Literary Research
Year21, NO. 83
Spring 2024

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.21.83.137

Cultural translation in dramatic literature of the first and second Pahlavi eras (1300-1330 SH) with a look at two plays by Rafi Halati and Moez al-Divan Fekri

Ramtin Shahbazi[1]

Recived:28/11/2021 *Accepted: 15/3/2022*

Abstract

Rafi Halati and Moez al-Diwan Fakhri are two playwrights of the Pahlavi era who have tried to adapt many of their works and present Western works from this point of view on stage for Iranian audiences. This happens at a time when Iran tries not to act passively in dealing with Western theater and achieve a self-imposed image of this form of theater. In the Moscow-Tartu school of cultural semiotics, what the state and thought have addressed in their practice is called cultural translation. Therefore, to show the "action" of these two playwrights as the theoretical basis of cultural semiotics, and according to the method that this form of semiotics provides, the amount of cultural "Accept" and "Ignore" in the texts will be studied. As a study example, the two plays "Esfahani Cholman" from Halati, which is a cultural translation of "One Servant and Two Masters" by Carlo Goldoni, and the play "Abdullah" from Fekri based on the play "Ernani" by Victor Hugo are reread. This research, which is based on the practical purpose, based on the method of collecting library information, based on the qualitative method, and based on the nature of a mixture of two descriptive and comparative methods, try to answer the question of a state of mind to accept and how has the cultural ignore of their time acted in the face of western texts? This research aims to find and clarify a part of the history of Iranian dramatic literature based on the method of cultural semiotics.

Keywords: *Cultural Translation, Pahlavi Dramatic Literature, Cultural Sphere, Cultural Semiotics, Rafi Halati, Moez al-Divan Fakhri.*

[1] - Corresponding Another, Assistant Professor of Cinema Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran; ORCID ID: 0000-0002-6543-1747; *Email: Ramtin.shahbazi@soore.ac.ir*

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

Extended Abstract

1. Introduction

Western theater does not have a long life in Iran. But this same art has provoked different challenges in dealing with society from the very beginning of its arrival in Iran. This dynamic shows that theater redefines itself depending on other social elements and acquires its meaning. According to others, theater cannot be separated and recognized as one of the other cultural phenomena of a society.

Culture itself is a multi-faceted category that theorizing during the years since the birth of this term have tried to clarify its various dimensions for their audience by providing various definitions. These definitions have paid attention to aspects of culture in each period, but in each period after new studies, theorists have realized that there are still undiscovered aspects of this word that need new efforts to understand them.

Rafi Halati and Moez al-Diwan Fakhri are two playwrights of the Pahlavi era who have tried to adapt many of their works and present Western works from this point of view on stage for Iranian audiences. This happens at a time when Iran tries not to act passively in dealing with Western theater and achieve a self-imposed image of this form of theater. In the Moscow-Tartu school of cultural semiotics, what the state and thought have addressed in their practice is called cultural translation. Yuri Lutman and his associates in the Moscow-Tartu School established the first foundations of cultural semiotics.

As a study example, the two plays "Esfahani Cholman" from Halati, which is a cultural translation of "One Servant and Two Masters" by Carlo Goldoni, and the play "Abdullah" from Fekri based on the play "Ernani" by Victor Hugo are reread.

This research tries to answer this question, how did the state and thought act in the direction of absorbing and rejecting the culture of their time when facing the Western texts?

2. Literature Review

In the last decades of the 19th century and the first half of the 20th century, various schools were formed in Russia regarding semiotics; In the meantime, only the Moscow Linguistics Circle turned from linguistics to semiotics. In this circle, literary studies were considered first, and semiotics was given priority later.

During this period, in addition to the history of Russian literature, which he taught at the University of Tartu, Estonia, Yuri Lutman paid attention

to many subjects during his scientific life from the perspective of semiotics. He was able to establish a suitable bridge between social and artistic texts and society by studying cultural signs.

At the same time as the late discovery of the Russian form in Europe, the semiotics of the Russian-Tartu school also in the 1960s It was recognized by the international community. The semiologists of the Tartu-Russia school, by transitioning from their previous schools, i.e. formalism and constructivism, simultaneously with the emergence of the theories of information, game, and cultural anthropology, were able to take effective steps in recognizing and diagnosing information fields. In 1967, Yuri Lutman wrote an article on precise methods in Russian literary studies for the Italian journal Strumenti Critique, in which he outlined the foundations of his research on cultural semiotics. In short, it can be said that Lotman believes that language is the first factor that shapes culture, and other elements such as myth and religion are placed in the next ranks. Lotman believed that if texts make models of the world, these same texts can be secondary systems shaping societies in the place of culture. When these cultures form and define codes for themselves, semiotics can help to understand these codes.

2-1Cultural semiotics and translation

Cultural semiotics does not consider culture as static. About another culture, the culture itself constantly restores itself and perhaps creates new ideas. The pattern that the members of a cultural society have in mind of their own culture shows itself more with the relations between cultures than by appealing to a single culture. In other words, by absorbing and understanding new texts, culture has undergone innovation and can understand its characteristics.

One of the functions of communication between cultures can be considered the reconstruction and production of texts, But another important achievement of this relationship is the understanding of insider culture. An understanding that is not possible directly to the essence and is achieved by comparing oneself with another. In this way, a primary ideological point of view always accompanies the indigenous culture. But how is this vital relationship achieved considering the wide range and gross distinctions between one's own and another's symbolic systems? Cultural semiotic theorists consider the process of translation to answer this question.

From the perspective of cultural semiotics

Translation means living on a cross-cultural border, looking at other wonders, turning them back, making them one's own, internalizing,

giving way, and at the same time not giving way (Sojoodi, ۲۰۰۹, b, p.147).

As was discussed, texts are among the pattern-making systems from Lotman's point of view, and artistic texts also play an essential role in this. Because the codes of the culture give meaning to the texts and make them represent the culture.

2-2 Translation of the play as an intercultural theater

Throughout the history of theater, despite the neglect of translation studies in this field, plays have traveled from one country to another, and in the meantime, changes have occurred in them according to the cultural developments of the countries. Therefore, the translation of plays can be considered as an intercultural process.

In Iran, the theater with its Western members has not had a long history and is considered the product of the historical developments of the past two centuries.

The history of every country is marked by milestones that can represent the transition of a country from one era to another. The entry of theater into Iran happened at one of these historical milestones. During the reign of Naser al-Din Shah Qajar (1210-1275) SH, there were many exchanges between the European governments and Iran, the result of which was the introduction of theater to Iran. Travels were not limited to the king and the courtiers, and besides these two groups of officials, we can also mention students, businessmen, and immigrants who interpreted and translated what they saw in other countries, and this is an achievement commensurate with cultural education. They brought to their fellow countrymen.

After a turbulent period, Iranian theater experienced a forced calm during the reign of Reza Shah. A new era that is limited by the dominant force of the one-sided and vertical tyranny of Reza Shahi, Sepehr is a sign of critical discourse in theater, but instead, events are happening in Sepehr, a sign of theatrical performance techniques, that affect the cultural scope of theater.

The theater during Reza Shah's era had its head in its pocket and was excluded from society due to tyranny and censorship. However, during the era of Mohammad Reza Shah, the flow of the theater was completely reversed. Theater can return to the heart of society. The compressed spring of political energies has suddenly been released and this issue affects all elements of society, including the theater. The political pluralism of this period also pollutes the lap of culture, and the works presented are somehow rooted in political events. The society

between 1320 and 1330 SH was pregnant with many events. The elements that can be considered during the Pahlavi era cultural translation are 1- the translation of rules; 2- The ratio of language to translation; 3- The proportion of widely used texts in the performance of halls.

3. Methodology

This research is based on the practical purpose, based on the method of collecting library information, based on the qualitative method, and based on the nature of a mixture of descriptive and comparative methods.

4. Results

In this section, two plays are discussed.

4-1 Esfahani Cholman (Rafie Halati-1301 SH)

Esfahani Cholman's play in 1301 SH has been culturally translated by Rafi Halati based on the play One Servant and Two Masters written by Carlo Goldoni.

He is the most prolific translator from 1300 to 1330 SH, A translator who, according to A familiar tradition, has avoided mentioning the name of the original play being adapted, and for this reason, it is very difficult to understand the roots of the adaptation of the works. Rafi Halati was born in 1276 SH has started his artistic activities in 1297 SH. He started with the Iran Comedy Company. He graduated from the Saint-Louis French language school, has a bachelor's degree in sculpture, and is considered one of the students of Kamal al-Molk. In addition to translating, he was also famous for writing plays, directing, acting, painting, etc. Esfahani Cholman is one of the first works to be translated culturally. A work that can be analyzed in the period before Rezashahi. However, because this play was staged many times during the era of Mohammad Reza Shah Pahlavi, it is in tune with the culture of this era.

The discussion about the cultural translation of this work can be started with the first model-making system considered by Yuri Lutman, i.e. the discussion of language. Goldoni insists on using everyday language in his Venetian plays, which include a servant and two masters in the same group. According to his opinion, people in a show should talk on stage as they talk in normal life. Therefore, he changes the words and the rhythm of the speech according to each character. The view is

the opposite in his Toskai plays and in such plays, people speak very formally and sullenly.

In the cultural translation of this play, completely Iranian names are used, and most of the characters have authentic Iranian names. The language used in the translation of the dialogues also seems to match the language that was used in the cultural translation of plays during the period of Reza Shah and before that. Divine language and literary prose seem to have faced changes during the performance. The geography of Goldoni's play is also completely adapted to the geography of Iran. For example, the city of Venice changed its name to Tehran and Turin to Hamedan, and the servant's character (Sohrab) often emphasizes his Isfahan identity.

4-2 Abdallah (Moazal Divan Fikri-1326 SH***)***

Gholam Ali Khan Fikri, nicknamed Moez al-Divan, is considered one of the theater activists during the first Pahlavi and the second Pahlavi period. In addition to writing plays, acting, and directing in the fields of theater and cinema, he was able to record several plays as a translator in his career. His father, Morteza Gholi Khan Movid Al-Malamek, was one of the political activists of the constitutional era, and this family perspective made Moazaldivan write his works with a view of society. In the works that he wrote himself, you can see the traces of the living conditions of the people of that time.

Fikri translated Abdullah based on Victor Hugo's Ernani play. Ernani's play is considered one of the most controversial plays in the history of dramatic literature.

Ernani's play was written in 1830, and in it, Hugo reviews a part of the political history of Spain in the early 16th century, i.e. 1519. In this play, although Hugo chooses Spain as the scene of his stories, he tries to include pictures of the French society of his time, that is, the frustrations of the great French Revolution in his work. Victor Hugo spent his childhood in Spain and it seems that he decided to write Ernani under the influence of a village called Ernani. In this show, by insisting on different cultural signs, from clothing to geography and verbal elements, Hugo tries to make Spain a stronger culture and his thoughts not only in the form of a simple plot but also in the form of the way of life of the characters, personal ideals and their social and...

Moazaldivan Fekri started the cultural translation of this work when Iran, after a period of prosperity of 5 years from 1320 SH To 1325 SH, had again suffered social failures and failures. The writers were looking for heroes who could fix this chaotic situation, but because there was

no bright spot, the result was nothing but despair and darkness. Therefore, the romantic heroes stepped into the field again. The discussion about Abdullah's cultural translation of Victor Hugo's Ernani play can also be started from the language category. Victor Hugo is more of a writer than an urban playwright. Therefore, many literary aspects such as the use of metaphors, similes, and many other literary techniques can be traced in his works.

In his translation, like Hugo who tells the story in French in Spain, Moazaldivan tries to organize the story in a country other than Iran. Therefore, they choose Iraq. Accordingly, the names of the characters are also chosen from Arabic names. Abdullah sits in place of Ernani, Soraya in place of Donasul, Abu Hanifa in place of Don Roy Gomez, and Saeed in place of Don Carlos. The geography of the play and the names in some moments cause the translator to lose the language and use Arabic instead of Persian. This point has made the factor of the first pattern-maker intended by Lutman to be distorted and cultural translation reduced in these scenes.

On the other hand, Fekri removes most of the literary aspects of the work and what causes the play to expand in width for the characterization of the characters, and therefore, nothing remains of the story as a whole. For example, in the third act, the sixth scene, Don Roy Gomes talks about the exploits of his family by passing in front of the pictures of his ancestors in the entrance hall of the palace. These words are expressed with literary subtleties that have been completely removed, and this causes Hugo's language to stutter in the original text as well. On the other hand, some of the descriptions that were preserved in the translation were so short that they lost all the details.

In this context, referring to more detailed issues such as how to refer to the coverage, geography, and even the political approach are raised and discussed in both texts.

Conclusion: In this article, the basics of cultural semiotics were re-read from the perspective of Moscow-Tartu thinkers and it was observed how Lutman and his fellow thinkers divide linguistic and textual elements into primary and secondary factors in the production of meaning for cultural semiotics. One of the things that they have paid attention to is the category of self-relation and the other is in cultural translation as a sub-section for cultural semiotics. In the following, the two playwrights of the first and second Pahlavi eras, Rafi Halati and Moez al-Divan Fekri, were discussed, and by reviewing two cultural translations of them, an attempt was made to state how the elements that were changed in their works were. In the cultural translations they

have done, both of these authors have unconsciously tried to convey the meaning through the Persian language to achieve other layered signs among the cultural elements, which can be used in studies of the history of Iranian theater and adaptation studies to enter a new stage.

References

Aghaabbasi, Yadollah (2011), Goldoni, the reformer of Delarte's Commedia, In the translation book of the play One Servant and Two Masters, Tehran, Ghatreh Publication.

Aghayi, Naser (2008), Development issues of Western theater in Iran (1257-1357) SH, Doctoral Thesis, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran.

Avazpour, Forood (2009), Investigation and analysis of cultural indicators in the adaptation of two works adapted from the play Macbeth, Master's Thesis, Department of Drama, Faculty of Arts, Soore University.

Azhand, Yaghoub (1994), Playwriting in Iran, Tehran, Ney publication.

Basiri, Aida (2011), Cultural connection and discontinuity in Iranian theater from the pre-constitutional period until 1330 SH, master's thesis, School of Fine Arts, University of Tehran.

Borhani, Bahareh (2005), Adaptation, Master's Thesis, Drama Department, Faculty of Arts, Soore University.

Bozorgmehr, Shirin (2000), The effect of translation of dramatic texts on Iranian theater, Tehran, Tebyan publication.

Eco, Umberto (2011), An introduction to the book World of Mind: The Semiotic Theory of Culture, A collection of cultural semiotics articles, Translated by: Farhad Sasani, Tehran, Elm Publication.

Eslin, Martin (2003), The Field of Drama, Translated by: Mohamad Shahba, Tehran, Hermes publication.

Eslin, Martin (2011), An introduction to our contemporary Shakespeare, Translated by: Reza Soror, Tehran, Bidgol Publication.

Fekri, Moez al-Divan (1947), Abdollah, Tehran, Library documents of the city theater complex.

Fekri, Moez al-Divan (2002), Moez al-Divan Fekri one-act plays, Tehran, Rozbahan publication.

G. Brockett, Oscar (1996), History of the theatre, First Volume, Translated by: Houshang Azadivar, Tehran, Morvarid Publication.

G. Brockett, Oscar (1997), History of the theatre, Second Volume, Translated by: Houshang Azadivar, Tehran, Morvarid Publication.

Goldoni, Carlo (1986), The Servant of Two Masters, Translated to English by Edward J.Dent, NewYork, Applause Theatre and Cinema books.

Halati, Rafie (1922), Esfahani Cholman, Tehran, Library documents of the city theater complex.

Halati, Rafie (2006), Rafie Halati one-act plays, Tehran, Rozbahan publication.

Heydari, Azita (1991), Bibliography of theaters in Tehran, Theater Quarterly No. 15, Tehran, Namayesh Publication.

Hugo, Victor (1891), Hernani, Boston, D. C. HEATH & CO., PUBLISHERS.

Jahazi, Nahid (2004), Dramatic literature in the first Pahlavi era (1299-1320) A.H., master's thesis in the field of dramatic literature, School of Fine Arts, University of Tehran.

Khabari, Mohamadali (2006), A research on the process of adaptation in Iranian theater, Tehran, Jahad-e- Daneshgahi Publication.

Khazimeh, Mehrdad (2005), A thesis on adaptation and dramatization (story) in cinema and television, Department of Dramatic Literature, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University.

Malekpour, Jamshid (2006), Dramatic literature in Iran, Second Volume, Tehran, Toos Publication.

R. Effinger, John (1900), First Performance of Hernani, Chicago, Scott, Foresman, and Company.

Sabah, Helen (2010), Romantic hero, Translated by: Golnaz Ghafori Saleh, Hirsa Morid, Mahdiyeh Jafarzadeh, Tehran, Iranian Poets Association Publication.

Samini, Naghmeh (2000), The book of love and magic, Tehran, Markaz publication.

Sepehran, Kamran (۲۰۰۹), Theatrocracy in the constitutional era, Tehran, Nilofar Publication.

Seyedhosseini, Reza (1997), Literary schools, First Volume, Tehran, Negah Publication.

Shahbazi, Ramtin (2014), Cultural semiotics of Iranian literature and theater history (1300-1330) AH., Tehran, Elm Publication.

Sojoodi, Farzan (2009) a, Intercultural communication: a semiotic approach, a collection of semiotics articles: theory and practice, Tehran, Elm Publication.

Sojoodi, Farzan (2009) b, Intercultural communication: translation and its role in attraction and rejection processes, a collection of semiotics articles: theory and practice, Tehran, Elm Publication.

Sonesson, Göran (2011) b, Self sees Other: Other meaning in cultural semiology, A collection of cultural semiotics articles, Tehran, Elm Publication.

Taghipour, Masoomeh (2002), Introduction, in the Moezoldivan Fekri one-act plays Book, Tehran, Rozbahan Publication.

Taghipour, Masoomeh (2006), Introduction, in the Rafie Halati one-act plays Book, Tehran, Rozbahan Publication.

Teymori, Maryam (2009), Cross-cultural theater from theory to performance, master's thesis in dramatic literature, Faculty of Fine Arts, University of Tehran.

Torop, Peter (2011) b, Translating and translation as culture, A collection of cultural semiotics articles, Tehran, Elm Publication.

فصلنامه
سال ۲۱، شماره۸۳، بهار ۱۴۰۳، ص۱۳۷-۱۶۶
مقاله پژوهشی
DOI: 80https://doi.org/10.2634/Lire.21.83.137

ترجمه فرهنگی در ادبیات نمایشی دوران پهلوی اول و دوم (۱۳۳۰-۱۳۰۰) با نگاهی به دو نمایشنامه از رفیع حالتی و معزالدیوان فکری

دکتر رامتین شهبازی[۱]

دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۷ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴

چکیده

رفیع حالتی و معزالدیوان فکری دو نمایشنامه‌نویس ایرانی دوران پهلوی هستند که در آثار خود متون مختلفی را از زبانهای خارجی به فارسی ترجمه فرهنگی کرده‌اند. بنابراین با هدف مطالعه چگونگی «کنش» ترجمه فرهنگی این دو نمایشنامه‌نویس در دو نمایشنامه «اصفهانی چلمن» از حالتی که ترجمه‌ای فرهنگی از «یک نوکر و دو ارباب» کارلو گلدونی است و نمایشنامه «عبدالله» از فکری براساس نمایشنامه «ارنانی» ویکتورهوگو مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. پژوهش با هدف کاربردی و روش جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای براساس روش کیفی و ماهیت آمیزه‌ای از دو روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی فراهم شده است که به این سؤال پاسخ دهد حالتی و فکری در راستای جذب و طرد فرهنگی دوران خود در رویارویی با متون غربی چگونه عمل کرده‌اند. در نتیجه با وجود کمبودهای هر دو اثر، بحث حالتی در جایگزینی عناصر فرهنگی «خودی» نسبت به «دیگری» از فکری موفقتر به نظر می‌رسد. عناصر بسیاری در گفت‌وگو با سپهر فرهنگی مقصد در کار حالتی ترجمه شده است؛ اما در کار فکری

۱. استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره. تهران- ایران. نویسنده مسئول
ramtin.shahbazi@soore.ac.ir orcid: 0009-0006-0625-0264

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

متن مقصد در مرز باقی می‌ماند و فکری عناصر جایگزین متناسبی برای متن مبدأ ندارد.

کلیدواژه‌ها: ترجمه فرهنگی ادبیات نمایشی پهلوی، سپهر فرهنگی نشانه‌شناسی فرهنگی، رفیع حالتی، معز الدیوان فکری، لوتمان

مقدمه

تئاتر غربی در ایران عمری طولانی ندارد؛ اما همین هنر نوپا از همان آغاز ورود به کشور ایران در برخورد با جامعه، چالشهایی متفاوت را برانگیخته است. این هنر به مثابه فعالتی زنده در هر برهه تاریخی شکلی متفاوت به خود گرفته و در دوره‌ای فعال و پرجوش، و در زمانی دیگر خاموش و منزوی بوده است. همین پویایی نشان می‌دهد که تئاتر خود را در وابستگی به عناصر دیگر اجتماعی بازتعریف کرده و معنای مختص به خود را به دست آورده است؛ به گفته دیگر تئاتر را نمی‌توان از دیگر پدیده‌های فرهنگی جامعه جدا و یکه بازشناسی کرد. پدیده‌های فرهنگی‌ای که در کنش و واکنش بر یکدیگر تأثیر می‌گذارد و موجب پویایی یا سکون یکدیگر می‌شود، همواره چنین وضعیتی دارد.

فرهنگ نیز مقوله‌ای چند وجهی است که نظریه‌پردازن در طول سالیانی که از عمر این واژه می‌گذرد، کوشیده‌اند با ارائه تعاریفی گوناگون، ابعاد مختلف آن را برای مخاطبان خود روشن کنند. این تعاریف در هر دوره، وجوهی از فرهنگ را مورد توجه قرار داده است؛ اما نظریه‌پردازان در هر دوره پس از مطالعاتی جدید، متوجه شده‌اند هنوز ابعاد نامکشوفی از این مفهوم باقی مانده که برای دریافت آن تلاشهایی تازه نیاز است.

رفیع حالتی و معز الدیوان فکری دو تن از نمایشنامه‌نویسان دوران پهلوی هستند که در بسیاری از آثارشان سعی کرده‌اند به اقتباس بپردازند و آثار غربی را از این دیدگاه برای مخاطبان ایرانی روی صحنه بیاورند. این مسئله زمانی خود را نشان می‌دهد که ایران در برخورد با تئاتر غربی کوشید منفعلانه عمل نکند و به تصویری خودخواسته از این شکل تئاتر دست یازد. آنچه «حالتی و فکری» در عمل خود به آن پرداخته‌اند در مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی مسکو- تارتو، ترجمه فرهنگی نام می‌گیرد. یوری لوتمان[1] و هم اندیشانش در مکتب مسکو-تارتو[2]، بنیانهای نخستین نشانه‌شناسی فرهنگی را بنا

نهادند. حرکتی که بسیار سریع رشد کرد و در کشورهای دیگر ادامه یافت. از دید نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ حاصل سازوکار دستگاه پیچیده نشانه‌ای است؛ برای نمونه مطالعاتی نیز دو نمایشنامه «اصفهانی چلمن» از حالتی که ترجمه ای فرهنگی از «یک نوکر و دو ارباب» کارلو گلدونی است و نمایشنامه «عبدالله» از فکری براساس نمایشنامه «ارنانی» ویکتورهوگو مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش، کاربردی، و روش جمع آوری اطلاعات، کتابخانه ای و نیز روش کیفی و براساس ماهیت، آمیزه‌ای از دو روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است. در این پژوهش ابتدا مبانی نظری نشانه شناسی فرهنگی از دید مکتب مسکو- تارتو بیان، و سپس براساس آموزه‌های این مکتب تحلیلی، سپهر فرهنگی دو دوره پهلوی اول و دوم (در محدوده سالهای نوشته شدن این متون) بازخوانی می‌شود و برایند این دو مقوله در دو متن مورد اشاره بررسی خواهد شد. در ادامه با تطبیق متون مورد ترجمه(فرهنگی) با متون مبدأ خود به این سؤال پاسخ داده خواهد شدکه حالتی و فکری در راستای جذب و طرد فرهنگی دوران خود در رویارویی با متون غربی چگونه عمل کرده‌اند.

پیشینه پژوهش مقاله را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: پژوهشهایی که در حوزه نظریه‌ها انجام شده، و پژوهشهایی که در اجرای این نظریه‌ها در دوران تاریخی مورد بحث قرارگرفته است. در میان پژوهشهای نظری می‌توان به دو مقاله «ارتباط بین فرهنگی: رویکردی نشانه شناختی» (۱۳۸۸) و «ارتباط بین‌فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد»(۱۳۸۸) هر دو به قلم فرزان سجودی اشاره کرد. سجودی در این دو مقاله ابتدا فرهنگ را از زوایای مختلف تعریف می‌کند و در ادامه در مقاله نخست می‌کوشد زمینه های شکل‌گیری نشانه‌های فرهنگی را مشخص کند. وی فرهنگها را دستگاه‌های نظامهای نشانه‌ای می‌داند که به رفتار فرهنگی انسان ارزش و معنا می‌دهد. سجودی در این مقاله به این نتیجه می‌رسد که فرهنگها در روابط بینافرهنگی شرکت می‌کنند؛ اما معمولا برای حضور و بیان خود در این روابط فرصتهای برابری ندارند. این پژوهشگر در مقاله دوم خود به شکل مستقیم به فرهنگ خودی و دیگری استناد می‌کند و بعد از ارائه تعاریف ترجمه، میزان تأثیرپذیری فرهنگ خودی از دیگری را هنگام ترجمه به بحث می‌گذارد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد گسست و پیوست فرهنگی در تئاتر ایران از پیشامشروطیت

تا سال ۱۳۳۰ ه.ش(بصیری،۱۳۹۰) نیز سعی می‌کند از دید نشانه‌شناسی فرهنگی در بازه زمانی مشخص، گسست و پیوستهای فرهنگی تئاتر ایران را از جامعه مورد بحث قرار دهد.

از دیگر پژوهشها در حیطه نظری می‌توان به پژوهش مریم تیموری(۱۳۸۸) در پایان نامه‌ای با عنوان تئاتر میان فرهنگی از نظریه تا اجرا اشاره کرد. وی تلاش می‌کند پس از تبیین نظریه‌های نظریه‌پردازان تئاتر میان فرهنگی به کارکرد آنها در چند عنوان مشهور از این‌گونه نمایشها از جمله آثار پیتر بروک بپردازد. این پایان‌نامه از حیث نظریه‌پردازی تئاتر میان فرهنگی در جهان اثری قابل توجه است. پژوهشگر، تئاتر میان‌فرهنگی را به سه حوزه جداگانه تئاتر چند فرهنگی، تئاتر پسا استعماری و تئاتر بینافرهنگی تقسیم کرده و در ادامه با تکیه بر نظریات ماروین کارلسون، اریکا فیشر لیشت و پاتریک پاویس تفاوت هریک از این نظریه‌ها و کارکرد آنها را در عرصه تئاتر میان فرهنگی به بحث گذارده است.

چند عنوان پژوهش نیز در دانشگاه‌های مختلف در زمینه اقتباس به ثبت رسیده است که از آن میان می‌توان به پایان‌نامه مهرداد خزیمه(۱۳۸٤) با عنوان جستاری در اقتباس و نمایشی سازی(داستان) در سینما و تلویزیون اشاره کرد. خزیمه در این پژوهش به چگونگی ترجمان فرهنگی و اجتماعی روایت در هر اثر ادبی و تبدیل نشانگان نوشتاری به نشانگان دیداری و نمایشی می‌پردازد.

بهاره برهانی (۱۳۸٤) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان اقتباس، ضمن تعریف اقتباس، تاریخچه مختصری از آن را در تئاتر ایران ارائه می‌کند و گذرا به اقتباسهایی می‌پردازد که از مولیر در تئاتر ایران صورت گرفته است.

فرود عوض‌پور(۱۳۸۸) نیز در پایان‌نامه‌ای دیگر با عنوان بررسی و تحلیل شاخصه‌های فرهنگی در تطبیق دو اثر اقتباسی از نمایشنامه مکبث به دو فیلم مکبث رومن پولانسکی و سریر خون آکیرا کوروساوا می‌پردازد و سعی می‌کند زمینه‌های فرهنگی نگاه هر یک از کارگردانها را در رویارویی با مکبث شکسپیر بیان کند که در حد اشاره به کلیات باقی می‌ماند و از مباحث نظری ترجمه فرهنگی در آن دیده نشانی نمی‌شود.

پژوهشهای زیادی در حوزه مطالعه تاریخی ترجمه فرهنگی در در تئاتر دوران پهلوی

(۱۳۳۰-۱۳۰۰) انجام نشده و هر آنچه هست در حد اشاره و عبور از کلیات است که از این میان می‌توان به رساله دکتری ناصر آقایی(۱۳۸۷) با عنوان مسائل توسعه تئاتر غربی در ایران (۱۳۵۷-۱۲۵۷) اشاره کرد. این رساله در یکی از فصول خود به گذری بر نمایشنامه‌های ترجمه‌ای دوران پهلوی اول می‌پردازد. ناهید جهازی(۱۳۸٤) نیز در پایان نامه ادبیات نمایشی در عصر پهلوی اول(۱۳۲۰-۱۲۹۹) به مرور زندگینامه و خلاصه آثار نمایشنامه‌نویسان این دوران می‌پردازد. البته در بخش دیگری از این پایان‌نامه تأثیرات ناسیونالیسم، باستانگرایی و تجدد در ادبیات نمایشی این دوران نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد که در یک محور کلی می‌تواند یکی از زیر شاخه‌های بحث مطالعات فرهنگی تئاتر دوران پهلوی به‌شمار می‌رود.

نشانه‌شناسی فرهنگی

دهه‌های پایانی سده ۱۹ و نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، مکاتب گوناگونی در روسیه در حوزهٔ نشانه‌شناسی شکل گرفت که در این میان تنها حلقه زبانشناسی مسکو[۳] از زبانشناسی به سمت نشانه‌شناسی گرایید. در این حلقه نیز ابتدا مطالعات ادبی مورد نظر قرار گرفت و بعدتر نشانه‌شناسی اولویت پیدا کرد. با توجه به علاقه روسها به ادبیات، نشانه‌شناسی در روسیه، طی نیمه نخست قرن بیستم دو رویکرد عمده را دنبال می‌کرد: گروه نخست، تنها به ادبیات می‌پرداختند و گروه دوم به موضوعاتی دیگر نظر داشتند که آنها هم در نهایت به ادبیات می‌رسیدند. در گروه نخست، صورتگرایان[٤] و نمادگرایان[٥] با بنمایه فکری خود از رویکردهای دیگر همچون تئاتر پژوهش و شعرشناسی جدا می‌شدند. در گروه دوم نیز رویکردهای دین‌پژوهی و فرهنگ‌شناسی وجود داشت.

یوری لوتمان علاوه بر تاریخ ادبیات روسیه، که در دانشگاه تارتوی استونی تدریس می‌کرد، موضوعات بسیاری را در طول حیات علمی خود از دید نشانه‌شناسی مورد توجه قرار داد. او توانست با مطالعه نشانه‌های فرهنگی میان متون اجتماعی و هنری و جامعه پلی مناسب برقرار کند.

همزمان با کشف دیرهنگام صورتگرایی روسی در اروپا، نشانه‌شناسی مکتب روسیه – تارتو نیز در دهه ٦۰ میلادی برای جامعه بین‌المللی شناخته شد. نشانه‌شناسان مکتب روسیه– تارتو با گذار از مکاتب پیشین خود یعنی صورتگرایی و ساختگرایی، همزمان

با ظهور نظریه‌های اطلاعات، بازی، مردم‌شناسی فرهنگی توانستند گامهای مؤثری را در بازشناسی و تشخیص حوزه‌های اطلاعاتی بردارند. آنها باوری بین المللی را پدید آوردند که در آن قواعد حاکم بر هر بخش ارتباطی را باید تنوعی از رمزگانهای عمومی‌تر دید. لوتمان اعتقاد داشت معنای متن صرفا به ماده درونی آن محدود نمی‌شود؛ بلکه در رابطه با متن، نظامهای معنایی دیگر نیز جای دارد و افق انتظارات خواننده به متن افزوده می‌شود.

در سال ۱۹٦۷، یوری لوتمان مقاله‌ای را درباره روشهای دقیق در علم ادبی روسی برای نشریه ایتالیایی استرومنتی کریتیکی[٦] نوشت که در آن مبانی پژوهش خود را در مورد نشانه‌شناسی فرهنگی مشخص کرد. اکو آنها را این‌گونه نقل می‌کند:

> [...] ۱. نظامهای نشانه‌ای الگوهایی‌اند که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم توضیح می‌دهند(روشن است که با توضیح دادن دنیا آن را هم می‌سازند و با این تعبیر، حتی در همین مرحله آغازین هم لوتمان، نشانه‌شناسی را علمی شناختی[۷] می‌انگاشت). از میان همه این نظامها، زبان نظام الگو دهنده نخستین است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند. اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبان، هنر و علم، نظامهای الگو دهنده دومین است؛ بنابراین باید این نظامهای نشانه‌ای را نیز مطالعه کرد؛ چون ما را وا می‌دارند دنیا را به طریق معینی بفهمیم و به ما اجازه می‌دهند درباره آن سخن بگوییم.
>
> ۲. اگر متنها الگوهایی از دنیا می‌سازند، مجموعه‌ای از متنهایی که فرهنگ هر دوره است، نظام الگو دهنده دومین است؛ بنابراین لازم است بکوشیم تا رده شناسی فرهنگها را تعریف کنیم تا هم جنبه‌های جهانی مشترک همه فرهنگها را کشف، و هم نظامهای خاصی را شناسایی کنیم که «زبان» فرهنگ قرون وسطا و یا «زبان» فرهنگ رنسانس را بازنمایی می‌کند.
>
> ۳. زمانی که فرهنگی به مثابه رمزگان یا نظام تحلیل می‌شود(همان طور که در مورد زبانهای طبیعی این گونه است)، فرایندهای کاربرد، غنی‌تر و غیرقابل پیش‌بینی‌تر از الگوهای نشانه شناختی است که آنها را توضیح می‌دهد. بازسازی رمزگان هر فرهنگ به معنای توضیح دادن همه پدیده‌های آن فرهنگ نیست، بلکه باید به ما این امکان را بدهد تا توضیح دهیم چرا آن فرهنگ آن پدیده را به وجود آورده است (اکو،۱۳۹۰: ۸و۹).

نشانه‌شناسی فرهنگی و ترجمه

نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ را امری ایستا در نظر نمی‌گیرد. فرهنگ **خودی** در ارتباط با فرهنگ **دیگری** دائم خود را ترمیم می‌کند و ای بسا انگاره‌های تازه‌ای را می‌آفریند. الگویی که اعضای هر جامعه فرهنگی از فرهنگ خود در ذهن دارند، بیشتر با روابط میان فرهنگها خود را نشان می‌دهد تا با توسل به فرهنگی منفرد[۸]، به گفته‌ای دیگر با جذب و درک متون جدید، فرهنگ دچار نوآوری می‌شود و می‌تواند ویژگیهای خود را درک کند[۹].

بنابه گفته توروپ یکی از کارکردهای ارتباط فرهنگها را می‌توان بازسازی و تولید متون در نظر گرفت؛ اما دیگر دستاورد مهم این ارتباط، درک فرهنگ خودی است. درکی که قائم به ذات میسر نیست و در مقایسه **خود** با **دیگری** به‌دست می‌آید. به‌این ترتیب دیدگاه اولیه ایدئولوژیکی همواره فرهنگ خودی را همراهی می‌کند؛ اما این ارتباط حیاتی با توجه به گستردگی و تمایزات فاحش میان نظامهای نشانه‌ای خود و دیگری چگونه فراهم می‌شود؟ نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی فرهنگی برای پاسخ به این سؤال، فرایند **ترجمه** را در نظر می‌گیرند.

از دید نشانه‌شناسی فرهنگی، «ترجمه یعنی زندگی در مرز بین فرهنگی، به شگفتی‌های دیگری نگریستن، آنها را برگرداندن، از آن خود کردن، خودی کردن، راه دادن و در همان حال راه ندادن ...»(سجودی،۱۳۸۸،ب:۱٤۷).

آن‌گونه که بحث شد، متون از دید لوتمان جزو نظامهای الگوساز به شمار می‌آید و متون هنری نیز در این میان نقشی اساسی ایفا می‌کند؛ زیرا رمزگانهای فرهنگ از طریق معنا بخشیدن به متون، آنها را معنا می‌کند و موجب بازنمایی فرهنگ می‌شود.

ترجمه نمایشنامه به مثابه تئاتر بینافرهنگی

نمایشنامه‌ها در طول تاریخ تئاتر با وجود غفلت مطالعات ترجمه در این زمینه از کشوری به کشور دیگر، سفر کرده‌اند و در این میان متناسب با تحولات فرهنگی کشورها تغییراتی در آنها رخ داده است؛ بنابراین می‌توان ترجمه نمایشنامه‌ها را فرایندی بینافرهنگی[۱۰] به‌شمار آورد.

معنای آثار شکسپیر در کشورهای انگلیسی زبان با معنای آن در آلمان، کشورهای

اسکاندیناوی، فرانسه و اروپای شرقی تفاوت بسیار دارد؛ به عنوان مثال در کشورهای اروپای شرقی، ادبیات ملی و در پی آن خودآگاهی ملی، پیرامون ترجمه‌هایشان از آثار شکسپیر متبلور شده است... (اسلین،۱۳۹۰: ۱۸).

در ایران نیز تئاتر با هیأت غربی خود، دیرینه طولانی ندارد و محصول تحولات تاریخی دو قرن گذشته به‌شمارمی‌آید. تاریخ هر کشوری با نقاط عطفی رو به روست که می‌تواند نمایشگر دوران گذار هر کشور از دورانی به دورانی دیگر باشد. ورود تئاتر به ایران نیز در یکی از همین نقاط عطف تاریخی رخ داد. در زمان حکومت ناصرالدین شاه قاجار(۱۲۷۵-۱۲۱۰)، مراودات بسیاری میان دولتهای اروپایی و ایران انجام شد که محصول آن ورود تئاتر[۱۱] به ایران بود. سفرهایی که تنها به شاه و درباریان محدود نبود و در کنار این دو قشر صاحب‌منصب، می‌توان محصلان، تجار و مهاجران را نیز نام برد که هر یک، آنچه را در کشورهای دیگر می‌دیدند، تفسیر و ترجمه می‌کردند و دستاوردی متناسب با تربیت فرهنگی خود برای هم‌میهنانشان به ارمغان می‌آوردند.

تئاتر ایران پس از یک دوران پرتلاطم در دوران مشروطیت در زمان حکومت رضا پهلوی آرامشی اجباری را پشت سر گذاشت؛ دوره‌ای تازه که به مدد نیروی مسلط یکسویه و عمودی استبداد رضا پهلوی، سپهر نشانه‌ای گفتمان انتقادی در تئاتر محدود شد؛ اما در عوض در سپهر نشانه‌ای شیوه‌های اجرای تئاتری مسائلی پیش آمد که بر گستره فرهنگی تئاتر تأثیر گذاشت.

دوران مشروطیت برای تئاتر، تجربه پیوند صحنه و مردم بود. اگرچه جمشید ملک پور(۱۳۸۵)[۱۲]حضور تئاتر را در این دوران به فعالیت گسترده روشنفکران نسبت می‌دهد و عقیده دارد که تئاتر به توده مردم تعلق نیافت، کامران سپهران در پژوهشی گسترده به نام *تئاتر کراسی در عصر مشروطه*(۱۳۸۸)[۱۳] این عقیده را به چالش کشیده است و ادعا می‌کند که صحنه تئاتر نه تنها بر تماشاخانه‌ها که در حضور گسترده مردم در صحنه جامعه معنا، و بین صحنه جامعه و صحنه تئاتر ارتباطی تنگاتنگ بر پا می‌شود؛ وضعیتی که در دوران رضا پهلوی رخ نمی‌دهد.

در سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ه.ش، که رضا پهلوی آرام آرام به درون حکومت مرکزی می‌خزد و رژیم خود را برپا می‌کند، تئاتر نیز ذیل توجه به مرکزگرایی فرهنگی وی قرار می‌گیرد. در این سالها حدود ده گروه تئاتری به فعالیت مشغول می‌شوند؛[۱۴] اما حاصل

کار آنها در این دوره حدودا ۲۰ ساله را می‌توان در دو گروه کلی نمایشهایی با مضمون ملی‌گرایانه، تاریخی و اخلاقی اجتماعی دسته‌بندی کرد.

مورخان تئاتر در دسته‌بندیهای مختلفی، این مضمونها را در آثار نویسندگان ارزیابی کرده‌اند؛ برای نمونه ملک‌پور(۱۳۸٦)[۱۵] این دسته‌بندی را بر پایه درام نویسان انجام داده و جداگانه ویژگیهای نمایشنامه‌ها و طرز فکر چند نویسنده مهم دوره را دستمایه قرار داده است. یعقوب آژند (۱۳۷۳)[۱٦] نیز به نوعی دسته‌بندی زبانی دست یازیده است[۱۷].

تئاتر دوران رضا پهلوی سر در جیب داشته و به دلیل استبداد و سانسور از جامعه طرد شده بود؛ اما در دوران محمدرضا پهلوی، جریان تئاتر کاملا معکوس می‌شود. تئاتر می‌تواند دوباره به درون جامعه باز گردد. فنر منقبض انرژیهای سیاسی ناگهان آزاد می‌شود و این مسئله بر تمام ارکان جامعه از جمله تئاتر نیز تأثیر می‌گذارد. تکثر سیاسی این دوره، دامان فرهنگ را هم می‌گیرد و آثاری که عرضه می‌شود، هریک به نوعی در حوادث سیاسی ریشه دارد. جامعه بین سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ هجری شمسی آبستن حوادث بسیاری است. عناصری که در طول دوران پهلوی در ارتباط با ترجمه فرهنگی می‌توان مورد توجه قرار داد عبارت است از: ۱- ترجمه قواعد ۲- نسبت زبان با ترجمه ۳- نسبت متون پرمصرف در اجرای سالنها.[۱۸]

مطالعه موردی: اصفهانی چلمن (رفیع حالتی-۱۳۰۱ه.ش.)

نمایشنامه اصفهانی چلمن در سال ۱۳۰۱ ه.ش توسط رفیع حالتی براساس نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب نوشته کارلو گولدونی[۱۹] ترجمه فرهنگی شده است. در مورد سال ترجمه این اثر اختلافهایی میان تاریخهای تئاتری دیده می‌شود. شیرین بزرگمهر[۲۰] (۱۳۷۹) ترجمه این اثر را متعلق به سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳٦ هجری شمسی می‌داند و آن را جزو نمایشنامه‌هایی قرار می‌دهد که از آنها به عنوان آثاری فاقد مشخصات کامل نام برده شده است؛ اما معصومه تقی‌پور(۱۳۸۵) ترجمه این اثر را به سال ۱۳۰۱ ه.ش[۲۱] نسبت می‌دهد.

ادعای تقی‌پور در این زمینه صادق می‌نماید و تاریخ دقیق ترجمه این نمایشنامه در سال ۱۳۰۱ه.ش بوده که مترجم، آن را به علی دریابیگی تقدیم کرده است؛ با وجود این بیشترین اجراهای اصفهانی چلمن را می‌توان در دهه ۱۳۲۰ه.ش جست‌وجو کرد که شاید همین نکته تاریخ‌نگاران را با سوءتفاهم روبه‌رو ساخته است. از سوی دیگر این

نمایشنامه را به تماشاخانه تهران منتسب می‌دانند در حالی‌که این نمایشنامه در اصل برای جامعه باربد ترجمه شده و بنابر اسناد در «تماشاخانه‌های باربد»(حیدری،۱۳۷۰: ۲٤۲)، «تئاتر شاهین»(همان: ۲۵۲) و «سینما تئاتر فرهنگ»(همان:۲۵۵) روی صحنه رفته است. البته سندی دیگر در این زمینه هست که نشان می‌دهد نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب با نام اصلی خود یک بار در «سالن گراند هتل بین سالهای ۱۲۹۸ تا ۱۳۲۰ ه.ش» (همان: ۲٦۰) نیز اجرا شده است.[۲۲]

حالتی پرکارترین مترجم سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰ ه.ش است؛ مترجمی که بنا به سنت مألوف از اشاره به نام نمایشنامه اصلی مورد اقتباس پرهیز می‌کند و به همین دلیل دریافتن ریشه‌های انطباق آثار بسیار سخت می‌نماید. رفیع حالتی متولد سال ۱۲۷٦ ه.ش است که فعالیتهای هنری خود را از سال ۱۲۹۷ ه.ش با شرکت کمدی ایران آغاز کرد. وی دانش‌آموخته از مدرسه فرانسوی زبان سن لوئی، دارای مدرک کارشناسی مجسمه‌سازی و یکی از شاگردان استاد کمال الملک در مدرسه صنایع مستظرفه است. حالتی علاوه بر ترجمه به نگارش نمایشنامه، کارگردانی، بازیگری، نقاشی و... نیز شهره بود.[۲۳] اصفهانی چلمن جزو نخستین کارهایی است که حالتی ترجمه فرهنگی آن را بر عهده داشته است؛ اثری که می‌توان آن را در دوره پیشا رضا پهلوی تحلیل کرد؛ اگرچه چون این نمایش بارها در دوران محمدرضا پهلوی نیز روی صحنه رفته است در تواتر با فرهنگ این دوران نیز واقع می‌شود.

کارلو گولدونی نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب را، که پایه نخستین نمایشنامه اصفهانی چلمن به شمار می‌آید در سال ۱۷٤۵ میلادی برای گروه نمایشی ساچی[۲٤] به رشته تحریر در آورده است. این نمایشنامه را در زمره آثار کمدیا دل‌آرته[۲۵] قرار می‌دهند که گولدونی با تغییرات بسیار نسبت به کلیت این سبک نمایشی و هدف اصلاح آن، یک نوکر و دو ارباب را تصنیف کرده است؛ برای نمونه در نمایشهای کمدیا دل‌آرته بر بداهه و تیپ‌سازی تأکید می‌شود که در این میان پیرنگ برای پیشبرد نمایشنامه، نقشی اساسی را برعهده دارد؛ اما گولدونی با کمرنگ کردن نقش تیپ، توانست بر ابعاد شخصیتی شخصیت‌های نمایش بیشتر تأکید کند. کمدیا دل‌آرته از نظر مضمونی بر برجسته کردن ابعاد اخلاقی زندگی شخصیت‌هایش تأکید می‌کند که به همین دلیل در طول تاریخ ادبیات نمایشی توسط نویسندگان بزرگی همچون ویلیام شکسپیر و مولیر مورد

استفاده واقع شده‌است.

گولدونی در یک نوکر و دو ارباب تیپهای اصلی این گونه نمایشی را از حالت اولیه خود خارج کرد و به آنها ساختاری تازه داد؛ برای نمونه پیرمرد طماع و شهوتران این گونه کهن در اثر گولدونی تلطیف یافته ، به انسانی معقول و خانواده دوست تبدیل می‌شود. زبان نیز مورد دیگری است که در نوشته گولدونی بازنگری می‌شود و شکلی طبیعی به خود می‌گیرد.[۲۶] دو نکته مهم در کمدیا دل‌آرته هست که گروه‌های نمایشی دوران پهلوی را به سمت اجرای این‌گونه نمایشها ترغیب می‌کند: نخست حضور تیپهای آشنای نوکر و ارباب و استفاده از بداهه‌سازی که جزو پیکره نمایشهای سنتی تخت حوضی در ایران به شمار می‌آمد و بنابراین با ذهنیت ایرانی وابستگی داشت و دیگر از دید مضمونی، توجه به اخلاقگرایی که بیش از موضوعات دیگر برای تماشاگر ایرانی جذاب بود و بیشتر آثار ترجمه شده این دوران در این جایگاه قرار می‌گیرد.

بحث درباره چگونگی ترجمه فرهنگی این اثر را می‌توان با نظام نخستین الگوساز مورد توجه یوری لوتمان یعنی بحث زبان آغاز کرد. گولدونی در نمایشنامه‌های ونیزی خود، که یک نوکر و دو ارباب نیز در همین گروه جای می‌گیرد به استفاده از زبان روزمره اصرار می‌کند. به عقیده او آدمهای هر نمایش باید همان‌گونه که در زندگی عادی سخن می‌گویند، روی صحنه هم صحبت کنند؛ از همین رو متناسب با هر شخصیت، واژه ها و آهنگ کلام را تغییر می‌دهد؛ نگاهی که در نمایشنامه‌های توسکایی وی کاملا معکوس است به‌گونه‌ای که در این‌گونه نمایشها آدمها بسیار رسمی و عبوس سخن می‌گویند.[۲۷]

حالتی در ترجمه فرهنگی این نمایشنامه از نامهایی کاملا ایرانی سود می‌جوید به‌گونه‌ای که بیشتر شخصیت‌ها نامهای اصیل ایرانی دارند. زبان ترجمه گفت‌وگوها نیز متناسب با زبانی می‌نماید که در دوره رضا پهلوی و پیش‌از آن در ترجمه فرهنگی نمایشنامه‌ها مورد استفاده واقع می‌شده است؛ زبانی دیوانی و نثری کتابی، که گویا هنگام اجرا با تغییراتی روبه‌رو می‌شد. جغرافیای نمایشنامه گولدونی نیز با جغرافیای ایران کاملا تطبیق داده شده است؛ برای نمونه شهر ونیز به تهران و تورین به همدان تغییر نام می‌دهد و شخصیت نوکر(سهراب) نیز بارها بر هویت اصفهانی خود تأکید می‌کند.

در نمایشنامه گولدونی شخصیت‌ها فراخور حال خود از زبان مخصوص به خویش استفاده می‌کنند؛ برای نمونه شخصیت بازرگان در پرده نخستین، صحنه نخستین نمایشنامه در گفت‌وگو با مهمانخانه‌دار با اشاره به شیوه‌ای سنتی در خوردن غذا این‌گونه سخن می‌گوید:

«*PANTALONE: Good, good. Let's have something with plenty of gravy that we can sop the bread in*» (Goldoni, 1986: 83).

پانتالونه: خوبه...خیلی خوبه...آب خورشتش را هم زیاد کن تا بتونیم توش نون ترید کنیم.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود نویسنده از واژه Sop استفاده می‌کند که از آن معنی ترید کردن مستفاد می‌شود؛ واژه‌ای که در گویش ایرانی نیز کاربرد دارد و بیشتر توسط قشر سنتی در مورد غذاهایی همچون آبگوشت، کله و پاچه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ اما حالتی زبان نمایشنامه را به زبانی یکسان تبدیل می‌کند. او در ترجمه فرهنگی خود اصولا با حذف چنین جملاتی و کمرنگ کردن شخصیت‌هایی همچون پانتالونه در اقتباسی که کرده‌است، امکان تنوع زبانی را از متن خود می‌گیرد؛ به گفته‌ای دیگر همه آدمها همانند یکدیگر سخن می‌گویند:

«حاجی: آن‌روز راستی رفتار خوبی کردید.

شهناز: بله. باید همیشه اشخاص بدانند با که سروکار دارند.

حاجی: دلم می‌خواست پدرش نجیب الحکما را هم تهدید می‌کردید. او همیشه نسبت به من بی اعتنا و بدبین است» (حالتی،۱۳۰۱: ۱۸).

اگرچه به نظر می‌رسد که حالتی در برخی صحنه‌ها قصد داشته است از زبان رسمی عدول کند و در این راستا حتی به سوی استفاده از لهجه نیز پیش می‌رود، ساختار زبانی فرهنگی ترجمه آن دوره او را به مسیر قبلی باز می‌گرداند و نمی‌تواند در این زمینه به انسجام دست یابد؛ برای نمونه نوکر(سهراب) در بخشی از نمایشنامه می‌گوید:

«حاجی(او را بر می‌گرداند) خوب شناختمت که آدم احمق نفهمی هستی؛ ولی چیزی را که مایلم این است که یک مرتبه دیگر اسم اربابت را بشنوم تصور می‌کنم.

سهراب: (با خود) بدبخت گوشم کره. (فریاد می‌کند) ارباب من آقای پرویز فلامکی اهل همدان...» (همان: ۳)

در این گفت‌وگو،آنچه سهراب می‌گوید به جای این واژگان نشسته است:

«*PANTALONE:[…] He must be hard of hearing.[…]*» (Goldoni, 1986:85).

در بخشی دیگر نیز سهراب در انتهای جمله، لهجه اصفهانی را به کلام خود وارد می‌کند:

سهراب: آقا صبح غذا خورده‌اید تابه‌حال می‌ترسم خدای نکرده به‌وجود نازنینتون صدمه وارد بشد (حالتی،۱۳۰۱: ۱۵) یا در صحنه‌ای دیگر از ضرب المثل سود می‌جوید:

(سهراب با خود) یه بار جستی ملیحه...دوبار جستی ملیحه...اگر این بار جستی.... (همان: ۲۵) یا در صحنه‌ای دیگر از زبان حاجی شفیع می‌شنویم:

حاجی شفیع: در این موقع که باید من خودم را با پیراهنی پشمی و جوراب کلفت گرم کنم، جا دارد با دست دم آهن سرد ببرم؟ (همان،ص۱۸)

نکته دیگری که در مورد زبان می‌توان در نمایشنامه حالتی مورد توجه قرار داد، تکرار برخی واژه‌های یکسان توسط شخصیت‌هایی است که به طبقات مختلف اجتماعی تعلق دارند؛ برای نمونه مشاهده شد که حاجی از کلمه احمق نفهم نسبت به سهراب استفاده می‌کند. در موقعیتی دیگر که شهناز قصد دارد سهراب را مورد عتاب قرار دهد، واژگانی این‌چنین را مورد استفاده قرار می‌دهد و این در حالی است که او در طبقه‌ای متفاوت نسبت به بازرگان واقع می شود و مترجم نتوانسته است حسن تناسب میان زبان و شخصیت‌ها را تشخیص دهد:

حاجی شفیع: راستی که خداوند چه بنده‌های احمقی خلق کرده است[...]

شهناز [خطاب به سهراب] احمق گاو (همان: ۱۸)

با توجه به آنچه از انگاره زبان در این اثر به دست می‌آید، حالتی، زبان معیار را زبان شخصیت‌های طبقه متوسط نمایشنامه در نظر گرفته و این در حالی است که بنابر عنوانی که مترجم برای نمایشنامه خود انتخاب کرده است، تمرکز بر شخصیت سهراب قراردارد که آدمی از طبقه فرو دست است.

نام نمایشنامه اصلی یک نوکر و دو ارباب است که حالتی آن را به اصفهانی چلمن تغییر داده است. هردو نمایشنامه در عنوان، موضوع اثر را مورد اشاره قرار می‌دهند با این توضیح که حالتی آن را محدودتر می‌کند و تنها نوکر را در قاب عنوان قرار می‌دهد و توجه مخاطب را بیشتر به آن جلب می‌کند؛ اما این فرد در زبان بیشتر تحت تأثیر دیگران است؛ حتی زمانی‌که در پرده سوم سن ۳۲، آن‌گاه که ملیحه و سهراب (که هر

دو خدمتکار هستند) با یکدیگر سخن می‌گویند، شیوه گویش آنها همان شیوه رسمی است که بر کلیت نمایشنامه سایه افکنده است.

حالتی این نمایشنامه را در سال۱۳۰۱ ترجمه می‌کند؛ زمانی که ایران از دید اجتماعی در بلبشو به سر می‌برد. این آشفتگی را می‌توان در پیرنگ نمایشنامه اصفهانی چلمن نیز مشاهده کرد. جدا از این انگاره کلی، نشانه‌های فرهنگی دیگری نیز در کار هست که می‌توان آنها را بازخوانی کرد. در نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب، گولدونی شخصیت دختر بازرگان را بارها رویاروی پدر قرار می‌دهد. وی حاضر نیست که ازدواج تحمیلی پدر را بپذیرد و همچنان دل در گرو شخصی دیگر دارد که خود خواهان ازدواج با اوست. این رویارویی در پرده نخست، صحنه سوم خود را عرضه می‌کند. اگرچه دختر بازرگان می‌کوشد با احترام تقاضای پدر را رد کند، چالش وی با پدر نیز غیر قابل انکار است.[۲۸]

رفیع حالتی این قسمت را از نمایشنامه بکلی حذف کرده است. او تنها در پرده نخست، سن ششم با اعتراضی زیر لب و ترک صحنه، مخالفت خویش را با ازدواج تحمیلی پدر نشان می‌دهد. جامعه نمایشنامه حالتی هنوز در بند سنتهاست؛ حصاری که سالها بعد در نمایشنامه‌های اجتماعی، که در دوران رضا پهلوی نوشته می‌شود، توسط نویسندگان دیگر شکسته می‌شود. نمایشنامه‌نویسانی هستند که فرزندان را در مقابل تصمیمات پدر نشان می‌دهند. بنابراین محافظه کاری حالتی به طرد این صحنه می‌انجامد که چون فضای خالی آن در فرهنگ بیرونی کشور نیز حس می‌شود، نتیجه جایگزین مناسبی هم برای آن اندیشیده نشده است.

نکته دیگری که از دید فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد، وارد شدن کُند نشانه‌های تجدد در دل سنت است که در این نمایشنامه با توجه نشانه‌شناسی خوراک، جالب توجه به‌نظر می‌رسد. گویی حالتی توانسته است از این بازی با غذاها در نمایشنامه اصلی وضعیت خجسته‌ای را به نفع خویش در نمایشنامه رقم بزند.

در صحنه نخست، سن اول، حاجی شفیع برای عروسی به رستم سفارش غذا می‌دهد. می‌دهد. رستم در چینش غذاها به او پاسخ می‌دهد:

[...] خوراکهای اولی را باید از غذاهای مقوی انتخاب کرد؛ مثل کباب بره. غذای دوم را غذای لذیذ باید انتخاب کرد؛ مثل چلو...قرمه سبزی و... (همان:۲).

این بخش در نمایشنامه گولدونی نیست و حاصل قلم خود حالتی است که از دید ارائه چشم‌اندازی فرهنگی از دوران خود می‌تواند حائز اهمیت باشد. لیست غذاهای پیشنهادی رستم در این صحنه از یک سو به سنت اشاره می‌کند و از سوی دیگر نوعی اشرافیت را نیز با آن می‌آمیزد که از آن می‌توان به مثابه یک برنامه غذایی مهمانی نسبتاً اشرافی سالهای ابتدایی قرن ١٤ هجری شمسی یاد کرد.

در صحنه‌ای دیگر در همانندی با نمایشنامه گولدونی، رستم برای پذیرایی از مهمان شهناز غذایی دیگر را به سهراب پیشنهاد می‌کند:

ارباب (رستم) : اول یک سوپ می‌دهیم؛ بعد یک خوراک گوشت آهو؛ بعد یک فریکاشه.

سهراب: آن سه تای اول را فهمیدم؛ آن غذای چهارمی چه بود؟

ارباب: فریکاشه، یک غذای خوب فرانسوی است.

سهراب: خیلی خوب بعد.

ارباب: بعد کتلت دسته دار؛ بعد یک سالاد؛ بعد پودینگ.

سهراب: صبرکنید. دوتای اولی را فهمیدم؛ باز سومی را نفهمیدم. گفت چه؟

ارباب: خوراک سوم، پودینگ.

سهراب: پودینگ چیست؟

ارباب: پودینگ، یک خوراک مطبوع و خوب انگلیسی است(همان: ١٦و١٧).

در صحنه‌های بعد، آن‌گاه که سهراب پودینگ را می‌بیند، آن را در قالب جمله‌ای که با خود می‌گوید برای تماشاگر توضیح می‌دهد:

سهراب: [...] به به مثل لرزانکهای خودمان است [...](همان:٢٠)

این بازی کلامی با غذاها در نمایشنامه اصلی نیز بر سر فریکاشه[٢٩] وجود دارد.[٣٠] بر این اساس به صورت غذاهای رستورانهای آن دوران نیز اشاره می‌شود. غذاهایی که به نظر نویسنده برای مخاطب ناآشناست و حالتی می‌توانسته است نام آنها را حذف کند و برای مثال برای پودینگ از همان عبارت لرزانک استفاده کند؛ اما در ظاهر نام اصلی غذا را قرار می‌دهد تا آرایش فرهنگی را که از طریق خوراک به‌دست آمده‌است به مخاطب یادآوری کند که امروز در مطالعه همزمانی اثر به کار می‌آید.

فارغ از آنچه به عنوان جذب و طرد فرهنگی در این نمایشنامه مورد توجه قرارگرفت،

حالتی، پرده‌بندی و آرایش ساختمانی صحنه‌ها را در نمایشنامه نیز با تغییراتی اساسی رو به رو کرده‌است. شخصیت‌های دکتر لومباردی[۳۱] (نجیب الحکماء)، سیلویو[۳۲] (بهرام) و کلاریس[۳۳] (شهین) بشدت کمرنگ شده‌اند. در صحنه‌بندیها نیز با ورود فردی جدید به صحنه، شماره صحنه تغییر می‌کند که حالتی برای آن نیز ترجمه واحدی را در نظر نمی‌گیرد و در ابتدای نمایشنامه از آن به عنوان مجلس یاد می‌کند و در صحنه‌های بعد آنها را سن می‌نامد.

نمایشنامه حالتی همانند متن گولدونی حاوی سه پرده است؛ اما تعداد صحنه‌ها بسیار بیشتر به‌نظر می‌رسد. نمایشنامه گولدونی در کل ده صحنه دارد در حالی‌که متن حالتی دارای ۳۷ صحنه است!

حالتی در پرده‌بندی و صحنه‌بندی نمایشنامه خود قصد داشته است وحدتهای سه گانه نئوکلاسیک‌ها را از نظر دور ندارد؛ آنچه تا حد زیادی در نمایشنامه گولدونی رخ نداده است. این انگاره نیز نشان می‌دهد که تأثیر نویسندگان نئوکلاسیک- بویژه نویسندگان فرانسوی- تا چه اندازه بر مترجمان آن دوران تأثیر داشته است.

مطالعه موردی: عبدالله(معزالدیوان فکری-۱۳۲٦ ه.ش)

غلامعلی‌خان فکری، ملقب به معزالدیوان یکی از فعالان تئاتر در دوران پهلوی نخست و پهلوی دوم به‌شمار می‌رود. او علاوه بر نگارش نمایشنامه، بازیگری، کارگردانی در زمینه تئاتر و سینما توانست چندین نمایشنامه را نیز به عنوان مترجم در کارنامه خود ثبت کند. پدر او مرتضی قلیخان مؤید الممالک یکی از فعالان سیاسی دوران مشروطیت بود. این نگاه خانوادگی سبب شد تا معزالدیوان آثارش را نیز با نگاهی به جامعه تصنیف کند. در آثاری که او خود نگاشته است، می‌توان رد پای وضعیت معیشتی مردم آن دوران را مشاهده کرد.[۳٤] درحالی‌که شیرین بزرگمهر(۱۳۷۹)[۳۵] در پژوهش خود از نمایشنامه عبدالله به عنوان آثاری فاقد مشخصات کامل یاد می‌کند، این نمایشنامه در سال ۱۳۲٦ ه.ش برای اجرا در تماشاخانه تهران ترجمه شده است. نامه واگذاری این نمایشنامه به احمد دهقان مدیر وقت تماشاخانه تهران، که در مجموعه اسناد کتابخانه تئاتر شهر ضمیمه نسخه نمایشنامه عبدالله است، می‌تواند مؤید اثبات این ادعا باشد.

فکری، عبدالله را براساس نمایشنامه ارنانی[۳٦] اثر ویکتور هوگو ترجمه فرهنگی کرده است. نمایشنامه ارنانی یکی از بحث‌انگیزترین نمایشنامه‌های تاریخ ادبیات نمایشی

به‌شمار می‌رود؛ نمایشنامه‌ای که در نخستین شب اجرا مجادلات بسیاری را میان علاقه‌مندان تئاتر برانگیخت[۳۷]. هوگو در این نمایشنامه آنچه را به عنوان تئوری نظری درباره مکتب رمانتیسیسم در ذهن داشت به صورت عملی اجرا کرد. متن، مقدمه این نمایشنامه و مقدمه نمایشنامه کرامول[۳۸] (۱۸۲۷) از مهمترین آثار ادبیات نمایشی دوره رمانتیک به‌شمار می‌آید.[۳۹]

نمایشنامه ارنانی در سال ۱۸۳۰ میلادی نگاشته شد. هوگو در آن، بخشی از تاریخ سیاسی کشور اسپانیا را در اوایل قرن ۱۶ میلادی یعنی سال ۱۵۱۹ مرور می‌کند. وی در این نمایشنامه اگرچه کشور اسپانیا را بستر رخداد داستانهای خود بر می‌گزیند، می‌کوشد تصاویری از جامعه فرانسه دوران خود، یعنی سرخوردگیهای انقلاب کبیر فرانسه را در اثرش جای دهد. ویکتور هوگو کودکی خود را در اسپانیا گذرانده است و به نظر می‌رسد که در آنجا تحت تأثیر روستایی که ارنانی نام داشته و با رجوع به ترانه‌های محلی و نمایشنامه سید[۴۰] نوشته کرنی، تصمیم به نگارش ارنانی گرفته است[۴۱]. هوگو در این نمایش با تمسک به نشانه‌های فرهنگی متفاوتی که از پوشش گرفته تا جغرافیا و عناصر کلامی می‌کوشد از اسپانیا دیگری فرهنگی مستحکمی بسازد و افکار خود را نه تنها در قالب پیرنگ ساده بلکه در قالب شیوه زندگی شخصیت‌ها، مرامهای شخصی و اجتماعی آنان و... جاری سازد.

نمایشنامه ارنانی اثری چند بعدی است. چارلز پنجم[۴۲و۴۳] دشمن فرانسه بود و به همین دلیل چندین بار با فرانسه وارد جنگ شد و در نهایت فرانسه را شکست داد. نزاع میان اسپانیا و فرانسه در این دوران بارها توسط هوگو مورد توجه قرار می‌گیرد. وی می‌کوشد با اینکه چارلز برای اسپانیا بسیار مؤثر بود از وی شخصیتی جاه‌طلب ارائه کند که اگر در نهایت به موجودی بخشنده تبدیل می‌شود، این بخشندگی وی نیز از روی جاه‌طلبی است.

از سوی دیگر ارنانی قهرمان هوگو در این نمایشنامه فردی آرمانخواه است که اگر چه سعی می‌کند تمامی مشکلات را از سر راه بردارد، سرانجام تقدیر، وی را به کام مرگ می‌کشاند؛ حالتی که در تک به تک گفت‌وگوهای وی با دونا سول[۴۴] مورد تأکید قرار می‌گیرد و به این ترتیب یکی از شاکله‌های مهم شخصیت‌پردازی در ادبیات نمایشی رمانتیک شکل می‌گیرد[۴۵]؛ شخصیتی که می‌تواند نمایشگر ناکامی‌های انقلاب کبیر فرانسه

به‌شمار رود.

معزالدیوان فکری زمانی به ترجمه فرهنگی این اثر دست می‌زند که ایران پس از یک دوره پنجساله از سالهای ۱۳۲۰ه.ش تا ۱۳۲۵ ه.ش دوباره دستخوش شکست‌های اجتماعی و ناکامی شده بود. نویسندگان، قهرمانهایی را جست‌وجو می‌کردند که بتواند این اوضاع نابسامان را سامان دهد؛ اما چون نقطه روشنایی نبود، فرایند آن هم جز یأس و تاریکی نبود؛ از همین رو قهرمانان رمانتیک دوباره قدم به میدان گذاردند. بحث درباره ترجمه فرهنگی عبدالله از نمایشنامه ارنانی ویکتور هوگو را می‌توان از مقوله زبان آغاز کرد. ویکتور هوگو بیش از اینکه نمایشنامه نویس مشهوری باشد، بیشتر، ادیب است و از همین رو در آثارش وجوه ادبی بسیاری از قبیل استفاده از استعارات، تشبیهات و بسیاری از دیگر فنون ادبی قابل پیگیری است. از سوی دیگر آن‌چنانکه براکت می‌نویسد:

> نیازهای اجرایی نمایشها برای رمانتیک‌ها بسیار دست و پاگیر می‌نمودند و بسیاری از درام‌نویسان، چون به محدودیتهای صحنه واقف بودند از نوشتن جزئیات صحنه خودداری می‌کردند و ترجیح می‌دادند نمایشنامه‌هایی خواندنی(یا درام خانگی) بنویسند؛ زیرا چنین نمایشنامه‌هایی، فارغ از محدودیتهای اجرایی، قادرند تخیل خواننده را به پرواز درآورند (براکت،۱۳۷۵،ج۲: ۲۹۵).

براین اساس می‌توان انتظار داشت که نمایشنامه‌های هوگو مورد مناسبی برای ترجمه فرهنگی در دوران رضا پهلوی و محمدرضا پهلوی قرارگیرد که علاقه‌مندی به زبان دیوانی و نثر کتابی وجود داشت. بنابراین معزالدیوان فکری همین زبان را برای ترجمه فرهنگی این آثار برمی‌گزیند؛ غافل از اینکه در این میان وضعیت دیگری رخ می‌دهد. فکری در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«علت اصلی این بود که بعضی از نمایشنامه‌های فرنگی را تماشاگر بخوبی درک نمی‌کرد و اقتباس کردن آنها هم به تماشاگر کمک می‌کرد که نمایشنامه را بهتر بفهمد؛ هم به ما که بهتر بازی کنیم»(فکری به نقل از خبری،۱۳۸۵: ۵۱)؛ پس هم‌چنان هدف ترجمه فرهنگی این نمایشنامه‌ها اجرا روی صحنه بوده که زبان دیوانی نمی‌توانسته است مورد مناسبی برای این آثار باشد؛ از همین رو این متون، که در تاریخ ادبیات نمایشی رتبه‌ای شایسته داشت، خیلی زود از خزانه فرهنگی متون ایرانی حذف شد.

معزالدیوان در ترجمه خود همانند هوگو، که داستان را با زبان فرانسه در کشور اسپانیا

روایت می‌کند، می‌کوشد داستان را در کشوری به غیر از ایران سامان دهد و به همین علت کشور عراق را برمی‌گزیند و مطابق این تناظر نام شخصیت‌ها نیز از میان نامهای عربی انتخاب می‌شود. عبدالله به جای ارنانی می‌نشیند، ثریا به جای دوناسول؛ ابوحنیفه به جای دون روی گومز[٤٦]و سعید به جای دون کارلوس.[٤٧] جغرافیای نمایشنامه و نامها در برخی لحظات سبب می‌شود مترجم، عنان زبان را از دست بدهد و به جای زبان فارسی از زبان عربی استفاده کند. همین نکته باعث شده است در این صحنه‌ها عامل نخستین الگوساز مورد نظر لوتمان مخدوش، و ترجمه فرهنگی دستخوش نقصان شود. در پرده سوم، سن دوم، هنگامی‌که عبدالله وارد دربار ابو حنیفه می‌شود، می‌گوید:

سلام یا سیدی. خداوند تو را سلامت بدارد(فکری،۱۳۲٦:۱۵).

عبارت یا سیدی، همان گسست زبانی است که در همین صحنه چند بار تکرار و بعد دوباره فراموش می‌شود.

از سوی دیگر فکری بیشتر وجوه ادبی کار و آنچه را سبب گسترش نمایشنامه در عرض برای شخصیت‌پردازی شخصیت‌هاست، حذف می‌کند و بنابراین از کلیت داستان جز پیرنگ باقی نمی‌ماند؛ برای نمونه در پرده سوم، صحنه ششم، دون روی گومز با گذر از مقابل تابلوهایی که تصویر اجدادش بر آنها نقش بسته است و در سرسرای قصر قرار دارد از سلحشوریهای خاندانش سخن می‌گوید. این سخنان با ظرافتهای ادیبانه‌ای بیان می‌شود که در کل حذف شده‌است و همین سبب می‌شود تا زبان هوگو در متن اصلی نیز با لکنت روبه‌رو شود. از سوی دیگر برخی توصیفها نیز، که در ترجمه مصون مانده، آن‌قدر کوتاه شده که تمام جزئیات را از دست داده‌است. در پرده سوم، صحنه نخست نمایشنامه عبدالله از قول ابوحنیفه آمده است:

گوش کن. البته من تقصیر داشتم. در این سن انسان حسود و بدگمان می‌شود. می‌دانی چرا؟ به‌علت زیبایی و جوانی دیگران بارها از خدا خواسته‌ام که این قصور عالی، ثروت و منصب، مقام و همه و همه را از من بگیرد و در عوض جوانی به من اعطا کند. همسن تو شوم تا تو مرا دوست داشته باشی؛ اما این آرزوهای خام مانند بخار از ذهن من دور می‌شود و همیشه همان پیرمردی که باید قبل از تو راه گورستان را پیش گیرد به‌جای خود باقی است(فکری،۱۳۲٦: ١٤).

در حالی‌که این گفته در همین صحنه و متن اصلی چنین است:

DON RUY GOMEZ, se levant et allant a elle.
Eccoute, on n'est pas maitre

De soi-meme, amoureux comme je suis de toi,
Et Yieux. On est jaloux, on est mechant, pourquoi ?
Parce que L'on est vieux. Parce que beaute', grace,
Jeunesse, dans autrui, tout fait peur, tout menace.
Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux
De soi. Derision ! que cet amour boiteux,
Qui nous remet au coeur tant d'ivresse et de flamme,
Ait oublie le corps en rajeunissant I'ame !
−Quand passe un jeune patre—oui, c'enest la!— souvent,
Tandis que nous allons, lui chantant, moi revant,
Lui dans son pre vert, moi dans mes noires allees,
Souvent je dis tout bas : — O mes tours crenelees
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh ! que je donnerais mes ble's et mes forets,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
Et tous mes vieux aieux qui bientot m'attendront,
Pour sa chaumiere neuve et pour son jeune front !
Car ses cheveux sont noirs, car son ceil reluit comme
Le tien, tu peux le voir, et dire : Ce jeune homme !
Et puis penser a moi qui suis vieux. Je le sais !
Pourtant j'ai nom Silva, mais ce n'est plus assez !
Oui, je me dis cela. Vois a quel point je t'aime !
Le tout, pour etre jeune et beau comme toi-meme !
Mais a quoi vais-je ici rever? Moi, jeune et beau !
Qui te dois de si loin devancer au tombeau ! (Hugo,1891: 64,63)

ترجمه این قسمت نیز به قرار زیر است:

دون روی[برمی‌خیزد و به سمت او می رود]: فهمیدم. یک مرد نمی‌تواند خود را کنترل کند زمانی‌که بر تو عاشق باشد و البته کهنسال همچون من که هم عاشق تو هستم و هم سالخورده. چرا باید مردی حسود و ظالم باشد؟ زیرا او کهنسال است و تناسب، زیبایی و جوانی مردان دیگر او را می‌ترساند و بیمناک می‌کند؛ چون این پیرمرد بر دیگران رشک می‌ورزد و از خود شرمنده است. چقدر این عشق شکننده مسخره به نظر می‌رسد؛ اما همین عشق، شور و سرمستی را به قلب ما بازمی‌گرداند؛ روح را از نو جوان می‌سازد و تکیدگی جسم را فراموش می‌کند. گاهی تخیل می‌کنم چوپان جوانی را که از جایی که ما گذر کردیم، عبور می‌کند... آه هم اکنون گویا نزدیک می‌شود؛ آواز می‌خواند و من غرق در خیال می‌شوم. او برای مراتع سرسبزش می‌خواند و من به سرسرای تاریک قصرم می‌اندیشم. گاهی زیر لب زمزمه می‌کنم ای کاش می‌توانستم با خرسندی هرآنچه از دارایی‌هایم را که دارم از قصر گرفته تا زمینهای سرسبز و رمه‌ای که در طول کوه به چرا مشغولند،

عنوان فامیلی، نشانهای افتخار، لقب و خلاصه هر چه مرا دربرگرفته است و به چیزی بی‌مصرف بدل می‌سازد، بدهم و در ازای آن بوی کاهگلی را به دست آورم که چوپانی جوان، سقف خانه‌اش را به‌وسیله آن می‌سازد و جوانی‌ای را که بر چهره دارد. می‌دانی موهایش تیره است. چشمانش همچون چشمان تو برق می‌زند. ممکن است تو او را ببینی و فریاد بکشی «هی مرد جوان» و بعد کهنسالی مرا به یاد آوری. من این را می‌دانم. من نام خاندان سیلوا را حمل می‌کنم؛ اما این به هیچ وجه کافی نیست. ذهن من دائم به سوی داستانی می‌رود که برایت بازگفتم. تو می‌بینی که چقدر عالی عشق تو را با خود حمل می‌کنم. من حاضرم هرآنچه دارایی دارم بدهم تا جوانی و شادابی تو را به دست بیاورم؛ اما این چه رؤیایی است. من و جوانی و شادابی؟ من بسیار زودتر از تو به سوی قبر سرازیر خواهم شد!

ویکتور هوگو نشانه‌های فرهنگی بسیاری را در نمایشنامه خود تعریف کرده است که این نشانه‌ها به درک شخصیت‌ها یاری فراوان می‌رساند. چند نمونه از این نشانه‌ها در زیر می‌آید.

Dona Josefa Duakte,vielle, en noir, avec le corps de si jupe'cousu jadis,a la mode d'Isabelle la Catholique (Ibid:8)

دونا جوزفا دوآرت، پیرزنی با لباس سیاه و گردنبندی با سنگی مشکی که بر بالاپوش لباس رسمی‌اش قرار گرفته‌است. این گردنبند شمایل ایزابلای کاتولیک را دارد. او پرده سرخ فام پنجره را می‌کشد و چند صندلی را مرتب می‌کند.

نشانه: ایزابلای کاتولیک یک نشان رسمی اسپانیایی است که در باورهای ملی این کشور ریشه دارد؛ شمایلی خاص دارد که بانوان از آن به عنوان گردنبند و دیگر آلات زینتی استفاده می‌کنند.

Entre Hernani. Grand manteau, grand chapeau. Dessaus, ufi castume de montagnard d'Aragon, gris, avec une cuirasse de cuir, une epee, un paignard, et un car a la ceinture (Ibid:14)

ارنانی در حالی‌که یک شنل بزرگ بر تن و کلاه گشادی بر سر دارد وارد می‌شود. او در زیر این شنل و کلاه به جامگانی ملبس است که او را به کوهنوردان آراگون شبیه کرده‌است: جامگانی خاکستری با نیم تنه‌ای چرمی. یک شمشیر، یک خنجر و یک هورن نیز بر پر شال دارد.

نشانه پوشاک و جغرافیا: آراگون منطقه‌ای است خودمختار که در شمال شرقی کشور

اسپانیا قرار دارد. این منطقه شمالی- جنوبی از دوران قرون وسطی ساخته شده است. ساراگوزا پایتخت آراگون به شمار می‌آید. مردم این منطقه با زبانی شاعرانه سخن می‌گویند.

Don Ruy Gomez :[…] Quand nous avions le Cid et Bernard, ces grants
De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles
Honorant les vieillards et protegeant les filles […] (Ibid:.27)

وقتی سید و برناردو، که هر دو از بزرگان اسپانیا و جهان هستند، درون کاستیل حرکت می‌کردند، کهنسالان و زنان آسیب پذیر را که در پناه آنان بودند، اکرام می‌کردند. آنها افرادی نیرومند بودند و خنجر و شمشیرهایشان بیش از اسباب بازیهایی که شما در اختیار دارید از پس قلاف می‌درخشید. آن مردان به ریش و موی خاکستری ادای احترام می‌کردند؛ عشق در گرو کلیسا داشتند؛ نمک خوردند و نمکدان شکن هیچ بشری نبودند. تنها دلیلشان نیز شرافتشان در زندگی بود.

نشانه‌های فرهنگی اسطوره‌ای: سید و برناردو دو تن از قهرمانهای ملی اسپانیا هستند که در وصف سلحشوری و دلیری آنها ترانه‌های عامیانه بسیاری میان مردم شایع بوده است.

نشانه‌هایی این‌چنین در متن فکری، جملگی حذف شده، و هیچ جایگزینی برای آنها در نظر گرفته نشده است. بنابراین متن فکری بسیار نحیف به نظر می‌رسد که گویا با توجه به سلیقه مخاطبان تماشاخانه تهران با اتکا به داستانی عاشقانه مورد توجه قرار گرفته است؛ از همین رو انتخاب کشور عراق برای رخدادگاه نمایشنامه نیز دلیل مشخصی ندارد.

کمال شهرزاد با توسل به انگاره‌ای بینامتنی، یکی از داستانهای هزارو یک شب را در دوران رضا پهلوی دستمایه قرار داده است تا نمایشنامه آنجلو هوگو را ترجمه فرهنگی کند. این نمایشنامه به دلیل فراستهای شهرزاد در تاریخ ادبیات نمایشی باقی مانده است. البته برای ماندگاری این متن نیز می‌توان دلایلی فرامتنی را در نظر گرفت؛ برای نمونه در دوران رضا پهلوی اعراب دیگری نافرهنگی به‌شمار می‌رفتند. گویا شهرزاد برای مخالفت با سیاستهای فرهنگی رضا پهلوی به داستانهای عربی هزارویک شب روی آورده است؛ اگرنه افسانه‌های عربی «هزار و یک شب» با زبان نگارشی ویکتور هوگو مناسبتی ندارد؛ زیرا اعراب دوران عباسی زبان رسمی ادبی داشتند که هزارو یک شب را

در مقایسه با آن در حاشیه می‌دیدند؛ یعنی هزارو یک شب از دید اعراب دارای زبان رسمی ادبی نبوده است.[۴۸]

از این دیدگاه می‌توان گوشه چشمی به این ادعا کرد که آیا فکری نیز می‌خواسته است از طریق ایجاد بینامتنی با داستانهای هزارو یک شب ارنانی را به عبدالله تغییر دهد.

شخصیت شاه کارلوس، که در نمایشنامه عبدالله ابو سعید خوانده می‌شود، انسانی بدخوست که ناگهان در انتهای نمایش تغییر چهره می‌دهد. او در این نمایشنامه به دلیل ظلمی که پدرش در حق عبدالله روا داشته‌است، او را می‌بخشد و به خونبها، املاک و اجازه ازدواج با ثریا را به او می‌دهد[۴۹].

به نظر می‌رسد این خط داستانی در خدمت محمدرضا پهلوی است که می‌کوشید، آنچه پدر ویران کرده بود، بازسازی کند و این درحالی‌است که داستان در نمایشنامه ویکتور هوگو به گونه‌ای دیگر روایت می‌شود. در نمایشنامه هوگو پرده کاملی هست که در نمایشنامه عبدالله کل این پرده حذف شده است. در این پرده دون کارلوس که در انتظار آن است که به امپراتوری برگزیده شود با جنازه شارلمن[۵۰] (امپراتور پیشین) خلوت و عقاید خود را درباره مردم و امپراتوری به تفصیل بازگو می‌کند. او در این صحنه آگاه می‌شود که عده‌ای به توطئه قتل وی برخاسته‌اند و هنگام شور، دست آنها را رو می‌کند. ارنانی و دون روی گومز نیز در جمع آنان هستند. در آنجا شاه جمله‌ای کلیدی می‌گوید و ارنانی را می‌بخشد و دوناسول را نیز به او می‌دهد. او در این صحنه می‌گوید:

DON CARLOS, a part, la main dans sa poitrine.
Eteins-toi, coeur jeune et plein de flamme!
Laisse regner L'esprit, que longtemps tu troublas.
Tes amours desormais, tes maitresses, helas!
C'est rAllemagne, c'est la Flandre, c'est I'Espagne (Hugo,1891:134)

دون کارلوس[دستانش را روی قلب می‌گذارد]: خودت را کنترل کن قلب من. تو هنوز جوان هستی و لبریز از عشق. فعلا با سیاست رفتار کن. بی‌شک در درازمدت تو ترفندهای خود را خواهی داشت. زین پس همه عشق و آه تو معشوقه‌ای است به نام آلمان، فنلاند و اسپانیای کهن.

بنابراین هوگو براحتی شاه را به خود وا نمی‌گذارد و حسی از جاه‌طلبی را درون وی زنده نگاه می‌دارد؛ اما فکری حتی به مدد لطمه خوردن به پیرنگ نمایش و ساختار

شخصیت‌ها نیز پرده چهارم را حذف کرده است؛ زیرا در انتهای پرده سوم، شاه ثریا را با خود می‌برد و بعد معلوم نمی‌شود که به چه دلیلی وی را می‌بخشاید.

آسیبهای این‌چنینی در ترجمه‌های فرهنگی دوران مورد بحث سبب شده است که آنها کارکرد خود را در طول زمان از دست بدهند؛ زیرا تنها توانسته‌اند فرزند زمان خود باشند و مترجم نه به عنوان کالایی فرهنگی که تنها از دیدی تجاری به آنها نظر کرده است. آنچه در ترجمه فرهنگی جذب و طرد فرهنگی خوانده می‌شود در این اثر به مساوات رعایت نشده و بیشتر طرد فرهنگی رخ داده است. با توجه به گسترش سپهر نشانه‌ای در این دوران به نظر می‌رسد که مترجم در اثر خود با نوعی کمکاری روبه‌رو شده است.

محمد علی جمال‌زاده(۱۳۸۲) در مطلبی درباره ترجمه نگاشته است که هر اندازه امکانات رسانه‌های دیداری، نوشتاری و شنیداری افزایش یابد، مخاطب ترجمه می‌تواند به درک بهتری از متن نائل آید.[۵۱] با استناد به این گفته می‌توان در نگاهی کلی ادعا کرد که حالتی در زمان خود و با توجه به سپهر نشانه‌ای موجود توانسته است ترجمه فرهنگی مناسبتری نسبت به فکری ارائه کند.

نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی فرهنگی روش و چارچوبی کاربردی برای مطالعه متون به شمار می‌آید که در یکی از رویکردهای خود به تحلیل متون تاریخی در زمینه همزمانی و در زمانی تاریخی می‌پردازد. این رویکرد می‌تواند سویه‌های پنهانی از متون را در طول تاریخ خود شکل دهد و آنها را از نو در فرهنگ همان تاریخ رمزگذاری کند و برای آن مبناهای خوانشی جدید فراهم‌آورد. تاریخ هنر در فرهنگ مشخص با همه عناصر وابسته به آن بستری مناسب برای مطالعه از دید نشانه‌شناسی فرهنگی است. در تاریخ هنر ایران، ادبیات نمایشی به دلیل انگاره‌هایی که آن را به غرب وابسته می‌کند، حوزه‌ای همواره قابل مطالعه است. در این پژوهش با اتکا به شاخه ترجمه فرهنگی در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو – مسکو این سؤال به میان آمد که حالتی و فکری به عنوان دو تن از نویسندگان نسل نخست نمایشنامه‌نویسی در ایران در راستای جذب و طرد فرهنگی دوران خود در رویارویی با متون غربی چگونه عمل کرده‌اند. پس از تعریف سپهر فرهنگی و ترسیم سپهر فرهنگی دوران پهلوی نخست و دوم این نتیجه

به‌دست می‌آید که : ۱- نمایشنامه اصفهانی چلمن اثر حالتی بیشترین اجراهای خود را در دوران محمدرضا پهلوی داشته است. با توجه به اینکه نمایشنامه‌ها در اجرا تغییر می‌کرده است، نمی‌توان تحلیل دقیقی از آن ارائه کرد؛ اما در نهایت با توجه به وضعی که پس از ترجمه این نمایشنامه در سال ۱۳۰۱ در عرصه زبان ترجمه و مسائل گوناگون فرهنگی رخ می‌دهد، آنچه به مثابه طرد فرهنگی در نمایشنامه حالتی صورت گرفته‌است، سازوکار مناسبی برای این دوران به نظر نمی‌رسد؛ اما پیام اخلاقی متن، بی‌نظمی اجتماعی که در این دوران نیز وجود داشته‌است، می‌تواند زمینه‌های مضمونی علاقه‌مندی کارگردانهای دوران پهلوی دوم به نمایشنامه اصفهانی چلمن بوده باشد. از دستاوردهای حالتی در ترجمه فرهنگی این نمایشنامه می‌توان به نام سازی برای اشخاص و مکانها در ترجمه، رفتارسازی ایرانی و توضیح عناصر بیگانه در متن در قالب گفت‌وگوها اشاره کرد؛ اما این مسائل تنها در راستای متن اصلی است و لایه فرهنگی تازه‌ای جز نشانه‌های شمایلی به متن نمی‌افزاید. ۲- فکری در مقایسه با حالتی می‌تواند همان عناصری همچون نام سازیها را انجام‌دهد؛ اما عملا با حذف و عدم جایگزینی مناسبی برای حذفهایی که نسبت به متن اولیه روبه‌رو بوده است، نمی‌تواند به خلق متن جدیدی همسنگ با متن اولیه ویکتور هوگو دست یابد. متن هوگو لایه‌های مختلف فرهنگی دارد که در نمایشنامه در اشاره به سابقه فرهنگی شهرهای محل رخداد داستان، لباسها و حتی عناصر صحنه مورد استفاده قرار گرفته‌است؛ اما فکری جایگزینی دراماتیک برای آنها نداشته است و تنها سعی می‌کند که به خط اصلی داستان وفادار بماند که آن هم به دلیل مسائل سیاسی زمان اجرای اثر، بخشهایی از آن مخدوش شده است. آنچه در ترجمه فرهنگی جذب و طرد فرهنگی خوانده می‌شود در این اثر به مساوات رعایت نشده و بیشتر طرد فرهنگی رخ داده است. با توجه به گسترش سپهر نشانه‌ای در این دوران به نظر می‌رسد که مترجم در اثر خود با نوعی کمکاری روبه‌رو شده است.

پی‌نوشتها

1. Yuri Lotman
2. Moscow-Tartu
3. Moscow Linguistic Circle
4. Formalist
5. Symbolism

6. Strumenti Critic
7. Cognitive

۸. برای مطالعه بیشتر ر.ک. سنسون،۱۳۹۰،b:۱٥٤

۹. برای مطالعه بیشتر ر.ک. توروپ،۱۳۹۰،b:۲۰۱

۱۰. نگارنده اصطلاح تئاتر بینافرهنگی را در این پژوهش با معادل انگلیسی Intercultural Theater در نظر گرفته است.

۱۱. تا پیش از ورود تئاتر به ایران، آثاری با عنوان تعزیه و یا سیاه‌بازی روی صحنه می‌رفته است که می‌توان به آنها عنوان نمایش داد. اجراهای آیینی فولکلوریک همچون مراسم زار و... نیز که در مناطق مختلف ایران اجرا می‌شده است، زیرمجموعه عنوان نمایش طبقه‌بندی می‌شود؛ برای مطالعه بیشتر درباره تفاوتهای تئاتر و نمایش ر.ک.(اسلین،۱۳۸۲ :۱۵ –۱۱)

۱۲. برای مطالعه بیشتر ر.ک. ملک پور ۱۳۸۵،ج۲: ۱٦

۱۳. برای مطالعه بیشتر ر.ک. سپهران ۱۳۸۸: ۲۳٤–۲۱۵

۱٤. «کمدی ایران (۱۲۹٦، سید علی نصر–امتداد در دوران رضا پهلوی)، کلوپ موزیکال (۱۳۰۱، علینقی وزیری)، کمدی اخوان (۱۳۰۲، محمود ظهیرالدینی)، جامعه باربد(۱۳۰۵، اسمعیل مهرتاش)، سیروس (۱۳۰۸، آراداشاس نازاریان)، نکیسا (۱۳۰۷، افلاطون شاهرخ)، استودیو درام کرمانشاهی (۱۳۰۹، میرسیف‌الدین کرمانشاهی)، مرکزی (۱۳۱۰، افلاطون شاهرخ و خیرخواه)، ایران جوان (۱۳۱۱،شهرزاد و آقابایف)، کانون صنعتی (۱۳۱۱، فکری،نوشین، لرتا و خیرخواه). این گروه‌ها هریک مدتی به فعالیت ادامه می‌دهند و تعطیل می‌شوند. بازیگران و کارگردانها نیز به همین دلیل دائم از گروهی به گروهی دیگر کوچ می‌کنند»(اسکویی،۱۳۷۰: ۱٤٦).

۱۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک. ملک پور۱۳۸٦،ج۲: ۲٤۹–۹۹

۱٦. برای مطالعه بیشتر ر.ک. آژند ۱۳۷۳: ۱۸٦–۱۲۸

۱۷. تقسیم‌بندی آژند عبارت است از:"الف)نمایشنامه‌های منثور: ۱)نمایشنامه‌های منثور تاریخی(بزمی و رزمی) ۲) نمایشنامه‌های اجتماعی- اخلاقی ب)نمایشنامه‌های منظوم: ۱)نمایشنامه‌های منظوم تاریخی(بزمی و رزمی) ۲)نمایشنامه‌های منظوم اجتماعی- اخلاقی ج)نمایشنامه‌های منثور و منظوم(همان،: ۱۲۸و۱۲۹). البته آژند پس از این تقسیم‌بندی زمانی‌که به گسترش مطلب می‌پردازد، دو شکل نمایش عروسکی و اپرت را نیز به عنوان افزوده‌هایی جدید وارد تحلیل خود می‌کند که شکل‌بندی کلی زبانی وی را خدشه‌دار می‌سازد.

۱۸. برای مطالعه بیشتر ر.ک. شهبازی، ۱۳۹۳: ۱٦۱–۱۳٦

19. Carlo Goldoni

۲۰. برای مطالعه بیشتر ر.ک بزرگمهر،۱۳۷۹: ٤۸۹

۲۱. برای مطالعه بیشتر ر.ک. تقی‌پور،۱۳۸۵: ۲۷

۲۲. نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب در دهه ۱۳۵۰ ه.ش. توسط حسین پرورش ترجمه شده است که سال ۱۳۹۰ توسط نشر قطره به چاپ رسید.

۲۳. برای مطالعه بیشتر ر.ک.تقی پور،۱۳۸۵: ۲۹-۱۳

24. Sachi
25. Comedia Del-Arte

۲٦. برای مطالعه بیشتر ر.ک. آقاعباسی،۱۳۹۰: ۱٤۲-۱۲۹ و براکت ۱۳۷۵،ج۱: ۳۲۸-۳۱۸

۲۷. برای مطالعه بیشتر ر.ک. آقا عباسی،۱۳۹۰: ۱۳۹

۲۸. برای مطالعه بیشتر ر.ک Goldoni (1986:137-113)

29. Fricandeau

۳۰. برای مطالعه بیشتر ر.ک.Goldoni (1986:124,125)

31. Lombardi
32. Silvio
33. Claris

۳٤. برای مطالعه بیشتر ر.ک. تقی پور،۱۳۸۱: ۱۱-۹

۳۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک بزرگمهر،۱۳۷۹: ٤۸۹

36. Hernani

۳۷. برای مطالعه بیشتر در این زمینه ر.ک.براکت،۱۳۷۵،ج۲: ۳۱٦ ، سید حسینی،۱۳۷٦،ج۱: ۲۲۵-۲۲۳و R. Effinger,1900:30-24

38. Cramwel

۳۹. برای مطالعه بیشتر ر.ک.سید حسنی،۱۳۷٦،ج۱: ۲۲۳-۲۱۵

40. Le Cid

٤۱. برای مطالعه بیشتر ر.ک. آر.افینگر،۱۹۰۰: ۳۹

42. Charles The Fifth

٤۳. شاه اسپانیا در قرن ۱٦

44. Dona Sol

٤۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک. صباح،۱۳۸۹: ٥٤-٤۵

46. Don Ruy Gomez
47. Don Carlos

٤۸. برای مطالعه بیشتر ر.ک. ثمینی،۱۳۷۹: ۸۳

٤۹. برای مطالعه بیشتر ر.ک. فکری،۱۳۲٦: ۲۳

50. Charlman

۵۱. برای مطالعه بیشتر ر.ک. جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۱و۷۲

فهرست منابع

آژند، یعقوب؛ (۱۳۷۳) ***نمایشنامه نویسی در ایران***؛ تهران، انتشارات نی.

اسلین، مارتین؛ (۱۳۸۲) ***دنیای درام***؛ ترجمه: محمد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

اسلین،مارتین؛ (۱۳۹۰) ***مقدمه ای بر شکسپیر معاصر ما***؛ ترجمه: رضاسرور، تهران، انتشارات بیدگل.

آقا عباسی، یدالله؛ (۱۳۹۰) ***گولدونی، اصلاح گر کمدیا دل آرته؛*** در کتاب ترجمه نمایشنامه یک نوکر و دو ارباب، تهران، انتشارات قطره.
اکو، امبرتو؛ (۱۳۹۰) ***مقدمه‌ای بر کتاب جهان ذهن: نظریه‌ی نشانه شناختی فرهنگ***؛ ترجمه: فرهاد ساسانی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، انتشارات علم.
بزرگمهر،شیرین؛ (۱۳۷۹) ***تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران***؛ تهران، انتشارات تبیان.
تقی‌پور، معصومه؛ (۱۳۸۱) ***مقدمه؛*** در کتاب نمایشنامه‌های تک پرده‌ای معزالدیوان فکری، تهران، انتشارات روزبهان.
تقی‌پور، معصومه؛ (۱۳۸۵) ***مقدمه؛*** در کتاب نمایشنامه‌های تک پرده‌ای رفیع حالتی، تهران، انتشارات روزبهان.
توروپ، پیتر؛ (۱۳۹۰ب) ***ترجمه کردن و ترجمه به مثابه فرهنگ***؛ مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، انتشارات علم.
ثمینی، نغمه؛ (۱۳۷۹) ***کتاب عشق و شعبده؛*** تهران، انتشارات مرکز.
حالتی، رفیع؛ (۱۳۰۱) ***اصفهانی چلمن؛*** تهران، اسناد کتابخانه مجموعه تئاتر شهر.
حالتی، رفیع؛ (۱۳۸۵) ***نمایشنامه‌های تک پرده‌ای رفیع حالتی؛*** تهران، انتشارات روزبهان.
حیدری، آزیتا؛ (۱۳۷۰) *کتابشناسی سالنهای نمایشی در تهران*؛ **فصلنامه تخصصی تئاتر**، ش ۱۵، تهران، انتشارات نمایش.
خبری، محمدعلی؛ (۱۳۸۵) ***پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران***؛ تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.
سپهران، کامران؛ (۱۳۸۸) ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه(۱۳۰٤-۱۲۸۵)***؛ تهران، انتشارات نیلوفر.
سجودی، فرزان؛ (۱۳۸۸الف) ***ارتباطات بین فرهنگی: رویکردی نشانه شناختی***، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم.
سجودی، فرزان؛ (۱۳۸۸ب) ***ارتباطات بینافرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد***؛ مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم.
سنسون،گوران؛ (۱۳۹۰ب) ***خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی***؛ مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، انتشارات علم.
سیدحسینی، رضا؛ (۱۳۷٦) ***مکتب های ادبی***؛ ج اول، تهران، انتشارات نگاه.
شهبازی، رامتین؛ (۱۳۹۳) ***نشانه شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۳۰-۱۳۰۰)***

تهران،انتشارات علم.
صباح، هلن؛ (۱۳۸۹) ***قهرمان رمانتیک***؛ ترجمه: گلناز غفوری صالح، هیرسا مرید، مهدیه جعفرزاده،تهران، انتشارات انجمن شاعران ایران.
فکری، معز الدیوان؛ (۱۳۲٦) ***عبدالله***؛ تهران، اسناد کتابخانه مجموعه تئاتر شهر.
فکری، معزالدیوان؛ (۱۳۸۱) ***نمایشنامه‌های تک پرده‌ای معزالدیوان فکری***؛ تهران، انتشارات روزبهان.
گ. براکت، اسکار؛ (۱۳۷۵) ***تاریخ تئاتر جهان***؛ ج اول، ترجمه:هوشنگ آزادی‌ور، تهران، انتشارات مروارید.
گ.براکت، اسکار؛ (۱۳۷٦) ***تاریخ تئاتر جهان؛*** *ج دوم*، ترجمه:هوشنگ آزادی‌ور، تهران، انتشارات مروارید.
ملک‌پور، جمشید؛ (۱۳۸۵) ***ادبیات نمایشی در ایران؛*** ج دوم، تهران، انتشارات توس.

پایان‌نامه‌ها

آقایی، ناصر،(۱۳۸۷) ***مسائل توسعه تئاتر غربی در ایران(۱۳۵۷-۱۲۵۷)***؛ رساله دکتری، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
برهانی، بهاره؛ (۱۳۸٤) ***اقتباس***؛ پایان‌نامه کارشناسی، گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره.
بصیری، آیدا؛ (۱۳۹۰) ***پیوست و گسست فرهنگی در تئاتر ایران دوران پیشا مشروطیت تا سال ۱۳۳۰***؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
تیموری، مریم؛ (۱۳۸۸) ***تئاتر میان فرهنگی از نظریه تا اجرا***؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
جهازی، ناهید؛ (۱۳۸۳) ***ادبیات نمایشی در عصر پهلوی اول(۱۳۲۰-۱۲۹۹)***؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
خزیمه، مهرداد؛ (۱۳۸٤) ***جستاری در اقتباس و نمایشی‌سازی(داستان) در سینما و تلویزیون***؛ گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
عوض پور، فرود؛ (۱۳۸۸) ***بررسی و تحلیل شاخصه‌های فرهنگی در تطبیق دو اثر اقتباسی از نمایشنامه مکبث***؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره
Goldoni, Carlo (1986), *The Servant of Two Masters*, Translated to

English by: Edward J.Dent, NewYork, Applause Theatre and Cinem books.
Hugo, Victor (1891), *Hernani*, Boston, D. C. HEATH & CO., PUBLISHERS.
R.Effinger, John (1900), *First Performance of Hernani*, Chicago, Scott, Foresman And Company.