پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران

محمد علی خبری[1]، محمد رضا خاکی[2] *

۱- دانشجوی دکترای دانشگاه تربیت مدرس

۲- استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

از زمان نخستین آشنایی ایرانیان با دستاوردهای تمدن مدرن مغرب زمین در قرن نوزدهم میلادی، «تئاتر» نیز یکی از الگوهای نمایشی غرب بود که مورد توجه منورالفکران و درباریان و دانشجویان اعزام شده به فرنگ قرار گرفت. تئاتر در غرب با پشت سر گذاشتن یک تاریخ دو هزار و پانصد ساله شکل و سامانی پیدا کرده بود. اما جامعه ایرانی با اشکال نمایشی غرب بویژه تئاتر و یا همان شیوه اجرایش در غرب آشنایی نداشت. بنابراین برخی از افراد پس از آشنایی با پدیده تئاتر در غرب و به حساب آوردن آن به عنوان یکی از عناصر جامعهٔ مدنی سعی کردند از طریق آداپتاسیون[1] بعضی از متون نمایشی غرب، جامعهٔ ایرانی را با تئاتر آشنا سازند. آداپتاسیون نوعی ترجمه آزاد اقتباس و برداشت آزاد از متون نمایشی غرب است که عنوان نمایشنامه‌ها، نام شخصیتها، عبارات، لغات، مطالب، مکانها، فضاها و اصطلاحات متن اصلی به دلخواه، کم، زیاد و پس و پیش می‌شود؛ گاهی نیز عبارتی موافق گفته‌های مؤلف، به آن افزوده یا کاسته شود. آداپتاسیون سعی می‌کرد تا یک حالت سازگاری، انطباق و روزآمد کردن با فرهنگ اجتماعی ایران ایجاد کند. اما در پی رنگ، ساختار و مضمون نمایشنامه‌ها حذفی صورت نمی‌داد.

آداپتاسیون متون نمایش غرب، نه براساس یک روش علمی، بلکه بیشتر براساس علاقه و تلاش شخصی، مطابق با جامعه ایران و مدلهای موجود از نمایشهای ایرانی چون «تقلید» و «تعزیه» صورت می‌گرفت. در جریان آداپتاسیون، که برخی از دانشجویان اعزام شده به فرانسه سهمی‌در آن پیدا کردند، گرایش عمیق تجدد طلبی را به سوی شکلهای شاد تئاتری فرانسه با سردمداری «مولیر» کشاند. همراه با آداپتاسیون، بعضی از متفکران، نمایشنامه نویسی را به شیوه نمایشنامه نویسان غربی آغاز کردند و بعضی دیگر به ترجمه آثار نمایشی غرب پرداختند. شایان ذکر است روند آداپتاسیون به صورت یک روش علمی و مستمر به وسیله هنرمندان تئاتر پیگیری نشد.

کلید واژگان: آداپتاسیون، تئاتر، ایران.

۱ـ مقدمه

از ابتدای قرن نوزدهم میلادی و آغاز ارتباط ایرانیان با جوامع اروپایی، ایرانیان بتدریج دریافتند بسیاری از تغییر، تحولات و پیشرفتهای روی داده در جوامع اروپایی در جامعه ایران اتفاق نیفتاده است. از جمله این تحولات آشنایی با فرهنگ و تمدن جدید مغرب زمین بود. این آشنایی طرح مباحث گوناگونی را، که طرح آنها در جامعه ایرانی تازه بود، باعث شد؛ مسائلی چون مدنیت، عدالت، قانون، پیشرفتهای علمی، الکتریسیته، ماشین ساختارهای مدرن و پدیدهٔ جدیدی در زمینه هنر به نام «تئاتر».

این پدیده در مغرب با پشت سر گذاشتن یک تاریخ چند هزار ساله، شکل و سامانی پیدا کرده بود. در اولین برخورد ایرانیان با پدیدهٔ تئاتر، این سؤال مطرح شد که: چگونه می‌توان تئاتر یا تماشاخانه غربی را به جامعه ایرانی عرضه کرد؟ جامعه ایران به گونه‌ای نبود که با اشکال نمایش غربی یا آثار ترجمه شده، با شیوهٔ خاص اجرایش در اروپا، رابطه برقرار کند. از طرف دیگر جامعهٔ ایرانی، با انواع نمایشهای تقلید و تعزیه آشنا بود. اما تئاتر در اروپا، از میراث گذشته یونان شکل می‌گرفت و به عنوان یک آفرینش هنری، بخشی از فرهنگ اروپا را تشکیل می‌داد، بنابراین به نظر می‌رسید دریافت ایرانیان از تئاتر غرب با آنچه که اروپاییان با آن از دیرباز آشنا بوده‌اند. تفاوتهای عمده‌ای داشته باشد. موضوع این مقاله به چگونگی شکل گیری تئاتر غربی در ایران از طریق ترجمهٔ آزاد، سازگار کردن، جرح، تعدیل، اقتباس و روزآمد کردن متون‌نمایشی غرب، که اصطلاحاً آداپتاسیون نامیده می‌شود، می‌پردازد.

---

* نویسندهٔ عهددار مکاتبات

1. Adaptation

۲ـ آداپتاسیون

فرهنگ بزرگ انگلیسی- فارسی حییم، واژه «آدابت»[1] به معنای قبول کردن، گرفتن، پذیرفتن، و اتخاذ کردن بیان کرده است [۱، ص. ۱۷].

«آداپسیون» خود نیز به عنوان اختیار، قبول، اقتباس و فرزند خواندگی معنا شده است [۱، ص. ۱۷]. همین فرهنگ واژهٔ ادبت[2] را به معنای وفق دادن، موافق کردن، جور کردن، مناسب کردن، درست کردن، جرح و تعدیل کردن، آورده است [۱، ص. ۱۴]. همچنین علاوه بر بیان واژه «آداپتاسیون» به صورت توافق، سازش، مناسب، تطبیق، و سازگازی، در انتها دو واژه اداپشن[3] و آداپتاسیون را معادل[4] یکدیگر ذکر کرده است[۱، ص.۱۳].

در ذیل این لغات ترجمه انگلیسی عبارت «آن داستان را جرح، تعدیل و برای نمایش مناسب کردند[5]». را نیز درج کرده‌اند.

در مقابل در فرهنگ فارسی محمد معین در ادامهٔ معانی ذکر شده برای واژه آداپتاسیون، معانی زیر آورده شده است:

توافق: با هم متفق شده، متحد شدن با یکدیگر، موافقت کردن با یکدیگر، سازش کردن، موافقت، سازش[۲،ص. ۱۱۵۸]؛

سازگار: سازش کننده، موافق، هماهنگ، هم آواز؛

سازگاری: سازش، موافقت، هماهنگی، هم آوازی [۲، ص. ۱۷۹۴]؛

جورکردن: یکسان کردن، یکنواخت گردانیدن، چیزی را به دسته‌ای شبیه و نظیر کردن [۲،ص. ۱۲۵۰]؛

تطبیق: برابر کردن دو چیز با هم، مطابق ساختن، برابری؛

تطبیق کردن: برابر کردن دو چیز با هم، مطابق ساختن [۲، ص. ۱۰۹۵]؛

تطابق: با هم برابر شدن، به هم راست آمدن، همانند شدن، همنشینی [۲، ص. ۱۰۹۴]؛

اقتباس: گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فرا گرفتن، آوردن آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در نظم و نثر بدون اشاره به مأخذ، گرفتن مطلب کتاب یارساله‌ای با تصرف و تلخیص، اخذ، فراگیری [۲، ص. ۳۲۱]؛

اقتباس کردن: فایده گرفتن از کسی، فرا گرفتن دانش از کسی، گرفتن مطلبی از کتابی یا جمله‌ای [۲،ص. ۳۲۱]؛

ترجمه: گزاردن، گزارش کردن، گردانیدن از زبانی به زبان دیگر، نقل کردن، ذکر کردن سیرت، اخلاق و نُسب شخصی، گزارش شرح احوال [۲،ص.۱۰۶۴]؛

در ادبیات نمایشی و فنون درام نویسی، همیشه مقوله‌ای با عنوان نگاه و نگره به متون غیر نمایشی مانند رمان، داستان کوتاه[6] و نوول و اساساً دستمایه‌های غیر اصلی وجود داشته است شایان ذکر اینکه مقوله فوق با تبدیل به صحنه نمایش، منشأ پیدایش نمایشنامه‌هایی شده است. امروزه نکتهٔ مهم دیگر، وجود واسطه‌هایی[7] است که متون ویژه خود را می‌طلبند. در بعضی گروهها، افرادی برای تبدیل و تنظیم متون غیر نمایشی به نمایشنامه‌های صحنه‌ای دست‌اندرکارند. این گروهها در اقتباس، تنظیم و خلاقیت و عرصهٔ متون «براساس وفاداری به متن»[8] شهرت دارند. اما در ادبیات صحنه‌ای قضیه کمی‌متفاوتتر است. زیرا با سه دسته قلمرو کم و بیش آشنا روبرو می‌باشیم: اقتباس، برداشت آزاد، ترجمه آزاد.

اما با اذعان به مرزهای نزدیک آنها، تفاوتشان با یکدیگر محسوس است.

اقتباس: نوعی برداشت آزاد در ترجمه می‌باشد؛ در واقع با اصطلاحات و عباراتی مواجهیم که بواقع بُعد بعید است؛ فرهنگها نیز از ترجمه وفادار به یک متن غیر فارسی فاصله دارند.

«زبان کلاسیک و فاخر فرانسوی بسیار پیچیده و برگردان آن به زبانهای دیگر، از جمله فارسی دشوار است. به این خاطر که مترجمان نمی‌توانستند از پس ترجمه نکته به نکته آن برآیند طریق اقتباس را پیش گرفتند تا با حفظاندیشه کلی اثر و ایجاد چند تغییر، درک نمایش را برای مخاطب ایرانی آسان کنند» [۳،ص.۵۶].

الفاظ و عباراتی که برای مخاطب ایرانی سهلتر و راحتتر باشد، به جای واژه‌های متون اصلی به کار رفته است. مانند ترجمه «خسیس» اثر مولیر به‌وسیله «محمدعلی جمالزاده» که عبارات و الفاظی چون «با یکدست دو هندوانه را نمی‌توان زیر بغل گرفت»، «قُبُل مَنقل»، «غاشیه کُش»، «چنته مولا» «پر جبرئیل»، و... به نقل شخصیتهای نمایشی آمده است.

«معزالدیوان فکری» درباره آداپتاسیون نمایشنامه‌های غربی می‌گوید:

«علت اصلی این بود که بعضی از نمایشنامه‌های فرنگی را تماشاگر به خوبی درک نمی‌کرد و اقتباس کردن آنها، هم به تماشاگر کمک می‌کرد که نمایشنامه را بهتر بفهمد و هم به ما که بهتر بازی می‌کنیم»[۴،ص.۲۳].

دکتر مهدی نامدار این نوع برخورد با متون غربی را دور شدن از متن اصلی می‌داند:

1. Adopt
2. Adapt
3. Adoption
4. Adaption = Adoption
5. The noel was adopted for the stage

6. Short Story
7. Medium
8. To be base

«البته باید دانست که همه این ترجمه‌ها نوعی اقتباس بوده است و برخی نیز در این اقتباس از متن اصلی بسیار دور شده‌اند» [۵، ص. ۷۷].

۳ـ آداپتاسیون در این پژوهش

در این پژوهش منظور از آداپتاسیون نوعی ترجمه آزاد، اقتباس و برداشت آزاد از متون نمایشی غرب است که عنوان نمایشنامه‌ها، شخصیتهای اصلی، عبارات، لغات، مطالب و اصطلاحات و ... متن اصلی به دلخواه مترجم، پس و پیش و گاهی موافق شود، گاهی نیز مطالبی غیر از گفته‌های مؤلف بر آنها افزوده یا کاسته شود تا یک حالت سازگاری، انطباق و روزآمد کردن با فرهنگ اجتماعی ایرانی داشته باشد. در بیشتر کتب ادبیات‌نمایشی ایران در مقابل اصطلاح «آداپتاسیون» کلمه «اقتباس» آورده شده است.

٤ـ نهضت ترجمه

میل به نشر فرهنگ و تعلیم دانش (آغاز شده از دارالفنون)، کم کم به افرادی نیز که رابطه مستقیم با دستگاه تعلیماتی نداشتند، سرایت کرد. شور و شوق عجیبی به تألیف و ترجمه کتب چه در محیط دارالفنون و چه در خارج از آن پیدا شد. نهضت ترجمه آثار در همه زمینه‌ها از جمله در زمینه تئاتر با اهدافی مورد نظر منورالفکرها و درباریان، آغاز شد. مسافرت به فرنگ و تجربه خارج از ایران، بنابر آنچه در سیاحت نامه‌ها و یادداشتها آمده است، باعث شد تا بعضی از ایرانیان با هنر و متون تئاتر غربی آشنا شوند.

اما این تجربه‌ها این واقعیت را به همراه داشت که در طول تاریخ تئاتر که تا آن زمان حدود دو هزار و چهارصد سال از عمر آن می‌گذشت، هیچ گونه سابقه و آشنایی قبلی بین فرهنگ نمایشی ایران و تئاتر غربی وجود نداشت. آنها حتی از درک شکل اجرایی تئاتر بی اطلاع بودند و از امکانات ابتدایی و لازم (حداقل سالن تئاتر) نیز برخوردار نبودند. آشنایی آنها با تئاتر غرب نه تنها کامل نبود بلکه به کشورهای فرانسه، انگلستان و روسیه محدود می‌شد. از سوی دیگر مهمترین مسئلهٔ مورد توجه در نتیجه گیری این پژوهش محدودهٔ آشنایی ایرانیان با تئاتر غرب است؛ این محدوده به آثار قرن شانزدهم و هفدهم مربوط می‌باشد و نه قرن نوزدهم، همزمان با آشنایی ایرانیان با تئاتر غرب و تحولات صورت گرفته حوزه تئاتر در آن زمان.

۵ـ فرانسه اولین کشور

روابط ایران و فرانسه از زمان فتحعلی شاه (معاصر ناپلئون بناپارت) مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۲۶۰ هجری پنج محصل ایرانی برای اولین بار به فرانسه اعزام شدند. این اقدام عملی در جهت تأیید ارزشهای تمدن اروپا و لزوم اخذ آن به شمار می‌رفت. این سیر تحول طبیعتاً آشنایی با تئاتر را، که در آن زمان فرانسه دارای جایگاه و اعتبار خاصی بود، ممکن ساخت؛ همچنین احساساتی را که قبلاً به صورت علاقمندی به صحنه‌های تماشاخانه‌های فرنگ (دیدن صحنه‌های تئاتر در روسیه و انگلستان) ابراز شده بود با برخی تردیدها و تأملهای مربوط به تفاوت فرهنگی حساسیت یافته و نوعی مقاومت در یک سطح رسمی‌برانگیخت.

این دانشجویان در یکی از حساس‌ترین زمانهای مراحل تحولات اجتماعی و فکری فرانسه در پاریس به تحصیل پرداختند. در این زمان به دنبال یک جنبش رمانتیک بار دیگر آثار نویسندگان دوره نئوکلاسیک فرانسه بخصوص آثار مولیر به اجرا در می‌آمد که مورد توجه محصلان قرار گرفت.

٦ـ مولیر اولین الگو

مولیر جزو اولین درام نویسان اروپایی است که آثارش توجه منورالفکران ایرانی را به خود جلب کرد. مولیر به عنوان آغازگر فن نمایشنامه نویسی و چه به عنوان الهام دهندهٔ مشتاقان این هنر، همواره از جایگاه مهمی‌در ادبیات نمایشی و در فن صحنه گردانی و بازیگری برخوردار بوده است. اما آنچه که مولیر را به عنوان اولین الگوی تئاتری در ایران معرفی می‌کند تطابق زمانی آثار مولیر با زمان قرن سیزدهم هجری قمری در ایران است.

مولیر در عصری آثارش را نوشت که آغاز عصر سقوط اشرافیت و رشد بورژوازی بود. عصری با تناقضهای بسیار در رفتارهای اجتماعی زیرا از یک طرف بازرگانان، بانکدارها و پیشه وران به ارزشهای اشرافیت با نگاهی تحقیر آمیز اما در عین حال رشک آمیز می‌نگریستند. مولیر از تناقضها به بهترین وجه به عنوان مصالح کمدیهای خود سود جست. او روابط نامشروع درباریان و اشراف ورشکسته، قماربازیها، حرکات جنون آمیز برای کسب جاه و مقام و عنوان، ضیافتهای باشکوه و پر زرق و برق. تملق و چاپلوسیها و غیره را در کمدیهای خود به شیوه‌ای جذاب به انتقاد می‌گیرد و پوزخندی زهرآگین به اشرافیت در حال زوال و جاه طلب خود می‌زند.

این خصلت جهانی کمدیهای مولیر از آنجا ناشی می‌شود که طراوت، نشاط، سرزندگی وقایع و قابل قبول بودن ابعاد شخصیتها، برای همه افراد با فرهنگهای متفاوت، مورد توجه است.

«بـه امتـیاز اصـلی و اساسـی مولیر، روح پاک واندیشه تابناک و خاطر زیبا پرور او بود که گویی از هر آلودگی و لکه‌ای مبری بود... مولـیر بـه حـد جـنون حقیقـت را دوست می‌داشت و تنها راه کشف حقیقـت را یعنی آنچه واقعاً از خوب و بد و زشت و زیبا در نهاد وجود انسـان سرشـته شـده است، معاشرت با مردم و نشست و برخاست و معاشرت با طبقه مختلفه ناس می‌دانست...

مولـیر هـیچ چـیز را خراب و فاسد نکرده بلکه تنها اوست که به حقیقـت «سازنده» است و راه و رسم زندگی را به ما نشان می‌دهد و چشـم و گوشـمان را بـاز می‌کند و در عین حال مزه زندگی را به ما می‌چشاند» [۶،ص. ۲۸].

در یـک جمع بندی می‌توان علتهای روی آوری به آثار مولیر را بیان کرد:

۱- آشـنایی و رواج زبـان فرانسه در ایران در زمان قاجاریه باعث شد که زبان فرانسه زبان دربار و دارالفنون شود؛

۲- بیشـتر رجـال و روشـنفکران ایرانـی از طریق زبان فرانسه با فرهـنگ اروپایـی آشنا می‌شدند؛ «حالا چهار پنج هزار نفر در تهران فرانسه دان هستند» [۷، ص. ۵۹۷]؛

۳- نمایشـنامه‌های مولیر در دست روشنفکران حربه‌ای بود که با آن بـه بنیادهای سیاسی و اجتماعی جامعه ایرانی حمله کنند زیـرا بنـیانهای اخلاقـی در جامعـه سـنتی ایران وضع کننده قوانین اجتماعی و سیاسی بود؛

۴- ظرفیـت انـتقال پذیـری آثار مولیر در رابطه با تطبیق شرایط اجتماعـی و فرهنگـی نمایشـهای سـنتی تقلـید، کـه بـرای تماشاگر ایرانی آشنا و ملموس بود، وارد ادبیات نمایشی ایران شد؛

۵- انعکاسـی از اوضـاع زمـان مولـیر در قـرن ۱۶ و شـباهتهای موجود در آثارش به دربار ایران و جامعه ایران بود؛

۶- مولـیر به شیوه‌ای جذاب به محو اصول اخلاقی رایج و روابط نامشـروع درباریـان و اشـراف ورشکسـته، قماربازیها، حرکات جـنون آمـیز بـرای کسـب جـاه، مقـام و عـنوان، تملقهـا و چاپلوسیها و غیره پرداخته بود؛

۷ـ چگونگی آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران

۷ـ۱ـ آداپتاسیون در نام نمایشنامه‌ها

اولین نیاز، تغییر و تطبیق در نام نمایشنامه‌ها بود. این تطبیق برای فهـم و ارتـباط برقـرار کـردن بـا موضوع و نام نمایشنامه از طرف خوانـنده ایرانـی در قـرن سـیزدهم هجری ضروری و لازم به نظر می‌رسید. در این پژوهش عناوین بعضی از اولین نمایشنامه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۷ـ۱ـ۱ـ «گزارش مردم گریز» یا «میرانتروپ»

عنوان اصلی نمایشنامه:

« Le Misanthrope ou «L'Atrabilaire amoureux است.

« Misanthrope در فرانسه «تنفر از مردم» معنی می‌شود و به کسی اطلاق می‌شود که از مردم گریزان باشد و L'Atrabilaire amoureux «عاشق سودایی مزاج» ترجمه می‌شود» [۸، ص.۳۲۶].

مـیرزا حبیـب اصـفهانی نام «گزارش مردم گریز» را برای این نمایشنامه انتخاب کرد. این نمایشنامه مستقیماً از فرانسه به فارسی برگـردانده نشد بلکه از یک زبان واسط، یعنی ترجمه به زبان ترکی این اثر، استفاده شد.

در سـال ۱۳۳۸ هجـری شمسـی ایـن نمایشنامه با نام «مردم گریـز» بـه وسـیله محمـد هدایت به فارسی برگردانده و به وسیله انتشارات امیر کبیر چاپ شد.

۷ـ۱ـ۲ـ طبیب اجباری

نوشـته مولـیر بـه وسـیلهٔ محمد حسن خان اعتماد السلطنه از متن اصـلی فرانسـه به فارسی برگردانیده شد. عنوان نمایشنامه در متن فرانسـه: « Le Medicin Malger Lui » است که ترجمه آن تقریباً «طبیبی علی رغم خودش» می‌شود. اعتماد السلطنه با توجه بـه مضـمون نمایشـنامه کـه فاقد عنوانی رسا در زبان فارسی بود، عـنوان «طبیـب اجـباری» را برای آن انتخاب کرد. ذکاءالملک نام طبیـب اجباری، محمد علی جمالزاده نام طبیب اجباری و علی نصر نیز عنوان «پزشک اجباری» را برای ترجمه خود برگزیدند.

۷ـ۱ـ۳ـ تمثیل عروس داماد

مـیرزا جعفـر قـراچه داغـی ایـن نمایشـنامه را از ترکی عثمانی به فارسی ترجمه کرده است. عنوان اصلی نمایشنامه در فرانسه :

« George Dandin ou le Mari Confondu » می‌باشد که برگردان آن عبارت زیر است: «ژرژ داندن و شوهر درمانده» [۹،ص.۱۵۰].

میرزا جعفر قراچه داغی نام این اثر را «عروس و داماد» و کلمه «تمثـیل»، کـه اسـتنباط تماشـا و نمـایش مـی‌باشد، را به نام این نمایشنامه افزوده است.

۷ـ۱ـ۴ـ گیج « Le Tourdi »

این نمایشنامه به وسیلهٔ محمد حسن خان اعتماد السلطنه ترجمه و اقتباس شده است. این نمایشنامه با عناوین دیگری نیز مطرح شده است.

«اما نمایشنامه گیج آن را نمایش خر نام نهاده‌اند. شاید همان ترجمه‌ای باشد که بعدها در سال ۱۳۳۱ هـ.ق. به وسیله مباشرین «تئاتر ملی» در سالن گراند هتل تهران بازسازی شده است... نویسنده فرانسوی نام دیگر آن را سوانح غیر منتظره Le contre-Temps نهاده» [۱۰،ص. ۳۴۱].

این نمایش نخستین بار در سال ۱۳۳۲ هـ.ق. به کارگردانی «سید عبدالکریم محقق» در «تئاتر ملی» به روی صحنه رفت. در این ترجمه نیز مضمون اصلی حفظ شده اما موقعیتها و نامها تغییر کرده است.

۷ـ۱ـ۵ـ میرزا کمال الدین

نام اصلی این نمایشنامه «تارتوف[1]» است که مولیر آن را نوشته و به وسیلهٔ ذکاءالملک با نام «میرزا کمال الدین» آداپته شد.

تارتوف مردی مقدس مآب و سالوس، مرد توانگر و ساده‌ای را فریب داد و اموال او را به تصرف خود درآورد. او همچنین قصد اغفال همسر زیبای او را داشت. با نقشه‌ای که مستخدم خانه طرح می‌کند ماهیت پست و ریاکار مرد مقدس مآب برملا می‌شود. مولیر در این نمایشنامه ماهیت ریاکارانه زاهد نمایانی که بنیاد خانواده‌ها را سست می‌کنند، افشا کرده است.

۷ـ۱ـ۶ـ عروسی جناب میرزا [به عنوان نخستین اقتباس از آثار خارجی]

عنوان اصلی این نمایشنامه « Le Marage Force » به معنی عروسی اجباری است که به وسیلهٔ «شاهزاده محمد طاهر میرزا» با نام «عروسی جناب میرزا» ترجمه و اقتباس شد.

مولیر در این نمایش وصلتهای نامناسب را، که بر مبنای ظاهرپرستی، چشم هم چشمی‌و ارسطوپرستی روشنفکران پاریسی است، مورد تمسخر قرار می‌دهد. ترجمه این نمایش تفاوتهای بسیاری با اصل اثر دارد و شاید بتوان گفت نخستین تجربه در اقتباس آثار خارجی است.

۷ـ۱ـ۷ـ اتللو- « Othello »

اثر مشهور «شکسپیر» نویسندهٔ انگلیسی به وسیلهٔ «ناصرالملک» با عنوان «داستان غم انگیز اتللوی مغربی در وندیک» ترجمه شد. داستان مربوط به یک نجیب زادهٔ مغربی است که در ارتش جمهوری در زمان رنسانس خدمت می‌کرد... و با دختر یک سناتور ونیزی ازدواج می‌کند. اما بر اثر توطئه‌های آجودان شخصی خود، که در صدد کسب قدرت است به سوءظن و حسادت گرفتار شد و خود، همسر و دیگر یارانش را قربانی می‌کند.

«عبدالحسین نوشین»، «م.ا. به آذین» و «داریوش شاهین» این نمایشنامه را با نام «اتللو» به فارسی ترجمه کردند.

۷ـ۲ـ آداپتاسیون در شخصیتهای نمایشنامه

۷ـ۲ـ۱ـ شخصیتهای نمایشنامه مردم گریز

این نمایش به وسیلهٔ میرزا حبیب اصفهانی از فرانسه به ترکی و از ترکی به فارسی برگردانده شده و نامهای فرانسوی به ترکی تغییر یافت.

آلسست	Alceste	مونس
فیلنت	Philinte	ناصح
ارونت	Oronte	امیدی
سلمین	Celimene	فتینه
الیانت	Eliante	لیلا
آرسینوئه	Arsinoe	زلیخا
کلیتاندر	Clitandre	نعیم بک
باسک	Basque	محرم
دوبرا	Dubois	شاه بداق

۷ـ۲ـ۲ـ شخصیتهای نمایش طبیب اجباری، ترجمه محمد حسن خان اعتمادالسلطنه

اسگانارل	Sganarelle	موسی
مارتین	Martine	زلیخا
روبرت	Robert	طهماسب
والری	Valere	شهباز
لوکاس	Lucas	حفیظ
ژونت	Geronte	حیدربک
ژاکلین	Jacquelline	زرینه
لوسین	Lucinde	زهره
لیندر	Leandre	سعیدبک

۷ـ۲ـ۳ـ شخصیتهای نمایشنامه عروسی اجباری

اسگانارل	Sganarelle	جناب میرزا
جرونیمو	Geronimo	آقا میرزا حسین
دوریمن	Dorimene	مهر نساء خانم
الکانتور	Alcantor	آقا میرزا عبدالعلی
السیداس	Alcidas	آنشخص
دومصری	Deux Egyptienns	فال گیر و رمال
پانکراس	Pancrace	حکیم دانشمند
مارفیونیوس	Marphurius	حکیم دانا

1.Tartuffe

از تغییرات مهم شخصیتها در این نمایش «آن شخص» است که معلوم نیست کیست؟ فردی غایب است. یا او یا کس دیگر، در هر حال مشخص نیست و کار دیگر آوردن «فال گیر و رمال» به جای «دو مصری» است.

«دو مصری در لباس دم دار و با طبل، رقص کنان و آواز خوانان وارد می‌شوند» [۸، ص. ۲۷۸].

این دو نفر در آداپته نمایشنامه عروس اجباری به وسیله طاهر میرزا تبدیل به فالگیر و رمال شدند.

آنچه از نام شخصیتها مشاهده می‌شود، ترکی بودن اصالت نامهایی است که برای آنها انتخاب شده، تا فارسی.

۷ـ۲ـ٤ـ شخصیت نمایشنامه عروس و داماد ترجمه و اقتباس میرزا جعفر قراچه داغی

ژرژدندن	George Dondin	داماد
آنژلیک	Angelique	خانمی
مسیو استان ویل	M. de Sotonvlle	بیگزاده
مادام استان ویل	Mme. de Sotonvlle	مادرخانم
گلیناندر	Clitandre	نایب
کلوان	Claudine	خاتون
لوبین	Lubin	پاگار

۷ـ۲ـ٥ـ شخصیت نمایشنامه تارتوف، نوشته مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاءالملک

سهراب خان	صاحب خانه	Orgon
عفت خانم	زوجه سهراب خان	Elmira
خورشید خانم	مادر سهراب خان	Madame
ستاره خانم	دختر سهراب خان	Pernelle
زیور	خدمتکار	Mariane
بهرام خان	پسر سهراب خان	Damis
مسعود خان	برادر عفت خانم	Cle`ante
میرزا کمال الدین	مقدس ریایی	Tartuffe
خسرو خان	خواستگار ستاره	Vale`re
آقا مهربان	مأمور عدلیه	Monsieur Loyal
افسر نظمیه		Un Exempt

۷ـ۲ـ٦ـ شخصیت نمایشنامه خسیس، اثر مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاءالملک

جمشید	پسر حاجی‌محمدصالح و عاشق‌مهرانگیز	Vale`re
مهرانگیز	دختر آقا محمدهادی و عاشق جمشید	Elise
منوچهر	پسر آقا محمدهادی و عاشق مریم	Cle`ante
آقامحمدهادی	پدر منوچهر و مهرانگیز و عاشق مریم	Harpagon
صفرعلی	مستخدم منوچهر	La Fle`che
آقا تقی	دلال	Maitre Simon
هاجر		F rosine
لطفاله	آشپز و مهتر آقا محمدهادی	Maitre jocaues
بخشعلی	مستخدم آقا محمدهادی	La Merluche
حاجی‌محمدصالح	پدر جمشید و مریم	Anselme

۷ـ۲ـ۷ـ شخصیتهای طبیب اجباری، نوشته مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاءالملک

موسی	طبیب اجباری	Sganarelle
زلیخا	زن موسی	Martine
طهماسب	همسایه موسی	M. Robert
حفیظ	نوکر حیدربک	Lucas
شهباز	نوکر حیدربک	Vale`re
حیدربک	کدخدای برون آباد	Geronte

۷ـ۳ـ آداپتاسیون در زبان

تحول زبان در روند آداپتاسیون نمایشنامه‌ها به گونه‌ای است که شخصیتها با توجه به نوع نمایشهای ایرانی و زبان مورد توجه آداپته شده‌اند.

زبان اولین متن نمایشی «گزارش مردم گریز» از زبان نمایش تعزیه گرفته شده است. سابقهٔ نمایشنامه نویسی تا این دوره تاریخ ایران مشاهده نشده است و از طرفی از انواع نمایشهای تخت حوضی، چون بر اساس بداهه سازی بوده است، هیچ گونه متنی در دست نمی‌باشد؛ این نوع نوشتار نیز، به گونه متداول در غرب در ادبیات ایران مشاهده نمی‌شود.

تنها متن موجود از انواع نمایش ایرانی متن تعزیه می‌باشد که هم تعزیه خوانان و هم عموم مردم با آن آشنا می‌باشند. از طرف دیگر متن مولیر به زبان شعر است، بنابراین میرزا حبیب اصفهانی نوع آداپتاسیونی را که در مورد زبان به کار می‌گیرد، زبان شعر و زبان تعزیه است. در مقایسه با سه متن اصلی فرانسه و ترجمه فارسی محمود هدایت و آداپتاسیون میرزا حبیب اصفهانی نوع زبان تعزیه بهتر درک می‌شود. حتی نام پرده به مجلس تغییر یافته است که مجلس مخصوص تعزیه می‌باشد.

در مجلس دوم از پرده پنجم ارونت (امیدی) و آلسست (مونس) دو رقیب عشقی سلمین (فتینه) از او می‌خواهند که سرانجام یکی از آن دو را انتخاب کند.

الف- متن فرانسه:

C`est de ne plus Souffrir qu'Alceste Vous Pretende

ب- ترجمه فارسی محمود هدایت:

که بیش از این معطل تقاضاهای آلسست نشوید.

ج- ترجمه فارسی میرزا حبیب اصفهانی:

اگر تراست به من میل واقعی او را
فدای من کن وز امروزه‌اش بر آن زاینجا [۸، ص. ۳۳].

د – مشابه وزن تن تعزیه مختار:

اگر که فاش سازی حکایت خود را بگویم آنکه سر از پیکرت جدا [۱۱، ص۶۷].

متن فرانسه:

Mais quel sujet si grand
Contre lui vous irrite
Vous a qui Jui tant vu
Parler de son merite?

۷ـ٤ـ آداپتاسیون واژه‌ها و اصطلاحات، اضافه و کم کردن متن

۷ـ٤ـ۱ـ مردم گریز

واژه « Contorsions » در فرانسه «دولا شدن و خم شدن» و مترجم انگلیسی « Contortions » را به معنای «کج و معوج شدن» آورده است. اما میرزا حبیب اصفهانی و محمود هدایت این واژه را به رکوع و سجود آداپته کرده‌اند که معادلی قابل فهم و رایج در زبان فارسی می‌باشد.

ترجمه لفظ به لفظ جمله:

«L`ami du genre human n`est point de tout mon fait».

تقریباً چنین است:

«رفیق نوع بشر بودن، ابداً کار من نیست».

محمود هدایت این جمله را «دوست تمام مردم بودن سلیقه من نیست» ترجمه کرد اما میرزا حبیب اصفهانی جمله «حبیب کل خلایق حبیب مخلص نیست» را به فارسی انتقال داد.

ترجمه محمود هدایت از تلفظ شعری که آلسست در پرده دوم می‌خواند چنین است:

«گر دهد پایتخت خود به من شاها
که من از دلستان کناره کنم
گویمش کاین نه کار آسانی است
که توانم حقیر چاره کنم
پایتخت از تو زانکه نتوانم
رشته عشق دوست پاره کنم» [۱۲، ص. ۴۵].

اما میرزا حبیب اصفهانی با رعایت اصول شعری آن را به معادلهای فارسی آداپته کرد:

«گر به یک موی ترک شیرازی
بدهد پادشه به من شیراز
گویم‌ای پادشاه گر چه بود
شهر شیراز شهر بی انباز
ترک شیراز کافی است مرا
شهر شیراز خویش بستان باز» [۱۳، ص. ۴۷].

نمونه‌های دیگر:

- **ترجمه محمود هدایت:**

لطفاً هر کدام از ما دو نفر که باید بمانیم انتخاب کنید.
تصمیم من فقط متکی به تصمیم شماست.
آقا من ابداً نمی‌خوام از عشق خود زحمتی برای شما تولید و نیکبختی شما را به هم بزنم.
تردید و دودلی هم در قلب خود حس نمی‌کنم
بلاشک بین شما دو نفر هم ابداً مردد نیستم.

- **ترجمه میرزا حبیب اصفهانی:**

چیست؟
بخوان هر آنکه دلت خواست زان
هر آنکه نخواست
مراست رای که امروز رای رای شماست
جناب بنده نخواهم به خواهشی گستاخ
بروی تو ز سعادت به سمت راه فراخ
تردد و دو دلی نیست چندانم
نیستم میان شما دو به هیچ وجه دو دل

۷ـ٤ـ۲ـ طبیب اجباری

اجرای آن در تماشاخانهٔ دارالفنون به کارگردانی «علی اکبر خان نقاش باشی» و بازیگری گروه مقلدان در ترجمه بیشترین تاثیر را داشت.

«مقلدین ایرانی در بازی‌های تماشاخانه دارالفنون سهم عمده‌ای داشتند. نمایش به طرز فرنگ در نخستین مرحله انتقالی خود تا حدود زیادی بر دوش بازیگران «تقلید» قرار گرفت... مقلدین خصوصیات خودشان را به درون «تیاتر» بردند» [۱۴، ص. ۴۶].

استعمال کلمات و الفاظی چون «اوالله»، «بچش»، «جاکشی» و دهها نمونه دیگر همه از زبان تقلید وارد ترجمه شده است.

«زلیخا، چش چش، چه نامربوط میگی‌ها، بگو ببینم چی می‌گفتی؟ مرده شور سر خرت را ببرد» [۱۵،ص. ۶].

اعتمادالسلطنه در آداپته کردن طبیب اجباری بنابر اقتضای داستان، ویژگیها و خصوصیات یک شخصیت تاجر ایرانی را وارد

کرد:

«شهباز: موسایی بی چانه چنه؟

جهود: به حضرت عباس به امام موسی چهار تومان قران تازه سکه داده ام اگر آنجور که گفتم نبود به ده تومان هم نمی‌دادم» [۱۵،ص. ۴۵].

تطبیق مسائل روز با موضوع نمایشنامه به گونه‌ای که انتقاد از اطباء ایرانی است.

«موسی: در طهران کدام طبیبی مثل من است که تا کالسکه یا درشکه در خانه اش نبرند و حق المعالجه او را که یک تومان است در کمال عذرخواهی دست شاگرد یا نوکرش ندهند از جای خود حرکت می‌نماید» [۱۵، ص. ۳۹].

و همچنین انتقاد از عملکرد «ماشین دودی» که مورد استفاده قرار گرفت.

«شهناز: جناب حکیم باشی خری آورده ام که تندتر از ماشین حضرت عبدالعظیم راه می‌رود» [۱۵، ص. ۴۲].

آداپته کردن واژه‌هایی چون «دائم الخمر بودن» که به لحاظ موازین شرعی و عدم رواج الکل در آن زمان به «تریاکی» تبدیل و به مرور زمان به وسیلهٔ مترجمان بعدی همان «دائم الخمر» ترجمه می‌شود.

«در ترجمه اعتمادالسلطنه زلیخا به موسی «ای لولهٔ تریاک» خطاب می‌کند. علی نصر در اقتباس خود از «طبیب اجباری» اسکانارل را همان «دائم الخمر» آورده است» [۸، ص. ۳۴۸].

استفاده از اصطلاح رایج در بین مردم به جای اصطلاحی که در متن اولیه آمده است.

• ترجمه فارسی مجلس یکم از پرده اول

مارتین: لعنت بر آن ساعت

و روزی که تصمیم گرفتم

بله بگویم.

• ترجمه: علی نصر

حلیمه (مارتین): کاشکی روز

عقدکنان زبانم لال شده و

بله نمی‌گفتم.

• برگردان: اعتمادالسلطنه

زلیخا: زبان آن آخوند لال شود

که مرا برای تو عقد کرد. روی

پدر و مادرم سیاه شود که مرا

به تو دادند [۱۵،ص. ۱۰].

• ترجمه فارسی از متن انگلیسی

اسکانارل: بقراط حکیم می‌فرماید... بهتر است

هر دوی ما کلاهمان را بر سر داشته باشیم.

• برگردان: اعتمادالسلطنه

قال البقراط من ربیع الابراران مجالسه

الاصفاء کموانسه الاشقیاء من دخل مؤمنا.

ژرونت: ببخشید به چه کسی خطاب کردید؟

اسکانارل: به شما

ـ ژرونت

من او را بیرون می‌اندازم خودش و

خوشمزگی‌هایش را

من از قبیل خوشمزگی‌ها خوشم نمی‌آید.

- اسکانارل

من متأسفم

موسی: با شما

حیدربک: والله، بالله، به ارواح پدرم من عربی نمی‌دانم.

ـ حیدربک

این قرمساق را بیرون کنید. دیوانه بازی می‌خواهد برای من در بیاورد.

من از این شوخیها خوش ندارم.

پدرش را درمی‌آورم.

ـ موسی

غلط کردم.

۷ـ۴ـ۳ـ عروس و داماد در برگردان میرزا جعفر قراچه داغی

قراچه داغی به سبب ضرورت تفهیم موضوع سعی در بسط دادن جملات کرد. در مجلس پنجم از پرده اول: زمانی که «سیواستان ویل» با «کلیتاندر» رو به رو می‌شود.

۷ـ۴ـ۵ـ خسیس، اثر مولیر

این اثر مولیر به وسیلهٔ ذکاءالملک، محمد علی جمالزاده و «میراندا منوچهری» به فارسی ترجمه شد. میراندا منوچهری تقریباً ترجمه‌ای دقیق و روان انجام داده است. اما در دو ترجمه دیگر انواع تفاوت آداپتاسیون رعایت شده است. این سه اثر را در قیاس با یکدیگر مورد مقایسه تطبیقی قرار می‌دهیم.

نام نمایشنامه به وسیلهٔ ذکاءالملک «عروس بی جهاز» و محمدعلی جمالزاده و میراندا منوچهری «خسیس» ترجمه شده است.

نام شخصیتهای نمایشنامه به وسیله ذکاءالملک به جمشید،

مهرانگیز، منوچهر، آقا محمدهادی، صفرعلی، آقا تقی، لطف الله، بخشعلی، مریم و مستنطق آداپته شده است. اما در ترجمه محمد علی جمالزاده، و میراندا منوچهری «هارپاگون» کلئانت، الیز، والر، آنسلم، فروزین، استاد ژاک، لانش، برانداوون، لامرلوش، ترجمه شده است.

صحنه اول، پرده اول، ترجمه میراندا منوچهری

«والر: این دیگر غیر ممکن است. پدر و پسر آنقدر با هم تفاوت دارند که اگر رضایت یکی را جلب کنم، دیگری دوستم نخواهد داشت. اما شاید می‌دانید از برادرتان بخواهید تا کمکمان کند. آه، او دارد می‌آید. من می‌روم با او صحبت کنید، خواهش می‌کنم» [۱۶، ص. ۸].

ترجمه همان صحنه به وسیله ذکاءالملک:

«جمشید: طبیعت آقا جانتان با طبیعت آقا داداش به قدری ضدیت دارد که با هر دو نمی‌توانم بسازم و محرم بشوم. اما شما می‌توانید آقا داداش شما با شما که میانه اش خوبست. شما او را با ما همراه کنید. خودش است که دارد می‌آید. من می‌روم. همین حالا با او حرف بزنید و هر قدر از سری که میان ما هست مصلحت می‌دانید بگوئید» [۱۷، ص. ۷۶].

ترجمه محمدعلی جمالزاده:

«دو هندوانه نمی‌توان زیر بغل گرفت. اخلاق این پدر و پسر چنان با هم اختلاف دارد که خیلی مشکل است بتوان هر دو را با هم سازش داد. اما خوب بود شما هم از طرف خودتان با برادرتان کنار بیائید و با آن همه مهر و علاقه‌ای که به هم دارید، سعی کنید او را با نقشه خودتان همراه بسازید... دارد می‌آید، بهتر است من دور شوم. موقع را غنیمت بشمارید و با او از در صحبت وارد شوید ولی از فکر و نقشه ما بیشتر از آنچه خودتان صلاح و مقتضی بدانید چیزی با او در میان نگذارید» [۱۸، ص. ۴۳].

۷ـ۵ـ سازگاری بازیگران تقلید با شخصیتهای تئاتر غرب

در سیر تحول آداپتاسیون تئاتر در ایران، استفاده از مقلدان در نمایشها و تئاترهایی که از طریق آداپتاسیون انجام گرفت، متداول بود.

مقلدان به شکل یافتن موقعیتهای داستانی کمک کرده‌اند.

«مقلدین ایرانی در بازی‌های تماشاخانه دارالفنون سهم عمده‌ای داشتند. نمایش به طرز فرنگ در نخستین مرحله انتقالی خود تا حدود زیادی بر دوش بازیگران تقلید قرار گرفت.

مقلدین خصوصیات خودشان را به درون «تئاتر» بردند و از تیاتر اروپایی عناصری را گرفتند که با خود به دوره‌های بعدی حمل نمودند» [۱۹، ص. ۴۸].

اسماعیل بزاز یکی از سر دسته‌های گروه تقلید در زمان ناصرالدین شاه که با گروه خود در خانه‌های اشراف و نیز در حضور شاه بازی درمی‌آورد. پس از افتتاح تماشاخانه دارالفنون به نقش آفرینی پرداخت.

«اسماعیل بزاز در آنجا به تبعیت از کمدی‌های مولیر در سال ۱۳۰۶ قمری بازی «سرهنگ مجبوری» را درآورد. محمد حسن اعتمادالسلطنه در همین زمان «طبیب اجباری» مولیر را برای مقلدین ترجمه و تطبیق نمود. کار این نمایشگر در تماشاخانه بسیار بالا گرفته بود.

در شب ۹ جمادی الثانی سنه ۱۳۰۷ قمری ناصرالدین شاه به تماشاخانه تشریف برده بودند. اسماعیل بزاز بازی درآورده بود... که چهارصد تومان مداخل کرد» [۱۹، ص. ۴۸].

جامعه ایرانی تعزیه، نقالی، معرکه گیری، نمایشهای تخت حوضی و بقال بازی شخصیتها، موضوع، مکان اجرایی و جایگاه خود را در این نمایشها شناخت. این نمایشها بارها و بارها در فرهنگ و جامعه ایرانی تجربه شده بود. در انتقال تئاتر غربی از طریق آداپتاسیون نیز این شخصیتها مورد استفاده قرار گرفتند.

۷ـ۵ـ۱ـ گزارش مردم گریز

این نمایشنامه هفده سال پس از میرزا حبیب اصفهانی به وسیله «میرزا علی اکبر خان مزین الدوله نقاشباشی» برای اجرا در صحنه دارالفنون به فارسی برگردانده شد. در اجرای این نمایش اروپاییان ساکن تهران آن را بازی کردند:

«گروهی از اروپائیان ساکن تهران بدون آنکه فارسی بدانند با حفظ کردن گفتار نمایشنامه آن را اجرا کردند» [۳، ص. ۵۲].

۷ـ۵ـ۲ـ گیج

این نمایش نخستین بار در سال ۱۳۳۲ هـ.ق. به کارگردانی «سید عبدالکریم محقق» در تئاتر ملی روی صحنه رفت.

«در این ترجمه نیز مضمون اصلی حفظ شده اما موقعیت‌ها و نامها تغییر کرده است» [۸، ص. ۳۶۱].

۷ـ۵ـ۳ـ اتللو «Othello»

۷ـ۵ـ۳ـ۱ـ اجرا نمایش با دو زبان مختلف

چگونگی اجرای نمایش فوق به این صورت بود: یک هنرپیشه روسی به نام «پاپازیان» که تخصص در اجرای نمایش‌های شکسپیر داشت به تهران آمد و سعی کرد که این نمایشنامه را به صحنه ببرد. او ترجمه ناصرالملک را برای اجرا انتخاب کرد:

«پاپازیان شبی در حضور جمعی داستان اتللو را با همکاری دسته‌ای از هنرپیشگان جوان و با ذوق ایرانی در صحنه تماشاخانه جلوه‌گر نمود. وی به علت ندانستن فارسی قسمت مربوط به اتللو را که خود بر عهده گرفته به زبان فرانسه و سایرین ادای این ترجمه به فارسی ترجمه کردند و شاید اولین بار بود که داستانی در آن واحد با دو زبان نمایش داده می‌شد» [۳، ص. ۵۸].

۷ـ۵ـ۴ـ طبیب اجباری

اجرای طبیب اجباری در تماشاخانه دارالفنون به کارگردانی «علی اکبر خان نقاش باشی» و بازیگری گروه مقلدان نمایش را تحت تأثیر ارزشهای اجرایی تقلید قرار داد.

مقلدین ایرانی در بازی‌های تماشاخانه دارالفنون سهم عمده‌ای داشتند. آنها عوامل موجود برای بازی بودند که ناگزیر از وجودشان استفاده می‌شد.

« محمد حسن خان اعتمادالسلطنه در همین زمان «طبیب اجباری» مولیر را برای مقلدین ترجمه و تطبیق نمود. کار این نمایشگر در تماشاخانه بسیار بالا گرفته بود» [۱۹، ص. ۴۸].

۷ـ۶ـ توضیحات صحنه‌ای

در روند آداپتاسیون متون نمایشی غرب با توضیحات صحنه‌ای مواجه می‌شویم که در متن اصلی وجود ندارد و مترجم تحت تأثیر اجرای نمایشنامه در تماشاخانه و به طور تطبیقی ارائه کرده است. توضیحات اضافی که محمد حسن خان اعتمادالسلطنه در آداپتاسیون نمایشنامه طبیب اجباری ارائه داد چنین است:

«خانه محقری در میان جنگل واقع در حدود قریه فیروزآباد به نظر می‌آید که عبارت از دو اتاق در و پنجره شکسته است. نصف یکی از آن دو اتاق با یک عدد آهکی سه زرعی فرش کرده و بعضی اسباب از چادر شب شطرنجی وصله‌دار پیچیده تکیه آن را به دیوار داده‌اند.

در یکی از طاقچه‌های این اتاق سماور کج و معوج چرکی از حلبی و کتری سیاه و دو استکان لب پریده در دو نعلبکی بند زده و در کیسه از شلّه قرمز کهنه بعضی اسباب دیده می‌شود که باید وافور و لوازم آن باشد... در سایر طاقچه‌ها کاسه و بشقاب‌های بدل چینی و کاشی آبی و یک قلیان کثیف گلی و در یک گوشه اتاق هم یک کلک شکسته اثاث البیت این خانه را تکمیل می‌نماید» [۱۵، ص. ۴].

علاوه بر توضیحات صحنه‌ای فوق، شاهد توضیح، حرکات و عکس‌العمل شخصیتها، که در متن اصلی کمتر دیده می‌شود، در ترجمه اعتمادالسلطنه به طور مفصل می‌باشیم:

• ترجمه فارسی قسمتی از مجلس پنجم از پرده اول:

والری: آقا، اسم شما اسگانارل نیست؟

اسگانارل: برای چه؟

والری: سؤال می‌کنم اسم شما اسگانارل نیست؟

اسگانارل: (اول به والری نگاه می‌کند بعد به لوکاس) بله و نه، بستگی دارد به چیزی که از او می‌خواهید.

• آداپتاسیون اعتمادالسلطنه

شهباز: (نزدیک موسی آمده می‌پرسد): آقا اسم جنابعالی سرکار میرزا موسی نیست؟

موسی: چه می‌گویی؟

شهناز: می‌پرسم که اسم جنابعالی میرزا موسی نیست؟

موسی: (با یک چشم شهباز و به چشم دیگر حفیظ را وراندازی کرده قدری به فکر فرو رفته سر را بلند کرده به آنها می‌گوید): بله چه می‌خواهید؟ [۱۵، ص. ۲۷].

۸ـ نتیجه گیری

از زمان نخستین آشنایی ایرانیان با دستاوردهای تمدن غرب در قرن نوزدهم میلادی، تئاتر نیز به عنوان یکی از الگوهای هنر نمایش غرب، مورد توجه منورالفکران، درباریان و دانشجویانی که به فرنگ اعزام شده بودند قرار گرفت. تردیدی نیست فرهنگ ایران در همه زمینه‌های خود پس از نیمه اول قرن نوزدهم میلادی دچار دگرگونی شد. نیاز جامعه ایران به داشتن مؤسسات تربیتی در جهت اخذ تمدن، علوم جدید و تئاتر- که به عنوان یکی از پدیده‌های مدنیت از طرف منورالفکران و سرگرمی‌از سوی درباریان، پذیرفته شده بود- تجربیات گوناگونی را همراه داشت:

۱- آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی با این واقعیت همراه است که رویارویی ایرانیان با این پدیدهٔ فرهنگی بدون هیچ سابقه قبلی. این در حالی است که تاریخ تئاتر در غرب به دو هزار و پانصد سال قبل می‌رسد؛

۲- تئاتر در غرب میراثی بود که در یونان شکل گرفت و خود بخشی از فرهنگ اروپا را تشکیل داد. امّا هدف عمده از اجرای نمایشهای سنتی در ایران، به سرگرمی‌یا فعالیتهای مذهبی خلاصه می‌گردید؛

۳- رویکرد ایرانیان با تئاتر غرب، معاصر و همزمان نبود؛ در زمانی که دانشجویان، درباریان منورالفکران ایرانی با تئاترهای کلاسیک، رمانتیک و اُپراهای مبتنی بر حاکمیّت بورژوازی غرب آشنا شدند، درام نویسان غربی سعی داشتند موازین و واقعگرایی آگاهانه در آثار خود به کار گیرند؛

۴- کوشندگان اولیه سعی کردند ایرانیان را از طریق آداپتاسیون متون نمایشی غرب، با تئاتر آشنا کنند. این کوشش زمانی عرضه گردید که هنوز اولین تماشاخانه در شکل غربی آن، در

ایران ساخته نشده بود؛

۵- آداپتاسیون متون نمایشی غرب، نه براساس یک روش علمی، بلکه بیشتر متکی بر علاقه و تلاش شخصی، مطابق با جامعه ایرانی صورت گرفت؛

۶- آداپتاسیون نوعی ترجمه و برداشت آزاد از متون نمایشی غرب بود که در این برداشت آزاد، عنوان نمایشنامه‌ها، نام شخصیتها، مکان، فضای نمایشی، اصطلاحات و واژه‌ها و عبارات، به دلخواه کم و زیاد و پس و پیش می‌گردید. اما در ساختار و مضمون حذفی صورت نمی‌گرفت؛

۷- پایه‌های اصلی آداپتاسیون در اجرای تئاتر، مدلهایی بود که در نمایشهای تقلید در تعزیه بارها تجربه شده بود و جامعه ایرانی با آن آشنایی داشت؛

۸- کسانی که متون نمایش غرب را ترجمه و آداپته کردند، تعریف روشنی از صحنه و زبان نمایش و مهمتر از همه، سیر تاریخ تئاتر غرب نداشتند. آنها حتی به این فکر نیفتادند که می‌توان از کتاب «فن شعر» «ارسطو»، مورد توجه برای صدها سال، استفاده کنند و آن را پایه کارشان قرار دهند؛

۹- یکی از مشکلات آداپتاسیون، عدم توجه کافی به مخاطب بود؛ مخاطب ایرانی نیز هیچ سهمی‌در این امر نداشت زیرا تئاتر غربی یک نوع ارتباط از بالا به پائین را به مخاطبان ایرانی برقرار کرده بود و تماشاگر ایرانی، آشنایی با ریخت و شکل اجرایی تئاتر غربی نداشت؛

۱۰- روش چگونگی آداپتاسیون، بعدها نیز به شکل یک روش علمی‌درنیامد.

۹ـ منابع

[۱] حییم، س.؛ فرهنگ بزرگ انگلیسی- فارسی حییم؛ تهران: فرهنگ معاصر؛ ۱۳۷۲.

[۲] معین، م.؛ فرهنگ معین؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲.

[۳] بزرگمهر، ش.: تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران؛ تهران: انتشارات تبیان؛ ۱۳۷۹.

[۴] فکری، م. «گفتگو»؛ *فصلنامه تئاتر*، ش. ۳؛ بهار ۲۵۳۷ (۱۳۵۷).

[۵] نامدار، م.؛ «ترجمه و پیدایی تئاتر در ایران»؛ تهران: فرهنگ و زندگی؛ ش. ۲۳۲؛ پاییز ۲۵۳۵ (۱۳۵۵).

[۶] مولیر، خسیس؛ ترجمه محمد علی جمالزاده؛ تهران: انتشارات علمی‌و فرهنگی؛ سال ۱۳۶۵.

[۷] اعتمادالسلطنه، م. ح.؛ روزنامه خاطرات؛ به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر؛ ۱۳۵۰.

[۸] ملک پور، ج.؛ ادبیات نمایشی در ایران؛ ج. ۱؛ انتشارات طوس؛ ۱۳۶۳.

[۹] مولیر؛ عروس و داماد؛ ترجمه میرزا جعفر قراچه داغی؛ به کوشش باقر مؤمنی؛ تهران: سپید؛ ۱۳۵۷.

[۱۰] آریان پور، ی.؛ از صبا تا نیما، ج.۱؛ تهران: انتشارات زوار؛ ۱۳۷۵.

[۱۱] فتحعلی بیگی، د.؛ تعزیه مختار، دفتر تعزیه؛ دفتر یکم؛ تهران: انتشارات نمایش؛۱۳۷۲.

[۱۲] مولیر؛ مردم گریز؛ ترجمه محمود هدایت، تهران: امیر کبیر؛ ۱۲۲۸.

[۱۳] مولیر؛ گزارش مردم گریز؛ ترجمه میرزا حبیب اصفهانی؛ استامبول: تصویرالافکار؛ ۱۲۸۴ هـ.ق.

[۱۴] بکتاش، م.؛ «تحول انتقالی تقلید»؛ *فصلنامه تئاتر*، ش.۱، زمستان ۱۳۷۷.

[۱۵] مولیر؛ طبیب اجباری؛ ترجمه اعتمادالسلطنه؛ تهران: مطبعه خورشید؛۱۳۲۲ هـ.ق.

[۱۶] مولیر؛ خسیس؛ ترجمه میراندا منوچهری؛ تهران: انتشارات دبیر؛ ۱۳۶۹.

[۱۷] مولیر؛ خسیس؛ ترجمه ذکاءالملک؛ تهران: انتشارات یغما؛ ۱۳۵۲.

[۱۸] مولیر؛ «خسیس»؛ ترجمهٔ محمد علی جمالزاده؛ تهران: انتشارات علمی‌و فرهنگی؛ ۱۳۶۵.

[۱۹] بکتاش، م.؛ «تحول انتقالی تقلید»؛ *فصلنامه تئاتر*، ش.۱؛ زمستان ۱۳۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی