دو فصلنامه پژوهشنامه نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی
سال هشتم، شماره بیستم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

بررسی تطبیقی شگردهای داستانی و روایت‌پردازی در دو نسخه از هزارویک‌شب[۱] (ترجمهٔ عبداللطیف تسوجی و نسخهٔ ترجمهٔ نویافتهٔ خراسانی بزنجردی)

زکریا طغانی[۲]
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران
محمود فیروزی مقدم[۳]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران (نویسنده مسئول)
مهیار علوی مقدم[٤]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

اگرچه همهٔ اهل ادب بر این باورند که نسخهٔ ترجمهٔ عبداللطیف تسوجی (۱۲۶۱) از کتاب *ألف لیلهٔ و لیلهٔ* با نام فارسی *هزارویک‌شب*، تنها ترجمهٔ موجود از این کتاب گران‌سنگ در ادبیات فارسی است، نویسندگان این مقاله از وجود ترجمهٔ دیگری با عنوان *ترجمهٔ هنریه*، نگاشته‌شده به سال ۱۲۲۳ هجری قمری آگاهی یافتند که به قلم فردی به نام میرزا محمدباقر خراسانی بزنجردی سال‌ها قبل از ترجمهٔ تسوجی در کلکتهٔ هند ترجمه و نگاشته شده است. مسئله‌ای که

۱. تاریخ وصول: ۱۴۰۳/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۸/۱۵
۲. zakaria.t.1350@gmail.com
۳. firouzimoghaddam@gmail.com
۴. m.alavi2007@yahoo.com

اساس پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، بررسی و مطابقت افتراقات و اشتراکات روایی-ساختاری دو ترجمه از *هزارویک‌شب* است و آنچه از نتایج پژوهش حاصل شده، نشان می‌دهد که اگرچه کلیت حکایت‌ها در دو ترجمه مشابه است، از منظر روایت‌شناسی تفاوت‌های بارزی در دو اثر مشهود است که براساس آرای هریک از روایت‌شناسان همچون رولان بارت، ژرار ژنت، گریماس و... قابل بررسی است. علاوه‌بر این، نسخهٔ نویافته که پژوهشگران این تحقیق آن را به‌عنوان ترجمهٔ خراسانی بزنجردی معرفی کرده‌اند نیز ارزش‌های روایی قابل ملاحظه‌ای دارد که اگرچه به برخی از آن‌ها در این تحقیق اشاره شده، شناخت دقیق‌تر آن‌ها نیازمند توجه و کاوش بیشتر توسط پژوهشگران و محققان است.

واژه‌های کلیدی:
هزارویک‌شب، *نسخهٔ هنریه*، تطبیق روایی، تسوجی، محمدباقر خراسانی بزنجردی.

۱. مقدمه

هزارویک‌شب یکی از مطرح‌ترین و برجسته‌ترین روایت‌های منثور در ادبیات فارسی است؛ به‌گونه‌ای که تودوروف دربارهٔ قدرت انتظار و تعلیق این اثر می‌گوید: «در *هزارویک‌شب* روایت مساوی با زندگی و قطع آن برابر با مرگ است» (تودوروف، ۱۳۸۹: ۶۵). این کتاب که ترجمه‌ای از کتاب *ألف لیلهٔ و لیلهٔ* عربی است، در زمان قاجار و به دستور بهمن‌میرزا، عموی ناصرالدین‌شاه، توسط عبداللطیف تسوجی از نسخهٔ عربی *بولاق مصر* به فارسی ترجمه و در سال ۱۲۶۱ق در تبریز منتشر شد. امروزه معمولاً در بسیاری از پژوهش‌های ادبی، نسخهٔ تسوجی را نخستین ترجمهٔ *هزارویک‌شب* به زبان فارسی می‌دانند، درحالی‌که در مقدمهٔ *نسخهٔ هنریه* آمده است:

> ...محمدباقر خراسانی بزنجردی چنین می‌گوید که به استدعای آبشخور و به‌مقتضای سرنوشت از بزنجرد خراسان که مولد و مسقط‌الرأس این بی‌خان‌ومان

> است دوری گزیده از شهری به شهری شتافتم و از دیاری به دیاری رفتم. تا آنکه سنین عمر قریب به چهل رسیده در هزار و دوصد و بیست و سه سال هجری حیدرآباد دکن که از ممالک هندوستان است گذارم افتاد... (مقدمهٔ نسخهٔ هنریه).

بنابراین نسخهٔ هنریه چهل سال زودتر از نسخهٔ تسوجی ترجمه شده و نخستین ترجمهٔ فارسی *هزارویک‌شب* است. با این مقدمه و آن‌گونه که از مقایسهٔ دو ترجمه برمی‌آید، دخالت‌های مترجمان در متن دو ترجمه، روایت‌هایی متفاوت خلق نموده است؛ به‌گونه‌ای که شالودهٔ پژوهش حاضر به مقایسه و کشف افتراقات و اشتراکات روایی دو نسخه اختصاص دارد.

۱ـ۱. سؤال پژوهش

سؤال اساسی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌شود که اشتراکات و افتراقات دو نسخهٔ ترجمه‌شده از *هزارویک‌شب* (نسخهٔ نویافتهٔ خراسانی و تسوجی) از لحاظ شگردهای روایی کدام‌اند؟

۱ـ۲. فرضیهٔ پژوهش

به نظر می‌رسد در هر دو نسخه از *هزارویک‌شب* در کلیت داستان تفاوتی نباشد؛ اما آنچه باعث تمایز دو نسخه گردیده، نوع روایت‌پردازی، عناصر دخیل روایی و دخالت‌های مترجم در متن روایت است.

۱ـ۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است. به‌این‌ترتیب که ابتدا با تهیهٔ نسخهٔ تازه‌مکشوفهٔ *هزارویک‌شب* معروف به *هنریه*، این نسخه مورد مطالعه قرار گرفت در ادامه ضمن بررسی ویژگی‌های روایی این نسخه با نسخهٔ تسوجی، به بررسی و مقایسهٔ شگردهای روایی و ساختاری دو نسخه پرداخته شد.

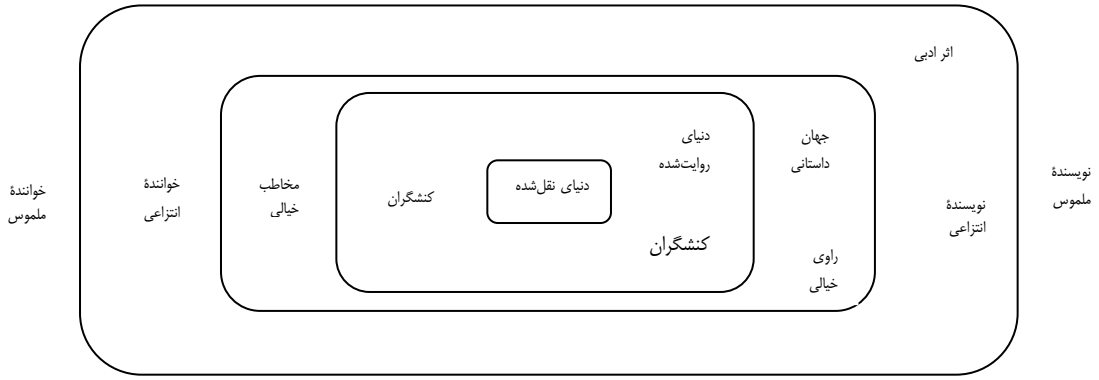
۱ـ٤. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ *هزارویک‌شب* و ترجمهٔ عبداللطیف تسوجی از آن، پژوهش‌های فراوانی در حوزه‌های روایی، ساختاری، زبانی و گفتمانی انجام شده و پژوهش‌های بسیاری در قالب کتاب و مقاله در داخل و خارج کشور انجام شده است؛ ازجمله: ثمینی (۱۳۷۹) در کتاب *عشق و شعبده (پژوهشی در هزارویک‌شب)* با تقسیم‌بندی مضمون داستان‌ها به مشابهت حکایات *هزارویک‌شب* اشاره کرده است. ستاری (۱۳۶۸) در کتاب *افسون شهرزاد*، تاریخچه و خاستگاه‌های گوناگون داستان‌های *هزارویک‌شب* را بررسی می‌کند. دیوید پینالت[1] (۱۳۸۹) در کتاب *شیوه‌های داستان‌پردازی در هزارویک‌شب* اطلاعات ارزنده‌ای دربارهٔ تاریخچهٔ *هزارویک‌شب* و شگردهای داستان‌پردازی در آن بیان می‌کند. رابرت ایروین[2] (۱۳۸۳) در کتاب *تحلیلی از هزارویک‌شب*، اطلاعات ارزنده‌ای دربارهٔ پیشینه، ترجمه‌های مختلف، تأثیرگذاری در ادبیات اروپا و همچنین جنبه‌های مختلف داستان‌پردازی در این کتاب ارائه می‌کند. نجمه حسینی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزارویک‌شب» *هزارویک‌شب* را به‌عنوان روایتی اسطوره‌ای و از جنبهٔ وجوه روایتی آن براساس نظریهٔ تودوروف بررسی می‌کند. خراسانی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «ریخت‌شناسی هزارویک‌شب»، داستان اصلی را که شامل داستان‌های دیگر می‌شود، حکایات جامع می‌نامد. اما پژوهشی که دربارهٔ ویژگی‌های روایی نسخهٔ نویافتهٔ *هزارویک‌شب (نسخهٔ هنریه)* و مقایسهٔ آن با *ترجمهٔ تسوجی* باشد، تاکنون توسط هیچ پژوهشگری انجام نشده است. بنابراین انجام پژوهشی ازاین‌دست را نه‌تنها لازم بلکه ضروری دانستیم.

۲. بحث

در روایت‌شناسی ساختارگرا هنگامی که مراد ما بررسی دو متن روایی با موضوع مشابه، اما روایت متفاوت باشد، تنها ابزار سنجهٔ سودمند تمسک به لایه‌های گفتمانی متون و بررسی شگردهای روایی آن‌ها در دنیای اثر ادبی و جهان داستان است؛ چراکه تمسک به ابزارهای

کلیشه‌ای فرمالیستی نظیر زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی، فضا، زمان، درون‌مایه و... مدت‌هاست که منسوخ گردیده و از درجهٔ اعتبار ساقط شده است. بنابراین با پیشرفت نظریه‌های نقد ادبی در دنیای جدید و متمسک شدن به آن‌ها در تحقیقات علمی، نتایجی ثمربخش و علمی به دنبال دارد. بر همین اساس، در چارچوب نظری این پژوهش با تمسک به نظریهٔ ژپ لینت ولت[۳] به بررسی لایه‌های گفتمانی- روایی دو متن پرداخته‌ایم و ضمن واکاوی سازه‌های روایی، اشتراکات و افتراقات دو متن را در دنیای اثر ادبی و جهان داستان بررسی و تحلیل نموده‌ایم. ساختار نظریهٔ ژپ لینت ولت به‌صورت ذیل است:



مأخذ: (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)

در این تحقیق هدف ما مطالعه بر روی جهان اثر ادبی و جهان داستانی دو نسخه از *هزارویک‌شب* است و ضمن تحلیل این دو لایه از متن با کاربست نظریه‌های نوین روایی به نتایجی ثمربخش خواهیم رسید.

۲ـ۱. معرفی اجمالی دو ترجمه

۲ـ۱ـ۱. نسخهٔ ترجمهٔ تسوجی

نسخهٔ ترجمهٔ تسوجی که سال‌هاست معرف همگان بوده و در قفسهٔ کتابخانه‌ها نیز موجود است، پس از آنکه نسخهٔ طبع بولاق منتشر گردید، در حدود ۱۲۶۱ق در تبریز به ترجمهٔ فارسی

آن اقدام شد و این ترجمه در حدود ۱۲۸۰ق به طبع رسید؛ به‌طوری‌که در مقدمهٔ آن آمده است، در زمان محمدشاه، عبداللطیف تسوجی تبریزی را دستور دادند که این نسخهٔ بدیع را از تازی به پارسی درآورد. این ترجمه در ابتدای سلطنت محمدشاه شروع شده و پس از آن ۱۲۶۴ق که وی وفات یافت، ادامهٔ ترجمه در زمان ناصرالدین‌شاه به اتمام رسید. این ترجمه آن‌گونه که از ساختار آن برمی‌آید، ازنظر روایی به سه بخش تقسیم می‌شود:

بخش نخست: راوی دانای کل، بازگوکنندهٔ حکایت است و مقدمهٔ ماجرا را رقم می‌زند و در پایان نیز با روایت اختتامیه، داستان را به پایان می‌برد.

بخش دوم: راوی پدر شهرزاد، وزیر ملک شهریار است. او داستانی کوتاه برای شهرزاد روایت می‌کند و سپس خیلی زود صحنهٔ داستان را ترک می‌گوید.

بخش سوم: شهرزاد راوی است. این بخش طولانی‌ترین قسمت مجموعهٔ *هزارویک‌شب* به شمار می‌آید (هندولان، ۱۳۹۶: ۳۲).

۲ـ۱ـ۲. نسخهٔ نویافتهٔ خراسانی بزنجردی (نسخهٔ هنریه)

نسخهٔ هنریه به‌تازگی مکشوف شده است و آن‌گونه که از مقدمهٔ آن برمی‌آید، ۱۱۱۴ صفحه دارد و در سال ۱۱۲۳ فردی به نام محمدباقر خراسانی بزنجردی در دربار سر *چارلز* و به حمایت کمپانی رزیدنت، نسخهٔ عربی آن را به فارسی برگردانده است. این نسخه تنها قسمتی از *هزارویک‌شب* (۲۷۶ شب) است و مترجم خود، با دخالت در روایت بسیاری از ظرافت‌های ادبی را به متن افزوده است:

> در آن دوجلدی که به نظر حقیر رسیده، دویست و هفتاد و شش از هزارویک‌شب مسطور بود. در ترجمهٔ مطالب مذکور در آن لیالی بکثرت استعارات و عبارات و افزونی سجع و کنایات در فقرات پرداختم، بلکه اغلب به بیان مقاصد کتاب اکتفا رفته. گاه‌گاهی مطالب را در کسوت سجع و سلاست و لباس استعاره و کنایه جلوه‌گر ساختم. مؤلف کتاب در مواضع عدیده و در موارد متعدده مقتضای مقام را

ملاحظه نموده ابیات چندی از شعر فصحای عرب ذکر کرده است (مقدمهٔ نسخهٔ هنریه).

۲ـ۲. روایت توصیفی در نسخهٔ هنریه و روایت خلاصه در نسخهٔ تسوجی

روایت توصیفی[۴] در روایت‌شناسی، آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد؛ درنتیجه در توصیف نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصی متمرکز است و به توصیف جزئیات آن می‌پردازد. در این‌گونه روایت‌پردازی، حرکت داستان بسیار کند پیش می‌رود و بیشتر به بیان جزئیات صحنه‌ها پرداخته می‌شود. در نسخهٔ هنریه، روایت بیشتر حالت توصیفی دارد و به‌کندی به پیش می‌رود؛ به‌گونه‌ای که روایت آن دارای شتاب منفی است. در اینجا برای نشان دادن روایت توصیفی و شتاب منفی داستان «خر و گاو» را مورد تحلیل قرار داده و در مقام مقایسه با متن تسوجی قرار خواهیم داد:

آغاز داستان خرو گاو در نسخهٔ هنریه	آغاز داستان خر و گاو در نسخهٔ تسوجی
در زمان پیش تاجری بود غنی و مال‌دار، مواشی بسیار و مردان کارگزار داشت. خداوندِ زن و فرزند و در کار زرع و کشت آزموده‌کار آن بازرگان در بیابان ساکن و متوطن و از زبان بهایم و زبان حیوانات آگاه و مطلع بود (خراسانی، ۱۲۲۳: ۱۲).	وزیر گفت شنیده‌ام که دهقانی مال و رمه فراوان داشت و زبان جانوران دانستی(تسوجی، ۱۳۸۶: ۸).

آن‌گونه که از آغاز دو روایت برمی‌آید، در *نسخهٔ هنریه* مترجم با عبارت‌های توصیفی روایت را آغاز کرده و این امر سبب افزایش حجم متن و زمان برون‌متنی شده است، درحالی‌که در *نسخهٔ تسوجی* بسیار خلاصه‌تر و به‌سرعت از این پارهٔ داستانی عبور کرده است. در *نسخهٔ هنریه* آنچه باعث ایجاد روایت توصیفی و شتاب منفی در روایت شده، به ترتیب زیر است:

۲ـ۲ـ۱. مکث توصیفی

جزئی‌نگری در توصیف مکان و زمان از ابزارهای شناخت «متن‌توصیفی» است؛ به‌طوری‌که توصیف گام‌به‌گام و دقیق صحنه به‌آرامی در آگاهی خواننده نفوذ می‌کند و ازآنجاکه مخاطب نمی‌تواند تمامی موارد توصیف‌شده را به‌یک‌باره به چنگ آورد، راوی این توصیفات را به‌صورت جزئی در اختیار وی قرار می‌دهد. در همین زمینه لئونارد بیشاپ[5] می‌گوید: «اگر به‌نحو غیرمؤثر و مصنوعی از جزئیات در توصیف استفاده کنیم، بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد درحالی‌که جزئیات باید با اعمال شخصیت‌ها و اپیزودهای داستان یکی شود. اگر جزئیات را جدای از حوادث روی کاغذ بیاوریم، یا در کار داستان اخلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کند (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۷۷). در نسخهٔ ترجمهٔ هنریه ـ آن‌گونه که از مقایسهٔ فوق برمی‌آید ـ جزئی‌نگری در توصیف نسبت به متن تسوجی زیادتر است تا جایی که متن ترجمهٔ هنریه یک روایت توصیفی‌تر از تسوجی است. این جزئی‌نگری که بیشتر حاوی اطلاعات افزودنی مترجم، توصیف مکان، شخصیت‌ها و بسط گفت‌وگوهاست، در کنار یکدیگر، متنی حجیم‌تر و روایتی دلنشین‌تر از تسوجی خلق کرده است.

۲ـ۲ـ۲. شتاب منفی در روایت هنریه

یکی از ویژگی‌های دیگری که باعث تمایز نسخهٔ هنریه از تسوجی شده، گسترش کنش‌ها در ترجمهٔ هنریه است. بسط دادن کنش‌ها در روایت هنریه به‌واسطهٔ وجود راوی مداخله‌گر انجام شده است. ون سی بوث معتقد است: «بسط دادن کنش‌ها در روایت به‌واسطهٔ توصیف و درازگویی از ویژگی‌های راویان مداخله‌گری است که خود در حوادث داستان دخیل بوده و یا نظاره‌گر آن بوده‌اند» (Booth, 1985: 59). بسط دادن کنش‌ها به‌طوری‌که باعث ملال روایت‌شنو (مخاطب) نشود، در نزد روایت‌شناسان نه‌تنها امری پسندیده است، بلکه باعث ایجاد روایتی تعلق‌دار، دلنشین و دارای توالی روایی می‌گردد. «بسط دادن کنش‌ها و گسترش اپیزودها بسته به

خلاقیت نویسنده می‌تواند باعث ایجاد کشش روایی و همچنین گسترش متن گردد و این مقوله درصورتی‌که باعث آسیب به سیر روایت و کنش اصلی نگردد، پسندیده است» (Bourneuf, 2001: 48). منظور از کنش‌ها در این مقوله چیزی جدای از توصیف و روایت توصیفی است و کنش اصلی روایت و همچنین دیگر اپیزودهای داستان را در بر می‌گیرد؛ زیرا در هر روایت یک کنش اصلی وجود دارد که کنش‌های تابعه‌ای نیز آن را همراهی می‌کنند و بسط این کنش‌ها می‌تواند باعث ایجاد روایتی گیرا و تعلیق‌وار گردد. برای مثال در روایت هنریه و تسوجی مترجم، کنش سفر شاه زمان به‌سمت برادرش را توأم با حادثهٔ آمیزش بانوی حرم‌سرا با غلام آورده‌اند، اما محمدباقر خراسانی این ماجرا را با بسط اپیزود آورده و شاه زمان را دل‌بستهٔ بانوی حرم‌سرا دانسته است؛ به‌طوری‌که پادشاه قبل از آغاز سفر، برای وداع همسرش به قصر برمی‌گردد، ناگهان او را در آغوش غلامکی زشت‌رو می‌بیند، درحالی‌که تسوجی این حادثه را اتفاقی و برحسب بازگشت دوبارهٔ پادشاه به حرم‌سرا و دیدن این ماجرا آورده است:

چگونگی آغاز اپیزود آغارین در روایت هنریه	چگونگی آغاز اپیزود آغازین در روایت تسوجی
چون روز چهارم شد، ملک شاه‌زمان با آوردن شترهای باربردار و فرمان‌داده بارهای خود را بست و از هدایای نفیس و گران‌بها که شایستهٔ شأن برادرش ملک شهریار باشد برداشت. شبِ کوچ و به‌هنگام رحیل بهر وداع بانوی حرم‌سرای خویش داخل بلاط گردید، یعنی به سرایی که صحنش به سنگ مفروش بود. وقتی که شاه‌زمان به حجرهٔ زن خویش رفت، دید آن زن با طباخی زشت‌صورت و چرکین، دست به گردن هم درآورده در یک بستر خوابیده‌اند. از مشاهدهٔ چنین حال چنان خشمناک گردید که نمی‌دید و نمی‌شنید، آنگه شمشیر خویش را از نیام کشیده هر دو را به یک ضربت چهارپاره نمود... (نسخهٔ هنریه، آغاز روایت).	روز دیگر مملکت به وزیر خود سپرد و با وزیر برادر از شهر بیرون شد و در لشکرگاه فرود آمد. شبانگاه یاد آمدش گوهری که به هدیهٔ برادر برگزیده بود بر جای مانده، با دو تن از خاصان به شهر بازگشت و به قصر اندر شد، خاتون را دید که با غلامک زنگی در آغوش یکدیگر خفته‌اند. درحال تیغ برکشید و هر دو را بکشت...(تسوجی، ۱۳۸۶: ۳).

این دل‌بستگی شاه‌زمان به بانوی حرم‌سرا با رفتن برای وداع به نمایش گذاشته شده و همین دل‌بستگی و ناراحتی پس از دیدن صحنهٔ دل‌خراش باعث ناراحتی او و درنتیجه بسط این ناراحتی و توصیف زیاد آن توسط مترجم در ادامهٔ روایت گردیده است؛ درصورتی‌که در ترجمهٔ تسوجی این دل‌بستگی و ناراحتی پس از آن با آن جزئیات و بسط روایت هنریه شکل نگرفته است. گویا در روایت هنریه این دل‌بستگی همچون ابزاری کارآمد این اختیار را به مترجم داده است که بتواند عواقب روحی و روانی آن را در چهار صفحه به نمایش بگذارد و روایتی مبسوط‌تر از تسوجی خلق کند.

در کاهش سرعت یا شتاب منفی «زمان بیان رخدادها، طولانی‌تر از زمان داستانی آن است» (جاهدجاه، ۱۳۹۱). همچنین «اختصاص یک تکهٔ بلند از متن به مدت‌زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴).

پارهٔ اول داستان خر و گاو در نسخهٔ هنریه	پارهٔ اول داستان خر و گاو در نسخهٔ تسوجی
تاجر اسطبلی داشت که در آن خر و گاوی نزدیک‌به‌هم بر سر آخور خود بسته بودند. روزی در پهلویی پاکاه نشسته فرزندانش روبروی وی به بازی مشغول گشتند. آنگاه شنید که گاو به درازگوش گوید: ای ابالیقظان! یعنی ای انبازِ بیداری و خداوند هوشیاری. گوارا باد تو را آسایش و راحت؛ که خدمتگزارِ چند بهرِ جاروب‌کشی و آب‌پاشی زیر پا و دستِ تو نیست و جوِ نمناک خوراک توست و آب سرد آشامت؛ اما من در رنج و تعبم، زیرا مرا از نصف شب می‌برند و به کار زراعت می‌دارند، جوغی به گردن من بسته به کار شخم و شیار می‌گمارند، افزون از طاقت و زیاده از توانایی‌ام مشقّت و کلفت می‌رسانند، از انواع خواری و اقسام	گاو را دید که نزدیک آخر خر ایستاده و پا کش نهاده به خوابگاه خشکش رشک می‌برد و می‌گوید که گوارا باد بر تو این نعمت و راحت که من روز و شب در رنج و تعب، گاهی به شیار و گاهی به آسیاب گردان می‌گذارم و تو را کاری نیست جز اینکه خواجه ساعتی ترا سوار شود و باز به‌سوی آخر بازگردد.

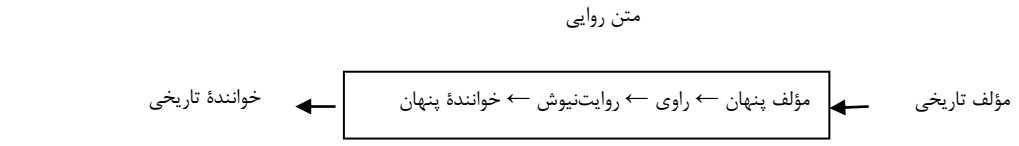
اهانت از قبیل زدن و زجری که از قبل کشاورز بـه مـن می‌رسد در آن‌وقت بـی‌آرامـم و از پلـک چشـم، ماننـد چشمه آب جاری است و پا و گردنم از پوست عـاری. بعد از آن به اسطبلم برده نخـود و کـاهی مـی‌دهنـدم و همه شب میان پلیدی بول غلطان و با نجاست و کثافت توأمانم. تو همـواره در مکـان پـاک و نمنـاک آسـایش داری و با معلف لطیف و نظیف خـوب کـه انباشـته از کاه مرغوب است به سر می‌بری.	

۲ـ۲ـ۳. تبدیل متن روایی به متن ادبی توسط محمدباقر خراسانی

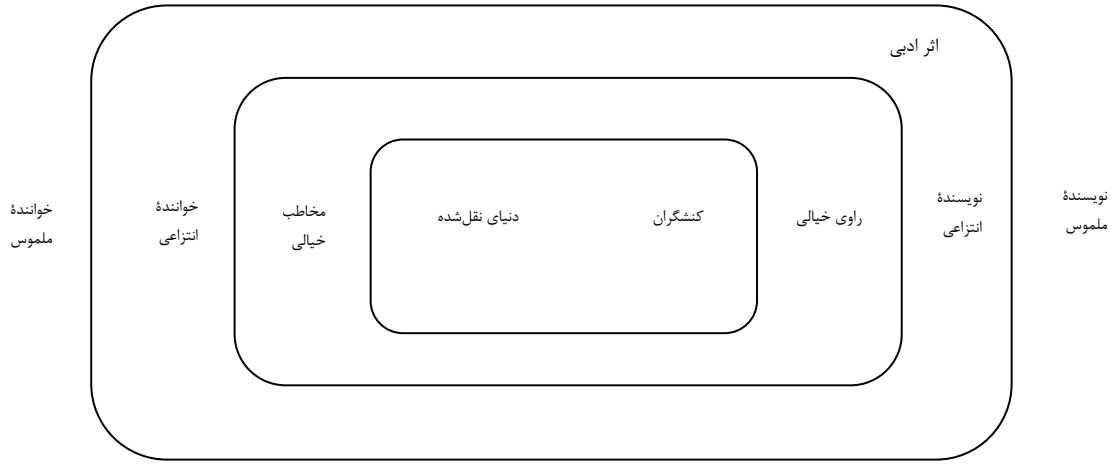
یکی از ویژگـی‌هـای ترجمـهٔ خراسـانی در برابـر ترجمـهٔ تسـوجی، افـزوده‌هـای ادبـی شـامل ضرب‌المثل‌ها، استعارات، کنایات، سجع‌ها و جناس‌های مترجم به متن است؛ به‌طوری‌که چربش افزوده‌های ادبی مترجم در متن بسیار خودنمایی می‌کند.

۲ـ۲ـ٤. راوی همگوی در نسخهٔ هنریه در برابر راوی دیگرگوی تسوجی

در هر دو روایت تسوجی و خراسانی، یک راوی وجود دارد که به بیان روایت می‌پـردازد. راوی به گفتهٔ ریمون کنان، عاملی است که «در ساده‌ترین حالت به روایـت مـی‌پـردازد یـا در خـدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد» (لوتـه، ۱۳۸۸: ۳۲). در تمـامی متـون داسـتانی راوی جدای از نویسنده است؛ یعنی راوی کسی است که سـاختهٔ دسـت نویسـنده و ناقـل گفتـار وی است و ساختار متن روایی را انسجام می‌بخشد. به تعبیر میک بال[۶] از دیدگاه نشانه‌شناختی «مـتن روایی یک نشانه به شمار می‌رود که فرستندهٔ این نشانه نویسنده و گیرندهٔ آن خواننده است و در درون این نشانه فرستنده‌ای دیگر، یعنی فاعل گوینده یا راوی، نشانه‌ای را برای گیرنده‌ای دیگـر، یعنی روایت‌شنو می‌فرستد که داستان مدلول آن است» (Mike, 1977: 94).



در الگوی ترسیمی فوق، مؤلف تاریخی همان نویسنده است که وقتی شروع به نوشتن داستان می‌کند، چون وارد دنیای روایت گردیده، نویسندهٔ ضمنی یا پنهان است و یک راوی خلق می‌کند که دنیای کنشگران را به نمایش می‌گذارد. این الگو اولین و ساده‌ترین الگوی نمایش ساختار ارتباطی راوی و نویسنده است؛ اما الگوی ترسیمی «وجوه متن روایی ادبی» ژپ لینت ولت، تمایز بین سطوح روایی در یک متن را بهتر نشان می‌دهد:



مأخذ: (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)

این الگو در *هزارویک‌شب* نیز وجود دارد؛ یعنی وقتی نویسنده شروع به نوشتن داستان می‌کند، چون وارد دنیای تخیل شده، یک نویسندهٔ ضمنی (سایه‌ای از نویسندهٔ واقعی) است. حال این نویسنده براساس شکل فوق باید یک راوی داشته باشد تا گفتار خود را به‌واسطهٔ او در متن پیاده نماید و این راوی در هر دو ترجمه (تسوجی و خراسانی) به دو صورت دیده می‌شود:

۲ـ۲ـ٤ـ۱. راوی ازنظر جنسیت با نویسنده متفاوت است.

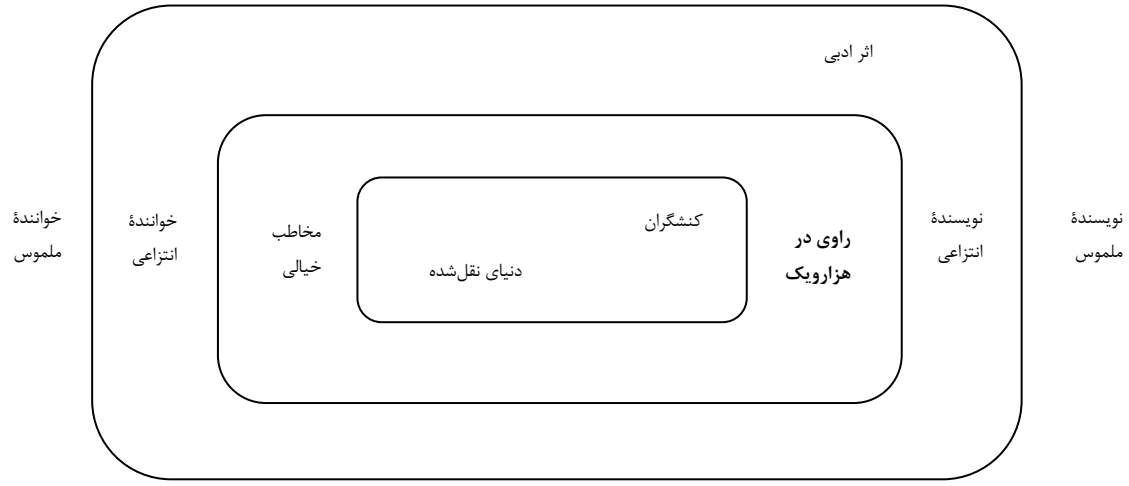
این را پذیرفته‌ایم که در ادبیات داستانی راوی با نویسنده فرق دارد، زیرا راوی مربوط به جهانی خاص و نویسندهٔ ملموس مربوط به جهانی دیگر است. لینت ولت در همین زمینه می‌گوید: «درحقیقت بسیارند منتقدانی که در باب خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسندهٔ ملموس، هشدار می‌دهند. ولفگانگ کایزر[۷] خاطرنشان می‌سازد که راوی صورتی خلق شده است که به کلیّت اثر ادبی تعلق دارد و بر همین اساس نتیجه می‌گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده‌ای شناخته‌شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق شده است که توسط نویسنده گزینش شده است» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۱۵). با دقت در الگوی لینت ولت دریافت می‌شود که راوی تخیلی در سطح دوم روایتگری قرار دارد. در دو ترجمهٔ *هزارویک‌شب* نیز چنین است و آنگاه که شهرزاد روایت را در دست می‌گیرد، هم در سطح دوم قرار دارد و هم ازنظر جنسیت با نویسنده متفاوت است؛ چراکه:

> در نگاه اول راوی بسیار شبیه به نویسنده است؛ اما با دقت درک می‌شود که تقریباً همیشه شخصیت نویسنده به‌گونه‌ای خاص از چهرهٔ راوی متمایز است. راوی کمتر و گاهی بیشتر از انتظار ما از اطلاعات نویسنده می‌داند و گاهی به ابراز عقایدی می‌پردازد که الزاماً با نظریه‌های نویسنده یکی نیست. بنابراین راوی صورتی مستقل دارد که نویسنده همانند شخصیت‌های داستانی یک رمان آن را آفریده است (همان: ۱۵).

۲ـ۲ـ٤ـ۲. گاهی راوی با نویسنده ضمنی یکی می‌گردد.

تمایز دو متن مورد مطالعه ازنظر نوع راوی در این است که راوی در ترجمهٔ تسوجی یک راوی برون‌گوی است، درحالی‌که در متن نسخهٔ هنریه، راوی از نوع درون‌گوی است. در واقع می‌توان گفت راوی در نسخهٔ تسوجی در سطح سوم روایت قرار دارد و شاهد و گزارشگر حوادث

است؛ هرچند گاهی آن‌قدر با حوادث داستان عجین می‌شود که مخاطب فکر می‌کند راوی نیز یکی از شخصیت‌های داستان است.



مأخذ: نگارندگان

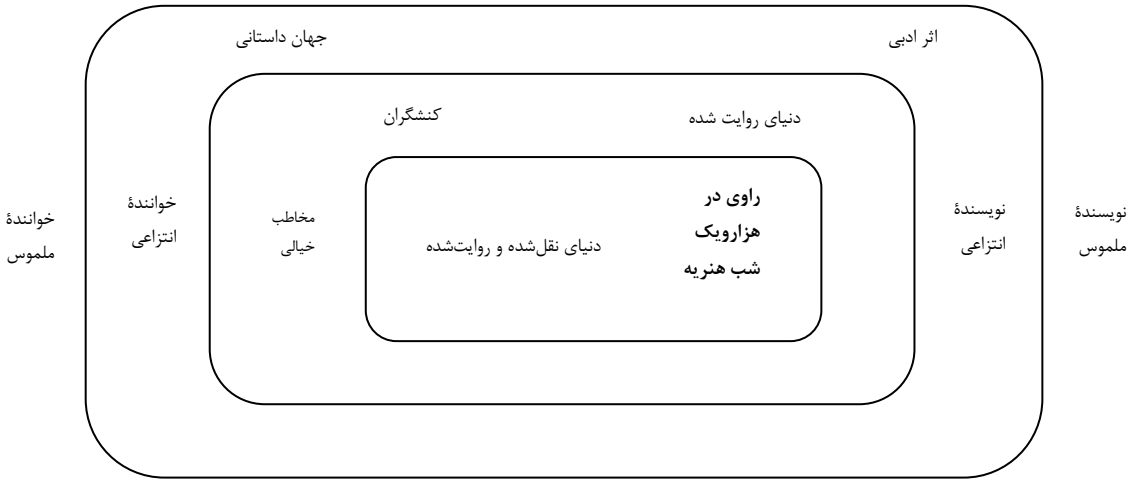
«در *هزارویک‌شب*، شهرزاد یک راوی برون‌متنی است، اما گاهی نیز تبدیل به راوی درون‌متنی می‌شود» (ریما، ۱۳۸۹: ۱۷۶). در واقع می‌توان گفت شهرزاد چه آنجا که خود راوی داستان‌هاست و چه آنجا که روایت را به دیگری واگذار می‌کند، با فرایند هم‌زمانی روایی، مشترک با اشخاص داستان به روایتگری می‌پردازند. شهرزاد در هر فاصله از روایت قرار گرفته باشد، بازگشت روایت و سرنخ جریان روایی در دست اوست؛ به‌طوری‌که او راوی آشکار و پنهان همهٔ داستان‌هاست (نک: هندولان، ۱۳۹۶: ۳۱).

در نسخهٔ هنریه نکته‌ای نهفته است که نشان می‌دهد راوی در سطح چهارم روایت قرار دارد و خود یکی از کنشگران روایت است و این نکته در متن روایت نیز مرتب با عبارت «راوی می‌گوید، راوی گفته است» نشان داده شده است.

«راوی می‌گوید: چون ملک‌شهریار از زوجهٔ خویش و کنیزان بداندیش چنان حال را به رأی‌العین مشاهده کرد» (خراسانی، ۱۲۲۳: ۱۳). به کار بردن واژهٔ «راوی می‌گوید» در متن

روایت، دخیل نمودن راوی در دنیای روایت‌شده و همچنین پیوستن او به جمع کنشگران روایت است. ون سی بوث معتقد است: «گاه در دنیای روایت‌ها شاهد مشتبه شدن راوی با کنشگران هستیم؛ به‌طوری‌که این پدیده به دو صورت ضمنی و آشکار اتفاق می‌افتد. گاه نحوهٔ روایت به‌صورتی است که یکی شدن راوی با نویسنده به‌صورت ضمنی قابل درک است و گاه نیز نویسنده با عبارت‌هایی این پدیده را به نمایش می‌گذارد» (بوث، ۱۳۸۳: ۸۴). در متن ترجمهٔ هنریه، مترجم (نویسنده) با دخالت در متن روایت و با تمسک به عبارتِ «راوی می‌گوید»، راوی را به سطح چهارم برده است؛ به‌طوری‌که خواننده احساس می‌کند راوی نیز یکی از کنشگرهای داستان است. برای مثال در نمونه‌های زیر چنین است:

«راوی گفته است بعد از آن هر دو از راه دیگر قصر فرود آمده رفتند تا آنکه رسیدند به کنار دریای شور و در آنجا نشستند و رشتهٔ مکالمهٔ سرگذشت خویش از جانبین بهم پیوستند» (همان: ۱۴). «راوی گفته است که چون روز دوم شد، خدمتکار تاجر آمده بر گردن گاو محراث را بسته به عادت خود به کارش داشت» (همان: ۲۰). در شکل زیر شاهد جایگاه راوی در متن هنریه هستیم:



مأخذ: نگارندگان

حال برای تأیید این ادعا و همچنین علمی جلوه دادن آن، می‌توان متن هنریه را در مقایسه با یک متن داستانی دیگر مقابله نمود.

«در ادبیات داستانی منظور از سطح چهارم، سطحی است که در آن راوی به بیان نقل قول‌ها و همچنین اتفاقات داستان می‌پردازد» (Kaiser, 1984: 37). ژپ لینت ولت نیز بر همین عقیده است و سطح چهارم روایت را دربرگیرندهٔ گفتمان روایی شخصیت‌ها و نقل قول آنان دانسته و پیکره‌بندی روایی داستان را در این سطح قرار داده است» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۳۰). برای مثال بند زیر از داستان «نبّاش» در کتاب *فرج بعد از شدت* در سطح چهارم روایت قرار می‌گیرد، چراکه گفته‌های کنشگران را به نمایش می‌گذارد: «یک روز که خفته بودم و بر سینهٔ خود گرانی احساس کردم، چون بیدار شدم او را دیدم بر سینهٔ من نشسته بود و هر دو سر زانو بر دست‌های من نهاده، چنان‌که دست برنتوانستم آورد، و آتش غضب بر او مستولی شده... گفتم: بگو از من چه حادث شده است که تو را بر این باعث آمد و به چه خیانت ریختن خون من حلال می‌داری و با حلال خویش بر ارتکاب چنین حرامی اقدام می‌نمایی؟ گفت: گمان برده‌ای که سردستم به تیغ برّان ببری و بدین حرکت سردستی مرا به چون تو بی‌سروپای دهند و من پای بر سر این جریمه نهم، و تو سر از من ببری. حاش‌الله هرگز نتواند بود... گفتم: اگر ترا غرض آنست که از صحبت من خلاص یابی من ترا طلاق دادم، و سوگندانی که بر آن اعتماد باشد بر زبان راندم... پس برفت و صد دینار زر بیاورد و گفت: این را نفقهٔ راه ساز و بی‌وقفه‌ای روی به راه آور و طلاق‌نامه‌ای بنویس و به من ده. درحال خط برائت به وی دادم و پای در راه نهادم و سر خویش گرفتم» (تنوخی، ۱۳۷۵: ۲۳۹).

این بند از روایت که نقل قول گفته‌های کنشگران را در بر دارد، دنیای نقل‌شده و روایت‌شده است و در سطح چهارم روایت قرار دارد. در واقع می‌توان گفت راوی در این داستان خارج از سطح چهارم ایستاده و روایت می‌کند، درحالی‌که در نسخهٔ هنریه راوی در سطح چهارم قرار دارد و عبارت «راوی گفته است» این ادعا را پررنگ‌تر می‌کند، زیرا در علم روایت‌شناسی کاربرد

چنین اصطلاحی مرسوم نیست و همگان بر این عقیده‌اند که راوی در سطح سوم روایت قرار دارد. ولی وقتی در ترجمهٔ هنریه، نویسنده به بیان نقل قول راوی می‌پردازد ـ و مکرر هم این نکته را تکرار می‌کند ـ یعنی اینکه راوی هم یکی از کنشگران است و در سطح چهارم روایت قرار دارد وگرنه نیازی به بیان این عبارت نیست.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه از مقایسهٔ روایی دو نسخه از *هزارویک‌شب* برمی‌آید، نشان می‌دهد که اگرچه در اصلِ روایت دو متن تفاوت چشمگیری دیده نمی‌شود، ازنظر شگردهای روایی در نوع ترجمهٔ دو متن تفاوت‌هایی بارز به‌صورت زیر نمایان است:

– ازنظر شگرد زمان روایی، ترجمهٔ هنریه روایتی توصیفی و دارای شتاب منفی است و مترجم با دخالت در اصل داستان با جزئی‌نگری، توصیف مکان، توصیف صحنه و بسط گفت‌وگوها روایتی توصیفی و دارای شتاب منفی خلق نموده است، زیرا مقایسهٔ نمونه‌هایی از حکایت‌های مشابه در دو متن، نشانگر افزونی متن هنریه در برابر متن تسوجی است. همین عامل باعث افزایش سه‌برابری طول روایت‌های متشابه در روایت هنریه شده است.

– ازنظر جایگاه و نوع راوی و همچنین وجوه سطح روایی بین دو نسخه تفاوت به چشم می‌خورد. در نسخهٔ تسوجی، شهرزاد یک راوی برون‌متنی است که گاه نیز تبدیل به راوی برون‌متنی می‌گردد و داستان از زبان او که راوی و ساختهٔ دست نویسندهٔ ضمنی است، روایت می‌گردد و راوی در این نسخه در سطح سوم روایت قرار دارد؛ اما در نسخهٔ هنریه راوی در سطح چهارم روایت قرار گرفته و یکی از شخصیت‌های داستان است. به‌زعم ژپ لینت ولت راوی در این متن در دنیای روایت و دنیای نقل‌شده مشارکت نزدیک دارد.

– از دیدگاه زبان روایی که سوسور آن را بیان نموده، بین دو ترجمه تفاوت وجود دارد. لانگ (آنچه انتزاعی است) یعنی داستان در این دو متن متشابه است، اما پارول (متجلی

انتزاعیات در عالم خارج) که انواع مختلف دارد و دخالت‌های مترجم در متن را در بر می‌گیرد، در دو متن متفاوت است؛ به‌طوری‌که ترجمهٔ تسوجی را می‌توان یک ترجمهٔ مستقیم از متن دانست که دخالت‌های مترجم در آن اندک است؛ اما ترجمهٔ هنریه متنی سراسر افزون به دخالت‌های مترجم است و حضور پررنگ او در متن به‌کثرت مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. David Pinault
2. Robert Irwin
3. Jaap Lintvelt
4. Discretion Narrative
5. Leonard Bishop
6. mike Ball
7. Wolfgang Kaiser

منابع

۱. ایروین، رابرت. (۱۳۸۳). **تحلیلی از هزارویک‌شب**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان‌روز.

۲. بوث، ون سی. (۱۳۸۳). **داستان از این قرار بود**. ترجمهٔ حسن صافی. تهران: خانهٔ کتاب.

۳. بیشاب، لئونارد. (۱۳۸۳). **درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی**. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سورهٔ مهر.

۴. پینالت، دیوید. (۱۳۸۹). **شیوه‌های داستان‌پردازی در هزارویک‌شب**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چ۱. تهران: هرمس.

۵. تسوجی، عبداللطیف. (۱۳۸۶). **هزارویک‌شب**. تهران: هرمس.

۶. تنوخی، محسن بن علی. (۱۳۷۵). **فرج بعد از شدت**. ترجمهٔ حسین بن اسعد دهستانی مؤیدی. تهران: نیلوفر.

۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۹). **بوطیقای نثر**. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نی.

۸. ثمینی، نغمه. (۱۳۷۹). **عشق و شعبده: پژوهشی در هزارویک‌شب**. تهران: نشر مرکز.

۹. جاهدجاه، عباس. (۱۳۹۱). بررسی جایگاه زمان در اشعار روایی کودکان. **مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز**، شمارهٔ اول، ۱-۱۸.

۱۰. حسینی، نجمه. (۱۳۸۹). بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزارویک‌شب. **نشریهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان**، شمارهٔ ۲۴، ۸۷-۱۱۴.

۱۱. خراسانی، محبوبه. (۱۳۸۳). ریخت‌شناسی هزارویک‌شب. **نشریهٔ پژوهش‌های ادبی**، شمارهٔ ۶، ۴۵-۶۶.

۱۲. خراسانی، محمدباقر. (۱۲۲۳). **نسخهٔ هنریه**. کلکته.

۱۳. ریما، ایرمامکاریک. (۱۳۸۹). **دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.

۱۴. ریمون کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). **روایت داستانی- بوطیقای معاصر**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نی.

۱۵. ستاری، جلال. (۱۳۶۸). **افسون شهرزاد**. تهران: توس.

۱۶. لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سیما**. ترجمهٔ امید نیکفرجام. چ۱. تهران: مینوی خرد.

۱۷. لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله ای در باب گونه‌شناسی روایت (زاویهٔ دید)**. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۸. هندولان، نورمحمد. (۱۳۹۶). **بررسی شیوهٔ روایت در هزارویک‌شب و الـف لیلـهٔ و لیلـهٔ**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه بیرجند.

19. Booth, Wayne. (1985). **Early moral narratives**, New York: The Free Press.
20. Bourneuf, Larrns. (2001). **Narrative**. London: Routledge.
21. Kaiser, Wolfgang. (1984). **The concise Oxford Dictionary of Literary Terms**'. Oxford: Oxford University Press.
22. Mike. Ball. (1977). **Narrative Fiction**. Second Edition. London & New York: Rout ledge.