فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اوّل، بهار ۱۳۹۵

بررسی مقابله‌ای فرآیند حذف یا آنتروپی در ترجمه‌های فارسی هزار و یک شب

شهرام دلشاد (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران، نویسنده مسؤول)
sh.delshad@vmail.com
سید مهدی مسبوق (دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران)
smm.basu@yahoo.com

چکیده

از سده‌های نخست هجری که داستان‌های هزار و یک شب به عربی برگردانده شد تا دوران معاصر که با خیل عظیمی از مترجمان به زبان‌های مختلف جهان روبه‌رو گردیده، شاهد ورود سلایق گوناگون در ترجمهٔ این کتاب بوده‌ایم که نتیجهٔ آن از میان رفتن اصل، تعدد نسخه‌ها و اختلافات عمده میان ترجمه‌ها است. یکسان‌بودن نسخهٔ اساس ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی و مرعشی‌پور (چاپ بولاق مصر) زمینهٔ مناسبی را برای بررسی نحوهٔ تعامل این سه مترجم با متن اصلی فراهم می‌کند. حذف یکی از مؤلفه‌های مهم نقد ترجمه بر اساس نظریهٔ ژان رنه لادمیرال نظریه‌پرداز مقصدگرای فرانسوی به‌شمار می‌رود. او معتقد است که مترجم گاه می‌تواند به حذف گزاره‌ای متنی روی آورد. این فرآیند در عملیات ترجمه بنابر الزامات فراوانی نظیر الزامات فرهنگی، زبانی، سبکی و غیره رخ می‌دهد. مبحث پیش‌رو می‌کوشد مؤلفه حذف را در سه مقولهٔ بیان حالات عشقی، برگردان اشعار و نشانه‌های عربی–اسلامی در ترجمه‌های فارسی ألف لیلهٔ و لیلهٔ همورد ارزیابی و سنجش قرار دهد.

کلید واژه‌ها: هزار و یک شب، ژان رنه لادمیرال، ترجمه‌های فارسی، حذف یا آنتروپی

۱. پیشگفتار

مطالعات ترجمه عمدتاً بر دو رویکرد مبدأگرا و مقصدگرا استوار است. رویکرد نخست از بیگانه‌گرایی نشئت می‌گیرد؛ یعنی زمانی که مترجم متن را به عنوان متنی بیگانه می‌پذیرد و سعی می‌کند به انتقال دقیق سبک، گفتار و ساختار آن مبادرت ورزد و از نفوذ و تهاجم اثر بیگانه در ادبیات زبان مقصد نهراسد اما مقصدگرایان یا بومی‌گرایان بیش‌تر به زبان و ادبیات

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۲/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۱۳

مقصد توجه دارند و می‌کوشند ترجمه را با بافت زبانی و فرهنگی زبان مقصد همسو سازند. شایان ذکر است که ترجمه فرایندی پویا و زنده است که نمی‌توان آن را تماماً برابر با متن اصلی قلمداد کرد و ساختمان، زبان، اندیشه و فرهنگی متناسب با زبان مقصد را می‌طلبد و به صورت ناخواسته عوامل تأثیرگذار فکری، زبانی و فرهنگی مترجم در متن ترجمه رسوخ پیدا می‌کند و باعث ناهمگونی و نابرابری متن مقصد با متن مبدأ می‌گردد که یکی از حوزه‌های مهم این نابرابری مربوط به قضیهٔ حذف یا آنتروپی می‌باشد.

این مؤلفه به گفتهٔ ژان رنه لادمیرال[1]، نظریه‌پرداز مقصدگرا، به معنای «به هدر رفتن تدریجی اطلاعات در سطح دال و مدلول است؛ بدین معنا که گاه در متن مبدأ مواردی وجود دارد که در زبان مقصد بار معنایی ندارند و بیشتر مربوط به ساختار[2] آن زبان می‌باشند، در این صورت ترجمه نکردن این واحدهای معنایی به ایجاد معنا لطمه‌ای وارد نمی‌کند، بلکه ترجمهٔ آن‌ها متن را از قابل فهم بودن و خوانایی خارج می‌سازد» (مهدی‌پور، ۱۳۹۱، ص. ۵۰). بیکر نیز حذف واژه یا عبارتی خاص را که به متن ترجمه آسیبی نمی‌رساند راهکاری خوب برای انتقال مفهوم مورد نظر متن پیشنهاد می‌کند (بیکر، ۱۹۹۲، ص. ۳٤–۵۳). مواردی که نظریه‌پردازان مقصدگرا با حذف و آنتروپی آن موافقند مربوط به مفاهیم خاص فرهنگی یا اصطلاحات یا به‌طور کلی آن گزاره‌هایی است که در زبان مقصد بار معنایی ندارد و به بافت کلام آسیبی نمی‌رساند و انتقال آن به زبان مقصد ضرورتی ندارد.

در ترجمه‌های هزار و یک شب گاه درگاشت به حذف کامل یک قصه منجر شده و درگاشت‌های زیاد و متنوعی در ترجمه‌های کتاب دیده می‌شود. طبیعت چندملیتی و افسانه‌ای کتاب اقتضا می‌کند که مترجمان با تسامح و تساهل به برگردان آن بپردازند و به تغییرات ساختاری و حذف‌های مختلف و گسترده و افزوده‌سازی‌ها و تفسیرهای زیادی مبادرت ورزند. درگاشت در این ترجمه‌ها بیشتر مربوط به تصاویر حالات عشقی و داستان‌های جنسی و اشعار

1. Jean-Rene Ladmyral

۲. میان ساختار و فرم تفاوت است، فرم خود را بیگانه و در تقابل با موضوع تعریف می‌کند؛ در صورتی که ساختار، محتوای متفاوتی از خود ندارد و عین محتوا است که در سازمانی منطقی قرار می‌گیرد و این سازمان به‌عنوان ویژگی واقعیت تلقی می‌گردد (مختاریان، ۱۳۸٦، ص. ۱۲۰). بنابراین با توجه به معنی دقیق ساختار نظر لادمیرال را می‌توان توسعه داد و صرفاً به ویژگی‌های روساخت متن بسنده نکرد.

و استشهادات و زوایدی است که از اصالت شفاهی کتاب نشئت می‌گیرد و نیز برخی ویژگی‌های فرهنگی که رنگ و بوی غیر بومی دارد. حذف هر کدام از موارد یاد شده به ادبیات و فرهنگ زبان مقصد، زمان ترجمه، و شخصیت و رویکرد مترجم بستگی دارد. یعنی ممکن است تصاویر حالات عشقی در برخی زبان‌ها دقیق انتقال داده شود و در برخی دیگر بنابر ملاحظات فرهنگی و دینی حذف گردد. تلاش می‌شود این موارد در ترجمه‌های فارسی ألف لیلهٔ ولیلهٔ، مورد بررسی مقابله‌ای قرار گیرد تا از این رهگذر کارکرد آن را در این سه ترجمه تبیین و تحلیل نماید.

در این بخش با تکیه بر موردکاوی، حوزه‌هایی را که حذف در ترجمه‌های هزار و یک شب رخ داده است، با ذکر نمونه‌هایی از نسخهٔ عربی و ترجمه‌های فارسی تحلیل می نمائیم. در نقد نمونه‌ها سعی می‌شود با رویکردی گفتمانی به صحت و سقم ترجمه‌ها بپردازیم و نمونه‌ها را در دایرهٔ وسیع روایت به چالش بکشانیم، زیرا «پرداختن به بحث‌های کم‌ارزش لغوی و برداشتی سطحی و تحت‌اللفظی از ترجمه نشان از ناآشنایی با مباحث مربوط به گفتمان است که این روزها در دنیای زبان‌شناسی حضوری قوی دارد» (صلح‌جو، ۱۳۹۱، ص. ٤). بنابراین با توجه به این رویکرد سعی می‌شود ترجمه را در بستری کلی در قیاس با کل متن به نقد و داوری بکشانیم.

در زمینهٔ نقد ترجمه‌های هزار و یک شب جز مطالبی پراکنده پژوهش درخوری در دست نیست. از جمله این موارد مقاله (۱۳۸۷)«دربارهٔ ترجمه تازه هزار و یک شب» نوشتهٔ آذرتاش آذرنوش است که نویسنده در آن در چهار بخش به بررسی کلی ترجمهٔ اقلیدی پرداخته است که عبارت‌اند از: پیرامون مقدمهٔ مترجم، پیرامون متن یا متن‌های عربی، پیرامون اشعار و ترجمهٔ فارسی و پیرامون ترجمه از عربی به فارسی. نویسنده در بخش سوم و چهارم نمونه‌هایی از ترجمهٔ اقلیدی را مورد نقد و بررسی قرار داده است. مقاله (۱۳۹۳) با عنوان «هزار و یک شب و ترجمه‌های فارسی آن» نوشتهٔ حمیده قدرتی که نویسنده در آن گزارشی مختصر از تاریخچهٔ ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی ارائه نموده و با تکیه بر نمونه‌هایی از داستان علاءالدین برخی از اختلاف‌های این دو ترجمه را مورد نقد و تحلیل قرار داده است. محمد جعفر محجوب نیز در کتاب «ادبیات عامیانه ایران» مقاله‌ای دربارهٔ هزار و یک شب تحریر نموده که در آن به تفصیل

از زندگی‌نامهٔ طسوجی سخن گفته و در ضمن آن به برخی مختصات سبکی ترجمهٔ او اشاره نموده است. همچنین مقالهٔ «نقد و تحلیل تعدیلات ساختاری در ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی از هزار و یک شب» نشریافته در مجلهٔ زبان و ترجمه دانشگاه فردوسی مشهد. این پژوهش تنها با بررسی قضیهٔ حذف در سه محور مختلف به بررسی مقابلهٔ ترجمه‌های فارسی هزار و یک شب می‌پردازد.

۲. ترجمه‌های فارسی هزار و یک شب

تا به امروز سه ترجمهٔ فارسی از متن عربی «ألف لیله و لیله» به عمل آمده که در مقایسه با دیگر زبان‌ها اندک است. ترجمهٔ اول را عبداللطیف طسوجی در دوران قاجار به دستور بهمن میرزا انجام داد و ترجمهٔ دوم را ابراهیم اقلیدی به درخواست نشر مرکز انجام داد و ترجمهٔ او در سال ١٣٨٦ انتشار یافت. ترجمهٔ سوم نیز از محمدرضا مرعشی‌پور است که نشر نیلوفر منتشر است. البته مازولف اولریش بر این باور است که نسخهٔ قدیمی‌تری از ترجمهٔ فارسی هزار و یک شب در کتابخانهٔ برلین موجود است که کامل نیست و آن را می‌توان اولین تلاش‌ها برای ترجمهٔ فارسی کتاب هزار و یک شب قلمداد کرد (ر.ک. مازولف، ١٣٨٤، ص. ٤٥). نگارش‌ها و بازنویسی‌های مختلفی نیز از هزار و یک شب صورت گرفته که براساس نسخهٔ عربی نبوده و به‌اصطلاح نمی‌توان آن‌ها را ترجمه به‌شمار آورد که مهم‌ترین آن‌ها نگارش حمید عاملی است.

نکتهٔ مشترک در ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی و مرعشی‌پور نسخهٔ عربی مورد تکیهٔ این دو مترجم است که هر دو مبتنی بر نسخهٔ چاپ بولاق مصر است که بیشتر چاپ‌های عربی کتاب نیز از آن گرفته شده و یکی از مطمئن‌ترین نسخه‌ها در ردیف نسخهٔ برسلاو و لیدن است. البته اقلیدی معتقد است که «ترجمهٔ هزار و یک شب را علاوه بر نسخهٔ عربی با اتکا به ترجمه‌های انگلیسی و فرانسه نیز انجام داده است» (اقلیدی، ١٣٨٧، ص. ٧). نکتهٔ دیگر پیرامون اشعار نسخه عربی است. کتاب الف لیله و لیله علاوه بر نثر از اشعار زیادی بهره‌مند است که طسوجی وظیفهٔ برگرداندن این اشعار را به سروش اصفهانی واگذار کرده و این شاعر چیره‌دست جز در برخی موارد اشعار شاعران فارسی را با لحاظ اشتراک مضمونی جایگزین نمونه‌های عربی کرده است، اما اقلیدی بیشتر این اشعار را خود به نظم ترجمه کرده است.

مرعشی‌پور نیز همانند سروش به جایگزینی اشعار فارسی پرداخته است، اما ترجمهٔ او از اشعار نیمایی و سپید بهره گرفته است.

در باب روش و اهمیت این سه ترجمه باید گفت که هر سه ترجمه از اهمیت بالایی برخوردارند. اقلیدی، ترجمهٔ طسوجی را بهترین نمونهٔ ترجمه به زبان فارسی می‌داند که ناشران ایرانی بارها آن را چاپ کرده‌اند (اقلیدی، ۱۳۸۷، ص. یازده). ملک‌الشعرای بهار در سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی نثر طسوجی را زیرمجموعهٔ نثر قائم‌مقامی می‌آورد و از این دوره به‌عنوان رستاخیز ادبی یاد می‌کند و معتقد است که نثر این دوره دارای ویژگی‌هایی نظیر کوتاهی جمله‌ها، دقت در حسن تلفیق سجع‌های زیبا، حذف زواید و القاب و تعریف‌های خسته‌کننده، ترک استشهادات مکرّر از تازی و پارسی، صراحت لهجه و استفادهٔ ظریف از نثر آهنگ‌دار است (بهار، ۱۳۸۱: ۳٤۰/۳). البته ثمینی (۱۳۷۹، ص. ١٦٠) نثر طسوجی را نثری دوگانه قلمداد می‌کند و معتقد است «آنجا که پای توصیف‌ها در میان است، زبان با سجع و تکنیک‌های کلامی می‌آمیزد و آنجا که هدف پیشبرد داستان است، نثر ساده و روان می‌نماید.» با این همه خلاصه‌بودن و فشردگی ترجمهٔ طسوجی، زبان نسبتاً کهن این ترجمه، ترجمه‌نشدن نُه‌دهم از اشعار عربی، خطاهای فراوان ترجمهٔ فارسی و وجود غلط‌ها و دگرخوانی‌ها در نسخهٔ عربی مورد استفادهٔ او از موارد نقص و کاستی ترجمهٔ طسوجی است (اقلیدی، ۱۳۸۷، ص. یازده). در مجموع ترجمهٔ طسوجی را می‌توان ترجمه‌ای آزاد و مقصدگرا به‌شمار آورد. ترجمهٔ اقلیدی دارای نثری آهنگین است که به دو گونهٔ موضوعی و شبانه‌ای نشر یافته است. «اثر اقلیدی، که بر پایهٔ اصول علمی بوده و به اصل نسخه وفادار مانده است، زیبایی ترجمهٔ طسوجی را ندارد. او توانسته چارچوب زبانی اثر را در انتقال به زبان مقصد، روزآمد کند. ترجمهٔ او روان و البته در بعضی موارد سجع‌دار می‌شود» (قدرتی، ۱۳۹۱، ص. ۱۲). آذرنوش نیز در این‌باره می‌گوید:

> «نثر ایشان زیباست و برای داستان‌های هزار و یک شب، نثری نسبتاً شایسته است. کاری این چنین گسترده که مدت یازده سال این سو آن سو سرگردان بود، لاجرم از برخی کاستی‌ها در امان نیست. تردیدی ندارم که نثر اقلیدی می‌تواند

سالیان دراز، به‌عنوان تنها نثر شایستهٔ این داستان‌های دل‌انگیز در میان ایرانیان باقی بماند» (آذرنوش، ۱۳۸۷، ص. ١٤).

لازم به ذکر است که رویکرد لفظ به لفظ اقلیدی و اسیر قید و بندهای لفظی شدن از ارزش ترجمهٔ او کاسته و جذابیت و سلاست ترجمهٔ طسوجی را ندارد. ترجمهٔ مرعشی ترجمهٔ دقیق از هزار و یک شب بوده و بر خلاف ترجمهٔ طسوجی از حذفیات و تلخیصات به دور است اما وفاداری و دقت ترجمهٔ اقلیدی را ندارد.

۳. بررسی و تحلیل

اول: ترجمهٔ حالات عشقی

بیشتر حذف‌ها در ترجمه‌های هزار و یک شب مربوط به تصویر حالات عشقی در کتاب است، حتی در برخی نسخه‌های عربی نیز موارد منافی عفت به دلیل مخالفت‌های عمده‌ای که از جانب فقیهان و روحانیان صورت گرفته، حذف شده است. با نگاهی به عملکرد مترجمان اروپایی کتاب می‌بینیم که برخی آن را حذف نموده برخی جادهٔ افراط پیموده‌اند، مانند ترجمه ریچارد برتن[1] که «توجه شدید برتن به عبارات و بندهای هزلی و مستهجن هزار و یک شب بیش از حد افراطی بود و به آنجا رسیده بود که بینی‌اش را تماماً به هرزگی فرو می‌کند» (ایروین، ۱۳۸۳، ص. ۲۷). در این میان مارادوس[2] نیز با برتن هم‌داستان است. از نظر او هزار و یک شب به حد کافی مستهجن نیست. او فکر می‌کرد که اگر بر عنصر عشق جسمانی و شهوانی آن بیفزاید داستان‌ها بهتر خواهند شد (همان، ص. ٤٠). بهتر آن است که این موارد عشقی در هزار و یک شب را مطابق با جایگاه آن در متن داستان بسنجیم تا دربارهٔ درگاشت و عدم آن نظر بدهیم؛ زیرا حذف تا آنجا که به بافت کلام آسیبی نرساند مشکلی ایجاد نمی‌کند. همچنین توجه به نوع مخاطب نیز اهمیت دارد. مؤید این معنا سخن هنری ریو[3] در مقایسهٔ ترجمه‌های هزار و یک شب است که می‌گوید «ترجمهٔ گالان برای کودکستان، لین برای کتابخانه، پاین برای خواندن و برتن برای فاضلاب خوب است» (ریو، ١٨٨٦، ص. ١٦٤).

1. Richard Burton.
2. Maradvs
3. Henry Rio

مترجمان فارسی هر کدام راهی مستقل اما نزدیک به هم برگزیده‌اند. مترجم اول یعنی طسوجی در برگردان عبارات عشقی معنا و مفهوم را سر بسته بیان کرده و از انتقال جزئیات پرهیز نموده است. با این وجود علی رمضانی صاحب انتشارات کُلالهٔ خاور در دیباچهٔ موجز خود بر اولین چاپ هزار و یک شب می‌گوید: «متن کتاب موافق ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی است مگر در برخی مواقع که با مقابلهٔ نسخ عربی اصلاحاتی لازم شد، خاصه در مورد عباراتی که خالی از رکاکت نبود و تغییر آن‌ها به‌طوری که لطمه به اساس حکایات نزند لازم می‌نمود» (رمضانی، ۱۳۱۵، ص. الف). از این رو رمضانی «لطمه وارد نکردن به حکایات» را شرط اصلاحات و تغییرات خود دانسته است. با توجه به نسخهٔ اساس طسوجی که همان چاپ سنگی کتاب است و در این مقاله نیز مورد استناد قرار گرفته منظور رمضانی از عبارات رکیک مشخص نیست؛ زیرا روش ترجمهٔ طسوجی جز در اندک مواردی بر پیراستن متن از رکاکت مبتنی است؛ اما اقلیدی بنا بر رویکرد ترجمهٔ مبدأگرایی که برای هزار و یک شب برگزیده است به انتقال جزئیات این صحنه‌ها مبادرت ورزیده است. همچنین مرعشی‌پور این حالات را به حفظ امانت داری انتقال داده است و موارد حذف این‌گونه موارد در ترجمه او اندک است. در مجموع نقد این موضوع صرف‌نظر از فاصلهٔ زمانی میان دو ترجمه خالی از انصاف است. ترجمهٔ طسوجی اگر دارای درگاشت‌های بی‌مورد و مخلّ معنا و فضا است مربوط به زمانی است که شنیدن و خواندن این حالات جرم به‌شمار می‌آمد، اما با تغییر شرایط فرهنگی جامعه، ترجمهٔ اقلیدی و پس از آن مرعشی‌پور روانه بازار شد و به‌دلیل تغییر فضا آن‌ها جرأت بیان صریح این موارد را پیدا کردند و در چاپ و نشر کتاب خود از این بابت دچار مشکل نشدند. با این حال زمانی که سخن از نقد به میان می‌آید رویکرد، زمانه، اخلاق و مخاطبان ترجمه گرچه لحاظ می‌گردند اما دلیلی موجّه محسوب نمی‌شود و هر درگاشتی که عیبناک باشد منسوخ قلمداد می‌گردد.

در داستان بنیادین هزار و یک شب چند مورد از حالات عشقی دیده می‌شود. مورد اول آمیزش غلام سیاه با زن شاه زمان است: «ودَخلَ قصرَهُ فوجدَ زوجتَهُ راقدةً فی فراشهِ معانقةً عبداً أسودَ من العبیدِ» (ألف لیله و لیله، ۲۰۰۸، ص. ۹)؛ «به درون قصر رفت و در نهایت شگفتی متوجه خیانت همسرش گردید» (طسوجی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲). «و در آنجا دید که همسرش در بستر با

غلامی سیاه تنگ در آغوش هم خفته‌اند» (اقلیدی، ۱۳۸۷، ص. ۲)؛ «پس بازگشت و چون به قصر درآمد، همسرش را دید که با غلامی سیاه به بوس و کنار سرگرم است» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ٣٤). مورد دوم آمیزش‌سرای قصر شهریار است: «إذا بإمرأةِ الملک، قالت: یا مسعودُ، فجاءَها عبدٌ أسودُ، فعانقَها وعانقَته، وکذلک باقی العبیدِ فعلوا بالجواری، ولم یزالوا فی بوسٍ وعناقٍ ونحو ذلک حتی ولّی النهارُ» (ألف لیلة، ۹)؛ «سپس منظره‌ای دید که صدها بار و صدها بار از منظره‌ای که در قصر خود دیده بود ننگین‌تر و ناراحت کننده‌تر بود» (طسوجی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲)؛ «زن شهریار صدا زد: مسعود، غلامی سیاه پیش آمد و غلام با او درآویخت و درآمیخت و غلامان و کنیزان به همین سان در آویزش و آمیزش بودند تا روز به سر رسید» (اقلیدی، ۱۳۸۷الف، ص. ۳). «صدای ملکه را شنید که بانگ زد: مسعود!، وهمان دم غلامی سیاه اجابت‌اش کرد، وبا وی به مغازله مشغول شد و کنیزان و دیگر غلامان نیز چنین کردند و تمام روز در آویزش و آمیزش گذرانیدند» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳). به‌عنوان نمونه‌هایی دیگر می‌توان به آمیزش دختر اسیر شده در چنگال عفریت با شاه زمان و شهریار یا آمیزش شهریار با شهرزاد اشاره نمود که در اینجا فقط به تحلیل همین دو مورد پرداخته می‌شود.

همان‌گونه که در نمونه‌های فوق دیده می‌شود ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور بر خلاف ترجمهٔ طسوجی مقیّد به متن مبدأ است و به ذکر جزئیات حالات جنسی پرداخته است. وفاداری ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور در بیان حالت عشقی، هم‌نظر با مارادوس، با شناخت سبک و رویهٔ کتاب مطلوب و روشمندتر است. آشکار است که هزار و یک شب جدا از هر گونه ملاحظهٔ اخلاقی، کتاب داستان و افسانه‌های شبانه است؛ یعنی در وهلهٔ اول داستان است و در این نوع ادبی بیان علت‌ها که معلول‌ها در پی آن می‌آیند اهمیت فروانی دارد و این داستان بنیادین به عنوان عصارهٔ اصلی داستان‌های کتاب در صدد پی‌ریزی حکایاتی است که کنش اصلی آن از خیانت جنس زن ناشی می‌شود. بدیهی است روایت نتایج و معلول‌هایی که در داستان ذکر می‌شود نظیر کشتن هر شبانهٔ دوشیزگان شهر توسط سلطان و قصه‌های متوالی دیگر که توسط شهرزاد روایت می‌گردد، اگر توسط علت محکمی پشتیبانی نشود خواننده را گیج و مبهوت می‌سازد و چراهای بی‌پاسخی برای او ایجاد می‌شود. با خواندن ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور این نهایت خیانت و آمیزش‌ها با به تصویر کشیدن دقیق به گونه‌ای است که

خواننده روند منطقی رویدادها را هضم می‌کند؛ اما در ترجمهٔ طسوجی با حذف حالات عشقی که پایهٔ اصلی داستان و رویدادها بر آن استوار است خواننده رابطه‌ای منطقی میان رویدادها نمی‌بیند. به عبارت دیگر ترجمهٔ طسوجی این حالات را به صورت سربسته بیان نموده و این رویکرد در تبیین و انتقال شدت خیانت و شناعت رخ داده ناکام مانده است. در وهلهٔ دوم افسانه است؛ این نوع از روایت مانند اساطیر رابطهٔ تنگاتنگی با طبیعت دارد و در افسانه، واقعیت آن‌گونه که هست بیان می‌گردد بدون هیچ ملاحظه‌ای؛ در واقع افسانه طبیعت محض است با خلوص و بی‌پیرایگی‌اش. ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور با حفظ این حالات خاصیت بی‌پیرایگی زبان افسانه‌ای را به درستی به زبان مقصد منتقل کرده است. بدین‌سان مترجم باید بداند که بیان حالات عشقی در هزار و یک شب جزو سبک ذاتی آن به شمار می‌رود و نادیده انگاشتن و درگاشت این حالات در یک ترجمهٔ علمی و تحقیقی قابل قبول نیست.

در حکایت «حسن بصری و نورالنّساء» که با همهٔ بدگویی از عجم، به‌ویژه مجوس، و آتش‌پرستی او سرشار از مایه‌های اسطوره‌ای هند و ایرانی است؛ به‌ویژه در درآمیختن آن با جن و پری که همواره در بلندی‌هایی که یادآور کوه مِرو (جایگاه آپسارها وگندروها) است (بیضایی، ۱۳۹۲، ص. ۲۵۳). در این حکایت نوع دیگری از حالت عشقی دیده می‌شود و آن در عنصر وصف تجلی می‌یابد. وصف دختری پری‌زاد که در زیبایی بی‌نظیر است. در نسخه‌های عربی به‌ویژه نسخهٔ بولاق این وصف به اطناب بیان شده است:

«کانت أجملَ ما خَلقَ اللهُ فی وقتها وقد فاقَت بحُسنِها جمیعَ البشرِ، لها فمٌ کأنّه خاتمُ سلیمانَ، وشعرٌ أسودُ مِن اللیلِ الصُّدودِ علی الکثیبِ الوَلهانِ، وغُرّةٌ کهلالِ عیدِ رمضانَ، وعیونٌ تُحاکی عیونَ الغِزلانِ، وأنفٌ أقنی کثیرُ اللَّمعانِ، وخَدَّانِ کأنّهما شقائقُ النُّعمانِ، وشَفتانِ کأنّهما مرجانٌ، وأسنانٌ کأنّها لؤلؤ منظومٌ فی قلائد العقبانِ، وعنق کسبیکةِ فضة فوق قامة کغصنِ البانِ، وبطنٌ طیّاتٍ وأرکانٌ یبتهل فیها العاشقُ الوَلهانُ، وسرةٌ تسع أوقیة مسک طیب الأردانِ، وأفخاذٌ غِلاظٌ سمانٌ کأنّها عوامیدُ رُخامٍ، أو مُحَدَّتانِ مُحشوَّتانِ مِن ریشِ النُعامِ بینَهما شیءٌ کأنه أعظمُ العقبان، أو أرنبٌ مقطوشُ الآذان، ولهُ سطوحٌ وأرکانُ هذه الصبیةِ فاقت بحُسنِها وقدِّها علی غُصونِ البانِ وعلی قضیبِ الخیزرانِ». (الف لیله ولیله، ۷۸۷، ص. ۳۳۳)

«پس از آن چشم به محاسن دخترک دوخته که او در حسن و نیکویی و دلربایی و خوبرویی بی‌نظیر است» (طسوجی، ۱۳۹۱، ص. ۹۳۹). «او همچان به خوبرویی آن دختر خیره

شده بود و می‌دید که زیباترین آفریدهٔ خداوند در آن زمانه بود و از نظر زیبایی از همه آدمیان برتر بود و ابرویی چون هلال ماه رمضان و چشمانی چون دیده غزالان و بینی‌ای نورانی و تابان و گونه‌هایی به‌سان شقایق نعمان، و لب‌ها به سرخی ارغوان، و دندان‌ها به سفیدی در غلتان که در گردنبندی از طلای درخشان به رشته کشیده باشند و گردنی داشت به سپیدی شاخه‌ای نقره‌گون بر سرو پریشان به گاه نیایش به درگاه یزدان، و نافش نه مثقال مشک و آرام دل و جان بود، باری روی زیبا و قد و بالای دل‌آرایش سرو بستان و نهال خیزران از جلوه افکنده بود» (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ١٦٠). «در نگاه وی زیباترین آفرینش می‌نمود. دهانی چون انگشتر سلیمان داشت و موه‌های شبق‌گون‌اش به سان شب عاشقان بی‌دل سیاه بود و بلند، گردی صورت‌اش به ماه تمام، چشمان‌اش به چشم آهوان، گونه‌های‌اش به شقایق نعمان، لب‌های‌اش به مرجان و بینی درخشنده‌اش به بینی عقاب می‌مانست، ودندان‌هایش به رشته مروارید شباهت داشتند، و چون جامهٔ سبز را بر اندام بلورین‌اش پوشانید، به شاخه نورسی پهلو زد که گردن نقره فام‌اش بر آن روییده باشد» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۳۰).

این قطعه که حاوی مجموعه‌ای از توصیفات ظاهری و جسمی از یک زن پری‌زاد زیبا است با همهٔ دقت و مبالغت و بیان مسجّع آن، در ترجمهٔ طسوجی دیده نمی‌شود؛ در حالی که ترجمهٔ اقلیدی از هر نظر مقیّد به آن است. مرعشی‌پور مانند اقلیدی کاملاً به آن مقید نیست و برخی از گزاره‌های وصفی خواه جنسی و خواه غیر آن را حذف نموده است. اما دربارهٔ حذف صورت گرفته در این داستان باید گفت که داستان بلند حسن بصری که شب‌های زیادی را در بر می‌گیرد یک گره عظیم دارد و آن حضور زنی پری‌زاد در داستان است. خواهران ناخواندهٔ حسن بصری او را در قصر رها می‌کنند و به دیدار پدر می‌روند و او را از رفتن بر بام قصر بر حذر می‌دارند. بعد از این‌که حوصلهٔ حسن سر می‌رود در را باز می‌کند و در بالای قصر به تفرّج می‌پردازد. ناگهان با پری‌زادگانی زیبا روبه‌رو می‌شود که یکی از آن‌ها در نهایت زیبایی است که وصفش در نمونهٔ یاد شده آمده است. این شخصیت تازه نقش زیادی در پیشبرد روایت دارد، حسن به واسطهٔ او دیوانه می‌شود و خواهران حسن برای به چنگ آوردنش ریسک بزرگی می‌کنند و به حسن پیشنهاد می‌کنند پر جامهٔ او را بدزدند که در صورت شکست، به بهای جان خواهران پری‌زاد و از بین رفتن کشورداری پدرشان می‌انجامد. زمانی که

حسن او را به بغداد می‌آورد در غیاب حسن به حمام می‌رود و شگفتی اهالی را برمی‌انگیزد که زن هارون‌الرشید زبیده نیز در کار او در حیرت می‌ماند و نقشهٔ او برای فرار از بغداد به وطن یعنی جزیرهٔ واق عملی می‌شود و سرانجام حسن به خاطر او از جزایر هفت‌گانه با همهٔ خطراتش می‌گذرد تا به او دست یابد. این نقش دختر پری‌زاد باعث شده که پردازندهٔ الف لیله و لیله هر جا سخن از آن می‌شود آن را با توصیفات زیادی همراه سازد و مقدّم‌ترین وصف او وصف جسمانی و زیبایی‌های اوست که آغازگر گره‌های پرتنش داستان است. و همواره به خواننده و شنونده گوشزد کند که عامل تنش و کنش شخصیت‌ها و حوادث نمونه والای زیبایی و جمال است. بنابراین این وصف‌های دراز و به‌ظاهر قابل حذف راهنمای خواننده در فهم روایت است و جذابیت آن است و حذف و تلخیص آن به هیچ وجه جایز نیست.

طسوجی با بی‌توجهی به این کارکرد اطناب‌آور توصیفات جسمانی که در پی القای تدریجی مضمونی خاص به خواننده است، وصف دختر پری‌زاد را با عباراتی کلیشه‌ای ترجمه نموده است؛ روش طسوجی یادآور روش بنداری در ترجمهٔ شاهنامه است. روش طسوجی این‌گونه است که شاخ و برگ‌ها را می‌زداید و به اصل داستان می‌پردازد، این روش گرچه از نظر بسیاری درست است که وصف‌ها و صحنه‌پردازی‌ها را دارای اهمیتی سازنده در بدنه روایت قلمداد نمی‌کنند و آن را همانند حشو قابل حذف می‌داند، باید دانست که نقش وصف گرچه جز بخش‌های فرعی داستان به‌شمار می‌آید و حذف آن لطمه‌ای به طرح داستان وارد نمی‌کند، اما همانند روایت در داستان مهم است و اصولاً یکی از اهداف وصف کارکرد روایتی است و لطمه‌نزدن حذف به طرح داستان عدم لطمه به کلیت و ساختار داستان نیست. زیرا روایت فقط ذکر زمانی حوادث نیست بلکه «یک شیوهٔ استدلال و هم یک شیوهٔ بازنمایی در پی تبیین روابط میان رخدادهاست» (طلوعی وخالقی‌پناه، ۱۳۸۷، ص. ٤٥). و این تبیین توسط وصف‌ها و صحنه‌پردازی‌ها عملی می‌شود. کما آنکه دیدیم کارکردی مؤثر در شکل‌گیری روایت هم به‌شمار می‌آید. روش مرعشی‌پور به روشی وفادار در مقابل وصف‌ها هست. همان‌طور که مدام ذکر می‌کنیم مرعشی‌پور حد وسط میان ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی است؛ اینکه نه غیر وفاداری مفرط و اعمال حذف‌های فراوان طسوجی را دارد و نه اینکه مانند

اقلیدی دقت و تلاش زیادی در انتقال جزئیات وصف‌ها و صحنه‌ها می‌کند. بنابراین ترجمهٔ روان مرعشی‌پور از آنجایی که با تلخیص همراه است از اهمیت آن کاسته است.

اما اقلیدی با ارائهٔ ترجمه‌ای زیبا از آن و چه بسا زیباتر از متن اصلی، خواننده را علی‌رغم اینکه در دقایقی هرچند کوتاه محو وصف‌های بی‌نظیر و زیبا می‌کند، منتظر وقوع یک اتفاق عجیب می‌کند. خوانندهٔ متن اقلیدی هنگام رسیدن به این نقطه از داستان احساس می‌کند که در روایت مسیر دیگری گشوده می‌شود اما خوانندهٔ متن طسوجی و تا حدودی ترجمهٔ مرعشی‌پور، به این گمان نمی‌رسد و حوادث بعدی برای او بی‌منطق و بی‌ارتباط جلوه می‌کند؛ زیرا خواننده که اوصاف زیبای آن پری‌زاد را در متن نمی‌یابد عبور حسن بصری از جزایر هفت‌گانه و تن‌دادن به خطرات بی‌شمار برای رسیدن به جزیرهٔ واق نزد پری‌زاد را پیرو حکایت‌های ساختارمند افسانه‌ای می‌داند که حوادث خود به خود به‌سوی مسیر مشخصی حرکت می‌کنند و در جریان است؛ در حالی که پردازدهٔ الف لیله این اوصاف را هدفمند آورده و به‌واسطهٔ آن بر جذابیت داستان افزوده و فرآیند شخصیت‌پردازی پری‌زاد را تکمیل نموده و کوشیده تا از این رهگذر عملکرد حسن بصری را تبیین و روشن نماید. وصف در هزار و یک شب یکی از ارکان مهم کتاب است که انتقال آن از در ترجمه ضروری است دارد «اگر توصیف نباشد تا یکسری توضحیاتی دربار سؤالات ذهنی خواننده در مورد اشیاء بدهد روایت بر باد می‌رود» (مرتاض، بی‌تا، ص. ۲۳۸).

در پاره‌ای از موراد مترجمان در برگردان حالات عشقی، رویکردی متفاوت از سبک اصلی خود در پیش می‌گیرند؛ به‌گونه‌ای که طسوجی آن صحنه‌ها را به تفصیل بیان می‌کند و اقلیدی آن‌ها را نادیده می‌گیرد. در حکایت «بدر باسم و جوهره» در برخورد ملک شهرمان با کنیزک زیبارو می‌خوانیم: «جَلسَ بجانبِها وضَمَّها إلی صدرهِ وأجلسَها علی فخذِهِ ومصَّ رُضابَ صغرِها فوجدهُ أحلی من الشهدِ.... نظرَ إلی بدنها فرآهُ کأنّه سبیکةُ فضةٍ فأحبّها محبةً عظیمةً، ثم قام الملکُ وأزالَ بکارتها» (ألف لیلة و لیلة، ۲۰۰۸، ص. ٢٦٦). «در پهلوی کنیزک بنشست و او را به سینهٔ خود برکشید و لبان او بمکید؛ .... دید که چون نفرهٔ خام است، محبتش بر وی افزون شد و شهوتش بجنبید، برخاسته پردهٔ بکارت از او برداشت» (طسوجی، ۱۳۹۱، ص. ۸۸۵)؛ «در کنار او بنشست و او را در برگرفته به سینه خویش چسباند و بر زانوی خود نشاند... آنگاه دید تن او چون

ستونی از نقرهٔ خام است و سخت شیفته و دلباختهٔ او گردید، و با وی درآمیخت، و او را دختری، مرد به خود ندیده یافت» (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ٤). «جامه از تن برگرفت و به اندام‌اش نگریست که انگار از نقرهٔ خام بود. میلی شدید چون آتشی سوزان در جان‌اش پدید آمد و با کنیزک جفت شد و چون باکره‌اش یافت با خود گفت...» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۱۷۸)

در این نمونه ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور برخلاف رویکرد غالب آن‌ها تا حدودی از رکاکت متن اصلی کاسته اما تعامل طسوجی در انتقال دقیق جزئیات حادثه جالب توجه است.

دوم: ترجمهٔ اشعار

ترجمهٔ اشعار یکی دیگر از مهم‌ترین مواردی است که از سوی بیشتر مترجمان هزار و یک شب با درگاشت روبه‌رو شده است. اگر بخواهیم تمامی مترجمان هزار و یک شب را از این حیث مقایسه کنیم بیشترین کوشش ازآن اقلیدی بوده است که ترجمهٔ منظوم و نسبتاً موفّقی از آن ارائه نموده داد. «از میان مترجمان غربی ریچارد برتن چنین کرد و حاصلش آن شد که بسیاری از بندهای ترجمه‌اش زشت و نادلچسب از کار درآمد» (ایروین، ۱۳۸۳، ص. ۱۳).

آذرنوش در مقاله‌ای ضمن بیان موفقیّت اقلیدی در ترجمهٔ اشعار، کار او را مردود و غیر ضروری دانسته است. او این کار را با طرح سؤالاتی از این قبیل انجام داداه: «آیا در ترجمه‌های دیگر به زبان‌های مختلف جهان نیز این کار را کرده‌اند؟ چرا طسوجی چنین نکرد؟ چرا شاعر زبر دستی چون سروش که به ترجمهٔ اشعار از عربی به شعر فارسی مکلّف شده بود به ترجمهٔ تعداد اندکی بسنده کرد؟» (آذرنوش، ۱۳۸۷، ص. ۷). گرچه دلایل آذرنوش تاحدودی غیرعلمی است و در مطالعات ترجمه مورد قبول واقع نمی‌شود، اما قابل تأمل است. در مجموع قید و بندهای عاطفی و استعاری شعر باعث شده پژوهشگران به ترجمهٔ اشعار هزار و یک شب به‌صورت لفظ به لفظ روی خوش نشان ندهند و به آن با دیدهٔ تردید بنگرند و همان کاری را که طسوجی با همکاری سروش یا مرعشی‌پور انجام داد برگزینند یا اینکه از ترجمهٔ آن درگذرند و به درگاشت روی آورند. سختی ترجمهٔ شعر آن هم به‌صورت منظوم و به تکلّف کشیده شدن ترجمه، عدم تأثیر اشعار در نظم روایت نثری کتاب و دلایل دیگر باعث می‌شود که ترجمه نکردن را بر ترجمه کردن ترجیح دهند. در یک کلام «همهٔ ترجمه‌شناسان قبول دارند

که ترجمهٔ شعر مشکل‌ترین ترجمه‌هاست. علت اصلی آن استعاری و عاطفی و به‌طور کلی مجازی بودن زبان شعر است» (صلح‌جو، ۱۳۹۱، ص. ۳٦).

کارکرد شعر در نثر

دربارهٔ نقد ترجمهٔ اشعار *ألف لیله ولیله* باید گفت از آنجا که اشعار *هزار و یک شب* در مجموع عنصری فعال در پیشبرد روایت و پیرنگ داستان به‌شمار نمی‌آید، حذف آن مشکلی در فرآیند ترجمه ایجاد نمی‌کند. اما این نظر بر کل کتاب قابل تطبیق و تعمیم نیست؛ زیرا در پاره‌ای از اوقات شعر کارکردی مهم و مؤثر در تکوین روایت دارد. کما آنکه پینالت[1] در کتاب *شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب* نمونه‌هایی از شعرهای هزار و یک شب آورده که در پیشبرد داستان مؤثرند و حذف آن‌ها مخلّ مفهوم و معنای کلام است (پینالت، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۰). اقلیدی ضمن رعایت نظر پینالت از حذف شعر سرباز زده است. اما باید توجه کرد که منظور پینالت همهٔ اشعار کتاب نیست بلکه تعداد اندکی از آن‌هاست. همچنین اقلیدی معتقد است که حذف شعر به‌دلیل لطمه‌زدن به ساختار کتاب و شیوایی آن درست نیست (اقلیدی، ۱۳۹۱، ص. ۳٤). طسوجی شعرها را به‌کلی وانهاده و آنچه از شعر در ترجمهٔ او دیده می‌شود از آن سروش اصفهانی همکار شاعر در ترجمه بوده است. شایان ذکر است که سروش شعرها را جز در موارد اندکی، خود ترجمه نکرده بلکه شعرهایی از شاعران پارسی با رعایت اشتراک مضمونی جایگزین اشعار عربی نموده است. اما اقلیدی جز در چند مورد که از ترجمهٔ دیگر شاعران بهره جسته حدود نود درصد از شعرهای موجود را با ترجمه‌ای منظوم و لفظ‌به‌لفظ به فارسی برگردانده است. مرعشی‌پور کاری همانند طسوجی اما دشوارتر از او انجام داده است. در حالی که طسوجی کار ترجمه و جایگزین کردن اشعار را به عهدهٔ سروش نهاده است، مرعشی‌پور خود به این کار دست یازیده است. ناگفته نماند که عملکرد مرعشی‌پور در قیاس با سروش ظرافت و دقت او را ندارد و بسیاری از اشعار او متناسب با روایت نیست.

در مجموع روش درست دربارهٔ ترجمهٔ اشعار، درگاشت یا تقلیل شعرهای موجود در کتاب است جز شعرهایی که در پیشبرد روایت تأثیر دارند. هر سه ترجمهٔ فارسی این کتاب به ترجمه

1. Pynalt

یا جایگزینی اشعار مقیّد بوده‌اند و درگاشت‌های عمده‌ای در این خصوص رخ نداده است، فقط تقلیل‌هایی جزئی آن هم در ترجمهٔ طسوجی مشاهده می‌شود. در حکایت «حسن بصری و نورالنّسا» هنگامی که حسن با کمک خواهرانش موافقت پری‌زاد را جلب می‌کند و به ازدواج هم در می‌آیند، غرق در شادی می‌شود و به سرایش اشعاری مبادرت می‌ورزد. در متن چاپ بولاق مصر تعداد این اشعار شش بیت است که در ترجمهٔ اقلیدی این تعداد رعایت شده و چیزی حذف نشده است (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ۱۷۷)، اما در ترجمهٔ طسوجی نصف این ابیات حذف شده است (طسوجی، ۱۳۱۵، ج ۵، ص. ۳٦). مرعشی‌پور با باجایگزینی غزلی هشت‌بیتی از سعدی مضمون را به اتمام رسانده است (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳٤۷). یا در همین حکایت در شب هفتصد و نود و هفتم (ألف لیلة، ۲۰۰۸، ج۲، ص. ۳٤۸-۳٤۹). که خواهران حسن و او به شعرخوانی می‌پردازند اشعار زیادی فضای روایت را در برگرفته است که به ۲۲ بیت می‌رسد. علی‌رغم اینکه این اشعار عنصری ساختارمند در بدنهٔ روایت به شمار نمی‌آیند هیچ‌یک از مترجمان آن‌ها را حذف نکرده است. با این حال سروش اشعار را تقلیل داده به‌طوری که تعداد اشعار در ترجمهٔ او به هفده بیت می‌رسد اما اقلیدی به همان نسبت ترجمهٔ فارسی اشعار را در ترجمهٔ خود گنجانده است. ترجمهٔ مرعشی‌پور نیز تنها یک بیت از کمیت ابیات کاسته است و ۲۱ بیت در خود جای داده است. (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳٦٥). یا اینکه در داستان «سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال» صفحات آغازین به شکلی نثرگونه ادامه می‌یابد تا این‌که شخصیت عاشق داستان سیف‌الملوک دیده‌اش به بدیع‌الجمال روشن می‌شود و از این حالت واله و حیران می‌گردد و اشعاری چند پی در پی بازگو می‌کند که در هر سه ترجمه با تفاوت‌های اندکی آمده است. یا در داستان بنیادین هزار و یک شب هنگامی که دختر ربوده شده از دستان عفریت سر از صندوق بر می‌آورد متن بولاق چهار بیت در وصف آن دخترک زیبارو دارد:

أشرقت فی الدُّجی فلاح النهارُ		واستارت به نورها الأشجارُ
من سناها الشُّمُوس تشرق		لمّا تتدی و تنجلی الأقمارُ
تسجد الکائنات بین یدی‌ها		حین تبدو و تهتک الأستارُ
وإذا أومضت بروق حماها		هطلت بالمدامع الأمطارُ

در ترجمهٔ طسوجی در مقابل این ابیات فقط یک بیت از سروش گنجانده شده است:

ای پـــری روی و آدمـــی پیـــکر رنـــج نقـــاش و آفـــت بتگـــر

(طسوجی، ۱۳۱۵، ص. ۹)

در ترجمهٔ اقلیدی این ابیات با یک بیت بیشتر به فارسی برگردانده شده است:

روی بنمـــود و ســـرزد از ظلمت شـــب تاریـــک بامدادان شـــد

پرتـــو روی او به بـــاغ افتـــاد شـــاخه در شاخه نـــور باران شد

از فـروغ رخش دو صـــد خورشید سر زد و مهر و ماه پنهـــان شـــد

جمله هســـتی به دیـــدن رویـــش سرنهادند و عـــرش خنـــدان شـــد

چون فروچیـــد پرتـــو رویـــش دیده‌شان زین غیـــاب گریان شد

(اقلیدی، ۱۳۸۷الف، ص. ۵)

و یا در ترجمهٔ مرعشی‌پور در مقابل این ابیات سه بیت از سعدی گنجانده شده است:

زلف او بر رخ چـــو جولان می‌کند مشـــک را در شـهر ارزان مـی‌کنـد

آفتاب حسن او تا شعـــله زد مـاه رخ در پـــرده پنهـان مـی‌کنـد

تیر مژگان و کمـــان ابـروی‌اش عاشـقان را عیـــد قربـان مـی‌کنـد

(مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۳۷).

با توجه به نمونه‌های مزبور می‌توان سهم هر سه ترجمه از درگاشت را ناچیز شمرد. کاربرد کلیشه‌ای و قراردادی اشعار در هزار و یک شب که هرگاه پـای توصـیفی مـی‌آیـد، بـروز پیـدا می‌کند، درگاشت‌های بیشتری را می‌طلبد و می‌تواند خوانایی روایت‌های بلنـد کتـاب را افـزون سازد؛ اما مترجمان به این قضیه وقعی ننهاده‌اند و کتابی مزیّن به نثـر و شـعر هماننـد اصـل آن پدید آورده‌اند. از این رو عملکرد هر سه مترجم در باب ترجمهٔ اشعار چندان مطلـوب نیسـت. این گرایش در ترجمه و انتقال اشعار از متن اصلی به ترجمه از عدم شناخت ماهیـت کتـاب و وفاداری به آن نشأت می‌گیرد. شعر در نثر کارکردهای ها زیاد و مهمی دارد، به‌عنـوان مثـال در کتابی نظیر گلستان و تاریخ بیهقی.

شایان ذکر است که هزار و یک شب از اثری شفاهی به اثر مکتوب در آمده است و ویژگی و خصیصهٔ یک اثر شفاهی به‌کار بردن اشعار زیاد است تا مخاطبان را به وجد آورد و آن‌ها را به شنیدن مستمر ترغیب کند. در انتقال کتاب از شفاهی به مکتوب این خصیصه وارد کتاب شده و به‌نظر می‌رسد اشعار زیادی از آن حذف گردیده است؛ به‌گونه‌ای که برخی پژوهشگران معتقدند که شعرهای هزار و یک شب بیش از آن بود که اکنون در دست است. «شمار شعرها به گفتهٔ برتون، یکی از مترجمان انگلیسی آن، در نسخه‌های معتبر به ده هزار بیت می‌رسد» (اقلیدی، ۱۳۸۷، ص. ۱۰). با این حال یک کتاب روایی و داستانی که از حالت شفاهی و روایت به شکل سنتی در آمده بایستی از شعرهای زاید و ضعیف پیراسته شود. بنابراین مترجم هزار و یک شب بایستی طبق مؤلفهٔ درگاشت با متن این کتاب روبه‌رو شود مانند بیشتر مترجمان اروپایی. اما مترجمان فارسی از این نظر از قاعدهٔ منطقی روایت مکتوب پیروی نکرده‌اند و با وارد کردن بی‌رویهٔ اشعار مطابق با متن اصلی از جذابیت نثر کتاب کاسته‌اند. اگر نسخه‌پردازدن چاپ بولاق شعرهای زیادی را حذف نموده‌اند و نسخهٔ تصحیح شده آن‌ها بسیاری از اشعار را فروگذاشته است، مترجمان فارسی‌زبان نیز بایستی به این سیر تکاملی حذف و زدودن اشعار کمک می‌کردند. خوانندگان معمولاً هنگام رسیدن به این اشعار آن‌ها را وا می‌گذراند و پاراگراف بعدی را از سر می‌گیرند؛ زیرا آمیخته‌شدن نثر با شعر در یک اثر روایی به این اندازه که در هزار و یک شب دیده می‌شود بایسته نیست و کتاب‌هایی نظیر گلستان و برخی کتاب‌ها که از امتزاج میان شعر و نثر خلق شده‌اند نثر روایی مانند الف لیله نیستند بلکه حکایت‌هایی هستند که شعر جزء لاینفک و ضروری آن است که در بیشتر موارد مضمون و دورن‌مایهٔ اصلی آن حکایت‌های کوتاه در دل شعر و مثلی آورده می‌شود آن هم در پایان حکایت. یعنی شعر در آن بیشتر کارکدی استنادی و استدلالی دارد اما در باب هزار و یک شب چنین نیست و شعر در آن جدا از یک عادت شفاهی کارکرد زیباشناسیک و صرفاً آرایه‌ای دارد و در بسیاری از موارد جزء حشو و زواید به‌شمار می‌آید و حذف آن‌ها نه از جهت محتوایی و نه ساختاری، لطمه‌ای به متن وارد نمی‌کند.

این کاربرد کلیشه‌ای و قراردادی اشعار در کتاب گاه جنبهٔ روایی به خود می‌گیرد و نبود آن باعث خالی شدن فضا در روایت می‌شود. لازم به ذکر است که شعر در ٤١درصد از

حکایت‌های هزار و یک شب نقشی فعال دارد و حوادث داستانی را به پیش می‌برد و در ۵۹درصد از حکایت‌ها، در خطّ سیر روایی داستان نقشی ندارد و صرفاً جهت آرایش و زینت کلام به‌کار رفته است» (دهقانیان و دیگران، ۱۳۹۱، ص. ۳۱) و شعر در بسیاری از موارد «ابزار مهارت فرد در هنر نویسندگی و نشان دادن وسعت دایراه معلومات و قدرت حافظه و پرمایه ساختن سخن و تأکید موضوع و معنی است» (خطیبی، ۱۳۷۵، ص. ٦٠). به‌عنوان مثال در داستان حسن بصری هنگامی که خواهران حسن او را در حال نزاری می‌یابند علت را از او جویا می‌شوند او در پاسخ دو بیت شعر می‌خواند که درگاشت این اشعار باعث ایجاد خلل در تکمیل معنا می‌شود.أخبرنی یا أخی حتی أتحیل لک فی کشف ضرک و أکون فداءک فبکی بکاءً شدیداً وأنشد یقول:

محبٌّ إذا ما به ان عنه حبیبه فلیس له إلا الکآبه والضرُّ

فباطنه سقم وظاهره جوی وأوّله ذکرٌ و آخرُهُ فکرُ

(الف لیله ولیله، ۲۰۰۸، ص. ۳۳۵).

«ای برادر خبر خود با من بگو تا از بهر تو چاره کنم و اندوه از تو بردارم و خود را فدای تو کنم، در حال حسن بگریست و این دو بیت بخواند:

همی زنم نفس سرد بر امید کسی که یاد نیاورد از من سال‌ها بسی

بچشم رحم برویم نظر همی نکند بدست جور و جفا گوشمال داده بسی»

(طسوجی، ۱۳۱۵، ج۵، ص. ۲۷).

«برادر جان بگو درد تو چیست تا چاره و درمانی پیدا کنم و حتی از نثار جان خود دریغ ندارم، حسن زار گریست و در پاسخ این شعرها بخواند:

چون فتد عاشق ز یار خود جدا نیست او را جز غم و رنج و بلا

در درون ریش است ودر بیرون پریش اولش نقل است و آخر ماجرا»

(اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ١٦٤).

«ای برادر! از دردت آگاهم کن تا خود را فدای‌ات کنم و چاره‌ای بسازم و از این رنج برهانم‌ات. و حسن زار زار گریست و ناله‌کنان این دو بیت خواند:

تنم ضعیف ودلم تنگ وجان غمین باشد سزای آنکه دهد دل به عشق همین باشد

به داد شمع، که از گریه آب شد،که رسید		از این چه سود که اشک‌ام در آستین باشد

(مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۳۵).

در این نمونه حذف شعر به‌دلیل لطمه زدن به پیوستگی و انسجام متن شایسته نیست؛ زیرا علاوه بر ارتباط مضمونی این ابیات با نثر پیش از خود این دو بیت ارتباطی روایی و ساختاری با متن دارند و به‌گونه‌ای در هم تنیده‌اند. خواهر حسن دلیل نزاری را از او می‌پرسد و حسن پاسخ را در شعری بیان می‌دارد؛ در واقع رابطهٔ سببی که در این فقره از روایت است از پیوند و ارتباط شعر و نثر به‌دست آمده و حذف هیچ‌یک از آن‌ها جایز نیست. در این نمونه گرچه هر سه مترجم به درگاشت روی نیاوردند اما ترجمهٔ اقلیدی برخلاف علمکرد جایگزینی دو مترجم دیگر سبب شده تا علت از زبان حسن به وضوح مشخص شود. در متن اصلی حسن به وضوح بیان می‌دارد که علت نزاری و جدایی از یار است در حالی که در دو ترجمه تفسیر حالت حسن به روشنی مشخص نیست.

سوم: نشانه‌های عربی- اسلامی

معروف است زمانی که نظامی به نظم یا برگرداندن روایت‌های عربی *لیلی و مجنون* پرداخت بسیاری از مواردی که رنگ و بوی محیط عربی می‌داد و برای خواننده ایرانی نامأنوس بود حذف نمود. اگر به ترجمهٔ بنداری اصفهانی از شاهنامه نظر افکنیم خواهیم دید که بنداری بسیاری از حوادث و ابیات را حذف نموده و متنی کوتاه‌تر از متن اصلی پدید آورده است. عمده دلیل این گونه درگاشت‌ها به تفاوت ویژگی‌های فرهنگی بین زبان مبدأ و مقصد برمی‌گردد. در دوران معاصر بسیاری از ترجمه‌شناسان با عَلم‌کردن مقولهٔ وفاداری این گونه حذف‌ها را مردود دانسته و مترجمانی را که به چنین کاری دست می‌زنند خائن به متن به‌شمار می‌آورند. در این میان نظریه‌پردازان مقصدگرا که لادمیرال یکی از آن‌هاست با اندکی تسامح با این قضیه یعنی حذف ناشی از اختلافات فرهنگی برخورد کرده‌اند. مترجمان مقصدگرا برای جلوگیری از استعمار فرهنگی، متن مبدأ را با همان شکل و محتوا انتقال نمی‌دادند و سعی می‌کردند با ایجاد تغییراتی از طریق افزوده‌سازی و اضافه‌کردن گزاره‌های معنایی جدید بر متن اصلی یا حذف‌کردن و درگذشتن از ترجمهٔ برخی واحدهای معنایی از تهاجم فرهنگی جلوگیری کنند.

«در چنین ترجمه‌ای مترجم با حفظ جایگاه متن اصلی، متنی می‌آفریند که خالقش مترجم است نه نویسندهٔ زبان مبدأ، مترجم این متن دیگر برده و اسیر نویسنده نیست، بلکه آزاد است تا متنی را از بافتی به بافت فرهنگی دیگری منتقل کند و از آن خود سازد» (انوشیروانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۱).

مؤید این رویکرد ترجمهٔ عرب‌ها از هزار افسان و یا حتی برخی ترجمه‌های اروپایی هزار و یک شب است که شاید برجسته‌ترین آن‌ها همان ترجمهٔ گالان[1] باشد. اما بررسی مقابله‌ای ترجمه‌های فارسی از این حیث ما را به نتیجه‌ای خوشایند نمی‌رساند؛ زیرا وفاداری بی‌مورد این مترجمان باعث شده تا خلفای عباسی که در هزار افسان به‌جای شاهان ساسانی و اشکانی و هخامنشی نشسته‌اند بر جای خود باقی بمانند. زرتشتیان که در هزار افسان اصلی مسلماً از جایگاه والایی برخوردار بودند در هزار و یک شب امروزی به صفاتی زشت و ناروا متصف گردیدند و همچنان با کارکرد مبدلّ خود حفظ شوند. شاید از این حیث نیاز به ترجمهٔ دیگر از ألف لیلهٔ و لیلهٔ ضروری نماید تا اثری با لباسی ایرانی پدید آید. جستار حاضر نشان می‌دهد که طسوجی بیش از اقلیدی و مرعشی‌پور و مرعشی‌پور بیش از اقلیدی به درگاشت‌هایی روی آورده که ناشی از ویژگی‌های فرهنگی بوده و او در برخی موارد کوشیده غلبهٔ عنصر محیط و آداب عربی را که همچون وصله‌ای بر کتاب افزوده شده کاهش دهد. مهم‌ترین این درگاشت‌ها مربوط به ناسزاهایی است که علیه ایرانی‌ها در کتاب گنجانده شده است. در حکایت حسن بصری که بدگویی از عجم به اوج خود می‌رسد و فقره‌های بسیاری از روایت را در بر می‌گیرد طسوجی با حذف برخی از این صفات که در پی زشت‌نمایی هرچه بیشتر ایرانیان است از شدت وصف کاسته است:

«ثم تقدّمَ إليه وقال له: إمسک يدَک يا ملعونُ، يا عدوَّ الله وعدوَّ المسلمين، يا كلبُ، يا غدّارُ، يا عابدَ النار يا سالکَ طريقِ الفُجّارِ أ تعُبدُ النَّارَ والنُّورَ وتُقسِمُ بالظلِّ والحرورِ؟ فالتفتَ المجوسيُّ و...» (الف لیله ولیله، ۲۰۰۸، ص. ۳۳۰). «حسن بانگ بر مجوس زد و گفت ای پلیدک، دست نگه دار، مجوس روی به او کرده ...» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۱۳۰۰). «به‌سوی او رفت و گفت: دست باز دار، ای نابکار، ای دشمن خدا و مسلمانان، ای سگ، ای جادوگر پست، ای آتش‌پرست و پیرو

1. Galland

ناپاکان آلوده‌دست، آیا آتش و روشنا را بندگی می‌کنی و به سایه و گرما سوگند یـاد مـی‌کنـی؟ بهرام گبر روی برگرداند» (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ۱۵۳). «پیش رفت و بر سرش فریـاد کشـید: ای نفرین شده، ای دشمن خدا و دشمن مسلمانان، ای سگ نیرنگباز، ای آتش‌پرست، ای پیـرو بدکاران! روشنایی و آتش را می‌پرستی و به سایه و آفتاب سوگند یاد مـی‌کنـی» (مرعشـی‌پـور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۲۵).

ترجمهٔ اقلیدی و مرعشی‌پور با بافت روایت که همانا تقویت عنصر ضد ایرانی است همسو است. در این داستان خواننده این ضدیت را آشـکارا در کـلام شخصـیت‌هـای داسـتان، نقـش منفی‌ای که به ایرانی‌ها واگذرا شده و همچنین در لحن داستان در می‌یابد از این جهت ترجمـهٔ این دو وفادار و متناسب با فضای کتاب است. لیکن در اینجا بایـد مخاطـب ایرانـی را هـم در نظر بگیریم. *هزار و یک شب* کتاب تاریخی مستند یا اثر باستانی نیست که از دقـت و سـندیت برخوردار باشد پس در اینجا باید پرسید وفاداری به چه؟ بـه دروغ و بهتـان؟! ایـن مطالـب تـا حدودی از سلایق شخصی نسخه‌پردازان و مترجمان اولیهٔ آن نشئت می‌گیرد و کتاب را آن‌طور که عده‌ای آیینهٔ تمام‌نمای شرق در دوران میانه مـی‌داننـد نمـی‌تـوان قلمـداد کـرد بلکـه کتـابی چندملیتی بوده است که دستخوش جرح و تعدیل فراوانی شده اسـت. از جملـه اینکـه برخـی اعراب قصه‌های ضد ایرانی را بدان افزوده‌اند و مترجمان اولیه آن شاید داستانی افسانه‌ای را کـه از دو عنصر اصلی خیر و شر تشکیل شده بود، انتخاب کرده و با تغییر اسم و رسم‌ها، ایرانی‌هـا را جای اهریمنان (عنصر شر) نشانده‌اند؛ حال آنکه ایرانی‌ها در تاریخ به جادوگری و کیمیاگری و سایر زشتی‌هایی که در داستان حسن بصری نمایان می‌شوند شهره نیستند. حال یـک متـرجم مقصدگرا و پیرو فرآیند فرهنگی و پیشگیری از پیشروی استعمار فرهنگی موجود در *ألف لیلـهٔ و لیلهٔ* امروزی که خوبی‌ها را از آن اعراب دانسته و ایرانی‌ها را نیرنگ‌باز و دغل جلوه داده باید ترجمه‌ای متفاوت از آن ارائه دهد و از تغییر شخصیت‌ها و تم داستان نهراسد و شخصیت‌هـای اهریمن‌صفت چه افسانه‌ای و چه تاریخی دیگری را جای ایرانی‌هـای مبـدل در کتـاب بنشـاند. روش اقلیدی در اضافه‌کردن برخـی پـانویس‌هـا و یادداشـت‌هـا سـتودنی اسـت؛ دقیقـاً همـان رویکردی که مترجمان پسااستعماری انجام می‌دهند؛ اما به‌دلیل وفاداری بیش از حدی کـه دارد تمامی صفات بدی که به ایرانی‌ها نسبت داده شده به زبان مقصد انتقال داده حتی کلمه «غـدار»

را به جادوگر پست ترجمه کرده که نه‌تنها حذف نکرده بلکه در افزودن صفات بد با عرب‌ها همدستی کرده است. درست است شخصیت ایرانی در کنش روایی، شخصیتی منفی تلقی می‌شود مانند بیشتر داستان‌های افسانه‌ای که از دو عنصر خیر و شر تشکیل شده‌اند، لیکن نسبت دادن برخی صفات مانند آتش‌پرست و سوگند خوردن به سرما و گرما از ایرانی‌ستیزی پردازندهٔ داستان حکایت دارد و ربطی به بافت روایی داستان ندارد و درگاشت و تعدیل آن‌ها روایت را وارونه جلوه نمی‌دهد. طسوجی در پیروی از درگاشت این تعابیر را حذف نموده و تنها صفت «نابکار» را آورده که به بافت کلام آسیبی هم نرسیده؛ زیرا در ترجمهٔ طسوجی هم همچنان جای شخصیت‌های خوب و بد عوض نشده است. اما اقلیدی و مرعشی‌پور تمام این صفات بد منتسب به ایرانی‌ها را چه صفاتی که برای شناساندن شخصیت منفی داستان لازم است و چه صفاتی که لازم نیست، عیناً آورده است.

در «حکایت سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال» این حکایت با توجه به نقش پریان و دیگر نشانه‌های موجود در آن، اصلی هندی‌ایرانی دارد، اما نشانه‌های عربی‌اسلامی در آن به‌وضوح دیده می‌شود:

«فقال لهم أنّا وأنتم کلُّنا نعبُدُ الشَّمسَ والقمرَ، رَزقَنا اللهُ تعالی الإیمانَ وأنقذَنا مِن الظُّلُمات إلی النُّورِ وهدانا اللهُ سبحانَه وتعالی إلی دین الإسلام» (الف لیله و لیله، ۲۰۰۸، ص. ۲۹٦). «من و شما همگی پرستش آتش می‌کردیم، خدای تعالی ایمان را روی ما گردانید و ما را از تاریکی ضلالت به روشنی هدایت برسانید» (طسوجی، ۱۳۹۱، ص. ۹۰۹). «من و همه شما آفتاب و ماه را می‌پرستیدیم و خداوند بزرگ ما را از ایمان بهره‌مند کرد و ما را از تاریکی‌ها به روشنایی رهایی داد و خدای پاکیزه و والا به دین اسلام ما را ره نمود» (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ص. ۷۱). «من و شما ماه و خورشید را می‌پرستیدیم اما خداوند ایمان را به ما ارزانی داشت و از تاریکی به نور و روشنایی رهنمونمان شد. و از اسلام بهرمندمان کرد» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۲٤٥).

عاصم‌شاه در حکایت مزبور توسط حضرت سلیمان از آتش‌پرستی و ماه‌پرستی به اسلام دعوت می‌شود. وجود نشانه‌های متناقض در روایت ما را به این نکته رهنمود می‌کند که این قصه مولود محیط اسلامی نیست بلکه عرب‌ها به آن صبغهٔ اسلامی بخشیده‌اند. اگر عاصم‌شاه را شاه ایرانی آتش‌پرست بگیریم، ماه‌پرست‌بودن او قابل توجیه نیست. اگر ایرانی‌ها به آتش‌پرستی

متهم بوده‌اند پس ماه‌پرستی چیست؟ در واقع راوی عاصم‌شاه را عنصری بی‌دین و ماه‌پرست می‌داند و برای تطبیق با محیط عربی که در نظر آن‌ها بی‌دینی در آتش‌پرستی جلوه می‌کند صفت آتش‌پرست را افزوده تا ایرانی‌ها را که همواره با آن‌ها در نزاع بوده‌اند در ذهن مخاطب مجسّم نماید و سعی دارد این داستان کهن را با حوادث آن به حادثه‌های پس از اسلام تشبیه نماید و به‌جای تعبیر یکتاپرستی از اسلام استفاده می‌کند؛ پر واضح است که سلیمان، پیامبر اسلام نیست؛ در این قصه حضرت سلیمان در جایگاه افسانه‌ای خود باقی می‌ماند و داستان‌سرای عرب از خوف فقها جای آن را به پیامبر اسلام(ص) نمی‌دهد؛ زیرا کارکردهای حضرت سلیمان اسلامی نیست. این دستکاری‌های ناشیانه در تحلیلی که گذشت کاملاً آشکار است. حال طسوجی می‌آید و نشانه‌های عربی قصه یعنی همان دعوت به اسلام را حذف می‌کند و حکایت را با همان بال بلند افسانه‌ای برمی‌گرداند و خواننده با شخصیت‌هایی که در دل هیچ تاریخ معیّنی نمی‌گنجد روبه‌رو می‌شود؛ اما اقلیدی و مرعشی‌پور این عنصر فرهنگی عربی و اسلامی را حذف نکرده و با ابقای آن به بافت و گسترهٔ افسانه‌ای کتاب آسیب رسانده‌اند.

«بی‌گمان نخستین نسخه‌برداران و رونویس‌کنندگان هزار و یک شب برای نیازردن خاطر مسلمانان کوشیده‌اند با کنار زدن خدایان و دخالتشان در رویدادها اثرات معتقدات چند خدایی را از کتاب بزدایند اما نیمه‌خدایان و دیوان و پریان را نگاه داشته‌اند؛ زیرا کار و کوشش ایشان سرچشمهٔ سحر و افسون و مایهٔ غرابت کتاب است، پس اقتباس کنندگان عرب داستان‌های اصلی را با معتقدات خود تطبیق داده، نام کسان و جاهای ناشناخته را به جای نام‌های شناخته نهاده‌اند» (ستاری، ۱۳٦۸، ص. ۱۹).

از این رو این کار توسط مترجمان فارسی صورت نگرفت جز در اندک مواردی که آن هم به حذف برخی استشهادات و ضرب‌المثل‌های عربی و واژه‌هایی که رنگ قومیت عربی داشت محدود ماند. در مجموع همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد فرهنگ‌زدایی عربی از الف لیله در ترجمه‌های فارسی آن هم از طریق درگاشت به‌ندرت رخ داده است. مکان‌ها و نام‌ها و سایر نشانه‌های عربی از قبیل عناصر فرهنگی، نحوهٔ معیشت و آداب و رسوم در جای خود باقی مانده است.

٤. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر رهیافتی بود برای برشمردن محورهایی که حذف در ترجمه‌های فارسی *هزار و یک شب* رخ داده است. این محورها به‌همراه نمونه‌ها صرفاً ساختاری و زبانی نبوده‌اند بلکه گاهی ماهیّت محتوایی و فرهنگی دارند که کمتر در مطالعات ترجمه مورد توجه قرار می‌گیرند. بنابراین پژوهش حاضر نشان داد که فرآیند حذف و آنتروپی در ترجمه صرفاً به تفاوت‌های ساختاری میان زبان مبدأ و مقصد محدود نمی‌شود بلکه بافت معنایی و فرهنگی نیز در پدید آمدن درگاشت در ترجمه دخیل است.

این پژوهش به مباحث کم‌ارزش حذف‌ها و درگاشت‌های لغوی و زبانی جزئی، توجه نداشت و بیشتر محورهایی را مورد بحث قرار داد که جنبهٔ معنایی و فرهنگی داشت، از قبیل درگاشت مربوط به تصویر حالات عشقی، نشانه‌های فرهنگی و در کنار آن از ویژگی‌های سبکی کتاب همچون اشعار نیز غافل نماند.

یافتهٔ دیگر پژوهش مربوط به رویکرد آزاد و مقصدگرای طسوجی و مرعشی‌پور در ترجمه است، برخلاف اقلیدی که به متن اصلی مقیّد بوده و کمتر دچار درگاشت شده است. طسوجی توانسته است با پیش‌کشیدن حذف در ترجمه، از زواید، استشهادات و تکرارهای ملال‌آور و خسته‌کننده بکاهد و متنی فشرده‌تر از متن اصلی ارائه دهد و همین مسئله باعث جذابیّت ترجمهٔ او شده است. همچنین تقلیل و کاستن از حجم اشعار باعث شده که کتاب از اشعار زیادی که باعث کند شدن عنصر روایت می‌گردد و خستگی و دور شدن خوانندگان از اصل داستان را در پی دارد پیراسته شود. البته گاه عدم شناخت درست زواید در ترجمهٔ طسوجی به شیوهٔ داستان‌پردازی کتاب و سبک آن لطمه زده است. اقلیدی با وفاداری به متن اصلی، تکرارها و زوایدی که از اغلاط نسخه‌نویسان و سبک شفاهی کتاب نشئت می‌گیرد، وارد ترجمهٔ خود کرده و در مسیر آراسته‌سازی متن برنیامده است. همچنین انتقال صد درصدی اشعار به زبان مقصد و عدم حذف یا حتی تقلیل آن‌ها توسط اقلیدی باعث شده که این اشعار که گاه سخیف و آزار دهنده است از زیبایی و خوانایی ترجمهٔ او بکاهد. مرعشی‌پور با انتخاب زبانی روان و سلیس چندان در بند انتقال دقیق عبارات و واژگان نبوده است گرچه جذابیت و

زیبایی زبان طسوجی را ندارد، همچنین او در حذف حد وسط طسوجی و اقلیـدی اسـت و در حذف موارد سبکی و تأثیرگذار بسان طسوجی جاده افراط را نپیموده است.

کتابنامه

اقلیدی، ا. (۱۳۸۷الف). *هزار و یک شب: پریانه‌ها ۱*. تهران: مرکز.

اقلیدی، ا. (۱۳۸۷ب). *هزار و یک شب: پریانه‌ها ۲*. تهران: مرکز.

انوشیروانی، ع. (۱۳۹۱). ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی. *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۳(۵)۲۷–٤۸.

ایروین، ر. (۱۳۸۳). *تحلیلی از هزار و یک شب*. ترجمهٔ فریدون به‌دره‌ای. تهران: فرزان.

آذرنوش، آ. (۱۳۸۷). دربارهٔ ترجمهٔ تازهٔ هزار و یک شب. *فصلنامهٔ مترجم*، ٤۷، ۳–۱۵.

بهار، م. (۱۳۷٦). *سبک‌شناسی*. تهران: مجید.

بیضایی، ب. (۱۳۹۲). *هزار افسان کجاست*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بی‌نا. (۲۰۰۸). *الف لیله و لیله*. بیروت، لبنان: دار صادر.

ثمینی، ن. (۱۳۷۹). *کتاب عشق و شعبده، پژوهشی در هزار و یک شب*. تهران: مرکز.

دیوید پ. (۱۳۸۹). *شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یـک شـب*. ترجمـهٔ فریـدون بـه‌دره‌ای، تهران: هرمس.

ریو، ه. (۱۸۸٦). هزار و یک شب، ادینبورگ ریویو.

ستاری، ج. (۱۳٦۸). *افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار و یک شب*. تهران: مرکز.

صلح‌جو، ع. (۱۳۹۱). *گفتمان و ترجمه*. تهران: مرکز.

طسوجی، ع. (۱۳۹۱). *هزار و یک شب*. تهران: اشارات طلایی.

قدرتی، ح. (۱۳۹۳). هزار و یک شب و ترجمه‌های فارسی آن. *فصلنامهٔ رشـد آمـوزش زبـان و ادب فارسی*، شماره ۱۰۹.

مارزلف، ا.، و بهارلو، م. (۱۳۸٤). دربارهٔ هزار و یک شب، گفت‌وگوی ایسنا با اولریش مارزلف و محمد بهارلو. www.isna.ir

محجوب، م. (۱۳۸۳). *ادبیات عامیانهٔ ایران*. تهران: چشمه.

محسنی، ص. (۱۳۸۷). *ترجمهٔ مقدمه و فصل چهارم کتاب ترجمه کردن، قضایایی برای ترجمه اثر ژان رنه لادمیرال*. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه شهید بهشتی.

مسبوق، س. م.، و دلشاد، ش. (۱۳۹٤). نقد و تحلیل تعدیلات ساختاری در ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی از هزار و یک شب. *مطالعات زبان و ترجمه، ٤٨*(۳)، ۵۵-۸۱.

مهدی‌پرور، ف. (۱۳۸۹، شهریورماه). نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن. *کتاب ماه ادبیات*، ٤۱، ۵۷-٦۳.

مهدی‌پرور، ف. (۱۳۹۰، تیرماه). قضایایی برای رویارویی با مشکلات ترجمه. *کتاب ماه ادبیات*، ۱٦۵، ٤۸-۵۲.

مرعشی‌پور، م. (۱۳۹۰). *هزار و یک شب*. تهران: نیلوفر.

Peter d.molan (1998) the Arabian nights: the oral connection, edeniyat n.s.vol.ll.nos

Baker, M. (1992). In Other Words: A Coursebook on Trans-lation. London and New York: Routledge.

Robert altre, (1981), the art of biblical narrative. New york, basik books.