فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹٤

# نقد و تحلیل تعدیلات ساختاری در ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی از هزار و یک شب

**سیدمهدی مسبوق (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران، نویسنده مسئول)**
**smm@basu.ac.ir**
**شهرام دلشاد (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران)**
**sh.delshad@ymail.com**

**چکیده**

با توجه به تفاوت‌های ماهیتی و ساختاری زبان مبدأ با زبان مقصد و سایر عوامل فرهنگی و سبکی، مترجم ناگزیر به اعمال تغییراتی در متن مبدأ است؛ لذا مقصدگرایانی نظیر لادمیرال مترجم را به اعمال تغییرات در حوزه‌های مختلف ساختاری فرا می‌خوانند تا سلاست وخوانایی متن ترجمه افزایش یابد و خصیصهٔ بازآفرینی در ترجمه پدید آید. پژوهش پیش‌رو می‌کوشد تعدیلات ساختاری ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی از هزار و یک شب را از چهار منظر تعدیل در ساخت نحوی کلام، تعدیل در شیوهٔ خطاب، تعدیل بلاغی و تعدیل آوایی مورد نقد و تحلیل قرار دهد. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که طسوجی و اقلیدی رویکردی مقصدگرا در جابه‌جایی و تعدیل ساختار جمله دارند. در ترجمهٔ اقلیدی نمونه‌های فراوانی را می‌توان یافت که تعدیلات ساختاری مناسبی در آن صورت گرفته و در پاره‌ای از موارد عدم ایجاد تعدیلات ساختاری به‌ویژه در بخش آوایی موجب زیبایی ترجمهٔ او نسبت به ترجمهٔ طسوجی شده است. طسوجی نیز تعدیلات عمده‌ای در هر چهار لایهٔ یادشده اعمال نموده و این رویکرد، نقش عمده‌ای در خوانایی ترجمهٔ او ایفا نموده هر چند که لطمه‌ای سبکی نیز به اصل کتاب وارد کرده است. در نتیجه طسوجی بیش از اقلیدی به تعدیلات ساختاری روی آورده و ترجمهٔ او از شیوایی و جذابیّت بیشتری برخوردار است.

**کلیدواژه‌ها:** طسوجی، اقلیدی، تعدیلات ساختاری، هزار و یک شب.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۳۰

**مقدمه**

ساختار و نحوهٔ چیدمان و طریقهٔ بیان جمله‌ها در کتاب افسانه‌ای ° روایی هزار و یک شب از اهمیت زیادی برخوردار است. نویسندهٔ یک کتاب روایی همواره تلاش می‌کند زبانی خوانا و گیرا پدید آورد تا مخاطبان و خوانندگان از خواندنش لذت ببرند؛ ازاین‌رو پردازندهٔ هزار و یک شب که به‌گونهٔ مستقیم با گیرنده در ارتباط[۱] است توجه شایانی به انتقال هر چه بهتر محتوا در ساختاری شکیل و زیبا داشته است؛ اما دلایلی نظیر ترجمهٔ ناشیانه و عجولانه از قصه‌های دارای اصالت ایرانی و هندی در دوران عباسی، انشاء ضعیف کتاب که نگارنده آن هنوز گمنام مانده، اصالت شفاهی کتاب که باعث شده با ساختاری عامیانه و دارای مختصّات ادبیات شفاهی بیان گردد و درنهایت جرح و تعدیل نمودن کتاب از سوی نسخه‌پردازان کم‌سواد باعث گردیده که شاهد کتابی با ساختاری تقریباً مغشوش و پر از اغلاط دستوری و عبارت‌های عامیانه باشیم. در تصحیحی که از طرف ناشران چاپخانهٔ بولاق مصر در سال ۱۸۸۰ میلادی به عمل آمد کتاب تا حدود زیادی استحکام و فصاحت خود را بازیافت وباعث شد ناشران عربی نسخهٔ بولاق را اساس بسیاری از نشرهای خود قرار دهند و طسوجی و اقلیدی نیز آن را اساس ترجمهٔ خود قرار دادند؛ اما با این‌حال، این نسخه، همچنان از تشویش‌های ساختاری و انشاء متوسط و احیاناً ضعیف رنج می‌برد که می‌تواند توسط مترجمان کتاب – دست‌کم در زبان مقصد– به تکامل زبانی و ساختاری برسد.

همان‌گونه که بیان شد طسوجی و اقلیدی اساس ترجمهٔ خود را نسخهٔ بولاق قرار دادند؛ ازاین‌رو نخستین پرسشی که به نظر می‌رسد این است که آیا آن دو از جهت ساختاری مقیّد به متن اصلی بوده‌اند؟ آنچه که منطقی می‌نماید این است که مترجم فارسی‌زبان نباید خود را مقیّد به انشاء متوسط یا احیاناً ضعیف کتاب کند و نثری در همان سطح متوسط پدید آورد بلکه می‌تواند با تصحیحات و

---

۱ این ارتباط را می‌توان به دو صورت مشاهده نمود: در وهلهٔ نخست ارتباط مستقیم شهرزاد و شهریار که بایستی حکایتی گیرا با ساختاری جذاب بیافریند تا شهریار از آن خوشش بیاید و از خونش درگذرد و این سبک یعنی ارائهٔ داستانی برای نجات جان در دیگر قصه‌ها هم دیده می‌شود. در وهلهٔ دوم ارتباط مستقیم داستان‌سرای فولکلور با شنوندگان که به صورت شفاهی و زنده برای مخاطبان نقل می‌کند. از این رو خاصیّت این‌چنینی کتاب (ارتباط مستقیم میان راوی و گیرنده) باعث می‌شود که داستان‌ها از ساختاری گیرا برخوردار شوند.

تعدیلات به‌جا به بازآفرینی هزار و یک شب همّت گمارد. بخش عمدهٔ این ضعف‌ها مربوط به ساختار است و مترجم بایستی به تعدیلات ساختاری به‌جا و مناسب چه در قلمرو نحو و چینش زبانی و چه در شیوهٔ خطاب و نحوهٔ بیان و گفتمان روایت و چه در حوزهٔ زیبایی‌شناسی متن همّت گمارد.

فرایندهایی نظیر پیراستن زواید و اضافات، متناسب ساختن ساختارهای آن با بافت زبان مقصد، از بین بردن رنگ و بوی عربی به منظور بومی‌سازی فضای فرهنگی، از بین بردن خصایص ساختاری روایت شفاهی در آن، ضروری می‌نماید و مطابق با نظریهٔ مقصدگرای ژان رنه لادمیرال[1] این اجازه به مترجم داده می‌شود که به اعمال تعدیلات و تغییراتی برای بهتر نمودن متن ترجمه بپردازد که از جملهٔ این تغییرات ایجاد تعدیلات ساختاری است. لازم به ذکر است که لادمیرال علاوه بر آن مؤلفه‌هایی نظیر: حق انتخاب معادل، درگاشت و افزوده‌سازی، تفسیر حداقلی، تکرار و... را به مترجم پیشنهاد می‌کند.

پژوهش حاضر با محوریّت تعدیلات مربوط به حوزهٔ ساختار از چهار منظر: تعدیل در ساخت، تعدیل در شیوهٔ خطاب، تعدیل بلاغی و تعدیل آوایی به بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی و ابراهیم اقلیدی می‌پردازد تا از این رهگذر میزان تعدیلات ساختاری را در این دو ترجمه مورد نقد و تحلیل قرار دهد.

**پیشینهٔ پژوهش**

در زمینهٔ نقد ترجمه‌های هزار و یک شب جز مطالبی پراکنده چیز دیگری در دست نیست. ترجمه‌های لاتین این کتاب بارها مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است؛ اما علی‌رغم این‌که نزدیک به دو قرن از ترجمهٔ طسوجی می‌گذرد هنوز این ترجمه به صورت جدی و روشمند مورد مطالعه قرار نگرفته است. برخی از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: مقاله(۱۳۹۳) «هزار و یک شب و ترجمه‌های فارسی آن» نوشتهٔ حمیده قدرتی. نویسنده در این مقاله گزارشی خلاصه‌وار از تاریخچهٔ ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی ارائه کرده و با ارائهٔ نمونه‌هایی از داستان علاءالدین برخی از اختلاف‌های این دو

1 Jean-Rene Ladmyral.

ترجمه را بررسی نموده است. همچنین مقاله(۱۳۸۷) «دربارهٔ ترجمهٔ تازه هزار و یک شب» از آذرتاش آذرنوش که در چهار مقوله به بررسی کلی ترجمهٔ اقلیدی پرداخته 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 این مقاله به‌ویژه در مقولهٔ سوم و چهارم نمونه‌هایی از ترجمهٔ اقلیدی را مورد نقد و بررسی قرار داده است. محمدجعفر محجوب نیز در کتاب «ادبیات عامیانه ایران» مقاله‌ای درباره هزار و یک شب تحریر نموده که در آن به‌تفصیل از زندگی‌نامهٔ طسوجی سخن گفته و در ضمن آن به برخی مختصّات سبکی ترجمهٔ او اشاره نموده است. پژوهشگران دیگری نظیر جلال ستاری و نغمه ثمینی و دیگر کسانی که درباره هزار و یک شب در ایران مطلب می‌نویسند نیزکم‌وبیش اشاراتی به ترجمهٔ طسوجی داشته‌اند لیکن هیچ‌کدام از پژوهش‌های یادشده به صورت روشمند و مبتنی بر نظریات ترجمه به نقد و تحلیل این ترجمه‌ها نپرداخته‌اند.

**ژان رنه لادمیرال و قضیهٔ تعدیلات ساختاری**

*ژان رنه لادمیرال* فیلسوف، مترجم و نظریه‌پرداز فرانسوی در سال ۱۹۷۲م، برای نخستین بار واژهٔ ترجمه‌شناسی و مطالعات ترجمه را به‌کار برد که هدف از آن بررسی و رویارویی با مشکلات ترجمهٔ مستقل از زبان‌شناسی و ادبیات بود(مهدی‌پرور، ۱۳۹۰: ٤٨). لادمیرال تعبیر ترجمه‌شناسی را به‌کار می‌برد که در حوزه‌ای مستقل از زبان‌شناسی و ادبیات به بررسی مشکلات ترجمه می‌پردازد. به اعتقاد او زبان‌شناسی برای رفع مشکلات ترجمه ثمربخش نیست، چرا که اغلب زبان‌شناسان عملاً درگیر کار ترجمه نبوده‌اند و تنها کسانی شایستگی نظریه‌پردازی در حوزهٔ ترجمه را دارند که در عمل با مشکلات این حرفه دست و پنجه نرم کرده‌اند (همان، ۱۳۸۹: ۵۸). لادمیرال از نظریه‌پردازان بنام مقصدگرا در سال ۱۹۹٤م، کتابی با عنوان *"ترجمه کردن، قضایایی برای ترجمه"* منتشر کرد و در آن به ارائهٔ‌راه‌حل‌هایی برای رویارویی با مشکلات ترجمه پرداخت.

اگر بخواهیم به‌طور ساده یا از نظر عملی به بیان نظریهٔ لادمیرال بپردازیم، باید بگوییم که لادمیرال معتقد است معنا باید منتقل شود به هر قیمتی که شده و راه‌حل‌های این مسئله در عمل حاصل می-شود. عنوان کتاب او در این زمینه کاملاً گویاست: ترجمه کردن، قضایایی برای ترجمه (عمل-

راه‌حل- نظریه) و بدین ترتیب او در این کتاب و همچنین در مقالات دیگر قضایا و مؤلفه‌هایی برای ترجمه ارائه می‌کند که بسیار متنوع‌اند: «انتخاب ترجمه، جبران، معنای غلط حداقلی، ناهمگون‌سازی، آنتروپی، ترجمهٔ مقلّد، افزوده‌سازی، تفسیر حداقلی، خوانا بودن و کمال نسبی» (محسنی، ۱۳۸۸: ۱۱). اولین قضیه‌ای که لادمیرال مطرح می‌کند مربوط به تفاوت‌های ساختاری است (همان: ۱۲). این قضیه مربوط به ساختار زبان می‌شود، ساختار هر زبانی بنابر روحیات و نگرش هر ملتی متفاوت است (مهدی‌پرور، ۱۳۹۰: ٤۹). مطابق با این قضیه لادمیرال اعتقاد دارد که مترجم نباید ضرورتاً به ساختار جملات متن مبدأ پایبند باشد بلکه با ایجاد فرایندهایی نظیر منطقی‌سازی، کلام را آن‌گونه بچیند که با بافت زبان مقصد تناسب داشته و از سلاست و خوانایی برخوردار باشد.

مترجم هنگام ترجمه تعدیلات ساختاری پرشماری در ترجمه ایجاد می‌کند. پاره‌ای از این تعدیل-ها «به خاطر تفاوت‌هایی که در زبان مبدأ و مقصد وجود دارد، به مترجم تحمیل می‌شود و گریزی از آن نیست» (فرحزاد، ۱۳۸۵: ۲۹۵). زبان عربی و فارسی از هنجارها و قواعد متفاوت از هم برخوردارند؛ مانند ترتیب کلام در زبان فارسی (فاعل+ مفعول+ فعل) در زبان عربی به (فعل+ فاعل+ مفعول) تغییر می‌یابد و این ترتیب‌ها از سر اجبار توسط مترجم چینش می‌شود؛ اما قسمت عمده‌ای از این تغییرات اختیاری بوده و مترجم بنابر اهدافی دیگر به آن دست می‌زند. شاید مهم‌ترین هدف مترجم این است که اثری مأنوس و قابل درک پدید آورد. ازاین‌رو مترجم با در نظر گرفتن اهدافی نظیر سلاست بخشی به کلام، افزایش میزان خوانایی متن، رهایی از قید و بندهای ترجمهٔ تحت-اللفظی، انتقال بهتر پیام متن مبدأ به تعدیلات ساختاری دست می‌زند. *صلح‌جو* در تأیید این مطلب می‌گوید: «پیام در چهارچوب‌های مأنوس درک می‌شود نه در ساختارهای کاملاً غریبه» (صلح‌جو، ۱۳۸۸: ۵۲). بدین‌سان بخش عمده‌ای از تعدیلات ساختاری برای از بین بردن غرابت ساختاری یا به‌عبارتی‌دیگر افزایش میزان خوانایی یا روان ساختن متن ترجمه است.

**نقد و تحلیل**

تعدیلات ساختاری در ترجمه‌های فارسی هزار ویک شب به‌کرّات رخ داده است؛ زیر آنچه در این کتاب پر اهمیت است مضمون و محتوای آن است نه ساختارهای جزئی در جملات؛ اما نمی‌توان

تمامی ساختارهای این کتاب را عاری از نکته‌سنجی‌های بلاغی و هرگونه ارزشی قلمداد کرد؛ چنان‌که *دیوید پینالت*[1] در کتاب *"شیوه‌های داستان‌پردازی هزار و یک شب"* برخی از خصایص سبکی کتاب، نظیر جمله راهنما و تجسّم نمایشی را از خصایص سبکی کتاب برشمرده است که در انتقال پیام متن نقش به‌سزایی دارند (پینالت، ۱۳۸۳: ۲۸–٤٥).

تعدیلات ساختاری از مهم‌ترین مؤلفه‌های نظریهٔ لادمیرال است و شناخت و بررسی این مؤلفه بدون توجه و ارتباط با دیگر مؤلفه‌ها یا قضایای ترجمه غیر ممکن است؛ چرا که خوانایی در پی تعدیلات ساختاری پدید می‌آید و *خوانایی* از دیگر مؤلفه‌های مهم نظریهٔ *لادمیرال است*. مؤلفهٔ دیگری که در این پژوهش مورد توجه قرار می‌گیرد مقولهٔ *چیستی ترجمانی* است یعنی توجه و آسیب نرساندن به برخی خصایص سبکی کتاب که درصدد انتقال مفهوم خاصی است. بنابراین توجه به یکی از مؤلفه‌ها و فروگذاردن سایر مؤلفه‌ها مد نظر پژوهش حاضر نیست. به‌طورکلی در ترجمهٔکتاب روایی– افسانه‌ای هزار و یک شب، آنچه از اهمیت بالایی برخوردار است افزایش خوانایی و جذابیّت متن و همچنین صدمه نزدن به ویژگی‌های سبک روایی کتاب است و بی‌تردید این مهم بیشتر مرهون تعدیلات ساختاری به‌جا و نظام‌مند است. اینک به بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ *طسوجی* و *اقلیدی* در چهار حوزهٔ ساختاری می‌پردازیم.

**تعدیل در ساخت**

بخش بزرگی از تعدیلات ساختاری مربوط به سازه‌های نحوی کلام است. «ازاین‌رو تعدیل در ساخت نحوی یعنی تعدیل در ساخت دستوری جملهٔ زبان مبدأ» (سهیلی، ۱۳٦٦: ۲۰)؛ زیرا هر زبانی از هنجارهای متفاوت از هم بهره‌مند است و مترجم سعی دارد، زبان را از هنجاری به هنجار دیگر تبدیل سازد؛ و«هنجار در لغت یعنی: به آیین، قانونمند و متعارف» (زرکوب، ۱۳۹۱: ۳۹)؛ و در اصطلاح عبارت است از «رعایت اصول، فنون و قواعد زبان متعارف، مرسوم و معیار» (صفوی، ۱۳۷۳: ٤٧). «به دیگر سخن آرایش نحوی زبان‌ها با هم تفاوت دارد و امکان ندارد ترجمهٔ لفظ به لفظ

1 David Pynalt.

همهٔ بخش‌های یک متن، مفهوم و رسا باشد. نشان دادن ساختار واژگانی و نحوی زبان مبدأ در زبان مقصد به‌طور قطع به قیمت نارسایی مفهومی و پیامی آن متن خواهد بود» (ناظمیان، ۱۳۹۲: ۹۳).

*الف لیله و لیله* که به زبان عربی نگارش یافته از سازه‌های مربوط به این زبان در انتقال مضامین و رویدادهای داستان بهره گرفته است و مترجم فارسی‌زبان به ناچار آن را به ساختار زبان فارسی در می‌آورد. نکتهٔ مهمی که در پژوهش‌های مربوط به معادل‌یابی یا تعدیلات فراموش می‌شود این است که بسیاری بر این باورند که این تغییرات نحوی به دلیل تفاوت‌های دستوری میان دو زبان است. نباید فراموش کنیم که عوامل دیگری نیز در این امر دخیل‌اند که صرف از بین بردن غرابت و تناسب با دستور زبان مقصد دلیل این تغییرات نیست. به‌عنوان مثال طسوجی در ترجمهٔ خود به دلیل سبک ایجازگونه‌اش ترکیبات اضافی و وصفی زیادی را به واژگان مفرد تبدیل می‌کند یا این‌که اقلیدی به دلیل سبک اطناب‌سازی، ترکیب‌های اضافی و وصفی را به جمله در می‌آورد؛درحالی‌که انتقال ترکیب اضافی و یا وصفی به همان صورت در زبان مقصد ممکن است. ازاین‌رو دایرهٔ تعدیلات نحوی در ترجمهٔ هزار و یک شب بحثی گسترده است که نمی‌توان آن را به تعدیلاتی که مربوط به هنجارهای هر زبان مربوط می‌شود محدود نمود. در این بخش سهم هرکدام از مترجمان از این حیث سنجیده می‌شود. در یک کلام، منظور از تعدیلات نحوی تعدیلات مربوط به ساخت و ترکیب کلمات از قبیل اسمیه و فعلیه، مفرد و جمع، اسم و فعل، و غیره است.

لازم به ذکر است که هزار ویک شب کتابی افسانه‌ای و روایی است که عمده داستان‌های آن از اصالتی شفاهی برخوردار بوده و در قاهرهٔ قرن پانزدهم به تحریر عربی در آمده است؛ بنابراین گاهی ترکیبات و ساخت‌های روایت شفاهی بر آن می‌چربد؛ دوم آن‌که دارای نگارشی متوسط و از بلاغت کم بهره است ازاین‌رو ساخت‌های غیر بلیغ و عامیانه در آن وارد شده است. مترجم فارسی زبان ضمن بازآفرینی و آفرینش ساخت‌های جدید و بلیغ، در پاره‌ای از اوقات ناگزیر است که ساخت نحوی کلام را جهت افزایش میزان خوانایی، هماهنگی با هنجارهای زبان مقصد، انتقال بهتر پیام و درون‌مایه‌های متن تغییر دهد. «هزار و یک شب کتاب مردمی و فولکلور و بیشتر مناسب تاجران و بازرگانان بود. گویند برخی از قصه‌های این کتاب پس از ترجمه به عربی توسط بازرگانان افزوده شده که مانند سفرنامه‌نویسان، حکایات و ماجراهای سفر خود را به نگارش در می‌آوردند» (الف لیله،

۲۰۰۸/۱: ۵).چنین کتابی با شرایطی این‌چنینی مستلزم تغییرات ساختاری پرشماری است که به نمونه-هایی از آن می‌پردازیم.

تعدیلات زیادی از ساختارهای ترکیبی، اضافی و وصفی به ساختارهای مفرد و برعکس دیده می-شود. این نمونه تعدیل از ترکیب وصفی به مفرد را در ترجمهٔ طسوجی نشان می‌دهد: «ثُمَّ خَرَجَ مِن البحرِ عَجوزٌ شَمطاءُ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۲٦۷/۲). «پس‌ازآن عجوزکی به درآمد» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۸۸۷)؛ اما اقلیدی ساختار وصفی را حفظ کرده است: «آنگاه پیرزنی با موهای جوگندمی سر از دریا برآورد» (اقلیدی، ۱۳۷۸: پریانه‌ها۲: ۸).

در نمونهٔ فوق طسوجی ترکیب وصفی را به مفرد تعدیل نموده است که ساختار ترجمه با توجه به اهمیت عنصر وصف در قصه‌های هزار و یک شب در انتقال مفهوم نارسا است؛ اما اقلیدی این وصف را با اضافاتی ترجمه نموده است. در واقع در ترجمه طسوجی ساختار از ترکیب به مفرد تعدیل یافته است. ذکر این نکته ضروری است که ساختار صرفی واژه‌ها در زبان مبدأ و مقصد منجر به تعدیلات در سطح نحوی می‌شود. زیرا کلمه «شمطاء» از واژگان یک به چند است و معادل دقیق و مشابهی در زبان مقصد ندارد و مترجم ناگزیر است ترجمه‌ای تفسیری از آن ارائه دهد. همان‌گونه که اقلیدی کلمهٔ "مو" را افزوده و ترجمه‌ای تفسیری ارائه نموده است.

ترکیب وصفی «الراکب المُجِدّ» چندین بار در الف لیله تکرار شده و ترکیبی شناخته شده در کتاب و قصه‌های پریان است؛ به‌گونه‌ای که هر جا که راه طولانی پدید آید گفته می‌شود این راه طولانی برای الراکب المجد یعنی سواره تیزو، یک سال، دوسال والخ راه است. در نمونهٔ زیر عجوزک داستان حسن بصری به او می‌گوید که مسیر جزایر هفت‌گانهٔ وقواق یک سال به طول می‌انجامد:

«مسیرةُ تلک السبعِ جزائر سنةٌ کاملةٌ للراکبِ المجدِّ في السیرِ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۳٦۲/۲)؛ «این هفت جزیره را مسافت یک ساله راه هست» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۹۵۹). «و راه آن هفت جزیره برای سوارهٔ تیزرو، یک سال تمام است» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۲: ۲۳۱).

طسوجی در نمونهٔ فوق با درگاشت مخلّ، ترکیب یاد شده را نادیده گرفته و آن را با تعدیل صرفی و نحوی به فارسی بازگردانده است. کماآن‌که می‌توان واژهٔ "مسافت" را معادل این ترکیب لحاظ نمود. بدین ترتیب از ترکیب به مفرد تعدیل نموده است و از جهت صرفی کلمهٔ مسافت را

جایگزین کلمهٔ اسم فاعل مسافر نموده است؛ اما اقلیدی تعدیل ننموده و ترجیح داده با وفاداری به متن مبدأ ترکیب وصفی معادل آن را بیاورد؛ مانند همین نمونه را در داستان چشمه جادو می‌یابیم اما به صورت ترکیب وصفی مقلوب: «فقالَ لهُ ابنُ ملکِ الجن: قطعنا مسیرةَ سنةٍ للمُجدِّ المسافرِ» (الف لیله، ۲۰۰۸/۲: ٦٤).«پسر ملک‌زاده جنیان گفت: یکساله راه طی کرده‌ایم» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۷۰۲). «شاهزاده پریان گفت: به اندازه راه یکساله مسافر باد پای راه پیموده‌ایم» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها۱: ۱۳٦).

چنان‌که پیداست طسوجی به ظرافت این ترکیب پی نبرده و ساختار ترکیب وصفی آن را حفظ نکرده است و در هر دو نمونه ساختار ترکیبی را به صورت مفرد ترجمه کرده است. گویی برای او مهم نبوده که هدف پردازندهٔ الف لیله از آوردن کلمه "مجد" بیان حداقل زمان طی نمودن مسیر است؛ اما اقلیدی علی‌رغم این‌که ترکیب را از وصف مقلوب به وصف غیر مقلوب تعدیل نموده است به درستی و با ترکیبی زیبا آن را به فارسی برگردانده است؛ زیرا ترجمهٔ مقلوب آن متناسب با بافت زبان مقصد نبوده و خوانایی متن را از بین می‌برد.

پاره‌ای از اضافات در متن الف لیله ولیله خاصیّت مبالغه‌گونه دارد به‌گونه‌ای که احساس می‌شود داستان‌سرا آنها را به‌عمد و با توجه به اصالت شفاهی کتاب آورده تا هیجان شخصیت‌ها را به خوانندگان کتاب انتقال دهد مانند: «واللهِ إنّها ضاقت علینا الدُّنیا مِن شدةِ فراقِک، ولانَلتذُّ بطعامٍ ولاشرابٍ یوماً مِن الأیامِ، ونحنُ نبکي باللَّیلِ والنَّهارِ مِن فرطِ شَوقِنا إلیک»(الف لیله، ۲۰۰۸: ۲٦۸/۲). «به خدا سوگند که از دوری تو جهان بر ما تنگ بود از خور و خواب بازمانده از بهر تو گریان بودیم» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۸۸۷). «به راستی فراق تو جهان را بر ما تنگ کرده بود و روزی نبود که غذای گوارا و آب خوش از گلوی ما پایین رود و شبانه روز از دلتنگی برای تو گریه می‌کردیم» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۲: ۹).

در متن اصلی دو ترکیب اضافی مورد نظر «شدة فراقک» و «فرط شوقنا» است که در ترجمهٔ طسوجی به ترتیب به «دوری تو» و «بهر تو» ترجمه شده که ملاحظه می‌شود واژه مضاف در هر دو عبارت «شدة» و «فرط» حذف شده است. در ترجمه اقلیدی نیز به ترتیب به «فراق» و «دلتنگی» ترجمه گردیده است. در هر دو ترجمه تعدیل از ترکیب اضافی به مفرد مشاهده می‌شود که مبالغه در وصف دوری و دلتنگی به متن مقصد منتقل نشده است. این تعدیلات جزئی همان‌گونه که پیشتر هم گفتیم در ترجمهٔ هزار ویک شب فراوان دیده می‌شود که با توجه به سلیس ساختن متن ضروری است؛ اما گاهی این

تعدیل‌ها، بی‌مورد و مخلّ مفهوم و معنای کلام است؛ زیرا مهم‌ترین ویژگی متن روایی که همان دراماتیک بودن و جذابیّت نثر داستان است و باعث می‌شود که خواننده تا پایان داستان کتاب را از خود دور نسازد از بین می‌رود و داستان‌ها از هیجان بیرون می‌آید. در نمونهٔ"الراکب المجد" هراس در دل شخصیت وارد می‌شود که حتی یک سوارهٔ تیزرو هم نمی‌تواند این مسیر را یک‌ساله بپیماید؛ اما در متن ترجمه این هراس در دل شخصیت نمی‌افتد و خواننده برای ادامهٔ داستان ترغیب نمی‌شود. در نمونهٔاخیر هم توصیف مبالغه‌آمیز اما حقیقی برادران و خواهران گلنار دریایی به عباراتی خنثی ترجمه شده که خوانندهٔ متن فارسی گمان نمی‌برد که خویشاوندان گلنار از دوری او در غم و عذاب بوده‌اند. ازاین‌رو چنین تعدیلات ساختاری- نحوی که به معنا و پیرنگ داستان آسیب می‌رساند قابل قبول نیست.

از دیگر نمونه‌های تعدیل در ساخت نحوی عدول از مفرد به جمله و برعکس است. این امر موجب کاهش و افزایش حجم ساختارهای نحوی می‌گردد. نمونهٔ ذیل نشان‌دهندهٔ تعدیل از مفرد به جمله در ترجمهٔ اقلیدی است:«وقد عجزت فیه الأطباءُ والحکماءُ ولم یَنفعهُ منهُم شربُ أدویةٍ ولاسفوفٌ ولادهانٌ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۲۰/۱). «پزشکان و حکیمان در درمان او ناتوان بودند و هر دارو که به او می-نوشاندند و هر گردی که می‌خوراندند و هر مرهمی که می‌مالیدند افاقه نمی‌کرد» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها۲: ۳۱).

در این عبارات که از داستان حکیم رومان و ملک یونان گرفته شده است شاه دچار بیماری برص شده و پزشکان از درمان او درمانده‌اند. در واقع ترجمهٔ تحت‌اللفظی عبارت پایانی با حفظ ساختار مبدأ چنین می‌شود: نوشیدن دارو، گرد، و مرهم افاقه‌ای نکرد» اما مترجم کلمات مفرد مورد نظر را به جمله‌واره ترجمه نموده و با توجه به قضیهٔ تفسیر حداقلی لادمیرال و در نتیجه ساختار نحوی کلام از مفرد به جمله‌واره تغییر یافته است. در واقع متن اصلی از ایجازی نامناسب برخوردار است؛ زیرا مخاطب را به نهایت عجز حکیمان و عقیم ماندن روش‌های مختلف درمان نمی‌رساند تا نقش مهم حکیم رویان در شفای ملک بهتر درک گردد؛ اما ترجمهٔ اقلیدی این نارسایی را با افزودن کلمات و تفسیر و طولانی نمودن آنها آشکارتر نموده و خواننده بهتر آن را درمی‌یابد. طسوجی از ترجمهٔ این عبارات چشم‌پوشی نموده؛ لذا بررسی مقابله‌ای آن امکان‌پذیر نیست.

تعدیل از ساخت اسمی به فعلی در این نمونه دیده می‌شود:«كيفَ العَملُ والرُّجوعُ إلى أهلي» (الف لیله، ۲۰۰۸: ٦٤/٢). «من چگونه به سوی پیوندان و وطن باز خواهم گشت؟» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۷۰۲)؛ «اکنون چه کنم و چه سان به نزد خانواده بازگردم» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها۲: ۱۳۸).

ترجمهٔ بدون تعدیل آن می‌شود: تکلیف و بازگشت به خانواده‌ام چگونه است؟ اما هر دو مترجم با تبدیل ساختار اسمی (العمل و الرجوع) به ساختار فعلی (بازخواهم گشت)؛ (چه کنم، بازگردم) به تغییر در ساخت پرداخته‌اند. این جمله از طرف ملک‌زاده‌ای که با نوشیدن آب جادویی به شمایل زنی در آمده، بیان شده است؛ در حکایت چشمه جادو ماجرا از این قرار است که ملک‌زاده که به نیرنگ وزیر از چشمه جادو می‌نوشد زن می‌شود و در آنجا تنها می‌ماند تا این‌که پری‌زادی او را به مکان‌های دور می‌برد. گرچه قصد پری‌زاد درمان علت ملک‌زاده است اما او همواره گمان خوف و ترس در دل دارد؛ بنابراین از او سؤال فوق را می‌پرسد. ترجمه با تبدیل ساختار اسمی به فعلی بهتر توانسته حالت اضطراب و دلهره در شخصیت را بیان کند؛ زیرا در شکل ترجمه‌ای آن، نهاد خود ملک‌زاده است که با توجه به وضعیت روحی که دارد خود را نهاد سخن و مدار بحث قرار می‌دهد.

**تعدیل در شیوهٔ خطاب**

تعدیل در خطاب به معنای آن است که مترجم برای رسایی و شیوایی متن ترجمه، شیوهٔ خطاب جمله یا زاویهٔ دید نویسنده را تعدیل کند(فرخزاد، ۱۳۸۵: ۱۷۱). وقتی سخن از شیوهٔ خطاب به میان می‌آید وارد حوزهٔ نحوه گفتمان اثر می‌شویم. در واقع بایستی «با استفاده از قواعد گفتمان، جمله‌ها را طوری بیان کنیم که با هم مرتبط باشند به‌طوری که شنونده یا خواننده از جمله‌ای به جملهٔ دیگر روان و راحت منتقل شود»(صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۷). ازاین‌رو مبحث گسترده‌ای پیش روی ما باز می‌شود که ترجمه‌پژوه بایستی بکوشد که از این منظر، میزان تعدیلات ساختاری را که در متن ترجمه در مقایسه با متن اصلی رخ داده بررسی نماید.

همان‌گونه که در *الف لیله ولیله* می‌بینیم گفتمان در یک اثر روایی به چگونگی و نحوهٔ روایت‌گری پردازنده مربوط می‌شود و این‌که او از چه سازوکارهایی برای پیشبرد حوادث و ایجاد پیوند میان آنها بهره برده است. از مظاهر گفتمان در یک اثر روایی می‌توان از شیوهٔ کاربرد و سیطرهٔ دانای کل، جریان

سیّال ذهن و تک‌گویی یا کاربرد و سیطرهٔ جملات خبری یا انشایی، گفتگوی بیرونی، یا درونی یا سیطرهٔ روایت، کاربرد صیغهٔ معلوم یا مجهول و از این قبیل کاربردهای ساختاری نام برد که به حوزهٔ گفتمان و خطاب روایی مربوط می‌شود. اینک به تحلیل نمونه‌هایی از تعدیلات ساختاری گفتمانی در ترجمهٔ *الف لیله ولیله* و بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ طسوجی و اقلیدی می‌پردازیم.

طسوجی بیشتر و اقلیدی کمتر، با هدف کم‌رنگ کردن حضور شخصیت در داستان، ایجاز یا فشرده‌سازی و یکنواخت‌سازی روایتبه تعدیل گفته‌های شخصیت‌ها می‌پردازند که این رویکرد به چندین روش صورت می‌گیرد؛ یا از طریق تعدیل از گفتهٔ مستقیم به غیر مستقیم که «دراین شیوه سیطرهٔ روایت‌گر بیش‌تر می‌شود و خود به نمایندگی از شخصیت کلام او را به شکل غیر مستقیم روایت می‌کند» (الکردی، ۲۰۰٦: ۲۰۰). «این گفتار به صورت نقل قول غیر مستقیم ساده بیان می‌شود و در این حالت، فقط مضمون کلام منتقل می‌شود» (یقطین، ۱۹۹۷: ۱۸٦). یا از طریق تعدیل از مستقیم به شیوهٔ گزارش روایتی گفته‌ها صورت می‌گیرد. «در این‌جا روایت‌گر عمل گفتن شخصیت‌ها را گزارش می‌کند و حتی مضمون سخن شخصیت‌های داستانی، جزئی از تجربهٔ روایت‌گر به‌شمار می‌رود»(الکردی، ۲۰۰٦: ۲۰۵).

در داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال هنگامی‌که فارِس، وزیر عاصم شاه پدر سیف‌الملوک به نزد سلیمان نبی می‌آید، وزیر سلیمان به استقبال او می‌رود: «وقال لهم أهلاً وسهلاً ومرحباً بالضُّیوفِ القادمینَ، فابشروا بقضاءِ حاجتِکم»(الف لیله، ۲۹۲/۲۰۰۸:۲). «سلام داد و ایشان را به رواگشتن حاجت بشارت فرمود» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۹۰٦). «گفت: خوش آمدید و صفا آوردید، ای میهمانان ارجمند، مژده باد شما را که کامتان برآمد» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها۲: ٦۱).

در متن مبدأ جملهٔ"فابشروا بقضاء حاجتکم" گفتهٔوزیر سلیمان نبی است که به صورت گفتهٔ مستقیم آورده شده است. یعنی: "خرسند شوید به برآورده شدن حاجتتان" اما در ترجمهٔ طسوجی گفتهٔ شخصیت توسط خود طسوجی روایت شده و صیغهٔ سخن از مخاطب به غایب تغییر نموده است؛ به‌گونه‌ای که ترجمهٔ طسوجی معادل عبارت عربی «فبشّرهم بقضاء الحاجات» می‌باشد. در ترجمهٔ اقلیدی نیز اگرچه تغییرات دیگری صورت گرفته اما شیوهٔ خطاب روایت تغییر نکرده است.

از جمله تعدیلات در شیوهٔ خطاب، تغییر از حالت استفهامی به خبری است. طسوجی مطابق با دلایل پیش‌گفته، معمولاً از تعداد سؤالات در متن کاسته است. باید در نظر داشت که گاهی تعدد این سؤالات باعث می‌شود که گفت‌وگویی نمایش‌گونه در روایت پدید آید و داستان از خط روایی فاصله بگیرد. نمونه‌هایی از آن را در داستان بدرباسم و جوهره می‌بینیم: «فقالت له یا سیدي، هل جزاءُ الإحسانِ إلا الإحسانُ؟» (الف لیله، ۲۶۸/۲۰۰۸:۲). «جلنار گفت: ای ملک، احسان را جز احسان پاداشی نیست» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۸۸۸). «گلنار گفت، ای سرورم، مگر سزای نیکی جز نیکی است؟» (اقلیدی، ۱۳۸۷، پریانه‌ها۲: ۱۲)؛

در واقع این‌گونه سؤال کردن که جواب مشخصی دارد و قصد پرسش‌گر صرفاً طلب جواب نیست بلکه هدف نفی یا تقریر موضوع در ذهن مخاطب است تعدیل آن از ساختار سؤالی به خبری چندان عیبناک به نظر نمی‌رسد.

در تعدیلات ساختاری لادمیرال جابه‌جایی اجزای جمله نیز مطرح می‌شود. این جابه‌جایی موجب تغییر در نحوهٔ گفتمان می‌شود. او معتقد است که اجزای یک جمله از قبیل نهاد و گزاره، فعل وفاعل، مبتدا و خبر و مضاف و مضاف‌الیه را می‌توان جابه‌جا نمود. چنانچه این تغییرات، تعدیلی در شیوهٔ گفتمان پدید نیاورد آن را در بخش تعدیل در ساخت بررسی می‌کنیم؛اما گاهی جابه‌جایی اجزای جمله موجب تعدیل در شیوهٔ خطاب می‌شود. برای تحلیل این موضوع نمونهٔ ذیل را از داستان آغازین کتاب می‌آوریم: «فتَعجّبَ من ذلک وقال: یا أخي کنتُ أراک مُصفَرَّ اللَّونِ وَالوجهِ والآن قد رُدَّ إلیک لونُک، أخبرني بحالِک»(الف لیله، ۱۰/۲۰۰۸:۱). «درنهایت تعجب شاه زمان را دید و از او پرسید: چه شده است که گونهٔ زردت به سرخی گرائیده و آثار شادمانی و شعف بر چهره‌ات می‌بینیم؟ (طسوجی، ۱۳۹۱: ۲۲). «ماجرا چیست که پیش از این تو را زرد و رنگ پریده و ناخوش می‌دیدم و اینک رنگ به چهره‌ات بازگشته است؟» (اقلیدی، ۱۲۸۷: پریانه‌ها۲: ٤).

چنان‌که پیداست ترجمهٔ عبارت "أخبرنی بحالک" که در پایان کلام آمده است توسط طسوجی و اقلیدی به آغاز کلام آمده است.ازاین‌رو اجزای جمله جابه‌جا شده‌اند و این امر موجب تعدیل در نحوهٔ گفتهٔ شخصیت شده است. در واقع شهریار سخنش را با سؤال آغاز نکرده است؛ ابتدا مطلبی آورده سپس از دل آن مطلب سؤالی پرسیده است؛اما در ترجمه‌های فارسی، سؤال در آغاز کلام و

پیش از ارائهٔ مطلب توسط شهریار آمده است. در متن اصلی که سؤال در پایان عبارت آمده تعجب و شگفتی شهریار را نمی‌رساند همان‌گونه که خود متن می‌گوید: «فتعجب من ذلک...» ازاین‌رو برای از بین بردن شگفتی، سؤال و طلب جواب سریع، مدّ نظر است تا مخاطب از شگفتی در بیاید. در واقعترجمه‌های فارسی با مقدم نمودن سؤال با بافت گفتمانی تعجب‌آور متن هماهنگی بیشتری دارند.

نمونهٔ دیگری از جابه‌جایی ارکان جمله در جابه‌جایی جملات پیرو متن دیده می‌شود. در داستان آغازین می‌خوانیم:«کان الکبیرُ أفرسَ مِن الصغیرِ وقد مَلکَ البلادَ وحَکمَ بالعدلِ بَینَ العِبادِ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۹/۱). «شهریار که بزرگ‌تر بود با تکیه بر دلیری و عدل و عدالت قسمت وسیعی بگرفت و به حکومت پرداخت» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۲۲)؛ «پسر بزرگ که سلحشورتر بود و بر کشور خویش فرمانروایی و بر رعیت به عدل و داد پادشاهی می‌کرد» (اقلیدی، پریانه‌ها۱: ۱).

در متن اصلی سه جمله داریم که یکی پایه و دو تای دیگر پیرو هستند. حکومت‌داری ملک پیش از موضوع عدالت‌گستری او آمده است؛ اما در متن طسوجی این‌گونه وانمود می‌شود که تعامل عادلانه با مردم باعث بقا و گسترش حکومت او گردید؛ از این‌رو جای دو جملهٔ پیرو در متن با زیرکی که از جانب طسوجی صورت گفته تغییر پیدا کرده است.ضمنا این جابه‌جایی در ترجمهٔ طسوجی صرفا در فرم باقی نمانده و همان‌گونه که دیده می‌شود اواین جابه‌جایی ساختاری را با دلیل بیان کرده و جملهٔ پیرو دومی را به‌مثابهٔ دلیلی برای جملهٔ پیرو نخست آورده و رابطهٔ سببی میان آن دو برقرار نموده است؛اما چیدمان جملات پیرو در متن اصلی و در ترجمهٔ اقلیدی مخلّ معنای کلام نیست و می‌توان آن را دارای ترتیبی منطقی دانست؛ زیرا فرمانروایی مقدمهٔ عدالت‌گستری است. لیکن در ترجمهٔ طسوجی این جابه‌جایی با خوانش دیگری همراه است. از ترجمهٔ او می‌شود فهمید که فرمانروایی مقدمهٔ عدالت است و سرزمین‌های وسیعی را گرفتن نتیجهٔ عدالت است.

نکتهٔ دیگری که در ترجمهٔ *اقلیدی* دیده می‌شود و نمونه‌های زیادی از این قبیل در ترجمهٔ او می‌توانید بلند کردن جملات است؛ به‌گونه‌ای که چند جملهٔ کوتاه را در یک جملهٔ مستقل می‌آورد.لازم به ذکر است که ساختار گفتمانی *الف لیله ولیله* به گونه‌ای است که داستان‌سرا به تقطیع جملات پرداخته است و جمله‌های کوتاه در آن بسیار دیده می‌شود و این جملات کوتاه معمولا نظمی همپایه در متن ایجاد می‌کنند.«همپایگی رابطه‌ای است که بین دو یا چند عنصر دستوری هم‌نوع با ادات

همپیایه‌ساز به وجود می‌آید و آن عناصر را از نظر نحوی همپایه و هم‌نقش می‌سازد. به عبارت دیگر همپایگی عاملی است برای ایجاد ساختی که حداقل دارای دو سازه یا دو عنصر همپایه است. ساختی را که در اثر همپایگی ایجاد می‌شود ساخت همپایه می‌نامند» (فالک، ۱۳۷۷: ۳۰۹).ادوات همپایه‌ساز در عربی همان حروف عطف هستند که در مثال مزبور "واو" می‌باشد. نثر *طسوجی* از این جهت مطابق متن اصلی است؛ چرا که او از پیروان نثر قائم مقام بوده و از خصایص این نثر کوتاهی و تقطیع جملات بوده است (بهار، ۳:۱۳۸۱/۳٤۰).در نمونهٔ پیشین دو جملهٔ پیرو «قد ملکَ البلادَ وحَکمَ بالعدلِ بینَ العِبادِ» که خاصیّت همپایه هم دارند در متن طسوجی به همان شکل انتقال یافته اما در ترجمهٔ اقلیدی هر دو جمله به یک جملهٔ بلند تعدیل یافته‌اند و ساختار همپایگی نیز از بین رفته است. نمونهٔ زیر از داستان گلنار دریایی نیز به همین صورت است:«قامت لهم و قابلَتهم بالفرحِ والسُّرورِ، فلمّا رأوها عَرَفُوها وَدَخَلُوا عندَها وعانَقُوها وبَکوا بکاءً شدیداً» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۲٦۸/۲). «از بهر ایشان به پای خاست، و با فرح و سرور به سوی ایشان شتافت، چون ایشان جلنار را بدیدند، بشناختند، و او را در آغوش کشیدند و سخت بگریستند» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۸۸۷). «ازجابرخاسته باشادی و سرور به پیشباز آنان رفت و چون آنان گلنار را دیدند شناختند وبه جاآورند، وبه نزدیک او رفته در آغوشش گرفتند» (اقلیدی، ۱۳۸۷، پریانه‌ها۲: ۹).

همان‌گونه که می‌بینیم اقلیدی سعی می‌کند از تعدد این جملات کوتاه بکاهد و بین آنها پیوند برقرار نماید. از این رو فعل «قامت لهم» را به صورت جملهٔ مستقل ترجمه نکرده و آن را به صورت جمله‌واره به جملهٔ بعدی وصل کرده است؛اما طسوجی با این‌که با سبک ایجازگونهٔ خود برخی جملات را حذف نموده است لیکن مانند اقلیدی از تلخیص و زدون همپایگی و کوتاه‌سازی جملات بهره نبرده است.

از دیگر مواردی که جا دارد به‌طور ویژه از آن بحث کنیم مقولهٔ اطناب‌گویی در هزار و یک شب است. پیش از آن‌که دربارهٔ ماهیّت کلی اطناب سخن بگوییم بایستی جایگاه آن را در هزار و یک شب به درستی بشناسیم. پردازندهٔ الف لیله گاه به‌واسطهٔ توصیفات تکراری و گاه به‌واسطهٔ وصف‌های دقیق و جزئی‌نگر و گاه به‌واسطهٔ روایت نمایشی از حادثه‌ای، به اطناب روی آورده و به طول و تفصیل

می‌پردازد. این‌که مترجمان فارسی این‌گونه موارد گفتمانی را چگونه به زبان مقصد انتقال داده اند نکتهٔ مهم این مبحث است.

در داستان *"بازرگان و عفریت"* نمونهٔ بارزی از اطناب‌سازی را می‌بینیم که باعث ایجاد فرایند تجسّم نمایشی شده است: «فرَجعَ إلی بلدهِ وقَضَی جَمیعَ تعلُّقاتهِ، وأوصلَ الحقوقَ إلی أهلِها، وأعلم زوجتَه وأولادَه بما جری له، فبکَوا وکذلک جمیعُ أهلِهِ ونسائِهِ وأولادِهِ، وأوصَی وقعدَ عندَهم إلی تمامِ السنةِ، ثمّ توجَّه وأخذَ کفنَه تحتَ إبطِه، وودَّع أهلَهُوجیرانَه وخَرجَ رغماً عن أنفهِ فأُقیمَ علیه العیاطُ والصُّراخُ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۱٤/۱). «بازرگان به خانه بازگشت و داستان را برای فرزندان بیان نمود، چون آن سال به پایان رسید....» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۲٦). «مرد به شهر خود بازگشت، دارایی خویش وارسیده، حق و حقوق دیگران بداد و سرگذشت بازن و فرزندان بگفت. اهل خانه، خویشاوندان و زن و فرزندانش گریه و زاری آغاز کردند، پس وصیت نوشت و یک سال نزد آنها بود. آن‌گاه کفن زیر بغل نهاد و با خانواده و خویشاوند و همسایه بدرود گفت و راه سفر ناخواستهٔ خویش در پیش گرفت و با رفتن او فریاد شیون و زاری بلند شد»(اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۱: ۱٤).

پردازنده سرنوشت غم‌انگیزی را که برای بازرگان بینوا در انتظار است با طول و تفصیل بیان نموده است؛ به‌گونه‌ای که انگار دیرتر می‌خواهد او را به سرنوشت محتوم به مرگ خویش برساند. این اطناب باعث شده که خواننده با شخصیت تاجر مأنوس گردد و با او هم‌ذات پنداری نماید. نگاه دلسوزانهٔ راوی با نشان دادن فغان و ناله در پی ماجرای تاجر بیان می‌گردد تا خواننده منتظرراه‌حلی برای نجات جان بازرگان شود. این‌گونه تمهیدگری و کاستن از سرعت روایت و طول و تفصیل باعث می‌شود که خواننده منتظر یک حادثهٔ غیر مترقبه برای تغیر مسیر روایت شود و در فرجام کار با ادامهٔ روند نومیدانهٔ بازرگان و نشستن غمگینانهٔ او در زیر درخت، پذیرش حضور پیرمردان ناجی برای خواننده آسان‌تر می‌شود.

---

۱ بازرگانی هنگام آسودن در مسیری نان و خرمایی می‌خورد و هستهٔخرما بر زمین می‌کوبید که در نتیجه عفریتی سربر می‌آورد و قصد دارد بازرگان را به جرم کشتن فرزند خویش بر اثر هسته خرما بکشد. بازرگان از او می‌خواهد که یک سال به او فرصت دهد تا نزد خانواده بازگردد و حساب‌های خویش بکند و بعداً نزد او برای اجرای حکم بازگردد. عفریت می‌پذیرد و...

ترجمهٔ طسوجی به این جنبه از تجسّم نمایشی و نقش آن در پیشبرد داستان توجه ننموده و به فشرده‌سازی نابه‌جا روی آورده است[۱]. به‌گونه‌ای که در آن احساس می‌شود که بازرگان با خواست قلبی و بدون اکراه و بدون این‌که این حادثه او و خانواده و خویشاوندانش را ناراحت کند دوباره به محل عفریت باز می‌گردد. گویی از دست دادن جان برای او مهم نبوده ازاین‌رو حضور پیرمردان برای نجات جان او انگار از سر ضرورت و نیاز نبوده است و روایت در ترجمهٔ طسوجی زمینهٔ حضور پیرمردان را فراهم نکرده است. همچنین در ترجمهٔ طسوجی غلبهٔ فرم بر محتوا ملموس‌تر نشان داده شده است[۲]. در حالی‌که ترجمهٔ اقلیدی مطابق با متن اصلی این تنش را به درستی انتقال داده و حضور فرم‌های روایی،فرمالیته نیست بلکه هنری و زیبا ایجاد شده‌اند.

**تعدیل بلاغی**

تعدیل بلاغی به معنای تلاش برای بازآفرینی وفادارانهٔ متن اصلی در زبان مقصد با استفاده از آرایه‌های متفاوت است تا تأثیری مشابه تأثیر متن اصلی را در خوانندهٔ ترجمه ایجاد کند. ایجاد این تعدیل نه تنها در فرایند ارائهٔ پیام و معنا خلل وارد نمی‌کند، بلکه می‌تواند باعث برجستگی و نمود بیشتر معنا شود. تعدیل بلاغی را بیشتر در ترجمه امثال و تعابیر و کنایات و عبارات آمیخته با تصویر می‌توان دید (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷٦: ۱۷۱–۱۷۲).بحث بلاغت در مواردی نظیر مجاز، استعارهو دیگر تصاویر بیانی و رمزی جلوه‌گری می‌کند و دشوارترین مرحله برای مترجم به‌شمار می‌آید؛ زیرا

۱ اقلیدی این فشردگی ترجمه او را یکی از اسبابی می‌داند که ترجمهٔ دوم را ضروری می‌نماید. این فشردگی را اقلیدی یا به خاطر نسخه‌های مغلوط عربی می‌داند یا این‌که این موارد را خود طسوجی به جهاتی پیراسته یا کسانی به هنگام چاپ نیاورده‌اند. (ر.ک: اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۱: ۱۲).

۲ با این‌که در داستان‌های پریان فرم ارجحیّت دارد و محتوا و مضامین گوناگون اهمیتی ندارد بلکه فرم است که توانایی پذیرش هر محتوایی را دارد و این باعث می‌شود که خواننده با یک سری فرم‌های روایی تکراری در همهٔ داستان‌ها روبه‌رو شود؛ اما در برخی حکایت‌های هزار و یک شب فرم خاصیّت تکرار شونده ندارد (همان‌گونه که در حکایت حکیم رویان و ملک یونان فرم تکرار شوندهٔقصه سرایی برای نجات جان بی‌فایده است.) یا این‌که پردازنده به‌گونه‌ای حوادث را پرتنش و هیجانی روایت می‌کند که حضور فرم در آن رنگ می‌بازد. در داستان مزبور حضور ناجی (مفهومی تکرار شونده در داستان-های قدیمی) از سر نیاز و نشان دادن سرنوشت مصیبت‌بار بازرگان آورده شده است؛ اما در ترجمهٔ طسوجی به شکلی فرمالیته و بدون احساس نیازی ظهور می‌یابد.

در بیشتر موارد این‌گونه موارد بلاغی در متن مقصد رنگ می‌بازد و همان نقشی را که در متن اصلی بازی می‌کرد ایفا نمی‌کند. ازاین‌رو مترجم باید نهایت تلاش خود را به‌کار گیرد تا عبارات و معادل-هایی مانند آنچه در متن مبدأ بوده است بیاورد. در مجموع بیشتر موارد تلاش مترجم در ترجمهٔ زیبایی‌های بلاغی ناکام می‌ماند (عبود، ۱۹۹۹: ۱۹۳).

نویسندهٔ یک اثر ادبی معمولاً از زیبایی‌ها و آرایه‌هایی برای افزایش میزان ادبیّت متن خود استفاده می‌کند که معمولا از مجادله انگیزترین مباحث در مطالعات ترجمه می‌باشد. متن الف لیله ولیله بنابر دلایل زیادی از زیبایی‌های بلاغی کم بهره است. این کتاب نثر است و نثر کمتر از نظم از آرایه‌های بلاغی برخوردار است به‌ویژه نثر روایی که هدف روایت‌گری نزد پردازندهٔ کتاب مهمتر از زیباسازی ظاهری و آرایه‌پردازی بوده است. کما این‌که انشاء متوسط دلیل دیگری بر عدم بهره‌مندی کتاب از بلاغت است. «این کتاب در قلمرو ادبیات عامیانه قرار می گیرد» (محجوب، ۱۳۸۲: ۳٦۱)؛ودر اسلوب نگارش آن اثر لهجه‌های مختلف بومی و محلی نمایان است و کاتبان و محرّران و نسخه‌نویسان، لهجه‌های محلی خود را به هنگام استنساخ و رونویس کردن کتاب، به‌کار برده‌اند (ستاری، ۱۳٦۸: ۹۷).این اثر دارای شاخصه‌های مهم بلاغت و فصاحت زبانی نیست؛ گرچه از نظر تکنیک‌های روایت به‌گونه‌ای است که آن را روایت جادوگونه قلمداد می‌کنند(الشویلی، ۲۰۰۰: ۱۱).

بدین‌سان زمانی‌که سخن از تعدیل ساختار بلاغی *الف لیله ولیله* در ترجمه‌های فارسی *طسوجی* و *اقلیدی* به میان می‌آید منظور آن موراد اندکی است که داستان‌سرا به صورت مطبوع و بدون تکلف به‌کار برده است. مثل این نمونه در داستان حسن:«فأخبرتُها بحكايةِ حَسنٍ من أولِها إلى آخِرها هي ترتعدُ كالقضبةِ في ريحِ يومِ العاصفِ»(الف لیله، ۲۰۰۸: ۳٦۷/۲). «عجوز حکایت حسن را از آغاز تا انجام به او حدیث کرد ولی اندامش از بیم همی لرزید» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۹٦۱). «پیرزن سرگذشت حسن از آغاز تا پایان برای او گفت و در حال چون بیدی در تندباد بر خویش می‌لرزید». (اقلیدی، ۱۳۹۷:پریانه‌ها ۲: ۲٤۱).

در ترجمهٔ طسوجی تصویر بلاغی به تصویری ساده تعدیل یافته است؛ درحالی‌که در ترجمهٔ اقلیدی تصویر بلاغی بدون تعدیل به زبان مقصد انتقال یافته است. گاهی این قضیه برعکس نمود پیدا می‌کند و تعابیر ساده و تهی از بلاغت کتاب به تصاویری بلاغی تعدیل می‌یابد؛ چنان‌که در داستان

چشمه جادو می‌بینیم: «فلمّا عَلمَ ابنُ عمِّها أنَّها تزوّجَت بغيرِهِ، أخذتهُ الغيرةُ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ٦٣/٢). «پس چون پسر عم دختر شنید که او را به دیگری تزویج کرده‌اند، آتش غیرت در دلش شرر انداخت» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۷۰۱). «آن پسر عمو چون دانست که دختر عمو به همسری مردی دیگر رفته، رشک و غیرتش بجنبید» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۲: ۱۳۳).

چنان‌که پیداست طسوجی برخلاف اقلیدی تصویری بلاغی ایجاد نموده است. این افزوده‌های بلاغی اندک، در ترجمهٔ طسوجی بدون تکلف اتفاق افتاده است لیکن بایستی در نظر داشت که نکات بلاغی چندان تاثیری در شکل‌گیری روایت ندارد و تعدیل آن نیز خللی در معنا و مقصود روایت ایجاد نمی‌کند.ازاین‌رو اگرچه وفادرای اقلیدی در این موارد نکوهیده نیست اما قابل تحسین هم نیست و عدم وفاداری طسوجی نیز در این موارد اگر قابل تحسین نباشد نکوهیده هم نیست.

پاره‌ای از تصویرپردازی‌ها در *الف لیله* متکلفانه و عامدانه صورت گرفته است. بخش عمدهٔ این تصویرها در وصف‌ها بروز پیدا کردهو پردازنده از تشبیهات و استعارات و کنایات و دیگر سازوکارهای هنری و بلاغی بهره جسته و آن رابرای وصف موصوف خود که غالباً دختری پری‌زاد یا ملک‌زاده‌ای خوش‌سیما است به‌کار برده است. از آنجا که این عوامل در داستان نقش به‌سزایی دارد و در کنش‌های بعدی روایت تأثیرگذار واقع می‌شوند، پردازنده تلاش می‌کند موصوف مد نظر خود را به بهترین شکل توصیف کند و برای تکمیل این فرایند از تصویرهای بلاغی هم استفاده می‌کند. مهم در اینجا نحوهٔ تعامل مترجمان در چگونگی انتقال ساختارهای بلاغی به زبان مقصد است.

در داستان *"بدرباسم و جوهره"* که عشق‌ورزی به صورت موازی در آن تکرار می‌شود توصیفات زیبا و وتأثیرگذاری از معشوقه‌ها توسط داستان‌سرا ارائه شده تا تنش شخصیت‌ها منطقی جلوه کند. هنگامی‌که صالح نزد خواهر خود گلنار به توصیف دختر شاه سمندل می‌پردازد تا گلنار، او را به ازدواج پسرش بدرباسم درآورد، سخن او با زیبایی‌های بلاغی همراه می‌شود: «يا أختي مايَصلُحُ لابنک إلاالملكةُ جوهرةُ بنتُ الملكِ السمندلِ، وهي مثلُهُ في الحُسنِ والجَمالِ والبَهاءِ والكَمالِ، ولايُوجَدُ في البحرِ ولا في البرِّ ألطفَ ولاأحلَى شمائلَ منها لأنَّها ذاتُ حُسنٍ وجَمالٍ، وقَدٍّ واعتدالٍ، وخَدٍّ أحمرَ وجَبينٍ أزهرَ، كأنّهُ الجوهرُوطَرفٍ أحمرَ، ورِدفٍ ثَقيلٍ وخِصرٍ نَحيلٍ وَوجهٍ جَميلٍ، إذا التفتَت تَخجلُ المها والغِزلانُ وإذا خَطرَت يَغارُ غُصنُ البانِ وإذا أسفرَت تَخجلُ الشَّمسُ والقَمرُ وتَسبي كلَّ مَن نَظرَ، عَذبةُ المراشفِ ولينةُ المِعاطفِ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۲۷۳/۲). «شایستهٔ پسر تو جز ملکه جوهره، دختر ملک

سمندل کس نیست که او در حسن و جمال و ادب و کمال به پسر تو همی ماند و در بحر و بر خوب-تر از او دختری نیست» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۸۹۰). «ای خواهر برای همسری پسر تو جز ملکه جوهر دختر شاه سمندل کسی شایسته نیست؛ زیرا او در زیبایی و دلربایی و طروات و نازک آرایی مثل و مانند ندارد و در دریا و خشکی لطیف‌تر و شیرین سخن‌تر از او یافت نمی‌شود؛ چرا که او بهره‌مند از زیبایی بسیار است و بالا بلند و سرو رفتار و چهره‌اش به سرخی گل انار و پیشانی‌اش به تابندگی خورشید و دوار و گیسوانش چون شب تار و چشمانش سرمه‌سا و خمار است و سرینی سنگین و میانی باریک ومویین و رخساره‌ای به زیبایی ماه و پروین دارد که چون بنگرد آهو و غزال از شرم سر فرو دارد و چون بخرامد سرو رشک آرد و آنگاه که پرده از رخ برگیرد خورشید و ماه به خجلت وا دارد و هرکس را که بنگرد شیفتهٔ خود سازد که شیرین دهان است و باریک میان» (اقلیدی، ۱۳۸۷:پریانه‌ها ۲: ۲۱).

وصف‌های کلیشه‌ای و قراردادی در هزار ویک شب چندین کارکرد دارند؛ کارکرد بلاغی، کارکرد آوایی، کارکرد روایی وغیره. آنچه در نمونهٔ پیشین مشاهده می‌شود مجموعه‌ای ار این کارکردها است. طسوجی پیروسبک ایجازگونهٔ خود کارکردهای موجود در این اوصاف را از بین برده است؛ اما اقلیدی توانسته ترجمه‌ای برابر و وفادار حتی پرطمطراق‌تر از متن مبدأارائه نماید. آنچه در این مبحث مهم است کارکرد بلاغی است و چنان‌که پیداست شخصیت صالح به وصف دخترکی با صیغهٔ غایب می‌پردازد. این وصف‌های کلیشه‌ای در پی ایجاد کنشی تکرار شونده در روایت‌های هزار و یک شب است – و آن این‌که ملک‌زاده‌ای، عاشق زیبارخی می‌شود و برای وصال او مخاطرات زیادی به جان می‌خرد[1] – پس نقطهٔ جریان و پیشبرد حوادث پسین همین وصف‌های کلیشه‌ای است که می‌خواهد

۱ این کنش یا به‌واسطهٔ رویارویی مختصر دو شخصیت با هم پدید می‌آید آن‌گونه که در داستان قمرالزمان می‌بینیم که رویارویی میان قمرالزمان و ملکه بدور توسط عفریتکان صورت می‌گیرد و قمرالزمان برای رسیدن به او به تکاپو می‌افتد. یا در داستان حسن بصری این رویارویی در کنار نهری روان به‌گونه‌ای کوتاه میسّر می‌شود و شخصیت را به تلاش وا می‌دارد. یا این‌که در داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال که ملک‌زاده به‌واسطهٔ نقشی، رخ بدیع‌الجمال را می‌بیند و عاشق می‌شود و برای وصال او به دشواری‌های پرشماری گرفتار می‌شود. در داستان بدرباسم و جوهره نیز شخصیت مرد (بدرباسم یا ماه خندان) با شنیدن توصیفات او و از طریق گوش عاشق می‌شود و سختی‌های فراوانی در ادامه متحمّل می‌گردد. همان‌گونه که می‌بینیم فرم یکسان اما مضامین متفاوت هستند و آنچه اهمیت دارد ارتباط میان وصف با کنش‌های شخصیت است که اگر یکی از آنها را برداریم فرم ناقص می‌شود.

ارتباط سببی میان حوادث را منطقی جلوه دهد. در این داستان بدرباسم با شنیدن داستان عاشق جوهره می‌شود و تلاش‌های زیادی برای به دست آوردن او می‌کند. حال اگر این توصیفات کم‌رنگ شود یا از داستان حذف گردد دیگر تلاش‌های بدرباسم با دلیلی نیرومند پشتیبانی نمی‌شود. در حقیقت پردازنده از سازوکارهای بلاغی و ادبی بهره می‌گیرد که بارزترین آنها در این داستان، تجسّم نمایشی است و «آن به منزلهٔ ارائه یک چیز یا شخص با توصیف فراوان جزئیات یا برگرداندن مقلّدانهٔ حالت-ها، حرکت‌ها و گفتگوها است که به طریقی به صحنهٔ معیّنی جنبهٔ دیداری می‌دهد یا آن را در چشم خیال مخاطب نمایان می‌سازد» (پینالت، ۱۳۸۳: ۳۹). پردازنده با این شیوهٔ بلاغی سعی می‌کند که موصوف مد نظر خود را در ذهن مخاطب مجسّم نماید. با استفاده از ابزارهای تجسم‌آور، دیگر برای خواننده،کنش شخصیت غیر منطقی نیست و خود خواننده نیز با استفاده از این تکنیک به دیدن موصوف ترغیب می‌شود و خود را در فرایند حکایت قرار می‌دهد چه برسد به شخصیت بدرباسم که در رویدادها حضور دارد. طسوجی با از بین بردن سازوکارهای تجسم‌آور این تکنیک را از بین برده است؛اما اقلیدی با افزایش سازوکارهای تجسم‌آور همچون افزودن تشبیه، میزان تجسم را افزایش داده است. کما آن‌که در عبارات «وخد أحمر وجبین أزهر، کأنه الجوهر ووطرف أحور» عبارت «چهره‌اش به سرخی گل انار و پیشانی‌اش به تابندگی خورشید و دوار و گیسوانش چون شب تار و چشمانش سرمه‌سا و خمار است» را در برابر آن می‌آورد که از جهت تصویرگری واطناب‌سازی بر متن اصلی برتری دارد و در نتیجه قدرت تجسّم آن بیشتر است.

**تعدیل آوایی**

ساختار آوایی متن الف لیله ولیله جز در اندک مواردی دارای آهنگی آرام و روان است و مانند قصهٔ مادر بزرگ‌ها از آوایی یکنواخت برخوردار است. برخلاف آنچه در آثار حماسی نظیر شاهنامه می‌بینیم که از ضرب‌آهنگ و آواهای متنوّع و مهیّج بهره می‌گیرد. بدین‌سان بهره‌مندی این نثراز فراز و فرودها حتی هنگام آبستن حوادث و دراماتیزه شدن آن بسیار ناچیز است. «و آنجا که هدف پیشبرد داستان است، نثر ساده و روان می‌نماید» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱٦۱)؛و معمولاً آهنگ متناسب با بافت مضمونی روایت نیست و در پی ایجاد فرایند مضمون‌سازی نمی‌باشد ؛اما همیشه هم این‌گونه نیست

و در پاره‌ای از اوقات ساختار آوایی داستان‌ها در مضمون‌سازی پراهمیت می‌شود. در داستان *بازرگان و عفریت* نحوهٔ پدید آمدن عفریت این‌گونه شرح داده می‌شود: «فلمَّا فَرَغَ مِن أكلِ التَّمرةِ رمَى النَّواةَ، وإذا هو بعفريتٍ طويلِ القامةِ وبيدهِ سيفٌ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۱۳/۱). «چون هستهٔ خرما بر زمین بینداخت ناگهان عفریتی با تیغ برکشیده پیش چشمش عیان دید» (طسوجی، ۱۳۹۱: ٢٦)؛ «خرما بخورد و هسته بدور افکند ناگهان دیوی بلند قامت با شمشیر کشیده پدیدار شد» (اقلیدی، ۱۳۸۷؛ پریانه‌ها ۱: ۱۳).

این نمونه را مقایسه می‌کنیم با نمونهٔ مشابه آن در داستان *صیاد و عفریت*که باز دربارهٔ نحوهٔ پدید آمدن عفریت است: «خَرَجَ من ذلک القمقمِ دُخانٌ، صَعدَ إلى عِنانِ السَّماءِ، ومَشَى عَلى وجهِ الأرضِ، وبعدَ ذلک تَكاملَ الدُّخانُ، واجتمعَ ثمّ انتفضَ فصار عِفريتاً رأسُهُ في السَّحابِ ورِجلاهُ في التُّرابِ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۱۹/۱). «ناگهان دودی از خمره بیرون آمد و به آسمان رفت، تا آن که آن دود یک‌جا جمع گشت و از میان دود عفریتی به درآمد غول‌آسا که سرش بر ابرها می‌سائید» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۳۰). «از آن دودی بیرون آمده به آسمان رفت و سپس به زمین بازگشت، دود غلیظ‌تر شد و یک‌جا گرد آمد و شکلی به خود گرفت و دیوی پدیدار شد که پاهایش بر زمین و سرش در ابرها بود» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۱: ۲۷).

یکی از ابزارهای آوایی پردازندهٔ الف لیله ولیله تقطیع و کوتاه‌سازی جملات است که باعث ایجاد آهنگی پر تب وتاب و هارمونی خاصی در روایت می‌شود و دلالت آوایی این روش بر شکل‌گیری زودهنگام حوادث نمود پیدا می‌کند. در نمونهٔ نخست پدید آمدن عفریت با آوایی متناسب با آن همراه نیست؛ گویی این پدیده با بی‌بهره بودن از آوایی متناسب، هول و ولایی در شخصیت و حادثهٔ داستان و پیرو آن در خواننده ایجاد نمی‌کند؛ در حالی‌که شایسته بود پردازنده با بهره‌گیری از آوایی ملهم ترس و نگرانی تغییر حادثه را نشان دهد؛اما در نمونهٔ دوم این هول و ولا و دراماتیک شدن حادثه با آوای ناشی از تقطیع حوادث همراه است؛ کما آن‌که شاهد تعدّد افعال در آن هستیم. این تعدّد افعال و آمدن پرشتاب کنش‌ها، حادثه‌ای غیر مترقّبه و ناگهانی اما پرسرعت را می‌رساند. روش مترجمان در این‌باره کمتر با تغییر همراه است. در نمونهٔ نخست تعدیلی دیده نمی‌شود و اگر ایجاد می‌شد خوب بود. در نمونهٔ دوم اقلیدی برخلاف طسوجی به انتقال این خاصیّت آوایی به زبان مقصد مبادرت نموده است.در واقع اقلیدی با مستقل ساختن جملات پایه و پیرو و عدم به‌کارگیری جملات کوتاه

در ترجمه به کارکرد جملات کوتاه و برآیند آوایی آن پی برده و در برگردان ماجرای پدید آمدن عفریت به به‌کارگیری جملات کوتاه مبادرت نموده است.

یکی دیگر از عواملی که باعث بروز ساختار آهنگین در متن می‌شود مربوط به شیوه‌های داستان-پردازی کتاب است که از اصالت شفاهی آن متأثر است. یکی از این شیوه‌ها وجود اشعار در متن اصلی کتاب است که هر دو ترجمه به انتقال این سبک آوایی مبادرت نموده‌اند؛ هرچند ترجمهٔ اقلیدی در این میان وفادار به نوع آوا، کمیّت و کیفیت آن است.

از دیگر شیوه‌ها آن است که در جمله‌ای کلیشه‌ای پایان شب‌ها ذکر می‌شود: «فأدرَکَ شهرزادُ الصباحَ، فسَکتَت عَن الکلامِ المباحِ»: طسوجی: «چون قصه بدین‌جارسید بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فرو بست». اقلیدی: «داستان که به اینجا رسید شهرزاد سپیده دم را نزدیک دید و لب از داستانِ روا فروچید». در مثال مزبور اقلیدی آهنگ و آوای جملهٔ پایانی شب‌ها را به درستی انتقال داده است؛ اما طسوجی چنین نکرده و تعدیل آوایی در ترجمه او از مسجّع به ساده گراییده است. این‌گونه عبارت-های مسجّع در آغاز و پایان قصه‌های مادر بزرگ‌ها و ادبیات شفاهی دیده می‌شود مثل عبارت: «یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ کس نبود» یا عبارت: «قصه ما به سر رسید، کلاغه به خونش نرسید» که همواره با سجع و نوعی آوا همراه بوده است. ازاین‌رو اقلیدی اینسنت قصه‌هایشفاهی را در ترجمهٔ خویش رعایت کرده است. مشابه آندر آغاز داستان‌ها هم دیده می‌شود. زمانی‌که کلام می‌خواهد شکل بگیرد داستان با اندکی آوا و آهنگ ناشی از کاربرد سجع همراه است؛ چنان‌که در داستان بنیادین می-بینیم:«وقد حَکَی واللهِ أعلمَ وأحکمَ وأعزَّ وأکرمَ، إنه کان في ما مَضَي وتقدَّمَ مِن الزمانِ وسالفِ العصرِ والأوانِ، مَلکٌ مِن مُلوکِ ساسانَ، بجزائرِ هندَ والصینِ صاحبُ جُندٍ وأعوانٍ وخَدمٍ وحَشمٍ، وکان لهُ وَلدانِ» (الف لیله، ۹/۲۰۰۸:۱). «حکایت کنند که یکی از ملوک آل ساسان، سلطان جزایر هند و چین، دو پسر دلیر و دانشمند داشت» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۲۲). «چنین حکایت کنند ° وخدا آگاه‌ترین، داناترین، برترین، ووالاترین است ° که در گذشته‌های از یاد رفته و روز و روزگاران سپری شده، در ایام دیرین و دوره‌های پیشین، شاهی از شاهنشاهان ساسانی صاحب سپاه ولشکر و کرّ و فرّ و غلام و نوکر و مهتر در جزایر هندوستان و چین حکومت می‌کرد که دو پسر داشت» (اقلیدی، ۱۳۸۷، پریانه‌ها۱: ۱).

متن اصلی دارای نثری آهنگین است که نثر اقلیدی مطابق با آن عمل کرده؛ در حالی‌که طسوجی چنین نکرده است. در آغاز مجموعه داستان‌های هزار و یک شب پردازنده لازم دیده تا تمهیدات داستانی خود را با سجعی دلنشین که با "انِ" ختم می‌شودبیاراید. این شیوه علاوه بر ویژگی تمهید برای جذب مخاطبان به ادامه شنیدن داستان و همراه شدن با آن نیز ضروری می‌نماید تا مخاطب به شنیدن ادامهٔداستان ترغیب شود. همچنین می‌توان عنصر مهم روایی را در این بخش آغازین دید و آن معرفی شخصیت‌ها و زمان و دیگر عناصر داستان است؛ زیرا وظیفهٔ داستان‌سرا این است که قبل از روایت حوادث، عناصر تشکیل دهندهٔ آن را برای مخاطب بازگو کنند. با توجه به توضیحات ارائه شده و اهمیت آوایی این عبارت‌ها، تعدیل آوایی طسوجی همسو با هدف روایی نیست. لازم به ذکر است که اقلیدی نیز تعدیل آوایی انجام داده است اما به نحوی دیگر. درحالی‌که متن اصلی از عباراتی مسجّع در قالب پایان پذیرفتن عبارت‌ها با "انِ" صورت گرفته متن اقلیدی دارای وزن‌های مختلفی برای ایجاد سجع است از قبیل"دیرین"و "پیشین" که به همین سیاق ادامه نمی‌یابد و به شکل "کرّ"و"فرّ"و"نوکرومهتر" جلوه می‌نماید.

بیشترین جلوهٔ آوایی کتاب در هنگام توصیفات دیده می‌شود. این وصف‌های کلیشه‌ای و قراردادی هنگامی‌که پای زیبارویی به میان می‌آید با عباراتی مسجّع بیان می‌شود و ساختاری آهنگین به کلام هزار و یک شب می‌بخشد. همان‌گونه که پیشتر دربارهٔ کارکرد بلاغی آن سخن رفت در اینجا دربارهٔ کارکرد آوایی آن و نحوهٔ انتقال آن توسط مترجمان بحث خواهیم کرد.به‌عنوان‌مثال در داستان *حسن بصری*، زمانی‌که جنیه‌ای به نام *شواهی* از حسن می‌خواهد زنش را برای او وصف کند او با عباراتی مسجّع و آهنگین زن پری‌زاد خویش را توصیف می‌کند: «إنّ زَوجَتي صاحبةُ وَجهٍ مَليحٍ وقَدٍّرَجيحٍ، أسيلةُ الخَدِّ قائمةُ النَّهدِ، دَعجاءُ العَينينِ ضَخمةُ السَّاقينِ، بَيضاءُ الأسنانِ حُلوةُ اللسانِ، ظَريفةُ الشَّمائلِ كأنّها غُصنٌ مائلٌ، بَديعةُ الصفةِ، حَمراءُ الشَّفةِ بعيونٍ كحالٍ وشفايفَ رِقاقٍ، على خَدِّها الأيمنِ شافةٌ وعلى بَطنها مِن تحت سُرَّتِها عَلامةٌ مُنيرٌ كقمرٍ مُستديرٍ، وخِصرُها نَحيلٌ، ورِدفُها ثَقيلٌ، وريقُها يَشفي العَليلَ، كأنّهُ الكوثرُ أو السَلسبيلُ» (الف لیله، ۲۰۰۸: ۳٦٤/۲). «زن من خداوند روی ملیح وبالای بلند و ابروان پیوسته، وزلفکان برشکسته، و چشمان مکحول، ورخان چون زهره و مشتری، و میان حلقه انگشتری، و سرین فربه و ساق‌های بلورین است و در لطافت چنان است» (طسوجی، ۱۳۹۱: ۹٦۰). «زن من روی زیبا، قامتی دلارا، گونه‌هایی به نرمی

گل‌ها، پستان‌هایی سربالا، دیدگانی شیرین، رخساره و شمایلی نازک آرا، چون شاخه گلی رعنا، خوش نوا با لبانی به سرخی گل‌ها، چشمانی سرمه‌سا و مردمکانی به شفافیت صبحگاه دارد و بر گونهٔ راستش خالی است سیاه، و بر شکم نشانی است زیبا، رویش چون ماه تابان و کمرش باریک و سرینش سنگین و آب دهانش درمان علیل هم چون آب کوثر و سلسبیل» (اقلیدی، ۱۳۸۷: پریانه‌ها ۲: ۲۳۵).

پر واضح است که طسوجی علی‌رغم برخی سجع‌پردازی‌ها چندان تمایلی به آراسته‌سازی کلام خود ندارد و آن اندازه هم (ابروان پیوسته وزلفکان برشکسته) از سر تکلف نبوده ودر انتقال ساختار آوایی متن، پایبند به نوع آوا و محتوای متن اصلی نبوده است.در مجموع طسوجی «آنجا که پای توصیف‌ها در میان است زبان او با سجع و تکنیک‌های کلامی می‌آمیزد» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱٦۱)؛اما به‌گونه‌ای نادر و بدون تکلف. لازم به ذکر است با این‌که مترجم و ادیب توانمندی چون او به خوبی می‌توانسته از پس این مهم برآید اما چندان رغبتی به آن نشان نداده است. بر خلاف او اقلیدی تلاش نموده در برگردان عبارات مسجّع، ساختار آوایی متن مبدأ را حفظ کند. البته نباید فراموش کرد که این تکلّف در نثر اقلیدی باعث ناهمگونی‌ها و اشکالات دیگری شده است که از آن جمله تکرار کلمات سجع‌ساز برخلاف متن اصلی است؛ چنان‌که واژهٔ «زیبا» و «گل‌ها» دوبار افادهٔ سجع نموده است؛ حال آن‌که این دو کلمه در متن اصلی تکرار نشده‌اند.

چنین می‌نماید که طسوجی با توجه به سبک ایجازگونه به ویژه در وصف، آهنگ کلام را از بین برده و به‌جای آن توصیفاتی ساده آورده است؛اما ترجمهٔ اقلیدی با توجه به رویکرد وفادارانه‌اش سعی در انتقال آوایی کلام داشته که این امر مستلزم توانایی بالای مترجم است و انتقال ساختار آوایی در مجموع بسیار دشوار است که اقلیدی در این امر موفق بوده است. مترجم بایستی حتی‌الامکان مواردی را که پردازنده از دلالت آوایی بهره جسته رعایت کند لیکن باید مراقب باشد که این وفاداری و حس مسئولیت مهم‌ترین شاخصهٔ کتاب را که همان خوانایی است به حاشیه نراند.

**نتیجه‌گیری**

۱. الف لیله و لیله دارای دو وجه متفاوت است. گاه ساختاری کلیشه‌ای، نامتناسب و غیر موزون بر کتاب حاکم است و گاه دارای سبکی محکم و استوار است. اقلیدی با وفاداری به متن مبدأ از

جهت ساختاری کتابی شبیه به اصل پدید آورده است؛ اما طسوجی با تعامل غیر وفادارانه ساختاری متفاوت از اصل خلق نموده است.

۲. طسوجی که رویکردی آزاد در ترجمهٔ کتاب برگزیده است تا آنجا از تعدیلات ساختاری بهره جسته که به تکامل و خوانایی متن او کمک کرده است؛ لذا ترجمهٔ او از متن اصلی زیباتر و جذاب‌تر و دارای ساختار و چیدمانی روان‌تر و خواناتر است. البته تعدیلات ساختاری او در پاره‌ای از اوقات افراط‌آمیز بوده و ویژگی‌های سبکی کتاب نظیر کارکرد بلاغی و آوایی وصف‌ها را نادیده گرفته است.

۳. اقلیدی با پیش کشیدن ترجمهٔ وفادار از تعدیلات ساختاری کمتری بهره برده و این امر باعث ورود سبک نامأنوس و ساختار دستوری زبان عربی به زبان مقصد گشته است که علاوه بر عدم انتقال دقیق مضمون از خوانایی و شیوایی کمتری برخوردار است.

٤. ساختارهای کلیشه‌ای و بدون کارکرد در برخی قصه‌ها که باعث ایجاد حشوهایی معنایی و روایی شده است، توسط اقلیدی به متن مقصد منتقل شده است در حالی‌که طسوجی با تعدیل این موارد ناخوشایند به بهبود سبک متن اصلی کمک کرده است.

۵. آنجا که وارد تعدیل بلاغی و آوایی کتاب می‌شویم ترجمهٔ طسوجی معمولاً به ایجاز و حذف روی آورده که این روش با توجه به نقش و کارکرد سازوکارهای بلاغی و آوایی در تولید معنا باعث ایجاد ارتباطات غیر منطقی در متن ترجمه شده است اما وفاداری اقلیدی به ویژگی‌های سبکی متن اصلی صرف‌نظر از برخی ضعف‌ها و کاستی‌هاباعث انتقال شگردهای موجود در متن اصلی و رعایت منطق روایت شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**کتابنامه**

اقلیدی، ابراهیم. (۱۳۸۷). هزار ویک شب: پریانه‌ها۱ و۲. تهران: مرکز.

بدون مؤلف. (۲۰۰۸). ألف لیله ولیله. بیروت: دار صادر

بهار، محمد تقی. (۱۳۷٦). سبک‌شناسی. چاپ نهم. تهران: مجید.

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

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

دیوید، پینالت. (۱۳۸۹). شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب. مترجم: فریدون بدره‌ای. تهران: هرمس.

زرکوب، منصوره؛ صدیقی، عاطفه. (۱۳۹۲). تعدیل و تغییر در ترجمه؛ چالش‌ها و راهکارها با تکیه بر ترجمهٔ کتاب "الترجمه وأدواتها". دوفصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. شماره ۸ سال ۳. صص ۳۵- ٥٤.

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

سهیلی، ابوالقاسم. (۱۳٦٦). افزایش و کاهش در ترجمه. فصلنامه ترجمه. شماره ۳و٤.

الشویلی، داود سلیمان. (۲۰۰۰). ألف لیله ولیله وسحر السردیه العربیه. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

صلح‌جو، علی. (۱۳۹۱). گفتمان و ترجمه. چاپ ششم. تهران: مرکز.

عبّود، عبده. (۱۹۹۹). الأدب المقارن، مشکلات و آفاق. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

فالک، جولیا. (۱۳۷۷). زبان‌شناسی و زبان. مترجم: خسرو غلامعلی‌زاده. چاپ پنجم. مشهد: آستان قدس رضوی.

فرحزاد، فرزانه و دیگران. (۱۳۸۵). فرهنگ توصیفی اصطلاحات مطالعات ترجمه. چاپ اول. تهران: یلدا قلم.

طسوجی، عبداللطیف. (۱۳۹۱). هزار ویک شب. تهران: اشارات طلایی.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷٦). درآمدی به اصول و روش ترجمه. تهران: مرکز دانشگاهی.

الکردی، عبدالرحیم. (۲۰۰٦). السرد فی الروایه المعاصره. الطبعه الأولی. القاهره: مکتبه الآداب.

محجوب، محمد جعفر. (۱۳۸۳). ادبیات عامیانه ایران. چاپ اول. تهران: چشمه.

محسنی، صابر. (۱۳۸۷). ترجمه مقدمه و فصل چهارم کتاب: قضایایی برای ترجمه اثر ژان رنه لادمیرال. پایان-نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید بهشتی.

مهدی‌پرور، فاطمه. (۱۳۸۹). نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن. کتاب ماه ادبیات. شماره ٤۱.

----------. (۱۳۹۰). قضایایی برای رویارویی با مشکلات ترجمه. کتاب ماه ادبیات.شماره ۵۱.

ناظمیان، رضا و دیگران. (۱۳۹۲). از تعدیل تا معادل‌یابی. مجلّه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. سال ۳. شماره ۹. صص: ۸۵-۱۰۲.

یقطین، سعید. (۱۹۹۷). تحلیل الخطاب الروائی. الطبعه الثالثه. بیروت: المرکز الثقافی العربی للطباعه و النشر.