعرانهٔ رباعیات نقش داشت و الگوی دوم بر بازگشت به متن فارسی و شناخت تاریخی اثر تأکید کرد. هم‌زیستی این دو مسیر نشان می‌دهد که تاریخ ترجمه، هم‌زمان تاریخ بازتفسیر متن در بسترهای شعری، فرهنگی و علمی متفاوت است. پژوهش حاضر خطوط اصلی این تبارشناسی را ترسیم کرده است. بررسی پذیرش خوانندگان، تحولات بازار نشر و ترجمه‌های جدید رباعیات می‌تواند در پژوهش‌های آینده، ابعاد دیگری از حضور خیام در جهان چینی‌زبان را روشن سازد.

کتاب‌شناسی

الف: منابع فارسی

۱) بختیار، مظفر(۱۳۷۱)، ***«چند کتاب در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی به زبان چینی»***، نشریهٔ آینده، سال هجدهم، شماره‌های ۷ ـ۱۲، صص ۳۷۵–۳۷۶.

۲) سابقی، علی‌محمد (۱۳۸۵)، ***«ترجمه‌های رباعیات عمر خیام به زبان چینی»***، نشریهٔ نامهٔ پارسی، شمارهٔ ۴۱، صص. ۳۱–۴۲.

ب: منابع انگلیسی

۱) Bloom, H. (1994). The Western canon: The books and school of the ages. Harcourt Brace.

۲) Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production: Essays on art and literature (R. Johnson, Ed.). Columbia University Press.

۳) Çelikkol, A. (2013). Secular pleasures and FitzGerald’s Rubáiyát of Omar Khayyám. Victorian Poetry, 51(4), 511–532.

۴) Damrosch, D. (2003). What is world literature? Princeton University Press.

۵) Davis, D. (1989). Introduction. In O. Khayyám, The Rubáiyát of Omar Khayyám (E. FitzGerald, Trans., pp. 1–43). Penguin Books.

۶) Khayyam, O. (1859). Rubáiyát of Omar Khayyám, the astronomer-poet of Persia (E. FitzGerald, Trans.). Bernard Quaritch.

(۷ Lefevere, A. (1992). Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame. Routledge.

(۸ Munday, J. (2016). Introducing translation studies: Theories and applications (4th ed.). Routledge.

(۹ Nida, E. A. (1964). Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating. E. J. Brill.

(۱۰ Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). The theory and practice of translation. E. J. Brill.

(۱۱ Toury, G. (1995a). Descriptive translation studies and beyond. John Benjamins.

(۱۲ Toury, G. (1995b). The nature and role of norms in translation. In Descriptive translation studies and beyond (pp. 53–69). John Benjamins.

(۱۳ Venuti, L. (1995). The translator’s invisibility: A history of translation. Routledge.

(۱۴ Yarshater, Ehsan (1988). Persian Literature. Albany, NY: SUNY Press and Bibliotheca Persica.

ج. منابع چینی

[۱] 巴赫提亚尔,莫扎法尔.(۱۹۹۱).序:海亚姆——生活与美的歌者.载于欧玛尔·海亚姆,《波斯哲理诗》(张鸿年,译,pp.۱-۸).北京:文津出版社.

[۲] 郭沫若.(۱۹۲۳).波斯诗人莪默伽亚谟.创造季刊,۱(۳),"杂录"۱-۴۱.

[۳] 海亚姆.(۲۰۱۷).《鲁拜集》(张鸿年,译).北京:商务印书馆.

[۴] 胡适.(۱۹۱۹).希望.新青年,۶(۴),۳۷۴.后收入:胡适.(۱۹۲۰).《尝试集》(p.۴۸).上海:亚东图书馆.

[۵] 黄克孙.(۱۹۸۷).序.载于黄克孙(衍译),《鲁拜集》(pp.iii-viii).台北:书林出版公司.

[۶] 李亚林.(۱۹۹۴).波斯的李白——莪默·伽亚谟及其《鲁拜集》.外国文学研究,(۰۳),۷۳-۷۵.

[۷] 刘建基.(۲۰۰۶).跨文化沟通:衍译的再现——《鲁拜集》翻译在台湾.外国语文研究翻译专刊,创刊号,۲۱۳-۲۲۷.

[۸] 马耀民.(۲۰۰۲).一九七○迄今台湾的翻译批评与翻译研究:以《中外文学》与《淡江评论》为例.载于张汉良(主编),《方法:文学的路》(pp.۲۵۵-۲۸۱).台北:台湾大学出版中心.

[۹] 穆宏燕.(۲۰۱۷,۸月۲۳日).波斯文学翻译与研究在中国.中华读书报,۰۷版.

[۱۰] 邵斌.(۲۰۱۰).翻译即改写:从菲茨杰拉德到胡适——以《鲁拜集》第۹۹首为个案.北京第二外国语学院学报,۳۲(۱۲),۸-۱۴.

[۱۱] 邵斌.(۲۰۱۱).《诗歌创意翻译研究:以〈鲁拜集〉翻译为个案》.杭州:浙江大学出版社.

[۱۲] 邵斌,朱安博.(۲۰۰۹).是"鲁拜集",也是"柔巴依集":Rubaiyat的译名之争.北京第二外国语学院学报,۳۱(۰۶),۵۵-۶۰.

[۱۳] 王一丹.(۲۰۱۲).跨越东西方的诗歌之旅——从《鲁拜集》的最初汉译看文学翻译成功的时代契机.新疆师范大学学报(哲学社会科学版),۳۳(۰۶),۱-۷+۱۱۵.

[۱۴] 闻一多.(۱۹۲۳).莪默伽亚谟之绝句.创造季刊,۲(۱),"评论"۱۴.后收入:孙党伯、袁謇正(主编).(۱۹۹۳).《闻一多全集:第۲卷》(p.۹۹).武汉:湖北人民出版社.

[۱۵] 闻一多.(۱۹۲۶,۵月۱۳日).诗的格律.晨报副刊·诗镌,۷版.后收入:孙党伯、袁謇正(主编).(۱۹۹۳).《闻一多全集:第۲卷》(pp.۱۴۰-۱۴۲).武汉:湖北人民出版社.

[۱۶] 吴笛.(۲۰۱۶).海亚姆《鲁拜集》的生成与传播.外国文学研究,۳۸(۰۵),۹-۱۵.

[۱۷] 吴笛.(۲۰۱۷).菲茨杰拉德《鲁拜集》翻译策略探究.安徽师范大学学报(人文社会科学版),۴۵(۰۶),۷۵۸-۷۶۳.

[۱۸] 咸立强,李岩.(۲۰۰۸).胡适与郭沫若译诗比较研究——以《鲁拜集》中两首诗的汉译为例.北京联合大学学报(人文社会科学版),(۰۳),۳۷-۴۰.

[۱۹] 许昆.(۲۰۱۸).《鲁拜集》的译介传播,以及郭、黄译本对比.传媒论坛,۱(۱۵),۱۴۳-۱۴۴.

[۲۰] 徐志摩.(۱۹۲۴,۱۱月۷日).莪默的一首诗.晨报副刊.后收入:赵遐秋、曾庆瑞、潘百生(编).(۱۹۹۱).《徐志摩全集:第۴卷》(p.۲۴۱).南宁:广西民族出版社.

[۲۱] 袁荻涌.(۱۹۹۰).郭沫若为什么要翻译《鲁拜集》.郭沫若学刊,(۰۳),۳۸-۴۰.

[۲۲] 张鸿年.(۱۹۹۱).海亚姆再认识.载于欧玛尔·海亚姆,《波斯哲理诗》(张鸿年,译,pp.۹-۳۲).北京:文津出版社.

[۲۳] 张静文.(۲۰۲۵).欧玛尔·海亚姆《鲁拜集》在中国的翻译与接受(۱۹۱۹-۲۰۲۴).齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版),(۰۴),۱۰۰-۱۰۳.

[۲۴] 周巧巧.(۲۰۱۴).翻旧调出新音:接受美学观照下的译者主体性——以《鲁拜集》两个汉译本为例.名作欣赏,(۱۵),۲۰-۲۲.