پستیها و بلندیهای پژوهش در هنرهای ایران

سیروس پرهام

اوج‌های درخشان هنر ایران. ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر (ویراستاران). ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. نشر آگه. تهران ۱۳۷۹. ۴۰۸ صفحه. مصور.

تدوین کتابهایی که گسترهٔ بسیار پهناور و چندین‌هزارسالهٔ هنرهای ایرانی را دربرمی‌گیرد با انتشار کتاب عظیم و شش‌جلدی *بررسی هنر ایران*، به زبان انگلیسی و به ویراستاری آرتر آپهام پوپ و خانم فیلیس آکرمن، در سال ۱۹۳۸ آغاز شد.[۱] *بررسی هنر ایران*، که در چاپهای بعدی به شانزده مجلد در قطع کوچکتر بالغ گشت، تا به امروز از حیث حجم و گستردگی دامنهٔ بررسی و پژوهش و شمار تصاویر، یکتا و بی‌رقیب بوده و چنین می‌نماید که همچنان بی‌بدیل خواهد ماند. دوران، دوران شتابندگی و فشردگی و ذخیره‌سازی ذره‌ای دانستنیهاست و می‌توان دریافت که در آیندهٔ نه چندان دور نویسندگان و خوانندگان و ناشران را با کتابهای پرحجم کاری نباشد.

از چاپ نخستین *بررسی هنر ایران* چهل سالی گذشت تا دومین کتاب از این سنخ مدون و منتشر گشت (۱۹۷۹)، به زبان انگلیسی و در یک مجلد کوچک ۳۹۰ صفحه‌ای. و این همان است که پس از یک ربع قرن ترجمهٔ فارسی آن را پیش رو داریم. سومین، کتاب *هنرهای ایران* بود که آن نیز به انگلیسی و به ویراستاری ر. فریه در مجلدی به قطع وزیری بزرگ به‌سال ۱۹۸۹ انتشار یافت و به فاصلهٔ به نسبت اندک از زمان انتشار ترجمهٔ فارسی آن منتشر شد.[۲] چهارمین و آخرین کتاب، دورهٔ سه‌جلدی شکوه *ایران* است که در سال ۲۰۰۱ به زبان انگلیسی و سرویراستاری و سرآوری دکتر نصرالله پورجوادی منتشر شد.[۳] امید آن است که این کتاب هرچه زودتر به جامهٔ هرچه آراسته‌ترِ زبان فارسی درآید و مانند اثر ارجمند و بی‌همتای پروفسور پوپ و همسرش شصت و پنج سال دور از دسترس فارسی‌زبانان نماند.[۴]

غرض اصلی از این مقدمه‌چینی آمادگی برای ورود به این مطلب است که با درنظرداشتن شمار بسیار اندک کتابهایی که دربارهٔ هنرهای ایران و جلوه‌هایی از فرهنگ مردم ایران‌زمین پدید آمده، جملگی به زبانهای دیگر، به فارسی برگردانده‌شدن این کتابها برای ما فارسی‌زبانان دارای اهمیتی است بیش، و چه بسا بمراتب بیش، از تدوین خود آنها. به‌همین ملاحظه‌است که برای ما ایرانیان ترجمهٔ درست و دقیق و پاکیزه و روان، و چنانکه بیاید بازنگری شدهٔ، اینگونه کتابها به‌نهایت مغتنم و از جهتی پرارج‌تر و نیز پراجرتر از نگارش و چاپ و انتشار متن اصلی است. و درست به حرمت همین اجر و قدر و منزلت است که نگارندهٔ این سطور کندوکاو در زبان ترجمه و روش بازگویی و بازنمایی چنین کتابهایی را بر شرح و سنجش محتوای آنها مقدم می‌دارد.

نتیجهٔ ناگزیر جز این نتواند بود که ترجمهٔ کتابهایی از این دست کاری است کارستان و شاید هم شاق‌تر و جانکاه‌تر و فرساینده‌تر از پژوهیدن و نگاشتن مطالب آنها. و باز از همین منظر است که در بخش اعظم بررسی کتاب حاضر به دشواریها و ناهمواریهای ترجمه پرداخته شده و از محتوای فرهنگی خود کتاب چندان سخنی به میان نیامده است. همین بس که کتاب کتابی است بسیار مهمّ و بلندجایگاه و پرمطلب و از همه جهت خواندنی و آموختنی و به‌یادسپردنی، که به کوشش و ویرایش دو دانشمند ایرانشناس طراز اول و به همت قلم صاحبنظران و هنرشناسان طراز اول فراهم آمده است. فهرست مطالب کتاب، که همراه این نوشته می‌آید، نشان می‌دهد که مقاله‌ها و نویسندگان به چه مایه‌اند:

حاشیه:

۱) همین‌جا تصریح باید کرد که تنها کتابهایی در نظر است که جامع همهٔ جنبه‌های تاریخی و زیبایی‌شناختی و ساختاری جملگی هنرهای ایران باشد، از آغاز تا عصر ما. کتابهایی چون *هنر ایران* آندره گدار و *تاریخ صنایع ایران* کریستی ویلسن و *تاریخ صنایع ایران (بعد از اسلام)* زکی محمّدحسن نه همان دارای جامعیت مورد نظر نیست که آثار یک‌تنه‌ای است که نمی‌تواند سزاوار جایگاه هنرهای ایرانی باشد.

۲) *هنرهای ایران*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزان، تهران ۱۳۷۴.

3) *The Splendour of Iran*, 3 vols. Booth-Clibborn Editions, London, 2001.

امتیاز این کتاب در آن است که علاوه بر هنرها و آثار هنری، وجوه اساسی فرهنگ و تمدن ایرانی را دربرمی‌گیرد و پنجاه نویسندهٔ آن جز هشت نفر ایرانی‌اند. شکوه *ایران* از این امتیاز بزرگ نیز بهره‌مند است که در مقایسه با سه کتاب پیشین، به زبان ساده و در خور فهم همگان و به شیوه‌ای دلچسب و آسان‌خوان نگاشته شده و عمدتاً به اهل نظر و هنرشناسان و هنردوستان و پژوهندگان دانشگاهی اختصاص ندارد.

۴) شرکت انتشارات علمی و فرهنگی چند سال است که با پشتیبانی مالی فرهنگستان هنر ایران ترجمهٔ این کتاب کبیر را آغاز کرده است.

پیشگفتار / نوشتهٔ احسان یارشاطر (دانشگاه کلمبیا).
مقدمه / نوشتهٔ ریچارد اتینگهاوزن (دانشگاه نیویورک و موزهٔ هنر متروپالیتن).
۱) پرسش‌ها و نظرات دربارهٔ سفالگری «اَملَش» / نوشتهٔ رابرت اچ. دایسن. کهتر (دانشگاه پنسیلوانیا).
۲) مفرغ‌کاری باستانی در لرستان / نوشتهٔ پی. آر. اس. موری (موزهٔ اشمولین).
۳) پیگیری هنر سکایی / نوشتهٔ ان فرکس (کالج بروکلین، دانشگاه کلمبیا).
۴) هنر هخامنشی، آثار سترگ و خُرد / نوشتهٔ ادیث پورادا (دانشگاه کلمبیا).
۵) سیمینه‌های درباری ساسانیان / نوشتهٔ پرودنس اُو. هارپر (موزهٔ هنر متروپالیتن).
۶) رنگ و طرح در سفالینهٔ ایرانی / نوشتهٔ چارلز ک. ویلکینسون (موزهٔ بروکلین).
۷) معماری ایرانی: تکامل یک سنت / نوشتهٔ پریسیلا سوشک (دانشگاه میشیگان).
۸) هنر قهرمانی در جهان ایرانی خاوری / نوشتهٔ گیتی آذرپی (دانشگاه کالیفرنیا، برکلی).
۹) شعر و خوشنویسی: ملاحظاتی دربارهٔ رابطهٔ آنها در فرهنگ ایرانی / نوشتهٔ آنه‌ماری شیمل (دانشگاه هاروارد).
۱۰) اصفهان، آینه‌ای از معماری ایرانی / نوشتهٔ اُلگ گرابار (دانشگاه هاروارد).
۱۱) جهان‌آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی / نوشتهٔ ریچارد اتینگهاوزن (دانشگاه نیویورک و موزهٔ هنر متروپالیتن).
۱۲) بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی / نوشتهٔ ام. اس. دایمند (دانشگاه کلمبیا و موزهٔ هنر متروپالیتن).
۱۳) سنت دیوارنگاری در ایران / نوشتهٔ بازلگری (موزهٔ بریتانیا).
۱۴) نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار / نوشتهٔ ب. و. رابینسون (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت).
۱۵) نقاشی معاصر ایران / نوشتهٔ احسان یارشاطر (دانشگاه کلمبیا).

*

بخش عمدهٔ دشواری و پیچیدگی کار ترجمهٔ این قبیل کتابها برمی‌گردد به تنوع موضوعات و کثرت و وسعت رشته‌های تخصص و به تبع آنها تنوع و دیریابی اصطلاحات. از معماری و آرایه‌های معماری (کاشیکاری و آجرکاری و گچبری و آینه‌کاری و دیوارنگاری) تا خوشنویسی و کتاب‌آرایی و نقاشی و سفالگری و فلزکاری و پارچه‌بافی و فرشبافی و قلمکار و قلمدان‌سازی و منبت‌کاری و...، هریک از هنرها و صنعتها را اصطلاحاتی است خاص که نباید به فارسی **ترجمه** شود بلکه باید اصل رایج آنها را نزد اهل فن جستجو کرد و به دست آورد.

تلاش و زحمت مترجم یا مترجمان دوچندان می‌شود آنگاه که هنر و صناعت موضوع یک مقاله امروزه منسوخ یا دست کم غیرمتداول باشد؛ استادان و هنرمندان و صنعتگران و صاحبنظران به زمان ما نرسیده باشند، یا شمارشان آنقدر اندک و پراکندگی و دورافتادگی آنان چندان زیاد باشد که کمتر مترجمی را همت و فرصت بسزا دست دهد که بار سفر بندد و درک محضر ایشان کند. (بگذریم از آنکه سن و سال و حال و روز و به تبع آنها خلق و خوی این بزرگان نه چنان است که همهٔ دانستنیها را زود و آسان بیرون ریزند.)

معضل دیگر از گونهٔ دیگر است. و آن هنگامی است که نویسنده چند بیت شعر فارسی نه چندان مشهور را به زبان خود نقل به مضمون کرده باشد، یا کتیبهٔ چاپ نشدهٔ یک پردهٔ نقاشی یا مجلس مینیاتور یا عبارتی از یک کتاب فارسی یا عربی کمتر شناخته‌شدهٔ کمیاب را به زبان مبدأ برگردانده باشد. آن زمان است که کتابها و مقاله‌های به‌دسترس یا دور از دسترس (و به زودی زود دیسکت‌های رایانه‌ای) را زیر و رو باید کرد، با شکیبایی و حوصله‌ای که در این روزگار پرشتاب در حکم کیمیا است. وقت تنگ است و زمانه سخت و حق‌الترجمه اندک و ناشر و چاپخانه را نیز مجال و طاقت آن نیست که متحمل چنین جستجوها و موشکافیهایی شوند. از نظر اغلب آنان مهم این است که کتاب هرچه زودتر و نه هرچه بهتر، «در بیاید» و روانهٔ بازار شود.

تازه، مصائب و شدائد ترجمه وقتی در همین حد متوقف می‌ماند که از تاریخ چاپ متن اصلی یکی دو سال بیش نگذشته باشد. این روزها، دامنهٔ کشف و تحقیق و نفی نظریه‌ها و فرضیه‌های پیشین و به دسترس افتادن مدارک نهفته چندان گسترده گشته که مترجم نیمه‌متخصص، سهل است، هنرشناسان و باستانشناسان حرفه‌ای را هم مجال آن نیست که از تمامی رویدادها و تازه‌ها در جمیع زمینه‌های هنری و باستانشناختی در اکناف جهان آگاه باشند.

مترجم که جای خود دارد، مؤلفان دانشنامه‌ها را هم توان آن نیست که همزمان و همگام شوند با تمامی کاوشهای علمی و رسمی باستانشناختی، که تنها یک شیءِ کوچک چندین‌پاره‌شدهٔ برآمده از دل خاک هزاره‌ها ممکن است سرگذشت تاریخی و باستانشناختی صدها شیءِ همانند را دگرگون کند. (حفاریهای غیرعلمی شبانه و قاچاق به کنار، مجموعه‌های خصوصی نیمه‌پنهان به کنار، حتی کاتالوگهای موزه‌ها و نمایشگاهها و مجموعه‌های خصوصی شناسا هم بسا که مدتها بعد به دست افتد.)

فاصلهٔ زمانی میان چاپ متن اصلی و ترجمهٔ آن هرچه بیشتر، کار مترجم (صالح و کامل) سنگین‌تر و شاق‌تر. شکی نیست که **مترجم کامل** هم اجر کامل می‌خواهد، هم فرصت کامل، هم اسباب پژوهش کامل، و البته هم ناشر کامل تا بتواند در **حد مقدور** ماحصل یافته‌ها و نظریه‌ها و رویدادهای تازه را در پانوشت متن ترجمه یا در پیوستها و تعلیقات بگنجاند؛ دانستنیهایی را که در زمان تدوین و به چاپ‌سپردن کتاب درست و بجا می‌نموده و اینک بی‌اعتبار

شده (مانند نظریه‌ها و فرضیه‌هایی که متکی به آثار تقلبی و جعلی بوده است) یادآور شود و کتاب را به روز آورد. نه اینکه امانت در ترجمه و وفاداری به متن را همسان بداند با درستکاری و امانتی که مترجم رمان یا مجموعهٔ اشعار یا نوشته‌های فلسفی به خرج می‌دهد.

*

کتابی که اینک ترجمهٔ فارسی آن را پیش رو داریم در سال ۱۹۷۹ منتشر شده و به تجدید چاپ نرسیده تا بازنگری شود. مسلم است که حجم و ابعاد بازنگری و تکمیل استدراکی مقاله‌های آن با کتاب *بررسی هنر ایران* پوپ و آکرمن، که شصت و پنج سال پیش تدوین شده، قیاس‌پذیر نیست.

اما در همین ربع قرنی که بر متن انگلیسی *اوج‌های درخشان هنر ایران* گذشته است بسا مدارک به دسترس آمده که آن زمان دور از دسترس نویسندگان و ویراستاران کتاب بوده است. در جایگاه خود خواهیم دید که مترجمان کتاب در پاره‌ای مواضع اطلاعات تازه را به دست آورده و در پانوشتها یادداشت کرده‌اند. اما کم نیست مواردی که مترجمان گفته‌های نادرست یا ناقص یا مستندات ضد و نقیض نویسندگان را به حال خود رها کرده و بر آن چشم پوشیده‌اند. و این در حالی است که چندتن از نویسندگان مقاله‌های کتاب در نوشته‌های بعدی خود اطلاعاتی تازه در جهت تصحیح یا تکمیل مقالهٔ خود، به تلویح یا تصریح، به دست داده‌اند.[۵]

نگارنده خوب می‌داند که نه همان گروهی از مترجمان و ناشران که جمعی از خوانندگان و هنردوستان با سخت‌گیریها و 'منّه به خشخاش گذاشتن'های اینچنانی چندان موافق نیستند. جمعی نیز استدلال خواهند کرد که همین‌قدر باید سپاسگزار باشیم که این کتابها پس از سالیان دراز ترجمه می‌شود و به چاپ می‌رسد، آن‌هم در این آشفته‌بازار نشر که اکثر مترجمان و ناشران کار و سرمایهٔ خود را عمدتاً صرف ترجمه و چاپ کتابهایی می‌کنند که از دیدگاه فرهنگی نازل است و بسا که بی‌ارزش و هیچ کمکی به ارتقاء فرهنگ و دانش خواننده نمی‌کند، هرچند که چون ورق زر می‌برند و خوب و زود می‌خرند؛ آن‌هم نه در یک چاپ و دو چاپ که در چندین چاپ پیاپی و شمارگان سرسام‌آور و گاه نیز همراه با تلاش و رقابت چند مترجم تندکار سختکوش و چند و چندین ناشر شتابزده، برای به بازاررساندن کتابی که نه اصلش دهان‌سوز است نه ترجمه‌اش!

نگارنده این‌همه را می‌داند و می‌پذیرد و بسا ناگفته‌ها می‌تواند بر آنها بیفزاید. اما، نمی‌داند که خیال خام و وهم‌اندیشی است یا توقع بیجا و بی‌موقع یا آرمان‌گرایی یا عِرق ملّی و ایران‌دوستی، یا هر اسمی که بر آن بگذارند: صاحب این قلم لرزان در تمامی عرصه‌های ترجمه منطق «کم و ناقص بهتر از هیچ» را، به‌رغم ملاحظاتی چند، می‌پذیرد و دم برنمی‌آورد مگر در این عرصهٔ گرامی‌تر از جان! اعتقاد راسخ این است که منزلت هنرهای مردم ایران والاتر و ارجمندتر از آن است که دستخوش «باری به هر جهت» شود. زحمت و مشقت مترجمان و همت و اهتمام ناشران این عرصه ـ همه در جایگاه خود بغایت مأجور و به‌نهایت مشکور ـ این شریف‌ترین و مکرم‌ترین مجاهدت فرهنگی را کفاف نمی‌دهد. تلاشها بیش و همتها بیش باد!

چه باید کرد؟

گرچه در عرف پژوهش و نقد، راه و روش مشکل‌گشایی را از نشان‌دهندهٔ مشکل ـ و شاید هم مشکل‌تراش! ـ نباید خواست، در حد خود چیزهایی می‌توان گفت. شاید که به جایی برسد.

برای دست‌یافتن به یک معیار کمال مطلوب، یا دست‌کم مطلوب و معقول و مقدور، شاید بهتر آن باشد که در ترجمهٔ این سنخ کتابها بر همت و دانش یکی دو مترجم، هرچند متبحر، تکیه نشود و طرح و برنامهٔ ترجمه نیز مانند طراحی و برنامه‌ریزی متن اصلی متکی بر رشته‌های متفاوت تخصص باشد. بدین‌معنی که هر مقاله توسط کسی ترجمه شود که در رشتهٔ هنری موضوع مقاله متخصص و صاحبنظر یا دست کم وارد و مطلع یا به‌گونه‌ای دست‌اندرکار باشد. شک نیست که ساماندهی چنین برنامه‌ای را دشواریهاست. چه بسا همهٔ اهل فن آماده به کار و چنانکه باید و شاید دست به قلم و مسلط بر هر دو زبان نباشند. بی‌گمان چنین نیز هست. اینجاست که ضرورت ویرایش ادبی و فنی و سرآوریِ دست‌کم دو ویراستار (یکی برای دورهٔ پیش از اسلام و یکی برای دورهٔ اسلامی) نه همان مسلم بلکه اجتناب‌ناپذیر می‌گردد. گفتن ندارد که این ضرورت قطعی‌تر و واجب‌تر و ناگزیرتر می‌شود آنگاه که به روال کنونی بار گران ترجمه بر شانه‌های یک یا دو مترجم نهاده باشد.[۶]

حال اگر همگی شرایط و مقتضیات برای رسیدن به مرتبهٔ مطلوب و معقول فراهم نیاید ـ که چنین بوده است تا به امروز ـ مسلم است که بررسی و موشکافی و نقد ترجمه‌ها و نشان دادن کم و کاستیها و ناهمواریها، و به قدر مقدور پیش‌نهادن جایگزینهای

حاشیه:

۵) مانند پژوهشهایی که در یکی دو دههٔ اخیر دربارهٔ محمدی مصور، نقاش نوآور و صاحب‌سبک نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری، و اهمیت کار او انجام گرفته و در مقالهٔ ریچارد اتینگهاوزن («جهان‌آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی»)، که درست موضوع و هدف آثار محمّدی است، حتی نامی از او نیست. غریب‌تر آنکه در همین مقاله تصویر یکی از مینیاتورهای او را، بدون نام او، آورده‌اند (نک. بخش «توضیحات و یادداشتهای استدراکی»).

۶) نه کتاب حاضر ویراستار داشته نه کتاب *هنرهای ایران* فریه/مرزبان.

درست یا نزدیک به درست یا چه بسا درست‌انگاشته، می‌تواند کمک کند به پیراستن هرچه بیشتر چاپهای بعدی کتاب. چه بهتر که آیندگان کتابی را به مطالعه گیرند که اگر به‌تمامی بی‌عیب و نقص نباشد، پسندیده‌تر و پاکیزه‌تر و آموزنده‌تر از چاپ نخستین است.

جای خالی ویراستار

چون بحث ویرایش در میان است، از همانجا آغاز می‌کنیم که جای خالی ویراستار را در کتاب *اوج‌های درخشان هنر ایران* به روشنی نشان می‌دهد. و برای اینکه مقاله زیاده دراز نشود، از حیث ویرایش ادبی و فنی به چند مثال واضح، که جای چون و چرا نداشته باشد، بسنده می‌شود:

□ در مقالهٔ «نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار» نوشتهٔ ب.و. رابینسون، در صفحهٔ ۳۶۶ چنین آمده است: «در این عرصه، لطفعلی‌خان [نقاش] **جانشین** برجسته‌ای به نام محمّدهادی داشت که در سنین کهولتش (۱۲۳۶ هـ.ق.)، کلودیوس ریچ او را در شیراز دید...»

خوانندهٔ عادی و متفنن ممکن است این عبارت را خالی از اشکال بداند. خواننده‌ای که از دوران زندگی این دو نقاش چیزی نداند ولی اندکی کنجکاو باشد محتمل است تعجب کند از اینکه محمّدهادی نقاش، که در سال ۱۲۳۶ مردی سالخورده بوده، «جانشین» آقا لطفعلی شده است که موافق پاراگراف ماقبل این عبارت، *شاهنامهٔ داوری* را «از حدود ۱۲۷۰ تا ۱۲۸۰»، یعنی چهل‌سالی بعد از دوران پیری محمّد هادی، مصور کرده است! همین خوانندهٔ کنجکاو اگر از شوق پژوهش برخوردار باشد و به منابع دیگر رجوع کند پی می‌برد که آقا لطفعلی شیرازی درگذشتهٔ سال ۱۲۸۸ هـ.ق. است و حدود سی و هشت سال بعد از محمّد هادی (درگذشتهٔ حدود ۱۲۵۰ هـ.ق.) از جهان رفته است.

خوانندهٔ کنجکاو جستجوگر، و نیز خوانندگانی که با تاریخ نقاشی عصر قاجار آشنا باشند، گمان خواهند برد که نویسندهٔ مقاله اشتباه کرده است. شماری از خوانندگان هم خواهند پنداشت که رقم سنوات به غلط چاپ شده است. اما، صرف‌نظر از اینکه رابینسون از هنرشناسانی است که، به رغم پاره‌ای بر خطارفتن‌ها، بسیار بسیار بعید و تقریباً محال است دستخوش چنین خطای فاحش شود، این نیز سخت نامحتمل است که صاحبنظری چون آقای رویین پاکباز (که به احتمال نزدیک به یقین مترجم این مقاله‌اند) از این سهو احتمالی رابینسون یا غلط مطبعه‌ای سنوات چنین آسان بگذرند.

ماجرا چیست و خطا از کیست؟ اینجاست که مراجعه به متن انگلیسی مقاله واجب می‌آید، و کاشف به‌عمل می‌آید که آنچه «جانشین» ترجمه شده در اصل «predecessor» بوده که سلف و پیشین است نه خلف و «جانشین».

جای تأمل و تردید نیست که این سهو ربطی به دانش مترجمان کتاب ندارد. آنان موارد به‌غایت پیچیده و دشوار را به‌خوبی از عهده برآمده‌اند و نمی‌توان، حتی برای یک لحظه، گمان داشت که معنای این واژهٔ انگلیسی را، آن‌هم در عبارتی چنین ساده و روشن، نمی‌دانسته‌اند. جز این نتواند بود که این اشتباه از همان لغزشهای ناخودآگاه لفظی و قلمی است و از مقولهٔ سهوالقلم که بر هرکسی ممکن است دست دهد و هر نویسنده‌ای گهگاه و نخواسته و ندانسته دچار آن می‌شود.

درست همین جاست که ضرورت ویرایش ادبی، آن‌هم در ابتدایی‌ترین صورت خود، نه همان از ضرورتها که از واجبات سرپیچی‌ناپذیر دنیای نشر می‌گردد. کافی بود که شخصی دیگر ترجمهٔ فارسی این مقاله را با دقت نسبی و متعارف، و نه با وسواس علمی و ادبی، نگاه کند و متوجه شود که یک جای کار ایراد دارد. هیچ لزوم نداشت که این «شخص دیگر» در این مورد خاص و موارد مشابه، ویراستار کارکشتهٔ حرفه‌ای باشد یا نگارگران عصر قاجار را به‌خوبی بشناسد. اینجا، مشکل مغایر و ناهمخوان‌بودن دو پاراگراف پشت هم است، نه کمبود دانش زبانی یا فنی و هنری و تاریخی و جز اینها.

□ مثال دیگر: در مقالهٔ شمارهٔ ۷ (نک. فهرست مطالب) در ص ۱۶۷ می‌خوانیم که «...کاشیکاری **یافته‌شده** در مسجد جمعهٔ اشترجان نشانهٔ بهتری از سبک دورگهٔ این دوره به دست می‌دهد (تصویر ۸۶).»

این عبارت جز این نمی‌رساند که کاشیهایی در مسجد اشترجان **پیداشده** که نشانهٔ بهتری از سبک دورگهٔ کاشیکاری آن دوران است. استنباط ناگزیر خواننده جز این نتواند بود که این کاشیها یا در کاوشهای باستانشناختی در مسجد اشترجان **به‌دست آمده**، یا اینکه خود مسجد زیر خاک مدفون بوده و به تازگی کاشیکاریهای آن **آفتابی شده** است.

ارجاع نویسنده به تصویر مسجد اشترجان (به شمارهٔ ۸۶) فرض نخستین را بیدرنگ منتفی می‌سازد، چون کاشیکاریهای مسجد، به درازا و پهنای چندین متر، استوار و یکپارچه سرجای خود هست. این خود نشان می‌دهد که چنین بنای رفیعی، آن‌هم از حدود هفتصدسال پیش، ممکن نبوده که مدتها در خاک مدفون باشد. پس تصویر مسجد خود نافی فرض و احتمال دوم نیز هست. اشکال جز این نیست که «found» اینجا به مفهوم «یافته‌شده» نیست، بلکه **دیده می‌شود و نمایان می‌شود** از آن خواسته شده است. به همان سیاق که، به مثل، می‌گوییم «در این کاشیکاری چیزهایی **می‌یابیم** که...».

□ از همین دست است ناهمخوانی شرح برخی تصاویر کتاب با آنچه خود تصویر به ما می‌گوید. مثلاً، در شرح تصویر ۱۷۸

نوشته‌اند «شاه‌عباس و **غلام‌بچه**»، حال آنکه شاه‌عباس را با زن جوانی می‌بینیم بلندگیسو که ساقی‌وش به یک دست صراحی دارد و به دست دیگر پیاله. (البته، نویسندهٔ مقاله لفظ «page» را به کار برده که «غلام‌بچه» نزدیکترین معنای آن است در این مورد. ولی وقتی که تصویری **زن** را نشان می‌دهد و نویسندهٔ شرح عکس، به هر دلیل، **مرد** نوشته باشد، این دیگر امانت‌داری در ترجمه نیست و خطای فاحش بصری است. از آن موارد است که ویراستار نه نیازی به شناخت هنر نقاشی مینیاتور دارد، نه تسلط بر زبانهای مبدأ و مقصد. یک چشم بینا او را بس!).

بر همین منوال، گهگاه نوشته‌های روی تصویر، مانند نام نقاش و عنوان نقاشی، ندیده گرفته شده است. از آن جمله است تصویر شمارهٔ ۲۲۲ که در شرح تصویر با عنوان «قاشقک‌زن» توصیف‌شده، در همان حال که عنوان «مطرب رقاص» به خط جلی روی پردهٔ نقاشی نمایان است. همچنین است در تصویر ۲۳۳ که هنرمند «کاظم بن نجفعلی» امضا کرده و شرح عکس او را «محمّدکاظم پسر نجف» خوانده است.

□ از دیگر مواردی که جای ویراستار خالی است مشکلِ به کارگرفتن برابر نهاده‌های متفاوت و متعدد برای واژهٔ واحد یا اصطلاح واحد است. موضوع این نیست که معادل فارسی واژه یا اصطلاح، معادل کمال مطلوب باشد. ایراد این است که در کتابی که از چندین مقاله به هم رسیده نمی‌توان لفظ واحد را در مقاله‌های مختلف به صورتهای متفاوت نوشت. برای مثال، «portal» که به معنای درگاه و مدخل اصلی است، در بیشترین مواضع «مدخل اصلی» خوانده شده ولی دوسه‌جا «ورودی تزیینی» و «تاق ورودی» نامیده شده است (ص ۱۷۹).

ناهماهنگی و نبود یکدستی در واژه‌گزینی زمانی مایهٔ سردرگمی خواننده می‌شود که در یک مقاله یک واژه به دو صورت برگردانده شده است. در مقدمهٔ کتاب، از اتینگهاوزن، به تصویر درآوردن جانوران را هم «جانورنگاری» نوشته‌اند (که درست است و کمابیش مصطلح) و هم «جانورپردازی» (که نه چندان درست است نه مصطلح).

در مقالهٔ شمارهٔ ۴، در اوایل مقاله «terrace» را به «صفه» [تخت‌جمشید] برگردانده‌اند ولی چندی بعد (در همین مقاله) «مهتابی یا تختان» را جایگزین ساخته‌اند. «مهتابی» که به هیچ‌رو درست نمی‌آید، چون مهتابی بخشی از بناست و وسعت متعارف آن هم در خور عرصهٔ تخت‌جمشید نیست. «تختان» در *دایرةالمعارف فارسی* (مصاحب)، و نه در دیگر دانشنامه‌ها و فرهنگها، در اصطلاح زمین‌شناسی زمین بلند و مسطح کنار دریا و دریاچه و رودخانه است که از یک طرف شیب دارد و از طرف دیگر بالا می‌رود. شاید تختان را بتوان برابر نهادهٔ صفه قرارداد (گرچه **تختگاه** بهتر می‌نماید)، ولی واجب است که در ابتدای مقاله هم همان باشد و البته در سرتاسر کتاب.

ناهمواری و دوگانگی در آوانگاری و املای واژه‌ها نیز هست. در سرتاسر کتاب طاق به معنای سقف قوسدار را «تاق» نوشته‌اند مگر در مقالهٔ شمارهٔ ۵ که از «طاق‌بستان» نام می‌برند. باز هم بحث بر سر این نیست که کدام درست یا درست‌تر است. خواننده را نباید به‌شک انداخت.

در ص ۱۳ مقدمه «توپ قاپوسرای» داریم و در صفحات ۲۵۴ و ۳۲۸ «تویقاپی‌سرای». علاوه بر خواننده، تهیه‌کنندهٔ نمایه هم دستخوش تردید و بلاتکلیفی شده و فقط «توپ قاپوسرای، ۱۳» را به حساب آورده است!)

برخی نامهای جغرافیایی نیز آلودهٔ همین معنا شده است، همچنانکه «برسیان» حومهٔ اصفهان را در ص ۲۴۰ «بارسیان» نوشته‌اند.[۷]

□ دیگر لفظ **قالی** است که همه جا آن را بدرستی در توصیف فرش گره‌بافته به کار برده‌اند ولی گاه خود «قالی» را کافی ندانسته و گره‌بافت بودن آن را تصریح کرده‌اند. از آن جمله است در ص ۳۲۰ که از «قالیهای ابریشمین گره‌دار» سخن می‌گویند. این تصریح نه همان غیرلازم و حشو زائد است، که خواننده را هم سردرگم می‌کند.

پیامد دیگر این تزلزل، کاربرد نادرست **قالی** است بجای انواع فرش دستبافت بطور مطلق. چنین است در ص ۲۹۱: «در سدهٔ یازدهم، **پارچه‌های** مخمل را برای آویزها و **قالی‌های** با اندازه‌های مختلف نیز به کار می‌بردند. یک **قالی مخمل** بسیار نفیس در موزهٔ متروپالیتن موجود است (تصویر ۱۹۰)».

همانگونه که نویسنده تصریح کرده «پارچه‌های مخمل» مورد نظر است، یعنی منسوج مخملینی که با دستگاه پارچه‌بافی از نخ یا ابریشم بافته شده، نه اینکه محصول گره‌بافتهٔ دار قالیبافی باشد. نویسنده می‌خواسته بگوید که از بافته‌های مخملین به‌جای فرش گستردنی نیز استفاده می‌کرده‌اند. به عبارت روشن‌تر، فرش مخمل داریم ولی قالی مخمل نداریم. چون قالی یا پشمی است یا ابریشمی یا به‌ندرت نخی. به‌خلاف پارچهٔ مخمل، که مادهٔ اولیهٔ آن یا نخ است یا ابریشم، «قالی مخمل» معلوم نیست که از چه الیافی بافته شده است. شرح تصویر ۱۹۰، که به‌درستی «فرش مخملی» خوانده شده، خود گواه این نکته است.

□ سهل‌انگاریهایی نیز هست که یک ویراستار متوسط‌الحال و نه چندان متخصص و کارآزموده می‌توانست به آسانی جبران کند.

حاشیه:

۷) این مورد البته عمدتاً حاصل پیروی نسنجیده و شتابزده از آوانگاری لاتینی است که Ba (بَ) را «با» خوانده‌اند.

مانند ترجمهٔ تحت‌اللفظ «represent» به «معرفی» (۲۹۳) در مورد موضوع یک نقاشی. اثر نقاشی چیزی را «معرفی» نمی‌کند، نشان می‌دهد.

یا، این عبارت در ص ۱۳۶: «در سفالینه‌های دیگر، رنگ سفید یا سیاه ممکن است اندکی **خاموش‌تر** باشند.» صرف‌نظر از اینکه در زبان فارسی «رنگ خاموش» تا به امروز نداشته‌ایم، «خاموش» را معادل «muted» نهاده‌اند که رنگ **ملایم** یا **آرام**گوییم. همچنانکه رنگ «loud» را **پر سروصدا** نمی‌خوانیم و آن را **تند** یا **زننده** وصف می‌کنیم.

از همین ردیف است «صیقل‌کاری **روشن**» (۲۷) که معنای اول «light» را گرفته‌اند. اینجا معنای دوم (رقیق/ سبک/ نازک) منظور بوده است.

مواردی که سهل‌انگاری یا ایجاز مخلّ نویسنده عیناً در متن فارسی انعکاس یافته نیز اندک نیست. در صص ۳۹ـ۳۴ (تصاویر ۸ الف تا ۱۳ب) محل نگهداری نه شیء مفرغی را «اشمولین» نوشته‌اند. همهٔ خوانندگان که نمی‌دانند «اشمولین» موزه است؛ اگر هم بدانند اغلب جای آن را نمی‌دانند. ویراستار اگر بود دست کم در شرح اولین تصویر «موزهٔ اشمولین، آکسفورد» را می‌نوشت.

محل چندین بنای تاریخی، برخی مشهور و برخی کمتر شناخته شده، نیز مشخص نشده است. همانگونه که در ص ۱۶۳ «مسجد اشترجان [لنجان اصفهان]» نوشته‌اند (صرف نظر از زائدبودن علامت [ ]، جای **گنبد قابوس** را هم در صفحات ۲۳۶ و ۲۴۰، حداقل در اولین مورد، باید نشان می‌دادند. **رباط شرف** را هم که «در شمال شرقی ایران» (۲۴۵) قرار داده‌اند بهتر از هیچ است ولی کافی نیست. «شمال شرقی ایران» گسترده‌تر از آن است که بتواند جای این کاروانسرای کمتر شناخته شدهٔ عصر سلجوقی را معلوم دارد.

مشکل اصطلاحات فنّی

هر صناعت و حرفه و فن را اصطلاحات خاص مدون و مقرر است و بدعت‌گذاری را در آن راهی نیست. نامهای مصطلح و رایج را نمی‌توان 'ترجمه' کرد و برساخته‌ها و واژه‌های ابداعی، هرچند زیبا و شیوا و گویا، یا نامهای غیرمصطلح جایشان گذاشت.

متأسفانه، در ترجمهٔ کتاب حاضر نمونه‌های اینگونه 'ابداع' و 'نوآوری'ـفارغ از وسواس و دغدغهٔ خاطرـ کم نیست و زیاد هم هست؛ در برخی مقالات کمتر و در برخی بیشتر.

از چند مقاله که به رشته‌های هنری خاص اختصاص یافته و اصطلاحات خاص رشتهٔ موضوع مقاله مکرر آمده است، نمونه‌وار مثالهایی می‌آوریم، به همان ترتیب تقدم و تأخر مقاله‌ها:

□ **مفرغ‌کاری:** «دهنگیر اسب» (۴۰ و ۴۱) غلط نیست، ولی **لگام** و **دهنه** مصطلح است.

□ **معماری:** «ورودی تزیینی» (۱۷۹)، که یکی دوجا برابر نهادهٔ «portal» شده است، اصلاً روایی ندارد. یا **درگاه** باید گفت یا همان «مدخل اصلی» که خود به کار بسته‌اند.

«زیارتگاه مرکزی کعبه» (۲۱۷) همان **خانهٔ کعبه** است، نه جای دیگر.

«دهلیز راهگشای مرقد» (۳۳۵)، که «راهگشا» بجای «antechamber» نشسته، چیزی جز **کفش‌کن** نتواند بود.

□ **سفالگری و کاشیکاری:** «لعاب شفاف» (۱۴۵ تا ۱۴۷) همه‌جا جایگزین «lustre» و «lustre painted» گشته که اصطلاح رایج آن **زرین‌فام** است.

«سفالینه‌های لعابدار درخشان» («lustre ware») نیز بر همان منوال باید **سفالینه‌های زرین‌فام** باشد. («لعابدار» زائد است و «درخشان» نادرست).

«نقوش توخالی (کنده‌شده)» (۱۴۸) برگردان «cut-out» است که درست‌تر **کنده‌کاری‌شده** است.

«فامیّ رُز» (۱۴۹) را مرادف «famille rose» آورده‌اند که چون رنگ مورد بحث است فام به صورت سرخفام و زردفام و... تداعی می‌شود. بهتر بود انواع رنگ صورتی یا خانوادهٔ صورتی به‌جای آن می‌آمد.

«کاشی‌بُر» (۱۶۷) برگردان لغت به لغت «tile-cutter» است. اصطلاح، **کاشی‌تراش** است.

□ برساخته‌ها و برابر نهاده‌هایی هم هست که به تازگی مصطلح شده، یا دارد می‌شود. مانند «گوژکاری» (۶۳ و ۱۴۲، بجای repouse) و «چکیده‌نگاری» (۳۱۶، بجای stylization) و «چکیده‌نما» (۱۱، بجای stylized) و «رنگسایه» (۲۸۷ تا ۲۸۸، ۳۲۰، بجای pastel shade). بی‌آنکه کاری به رسایی یا نارسایی این نوساخته‌ها داشته باشیم، حق این بود که این قسم واژه‌ها را در واژه‌نامه‌ای می‌آوردند و تعریف آن را به دست می‌دادند. اما کتاب، متأسفانه، اصلاً واژه‌نامه ندارد.

□ **نقاشی:** «نگارگر/ نگارگری» (۳۸۵ـ۲۵۶)، که معادل **نقاش مینیاتور (مینیاتورساز)** و **نقاشی مینیاتور** گزیده‌شده، خودسرانه‌ترین و نسنجیده‌ترین و زیانبارترین برساختهٔ دههٔ اخیر است که پس از برگزاری «نمایشگاه دوسالانهٔ نگارگری» در سال ۱۳۷۳ در دهنها افتاده و گویا 'گناه نخستین' از اصحاب موزهٔ هنرهای معاصر باشد.

نگارگر و نگارگری دست کم هزار سال است که در شعر و نثر فارسی به معنای نقاش و نقاشی بطور اعم در کار بوده و تخصیص دادن آنها به نوعی خاص از نقاشی و گروهی خاص از نقاشان هیچگونه توجیه منطقی و زبانی به هیچ عنوان ندارد. سلب معنا و مفهوم هزارسالهٔ یک واژه و بخشیدن آن به واژهٔ دیگر، نه همان

ناسازگاری تام با قوانین و قواعد تحول و تکامل زبانها دارد، که از مصادیق نمایان قطع‌کردن درخت تناور سایه‌گستر است و کاشتن نهال نحیف نیم‌خشکیده بجای آن!

البته، این ویرانگری و هرج‌ومرج‌طلبی زبانشناختی به همین‌جا ختم نمی‌شود. واژه‌های گویا و رسا و ترکیبات پرقوت و پرکاربرد دیگر را نیز آسیبها خواهد رسید. نگارین و نگارستان و نگارخانه و زرنگار و نقش‌ونگار و چندین لفظ و لغت دیگر نیز ریشه‌کن خواهند گشت.

طرفه‌آنکه **نگاره** را نیز بطور مطلق جایگزین نقاشی مینیاتور (مجلس و تصویر مینیاتور) ساخته‌اند؛ نه تنها در ترجمهٔ کتاب حاضر (۲۵۶ تا ۳۰۷) و چند کتاب دیگر، که در دانشنامه‌ها و دایرةالمعارفها. وقتی که یک واژهٔ هزارساله و مشتقات و ترکیبات دیرینهٔ آن به همین سهولت و بی‌پروایی ریشه‌کن شوند، واژهٔ پنجاه‌ـ شصت‌ساله که جای خود دارد.

درست است که فرهنگستان اول **نگاره** را برساخته و معادل motif قرار داده است (که البته به این طرز خودسرانه و بی‌پروا نبوده و بر **نگار** و **نگارگر** و **نگارگری** تکیه شده)، لیکن هرچه باشد سالهاست که این واژه در مباحث هنری فارسی (نوشتاری و گفتاری) جا افتاده و روایی یافته و یک واژهٔ بیگانه را از قلمرو زبان ما دور کرده و بیان هنری فارسی‌زبانان را، در حد توان خود، پاک و پالوده و پیراسته ساخته است.

حال به کدام برهان قاطع یا نیمه‌قاطع، یا حتی سست، واژهٔ فرنگی **مینیاتور** استحقاق آن یافته که **نگاره** را بی‌قیدوشرط مصادره کند و ملک طلق خود گرداند و رخت پارسیِ واژهٔ فرنگیِ دیگر (motif) کند؟!

گذشته از اینها، **نگاره** به معنای شکل و نقش و صورت منقوش در همهٔ مباحث هنری کاربرد دارد و منحصر ساختن آن به مینیاتور (که هزار بار کمتر به کار می‌رود) حیطهٔ کاربری و کارآیی آن را سخت تنگ می‌سازد. اینجاست که باید پرسید بر فرض محال که این تجدیدنظرطلبی معنایی در جامعهٔ فارسی‌زبان از قبول عام برخوردار گردد و قدر و اعتبار زبانی آن از پیش بیش شود، چه کسی باید پادرهوایی و بی‌خانمانی نگارین و نگارستان و... را تدبیر کند و این جمع از هم‌گسیخته را به سامان رساند؟[8]

□ **فرشبافی و پارچه‌بافی:** «نقش حجره‌ای» (۲۸۷) و «قالی حجره‌ای» (۲۹۳ و ۲۹۷) ترجمهٔ «compartment» است که نزد فرشبافان و فرش‌شناسان **قاب‌قابی** و **قابی** خوانده می‌شود و گاه **خشتی**. مترجمان در صفحهٔ ۲۹۷ گفته‌اند «قالیچهٔ قاب‌قابی یا حجره‌ای» که حاکی آن است که اصطلاح متداول را گویا و کافی ندانسته‌اند.

«قالی نقش حیوان» (۳۰۱ و ۳۰۸) و «فرش نقش حیوانی» (۳۰۵) در اصطلاح همان **نقش جانوری** است که خود نیز جای جای به کار برده‌اند.

«نقش نباتی» (۳۰۵) نزد اهل اصطلاح **نقش گیاهی** یا **گل و گیاه** است.

«قالی نقش و نگاری» (۳۰۴) برگردان «figure subjects» است. گذشته از آنکه همهٔ قالیها نقش و نگاری است و «نقش و نگار» نام طرح و نقشی خاص نیست، همچنانکه تصویر این قالیچهٔ پرجانور (به شمارهٔ ۲۰۲) نشان می‌دهد منظور نویسنده همان «نقش جانوری» بوده که در یکی دو دههٔ اخیر «zoomorphic» اصطلاح شده است (امیدواریم آن را «نقش باغ‌وحشی» نخوانند!)

«فرشینه» (۳۱۹ تا ۳۲۰) به‌جای **گلیم** آورده شده که آن نیز بیش از هزارسال در زبان فارسی و بسیاری از کشورهای غیر فارسی‌زبان روایی بی‌چون و چرا داشته است.[9] «فرشینه» از برساخته‌های چند دههٔ اخیر است که در اصل برای توصیف اسلوب «tapestry» و بافته‌های بدون گره و پرز و خواب، به اسلوب بافته‌های گوبلن و عمدتاً برای آویختن از دیوار یا روکش صندلی، پیشنهاد شده و گویا جز *دایرةالمعارف فارسی* (مصاحب) به دانشنامه‌ها و فرهنگهای فارسی راه نیافته باشد. (ظاهراً همین دایرةالمعارف سبب گشته که گلیم فارسی هزارساله یکسره فراموش شود. چون مدخل «فرشینه» دارد و مدخل گلیم ندارد).

توضیحات و یادداشتهای استدراکی

کتابهایی که صاحبنظران غربی دربارهٔ هنر و فرهنگ ایرانی می‌نویسند، به لحاظ عدم یا قلت آشنایی با زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ مردم ایران و خصوصاً زمینه‌ها و ساحتهای فرهنگی و اجتماعی این هنرها، از چند جهت نیاز به بازنگری دارد. یکی، بدخوانی نام کسان و جایها؛ دیگر، مطالب و اطلاعات نادرست یا ناقص دربارهٔ فرهنگ مردم و آداب و رسوم؛ دیگر، نتیجه‌گیریهای نابجا و ناصواب از حیث تحولات فرهنگی و سبکهای هنری که بعضاً برداشتهایی است متأثر از دیدگاههای غربی و روش‌شناسی

حاشیه:

۸) گمان نمی‌رود که کسانی که به صرف اجتناب از یک واژهٔ بیگانه در عنوان یک نمایشگاه، نگار به معنی نقش را قربانی کردند دریافته باشند که ناگزیر، به‌زعم ایشان، زین پس بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات اصیل فارسی مبدل به عربی یا نیمه‌عربی خواهد شد و به جای نگارستان و زرنگار و نگارخانه و نقش و نگار و... نقشستان و زرنقش و نقشخانه و نقش و نقش و... خواهیم داشت!

۹) فرش‌شناسان مغرب‌زمین تا حدود سی‌سال پیش گلیم را gilim/ glim/ gelim می‌نوشتند. در زمان حاضر اکثر آنان تلفظ و املای ترکی (استانبولی) گلیم را به‌صورت «کلیم» (kilim) در کار آورده‌اند.

غربی؛ دیگر، نبود یا کمبود دسترسی به متون کهن فارسی و عربی،[10] و جز اینها.

واضح است و اشاره نیز رفت که حجم یادداشتهای استدراکی مترجم دوچندان می‌گردد اگر میان انتشار متن اصلی و متن ترجمه فاصله زیاد باشد و پژوهشهای تازه و مدارک و منابع نویافته و تغییر و تبدیل وضع آثار هنری (مانند اوراق‌شدن نسخه‌های خطی مصور یا جابه‌جا شدن و دست به دست گشتن آنها) نظریه‌ها و برداشتها و استنتاجهای پیشین را تعدیل یا مردود سازد.

مترجمان جای جای و دست کم در بیست مورد اساسی یادداشتها و برافزوده‌های مکمل و اصلاحی را تحشیه کرده‌اند. اما کمابیش همین تعداد را به حال خود رها کرده و از قلم انداخته‌اند، که چند نمونهٔ آن (منحصر به هنر نقاشی) بدین شرح است:

□ تصویر ۱۷۳ («سماع صوفیان») از آثار مهم و کم‌نظیر محمّدی مصور (هروی) است که در گالری فری‌یر نگهداری می‌شود. اغلب کارهای محمّدی رقم و امضا یا سند و گواهی انتساب ندارد. به همین ملاحظه، این مجلس مینیاتور، که هم مهر «بندهٔ شاه‌ولایت عباس» بر آن است و هم نوشتهٔ «عمل استاد محمّدی هروی»، اهمیت دوچندان دارد. نویسنده به مهر شاه‌عباس و نوشتهٔ انتساب توجه نداشته و هیچ اسمی از محمّدی و شاه‌عباس به میان نیاورده است، نه در شرح تصویر و نه در متن مقاله. مترجمان نیز به همان شرح ناقص خرسند بوده‌اند.

□ در صفحهٔ ۳۴۳ نوشته‌اند: «صادق [آقامحمّدصادق نقاش] بنا بر سنت رایج صحنهٔ پیروزی نادرشاه در جنگ کرنال را در سال ۱۱۴۹ه.ق. بر دیوار کاخ چهلستون کشیده است؛ از سوی دیگر، آثار زیرلاکی مرقوم او را در دست داریم که تاریخ آنها به اوایل سدهٔ سیزدهم مربوط می‌شود.»

از این عبارت جز این فهمیده نمی‌شود که آقامحمّدصادق صحنهٔ جنگ کَرنال را در سال ۱۱۴۹ه.ق. بر دیوار تالار چهل‌ستون به پایان رسانده است. (تصریح آمیخته به ناباوری نویسنده که آثار زیرلاکی آقاصادق از «اوایل سدهٔ سیزدهم» است هرگونه شکی را در مورد ربط تاریخ به دیوارنگارهٔ مورد بحث از میان برمی‌دارد. خاصه آنکه پیش از این گفته شده است که این هنرمند «یک دورهٔ فعالیت هنری طولانی در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم تا اوایل سدهٔ سیزدهم داشته است».) (ص ۳۴۳)

حال اگر، به فرض بسیار دور و شاید محال، از «۱۱۴۹ ه.ق.» تاریخ جنگ کرنال اراده شده باشد، باز هم خالی از اشتباه نیست چون جنگ کرنال در ۱۱۵۲ه.ق. روی داده است.

تازه، این‌همه تردید برای چیست؟[11] دو دیوارنگارهٔ جنگ چالدران و جنگ کرنال در کاخ چهل‌ستون همچنان بی‌کم‌وکاست سرجای خود هست و سجع ـ رقم آقامحمّدصادق بر هر دو نمایان.

جنگ کرنال رقم «یا صادق‌الوعد» را داراست و جنگ چالدران «یا صادق الوعد ۱۲۱۰» را. و این حداقل چیزی است که مترجمان باید به روایت سردرگم نویسندهٔ مقاله می‌افزودند و حجت تمام می‌کردند. (حتی اگر مترجمان با نویسنده موافق باشند. از دلایل و مستندات خود باید یاد می‌کردند و می‌گفتند که چرا رقم‌های این دو دیوارنگاره محل تردید است، نه اینکه خواننده را در شک بی‌دلیل خود سهیم کنند).

□ همانجا می‌خوانیم که: «**صادق‌الوعد**... که یکی از دعاهای جاری بر زبان هر مسلمان مؤمن است.» **صادق‌الوعد** نه «دعا» است و نه «جاری بر زبان» مسلمانان. عنوان قرآنی اسماعیل(ع) است.

□ باز همانجا، مرسوم‌شدن رقم‌های سجع نقاشان به محمّد زمان اول (حدود ۱۰۳۹ه.ق. تا حدود ۱۱۲۰ه.ق.) نسبت داده شده که درست نیست. نخستین سجع ـ رقم بر جای مانده از آن محمّد شفیع عباسی، شاگرد نامی رضاعباسی، است که «محمّد شفیع هردو عالم‌شد» روی نقاشی مورخ ۱۰۵۴ وی باقی است. دومین سجع ـ رقم متعلق است به شیخ عباسی («بها گرفت چو گردید شیخ عباسی، ۱۰۶۰»). کهنترین اثر رقم‌دار محمّدزمان قلمدانی است با رقم «یا صاحب‌الزمان ۱۰۷۰».

□ بعضی جاها به‌جای تکمیل شرح ناقص، همان شرح ناقص را هم حذف کرده‌اند. از آن جمله است در ص ۲۷۱ که شرح متن

حاشیه:

۱۰) حتی ترجمه و انتشار این متون به زبانهای دیگر این شکاف فرهنگی را پر نمی‌کند. برای مثال، همهٔ کتابهایی که پیش از کشف قالی پازیریک در سال ۱۹۴۹ و مشهورشدن آن در نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۵۰، دربارهٔ قالی ایران نوشته شده در وجود فرش گره‌بافته در ایران پیش از اسلام و سده‌های نخستین اسلامی شک کرده‌اند. حال آنکه اغلب آنها ترجمهٔ انگلیسی حدود *العالم من‌المشرق الی‌المغرب* (متن فارسی ۳۷۲ه.ق.) و منابع مشابه را در دسترس داشته و به آنها استناد کرده‌اند. بر دوام‌ماندن شک و تردید از این جهت بوده که در این منابع به گره‌بافته و خوابداربودن دستبافته‌ها تصریح نشده است، حتی آنجا که صاحب حدود *العالم* از «قالی آذربایجان» نام می‌برد یا می‌گوید که از پارس «بساطها و فرشها و زیلویها و گلیمهای باقیمت‌خیزد». برای ما ایرانیان صرف لفظ «قالی» دلالت دارد بر گره‌بافت بودن فرش و گلیم‌بافت نبودن آن. همچنانکه متمایزبودن و ممتازبودن «بساطها و فرشها» از «زیلویها و گلیمها» صریح و واضح است و پیداست که دستبافته‌های اخیر گره‌بافته نیست و کیفیت و ارزش آنها نازل‌تر است.

۱۱) ظاهر این است که نویسندهٔ مقاله، رابینسون، این دیوارنگاره را از نزدیک ندیده است. به همین سبب آن را با تکیه بر روایت شارل تکسیه به «صادق» نسبت می‌دهد، آنهم با نوعی شک و تمجمج. آقای پاکباز نیز ظاهراً در صحت این انتساب مردداند، چرا که در مدخل «محمّدصادق» در *دایرةالمعارف هنر* (تهران، ۱۳۷۸) نگاشته‌اند که «محتملاً پرده‌های جنگ چالداران و جنگ کرنال در کاخ چهلستون اصفهان را نقاشی کرده است».

اصلی چنین بوده است: «*شاهنامهٔ تهماسبی*... (در مجموعه‌های آرتور.الف. هاتن، موزهٔ هنر متروپالیتن، و چند مجموعهٔ دیگر)...». در متن ترجمه، عبارت داخل ابروها برداشته شده بدون آنکه چیزی جای آن بیاید. لازم بود که شرح بازگردانیده‌شدن بخش اعظم **شاهنامهٔ تهماسبی** «هاتن» به ایران را می‌آوردند.

چنین است نیز در ص ۲۷۱ که محل نگهداری خمسهٔ *نظامی* مورخ ۹۴۶-۵۰ («موزهٔ بریتانیایی») را بدون دلیل در ترجمه حذف کرده‌اند.

برگردان اشعار و ضرب‌المثلها

مترجمان کتاب در مقالهٔ خانم آنه‌ماری شیمل («شعر و خوشنویسی») پرزحمت‌ترین مرحلهٔ ترجمه را از عهده بیرون آمده‌اند، به نیکوترین صورت. باشکیبایی تمام دیوانها و متون کهن را برای یافتن اصل فارسی شعرهایی که نویسنده ترجمهٔ انگلیسی (اغلب نقل به مضمون) آنها را آورده است، جستجو کرده و از ۲۸ مورد تنها سه مورد را نیافته‌اند. این سه مورد هم به حق زیاده دشوار بوده است. یکی شعری است از دیوان شاعری نه چندان شناسا که میرعلی تبریزی بیتی از آن را خوشنویسی کرده؛ دیگر بیتی است از حافظ که از ترجمهٔ آلمانی نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم به انگلیسی برگردانده شده است.

مضمون این دو بیت کمابیش یکی است و چند واژهٔ آنها مشترک. متن ترجمهٔ فارسی، که به درستی برگردانده شده، چنین است: «میرعلی تبریزی... شعری به این مضمون نوشته است: امروز من اسیر این خط زیبا هستم و این خط چون زنجیری بر پای منِ شیداست.

«اما پیش از این، حافظ از یار شکوه کرده بود که چرا توری از خط زنجیر مانند برای صید مرغ دل او نفرستاد». (۲۰۷)

بیت حافظ، به یقین، این بوده است:

دانست که خواهد شدنم **مرغ دل** از دست
وز آن **خط چون سلسله دامی نفرستاد**

(در برخی نسخه‌ها به جای «وز آن خط»، «زآن طرهٔ» می‌باشد. اما پیداست که مترجم آلمانی همان بیت نقل شده را زیر دست داشته).

مورد سوم ظاهراً شعر نیست و سخنی است منثور از حیدر آملی عارف مشهور سدهٔ هشتم هجری: «مرکب تنها واقعیت یگانه‌ای است که خود را به صور متغیر و مختلف آشکار می‌سازد». (۲۱۰)

مترجمان در پیداکردن اصل اشعار و ضرب‌المثل‌های فارسی، که در مقالهٔ «رنگ و طرح در سفالینهٔ ایرانی» نقل به مضمون شده، به اندازهٔ مقالهٔ «شعر و خوشنویسی» توفیق نیافته‌اند.

«صبر گرچه تلخ است لیک میوهٔ شیرین دارد» (۱۳۸) البته همین مصراع معروف است: «صبر تلخ است ولیکن بر شیرین دارد».

«آنکه زیاده گوید، لبریز کند» (همانجا) معلوم نشد که اصل آن چیست. این نیز هست که «لبریزکردن» را بر گردان «to spill» قرار داده‌اند که درست نمی‌آید، چون به معنای ریختن مایعات است و اینجا مجازاً به معنای ریخت و پاش و حرام‌کردن و اسراف آمده است.

«هر که پیش از عمل بیندیشد پشیمانی در پی نخواهد داشت» (همانجا) در متون فارسی به چندین صورت بیان شده است:

پشیمانی سودی ندارد؛ «عاقل آن است که اندیشه کند پایان را»؛ «[هر که] کارها بر قضیت عقل پردازد از پشیمانی فارغ آید» (*کلیله و دمنه*)؛ «اندیشه‌کردن که چه گویم، به از پشیمانی بردن که چرا گفتم» (*گلستان سعدی*)، و به صورتهای دیگر که، البته، از جستجوی بیشتر حاصل آید.

دِین ناشر

ناشر به صرف سرمایه‌گذاری نه چندان سودآور در چاپ و انتشار این کتاب، با کاغذ و چاپ و صحافی به نسبت خوب و حروف خوانا، دین خود را به میراث فرهنگی این مرز و بوم ادا کرده است و نباید زیاده بر او اشکال گرفت! به همین ملاحظه، چند نکتهٔ زیر را صرفاً برای بهتری چاپهای بعدی متذکر می‌شود:

نمونه‌خوانی کتاب جای ایراد دارد و غلطهای مطبعه‌ای، چون «هم‌ارز» (۳۴۲) بجای همعرض؛ «موزه‌های ویکتوریا و آلبرت» (فهرست) بجای «موزهٔ...»؛ یا جملات ابتر و آشفته چون عبارت زیرین، کم‌پیدا نیست:

«... مکشوف در ۱۹۶۲ احتمالاً به اواخر هزارهٔ دوم ق.م مربوط/ ۱۳۴۱» (۲۵، شرح تصویر شمارهٔ ۴)، که ظاهراً بدین‌صورت بوده: «...مکشوف در ۱۹۶۲/ ۱۳۴۱؛ احتمالاً به اواخر هزارهٔ دوم ق.م مربوط می‌شود».

نکتهٔ آخر اینکه شمار تصاویر رنگی در اصل زیاده اندک بوده (۲۴ لوح رنگی از ۲۵۰ تصویر) و بیش از این جای صرفه‌جویی نداشته است. کاستن از تصاویر رنگی و بسنده‌کردن به چهار تا لطمهٔ زیادی به این کار ماندنی زده است. خصوصاً که چاپ سیاه و سفید آثار نقاشی و فرشبافی و کاشیکاری... زیبندهٔ کتابهای نفیس نیست و تقریباً دارد منسوخ می‌شود.