

روایت علی‌اصغر حکمت از نمایش‌نامه‌های ویلیام شکسپیر: حرکت از نمایش بریتانیایی به نقالی ایرانی

بهروز بختیاری^۱، مهسا معنوی^{۲*}

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۰/۲، تاریخ پذیرش: ۹۷/۱/۲۹)

چکیده

آثار نمایشی شکسپیر در خلال سال‌های پس از مشروطه توسط چندی از مترجمان به ایرانیان معرفی شده بود. اما علی‌اصغر حکمت در پنج حکایت از آثار ویلیام شکسپیر (۱۳۲۱)، ارائه‌ای متفاوت از آثار این نمایش‌نامه‌نویس به‌دست داد؛ بدین ترتیب که ساختار مبدأ که قالب نمایش‌نامه است، در فرایند ترجمه حکمت به ساختار قصه و حکایت تبدیل و زبان میمیتیک نمایشی با زبان دایجتیک نقالی جایگزین شده است. از اهداف ترجمه در این دوره، برقراری ارتباط با افق‌های سرزمین‌های اروپایی بود؛ اما با توجه به اینکه هنر کهن سال نقالی در این دوره در اوج خود بود، غلبه بسیاری از عناصر و مؤلفه‌های این قالب ادبی را به‌روشنی می‌توان در روایت حکمت مشاهده کرد. سلطه قالب کهن ادبی بر فرم نوین نمایش‌نامه در فرایند ترجمه ممکن است در ساختار استبدادی نهادینه در این مقطع از تاریخ ادبیات ایران ریشه داشته باشد؛ زیرا در ترجمه، فضای گفت‌وگومندی و مکالمه‌محور نمایش‌نامه به‌صورت روایتی

۱. دانشیار دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، گروه هنرهای نمایشی (نویسنده مسئول)

* mbakhtiari@ut.ac.ir

۲. گروه زبان انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران

داستانی با برتری صدای راوی دانای کل تغییر یافته و نشانی از گفت‌وگویی که بر شخصیت‌پردازی و ارتباط کلامی و گفتمانی بین شخصیت‌ها و ایدئولوژی‌ها دلالت کند، به چشم نمی‌خورد. هدف نوشتار حاضر این است تا با بررسی مؤلفه‌های نقالی موجود در ترجمه حکمت، بافت گفتمانی سیاسی و فرهنگی را که در تبدیل متن میمیتیک به دایجیتیک نقشمند است، مورد مطالعه قرار دهد. بدین منظور، پس از معرفی مؤلفه‌های نقالی و واکاوی این مؤلفه‌ها در روایت حکمت، نتایج حاصل براساس شرایط اجتماعی دوران این ترجمه تحلیل و بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: ترجمه، نمایش‌نامه، نقالی، شکسپیر، علی‌اصغر حکمت.

۱. مقدمه

نمایش‌نامه به مفهوم امروزی آن در ایران سابقه‌ای دیرین ندارد و معنایی که از دوران الیزابت در انگلستان تاکنون از این واژه فهم می‌شود و رواج دارد، رهاورد فرنگ است و نخستین بار در دوران ناصرالدین‌شاه از آن با عنوان «ذکر مناقب بعضی مظاهر تجدد» سخن به میان آمده است (ستاری، ۱۳۹۳: ۹۱).^۱ تا قبل از دوره مشروطه، از نمونه‌های مشابه نمایش‌نامه فقط می‌توان به طومار نقالان اشاره کرد. متون نانوشته تخته‌حوضی‌ها و از همه جدی‌تر، نسخ تعزیه نیز در میان بوده‌اند که طبق تعاریف نمی‌توان آن‌ها را نمایش‌نامه دانست. در سال‌های پس از مشروطه و در فضای گفتمانی تجددطلبی که بر لزوم برقراری ارتباط مؤثر با دولت‌های پیشرفته تأکید می‌کرد، نمایش‌نامه به‌عنوان نوع نوینی از ادبیات غرب در آستانه معرفی به ایرانیان بود. اما باوجود آغاز پویا و پرشتاب درام‌نویسی در عصر مشروطه، با تبدیل سلسله قاجاریه به پهلوی، این روال تغییر یافت. در فضای فرهنگی موجود، حکومت پهلوی اول ضدیت مستقیم خود را با جلوه‌هایی از هنر که در قالب ایدئولوژی حکومتی نمی‌گنجید، نمایان کرد. درمقابل سنت ترجمه درام‌های غربی در این دوران بیش از پیش رونق گرفت؛ از یک سو به این دلیل که به اصطلاح «پی‌س»‌های خارجی کمتر از نوشته‌های ایرانی در چرخه ممیزی آسیب‌پذیر بودند یا باعث آسیب‌پذیری مؤلفشان می‌شدند و از سوی دیگر ترجمه آن‌ها سهل‌تر می‌نمود و افزون‌بر این‌ها، درام‌های غربی نیز، به‌عنوان محصول یک مبادله فرهنگی، به فارسی برگردانده می‌شدند (ثمینی، ۱۳۸۸: ۲۴۰). داعیه مشروطه دموکراسی بود و تئاتر

هنری برخاسته از دموکراسی؛ زیرا هم از نظر ماهوی وابسته به گفت‌وگو بود که کلیدواژه دموکراسی به‌شمار می‌رفت و هم کنشی جمعی و گروهی بود (همان، ۲۰۷ - ۲۰۸). در این دوره بود که مترجمانی چند اقدام به ترجمه نمایش‌نامه‌هایی از مولیر و به‌ویژه شکسپیر کرده بودند تا ضمن معرفی نویسندگان مشهور غربی، اندیشه‌ها و افق‌های غربی را که در آن دوره گشوده و روشن می‌نمود، به فضای گفتمان فرهنگی ایران وارد کنند. نخستین مترجم آثار شکسپیر، سیاست‌مداران قاجار و پهلوی اول بودند. در دوره‌های بعدی، نویسندگان و روشن‌فکران ایرانی هم به جمع مترجمان افزوده شد.^۲ ابوالقاسم خان ناصرالملک (۱۲۳۵ - ۱۳۰۶)، سیاست‌مدار برجسته قاجار، در سال ۱۲۹۳ اولین ترجمه از شکسپیر را با نمایش‌نامه «اتللو» پیش روی نهاد که در سال ۱۳۴۰ به چاپ رسید. او سپس *داستان شورانگیز بازرگان ونديکي* را به سال ۱۲۹۶ به فارسی ترجمه کرد. در سال‌های حکومت پهلوی اول و دوم، سه نمونه از ترجمه آثار شکسپیر موجود است: *شاهکارها: هاملت، رمو و ژولیت، ماکبث* (۱۳۰۷) ترجمه سلطان حمید امیرسلیمانی؛ *تاجر ونیزی* (۱۳۱۶) انشای احمد بهمنیار؛ *پنج حکایت از آثار شکسپیر* (۱۳۲۱) نگارش علی‌اصغر حکمت ذیل عنوان دو مورد آخر، به‌جای کلمه ترجمه، «انشا» و «نگارش» به‌کار رفته است؛ نکته‌ای که در بررسی فرایند ترجمه نمایش‌نامه‌های شکسپیر و تطابق ساختار مبدأ و مقصد تأمل‌برانگیز است. درباره اهمیت ترجمه آثار شکسپیر در دوره رضاشاه باید گفت در این دوره، مردم تحت تأثیر روحیه ملی‌گرایی با ارجاع به تاریخ گذشته درصدد بازآفرینی غرور ملی بودند و نویسندگان ایرانی که به‌دلیل استبداد موجود، امکان نگارش درباره شرایط جاری را نداشتند، ناچار به دیگری متوسل شدند، خود را از چشم دیگری دیدند و به این وسیله ترجمه فرهنگی مناسبی از دوران شکسپیر ارائه دادند (شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۵۳ - ۱۵۴).

در این دوران، پدیده نوین درام‌نویسی تحت سلطه ادبیات کهن‌سال و قوی‌بنیاد ایران بود؛ بدین معنا که روایت و نقلی که در ایران فرم‌های مشابه درام بود، کمابیش و با تفاوت‌هایی چند، بر درام‌سازی مبتنی بر گفت‌وگو برتری و اولویت داشت (ستاری، ۱۳۹۳: ۵۵ - ۵۶). بنابراین بدیهی بود که متن نمایش‌نامه در فرایند ترجمه به فارسی، دستخوش تغییراتی متناسب با فضا و گفتمان فرهنگی زبان مقصد شود و از این رو بود

که می‌شد «امر ترجمه نمایش‌نامه‌ها را به‌مثابه فرایندی بینافرهنگی^۳ به‌شمار آورد» (شهبازی، ۱۳۹۳: ۹۱). با توجه به اینکه معنای آثار شکسپیر در کشورهای انگلیسی‌زبان با معنای آن در آلمان، کشورهای اسکاندیناوی، فرانسه و اروپای شرقی تفاوت بسیار داشت و برای مثال در کشورهای اروپای شرقی، ادبیات ملی و در پی آن خودآگاهی ملی پیرامون ترجمه‌هایشان از آثار شکسپیر متجلی می‌شد (اسلین، به نقل از شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۸)، علی‌اصغر حکمت (۱۲۷۱ - ۱۳۵۹)، سیاست‌مدار و روشن‌فکر ایرانی، یکی از افرادی بود که به ترجمه نمایش‌نامه‌های شکسپیر همت گمارده بود. او در مقدمه ترجمه/روایت خود به اثرپذیری شکسپیر از تاریخ، و قصص و حکایات ایرانی اشاره می‌کند و مواردی را که منابع احتمالی شکسپیر در نگارش آثار نمایشی‌اش بوده‌اند، این‌چنین برمی‌شمارد:

و ما در این ترجمه‌ها که از حکایات او نموده‌ایم، هر جا به مواردی از این قبیل برخورد، به منابع فارسی آن اشاره کرده‌ایم. چنان‌که در حکایت «تاجر ونیزی» از افسانه قدیم «دیوان بلخ» و در «غمنامه مکبث» از داستان بهرام چوبینه و هرمز پادشاه ساسانی و تصادف او با زنی غیب‌گو با ذکر منابع آن یاد شده. مسلماً شاعر انگلیسی را به آثار و ترجمه‌های ادبیات شرقی به زبان ایتالیایی و نیز به سفرنامه‌های سیاحان اروپایی، از قرن پانزدهم به‌بعد که به ایران مسافرت می‌کرده‌اند نظر بوده است؛ چه در آن زمان که تجار ونیزی و سفرای اسپانیا و ایتالیا به دربار سلاطین تیموری و صفوی و تراکمه آذربایجان آمدوشد می‌کرده‌اند، آوازه کشور ایران به گوش مردم اروپا می‌رسیده و شاعر انگلیسی را نیز از آن سهمی بوده است. از این‌گونه معلومات در کلمات و اشعار او خطی نمایان است (حکمت، ۱۳۳۲: مقدمه - ز).

حکمت همچنین در سال ۱۳۱۷، به نگارش و انتشار کتاب رومئو و ژولیت: تحقیق ادبی و مقایسه بالیلی و مجنون دست می‌زند و نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» شکسپیر را با منظومه لیلی و مجنون نظامی گنجوی مقایسه می‌کند و در کتاب رهاورد حکمت: شرح مسافرت‌ها و سفرنامه‌های میرزا علی‌اصغرخان حکمت شیرازی (۱۳۷۹) بیان می‌کند که این‌ها ترجمه نمایش‌نامه نیستند؛ بلکه ترجمه شکل‌منثور و در واقع خلاصه وقایع نمایش‌نامه‌های شکسپیر هستند (حکمت، ۱۳۷۹: ۵۲۱). او در رومئو و ژولیت... به

منبع ترجمه فارسی خود از آثار شکسپیر اشاره می‌کند و می‌نویسد خلاصه نمایش نامه‌ها را به پیروی از قصه‌هایی که چارلز لمب^۴ و خواهرش ماری^۵ نوشته‌اند، ارائه کرده است. چارلز و ماری لمب در کتاب *قصه‌هایی از شکسپیر*^۶ (۱۸۰۷) بر آن بودند تا تعدادی از نمایش نامه‌های شکسپیر را برای فهم و درک راحت کودکان، به زبان ساده خلاصه کنند تا کودکان ضمن سرگرمی با داستان‌های جذاب دربارهٔ سرزمین‌های دوردست و ماجراهای عجیب و غریب، برای مطالعهٔ دقیق و مفصل اصل نمایش نامه‌ها در آینده آمادگی لازم را به دست آورند. اما حکمت این متون ساده‌شده را هم با ابتکار خود با قطعاتی از اشعار شاعران کلاسیک فارسی درآمیخته و روایتی متفاوت از شکسپیر پیش روی نهاده است.

آنچه در شیوه ترجمه نمایش نامه‌های شکسپیر در سال‌های ۱۳۰۷ - ۱۳۲۱ به لحاظ ساختاری اهمیت دارد، این است که فرم نمایش نامه در زبان مبدأ، ضمن فرایند ترجمه هر سه مترجم، به فرم حکایت و قصه بدل شده است. پرسش این مقاله آن است که چرا چنین تبدیلی در فرایند ترجمه این متون رخ داده است. می‌توان چنین فرض کرد که با توجه به شرایط اجتماعی ایران در روزگار ترجمه این آثار، هنوز الگوی «دیالوگ» در جامعه تک‌صدایی ایران آن روز جای خود را نیافته بود و استبداد ویژه آن دوران هنوز گفتمان تک‌صدایی و دایجتیک (داستانی) نقالی را می‌طلبد. از آنجا که فرم نقالی سنت دیرپای قصه‌گویی در ایران بوده، در بسیاری از آثار و انواع ادبی، بازتاب و غلبه عناصر و مؤلفه‌های این فرم آشکارا قابل ردیابی است. غلبه عناصر داستان‌گویی و نقالی بر فن میمیتیک و نمایشی، باید براساس اندیشه‌ای صورت گرفته باشد که منشأ گفتمانی و جامعه‌شناختی داشته است. این نوشتار بر آن است تا ضمن بررسی میزان کاربرد عناصر نقالی در ترجمه آثار نمایشی شکسپیر، ساختار فرهنگی و گفتمانی حاکم بر آن دوره را که پدیدآورنده چنین رویکردی به ترجمه بوده، مطالعه کند.

۱-۱. روایت علی اصغر حکمت از نمایش نامه‌های شکسپیر

عنصر بارز در روایت حکمت تبدیل ساختار نمایش نامه به ساختار قصه و روایت داستانی است؛ بدین ترتیب که مؤلفه‌های اصلی درام به عناصر نقالی و قصه‌گویی جای

سپرده است. برقراری دیالوگ مؤثر بین شخصیت‌ها، عنصری بنیادین در ساختار نمایش‌نامه است و زبان درام همواره باید نزدیک به زبان محاوره و قابل فهم برای عامه باشد (ستاری، ۱۳۹۳: ۵۶). طبق تعریف آخوندزاده نیز، زبان نمایش‌نامه باید «در دایره سیاق تکلم بگنجد و نه در دایره سیاق انشا» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۶۱). زبان نمایش‌نامه در آغاز سراسر شعر بوده و ارزش آن بیشتر براساس موازین شعری سنجیده می‌شده؛ ولی با گذر زمان و اهمیت یافتن روزافزون روابط اجتماعی، دور شدن وقایع نمایش از مسائل اساطیری و روی آوردن آن به زندگی مردمان عادی، زبان نمایش‌نامه از شکل ظاهری شعر به معنای متعارفش فاصله گرفت و با حفظ جوهر کلام، به نثر گرایش یافت؛ نثری که روزبه‌روز به محاورات مردم زمان بیشتر شباهت می‌یافت و زبان اشخاص بازی برای تماشاگر واقعی‌تر می‌شد (محمودی بختیاری، ۱۳۹۴: ۸۱). با این تمهیدات، گفت‌وشنود نمایشی صرفاً مکالمه‌ای عادی نبوده که بتوان آن را در قالب نقل قول ثبت و منتقل کرد؛ زیرا دیالوگ در نمایش‌نامه گفت‌وگویی فشرده و جهت‌دار با وظایف و کارکردهای مهم بوده است. علاوه بر اینکه گفت‌وشنود نمایشی باید درست شبیه به مکالماتی می‌بود که مردم کوچه و بازار براساس آن به مبادله اطلاعات و عقاید خویش می‌پردازند، درحقیقت امری ورای آن و با کیفیتی دیگر را نیز باز می‌نمود (مکی، ۱۳۶۶: ۱۲۶). به عبارت دیگر، «زبان نمایش‌نامه زبانی پالوده، پیراسته، تپنده و دارای سبک» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۶۷) است که انواع گوناگون از صداهای متفاوت را در بستر جامعه به‌نمایش می‌گذارد. از این‌رو مسئله برگرداندن دیالوگ‌های نمایش‌نامه به شیوه نقل قول - که به‌طور عمده‌ای در ترجمه حکمت مشاهده می‌شود - بسیاری از معانی تلویحی، تصاویر و پیچیدگی‌های زبانی را از بین می‌برد و بر نکاتی چند درباره بافت اجتماعی و گفتمان مسلط دوره مربوط دلالت می‌کند. اما آنچه درخصوص ترجمه حکمت اهمیت دارد، شباهت و قرابت ترجمه او با متون نقالی است.

۱-۲. پیشینه پژوهش

درباره تمایز زبان دایجتیک (داستانی) و زبان میمیتیک (نمایشی) در حوزه پژوهش‌های ادبیات نمایشی، مطالعاتی چند انجام شده است. مقاله «شکل‌گیری نمایش ایرانی از

جهانی دایجتیک» (قهرمانی و دیگران، ۱۳۹۵) بیان می‌کند که در حوزه روایت‌شناسی، هر چند مباحث دایجتیک و میمیتیک واژگانی کلیدی برای تمایز و تفکیک دادن روایت کلامی از درام است، در درام ایران، راهکارهای نقلی به زبان درام وارد شده و دایجسیس^۷ و میمسیس^۸ با همدیگر پیوند یافته‌اند.

مقاله «زمان داستانی در مقابل زمان نمایشی در نمایش‌نامه‌های منتخبی از بیضایی» (مجبی و دیگران، ۱۳۹۴) مطالعه‌ای در روایت‌شناسی ادبیات نمایشی است که با تکیه بر نظریه روایت‌شناسی ژنت، به بررسی تقابل زمان داستانی و زمان نمایشی می‌پردازد و بر آن است تا نشان دهد بیضایی علاوه بر کاربرد تکنیک‌های داستانی، چگونه راهکارهای نمایشی و تصویری را برای ایجاد زمان‌پریشی به منظور بیان آرای خود به کار می‌گیرد. تقابل روایت دایجتیک (داستانی) با روایت میمیتیک (نمایشی) از عوامل بسیار مهمی است که گاه در فرایند ترجمه پیش می‌آید. در این خصوص، مجموع بررسی‌ها نشان می‌دهد درباره روایت‌شناسی ترجمه‌های فارسی از نمایش‌نامه‌های شکسپیر پژوهشی صورت نگرفته است. از بین سه مترجم آثار شکسپیر در این دوره، روایت علی اصغر حکمت از ده اثر شکسپیر در این نوشتار بررسی شده است.

۱-۳. چارچوب نظری: روایت نمایشی و روایت داستانی

مطالعه ویژگی‌های روایی در برابر جنبه‌های نمایشی، در حوزه روایت‌شناسی به مقوله دایجسیس و میمسیس اختصاص دارد. نخستین گروه از روایت‌شناسان بر این باور بودند که ساختار درام دراصل میمیتیک و نمایشی است و در برابر آن، روایت‌های داستانی رویکردی دایجتیک دارند. مقوله دایجسیس و میمسیس در مطالعات روایت‌شناسی به بررسی ویژگی‌های روایی در برابر جنبه‌های نمایشی در ارائه داستان می‌پردازد. برخی از روایت‌شناسان متأخر اما در پی آن‌اند که نشان دهند دایجسیس و میمسیس نه مقوله‌ای برای تمایز درام از روایت، بلکه ابزاری برای تحلیل نحوه ارائه محتوا در هر دو می‌تواند باشد (قهرمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۶).

افلاطون در کتاب سوم از جمهوری، به بررسی شیوه‌های ارائه داستان می‌پردازد و دو نوع از روایت را از هم تفکیک می‌کند: دایجسیس روایتی ساده است که در آن، یک

راوی (نویسنده) به‌طور مستقیم با مخاطب سخن می‌گوید. او در برابر این، میمسیس را قرار می‌دهد که بازنمایی تقلیدی است و مؤلف به‌طور غیرمستقیم و از طریق شخصیت‌های اثر سخن می‌گوید (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷ - ۱۲۸). به بیان دیگر، میمسیس بازنمایی مستقیم حوادث بدون وساطت راوی است؛ درحالی که دایجسیس ابزاری غیرمستقیم برای ارائه و ازاین‌رو مستلزم وجود یک راوی است (Ekstein, 1986: 6). ژنت (1988: 17 - 18) دایجسیس را در معنای روایتی ساده و بدون دیالوگ در نظر می‌گیرد که به نقل داستان می‌پردازد. میمسیس اما برای اشاره به جهان درام و نمایش به‌کار می‌رود و در آن، گفتار و کنش‌ها به‌طور مستقیم و بدون عامل روایتگر تقلید می‌کند و به اجرا درمی‌آورد. روایت‌شناسان داستان را روایت دایجتیک و درام را روایت میمیتیک می‌خوانند (Richardson, 2007: 151). تقابل روایت دایجتیک و میمیتیک دراصل تقابلی است که فلودرنیک^۹ (2008: 363) «روایتگری» و «اجرا» می‌نامد. هرچند برشت در تئاتر روایی^{۱۰} خود سعی می‌کرد با بازآفرینی فرم‌های روایتگرانه تئاتر کلاسیک، تقابل روایت و تقلید را برهم زند، دراصل قصد نداشت از ساختار درام و رعایت مؤلفه‌های دراماتیک تخطی کند.

بنابراین نقالی اجرایی تک‌نفره و فاقد بسیاری از عناصر صحنه‌ای و دراماتیک است و به این دلیل کمتر به‌عنوان گونه‌ای نمایشی، در مفهوم کلاسیک آن در نظر گرفته شده است. نقالی از یک سو شیوه‌ای از داستان‌گویی شفاهی است و از سوی دیگر می‌تواند به‌سبب حضور راوی - اجرای‌گری که برای ارائه داستان متوسل به کنش و حرکات بدنی می‌شود، در حکم اجرای تک‌نفره به‌شمار آید. اما عناصر دایجسیس و روایی در آن، برجسته‌تر از عناصر میمسیس و نمایشی است. درواقع حوادث بیش از آنکه به‌نمایش درآیند، نقل می‌شوند و در آن «گفتن» به «نمایش دادن» غلبه دارد (قهرمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۸ - ۱۹)؛ و اصولاً نقالی در گذشته فرهنگی و ادبی ایران، در معنای گسترده خواندن و بازگفتن هرگونه داستان به‌کار می‌رفته است (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۶)، نه اجرای نمایشی.

۲. نقالی

نقالی و قصه‌گویی که پیشینه آن در ایران به پیش از اسلام می‌رسد^{۱۱} (آژند، ۱۳۸۸: ۲۰۰)، عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. مقصود از نقالی القای اندیشه‌ای خاص با توسل به استدلال نیست و مهم‌ترین هدفش سرگرم کردن مخاطب و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف او به واسطه حکایت جذاب است (بیضایی، ۱۳۹۰: ۶۵). عمده مخاطبان نقالان مردم کوچه و بازار بودند که با قصه‌خوانی‌ها و داستان‌گویی‌ها علاوه بر سرگرم شدن، مورد تعلیم و تربیت نیز قرار می‌گرفتند (آژند، ۱۳۸۸: ۲۰۶). هرچند نقالی فرمی متفاوت با نمایش و تئاتر بود، «در دوره قاجار، با صحنه‌پردازی‌هایی که صورت می‌گرفت، حقیقتاً چهره نمایشی پیدا کرد» (همان، ۲۰۷) و از شکل داستان‌گویی صرف خارج شد؛ زیرا نقالی در اساس روایت رویدادی در قالب داستان بوده که یک فرد (نقال) برای دیگران (تماشاگران) تعریف می‌کرد تا ضمن سرگرم کردن، از طریق هنر روایتگری در آنها تأثیرگذار باشد. جنبه‌های آموزشی نقالی بازتاب منطقی اندیشه‌های فلسفی و اخلاقی زمانه در اثر بود، نه بیش از آن (نجم، ۱۳۹۰: ۲۱) و بهره‌گیری قصه‌گویان و نقالان از شعر بر جذابیت و محبوبیت کار آنان در بین مخاطبان می‌افزود (همان، ۶۵)؛ بدین ترتیب که «نقال در طول اجرا، نقل داستان را متوقف می‌کرد و اشعاری مناسب آن لحظه می‌خواند، داستانی کوتاه یا لطیفه‌ای میان نقل و پند و عبرتی در پایان جا می‌داد» (همان، ۲۹۱). در سنت نقالی، قصه‌خوانان متن را دستاویزی برای بیان مطلب خویش قرار می‌دهند؛ بدین صورت که نقال در میان گفتار خویش، هم پند و اندرز می‌داد و هم به وقایع روزانه و سایر مسائل می‌پرداخت (محبوب، ۱۳۸۷: ۱۰۹۷). از این رو برای نقالی کارکردی اجتماعی و گفتمانی می‌توان قائل شد که از طریق تعلیم و آموزش عده کثیری از عامه مردم، مبتنی بر تثبیت ایدئولوژی و قالب فکری ویژه‌ای است.

اما در باب شباهت نقالی با نمایش، بیضایی بر این باور است که نقالی به سبب داشتن مؤلفه‌های دراماتیکی همچون حرکت‌های نمایشی نقال در حین روایتگری، بی‌شباهت به تئاتر غربی نبوده؛ تماشاگران دور صحنه‌ای گرد می‌آمده‌اند که در آن، نقال داستان را با حرکات نمایشی، آواز، موسیقی و شعر روایت می‌کرد؛ و این‌گونه بود که تجربه‌ای

مشابه تئاترونندگان غربی داشتند (بیضایی، ۱۳۹۰: ۸۱). ستاری معتقد است در فرهنگ ایرانی، نقالی به جای درام بالیده و درام‌نویسی در آن سابقه‌ای نداشته است. در سلطه استبداد دهه سی هم، فرصت و فضای چشمگیری برای اجرای نمایش و تئاتر فراهم نبود و اصولاً در گفتمان حاکم ایران، فقدان عنصر درام‌سازی همواره احساس می‌شده که ممکن است یکی از اسباب احتمالی تداوم نهاد خودکامگی در ایران باشد (ستاری، ۱۳۹۳: ۹۰).^{۱۲} او چنین می‌افزاید: «درام‌نویس با گفت‌وگو به شخصیت‌هایی حیات می‌بخشد که بر صحنه حضور دارند [...] و خلاقیت دراماتیک به هیچ‌وجه نمی‌تواند از این الزام چشم‌پوشد» (همان، ۴). متن و کتاب نمی‌تواند جایگزین نمایش و اجرای آن بر صحنه شود؛ زیرا عنصر ارتباطی در تئاتر فقط هنگامی جان می‌گیرد که در گروه‌های اجتماعی و جمع تماشاگران متجلی شود (ژان دوونویو، به نقل از همان، ۲۳). از این رو دگرگون کردن ساختار نمایش‌نامه به داستان، ارتباط اجتماعی با تماشاگر را که عنصر اساسی نمایش‌نامه است، از آن سلب می‌کند. مخاطب دیگر تماشاگری در بستر اجتماعی تئاتر نیست که با حضور فیزیکی خود در تماشاخانه به قوام یافتن و پایداری تئاتر یاری رساند؛ بلکه خواننده داستانی است که در خلوت خود به تنهایی روایت را به پیش می‌برد.

در بیان ویژگی‌های نقال به مواردی از این قبیل اشاره می‌شود: ۱. بیان نقل از زبان اول‌شخص و سوم‌شخص؛ ۲. کاربرد شعر و آواز؛ ۳. توانایی آمیختن و پیوند دادن نظم و نثر؛ ۴. دریافت اطلاعات جنبی مانند قصه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، انواع شعر و لطیفه‌ها، ضبط آن‌ها در ذهن و کاربرد به موقع آن در اجرا؛ ۵. قدرت شاخ‌وبرگ دادن و چاشنی زدن به قصه؛ ۶. توانایی ایجاد هیجان، انگیزه و انتظار، و تبدیل آن به تعلیق در نقل (نجم، ۱۳۹۰: ۳۹۴). این عناصر بر این اصل دلالت می‌کنند که نقالی هنری مردمی و شفاهی است و درست به همین دلیل، در موضوع فنون، سرگرمی‌ها و به‌طور کلی تاریخ یا فرهنگ عامیانه مردم ایران بررسی می‌شود (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۳۴). نقالی در واقع مکتب توده‌هاست و نقال آموزگار مردم بی‌سواد هر شهر است و بیشتر کسانی به تماشای نقالی می‌روند که شغل و پیشه خسته‌کننده‌ای دارند و اغلب توده‌های کم‌سواد و بی‌سواد هستند که مرکز تجمع آن‌ها قهوه‌خانه‌هاست (انجوی شیرازی، ۱۳۵۶، به نقل از نجم، ۱۳۹۰:

۴۰۳ - ۴۰۵). انجوی شیرازی در مقدمه قصه‌های ایرانی، مزیت بارز قصه‌های ایرانی را جنبه انسان‌سازی و تربیتی آن‌ها می‌شمارد و می‌افزاید: «نوع و مضمون قصه هرچه باشد، هدف اصلی آن تربیت آدمی و سوق دادن وی به کمال انسانی است؛ چنان‌که لقب قصه‌گو 'مرشد' ذکر شده؛ یعنی ارشادکننده» (۱۳۵۲: ۱/ ۲۰). به همین منظور، در متن داستانی که نقل روایت می‌کند، افزوده‌های بسیاری هست که در مآخذ آن وجود ندارد؛ از جمله نام بسیاری از قهرمانان، و شرح و بسط بسیاری از رویدادها که مصنف در اصل کتاب به اختصار از آن گذشته است. نقالان شرح و بسط و افزوده‌های داستانی را نه فی‌البداهه، بلکه از روی نسخه ثابتی به نام «طومار» نقل می‌کردند (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۰۹۷ - ۹۸). در روایت طومار، اصل داستان محفوظ می‌ماند؛ اما نقال با افزودن حواشی، نقل قول‌ها، شعرها و صحنه‌های جذاب، آن را از متن اصلی و سایر طومارها متمایز می‌کند (غریب‌پور، ۱۳۸۴: ۲۷). به‌طور کلی نقال از چند مؤلفه که سنگ‌بنای قصه‌گویی او را تشکیل می‌دهد، استفاده مکرر می‌کند. این عناصر عبارت‌اند از:

۱. دگرگون کردن روایات مطابق با پسند خویش، زمانه و شنوندگان؛
۲. الگوبرداری از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی برای ساختن روایات جدید؛
۳. رفع نواقص و روشن کردن مبهمات داستانی ادب پهلوانی؛
۴. تغییر دادن نام شخصیت‌های داستان، و ورود عناصر سامی و اسلامی در داستان‌ها (جزو تغییر و تصرف در روایت‌ها)؛
۵. ورود پاره‌ای از اصطلاحات و آیین‌های دوران خویش در داستان نقالی؛
۶. آشفته‌گی ترتیب و نظم روایی داستان‌ها؛
۷. جابه‌جایی اشخاص و داستان‌ها؛
۸. کم‌دقتی، نادرستی و تناقض داستانی؛
۹. تغییر و تفاوت نام شخصیت‌ها؛
۱۰. شخصیت‌های نوظهور؛
۱۱. کسر/ پراکندگی شخصیت؛
۱۲. تکرار یک بن‌مایه در روایات گوناگون؛

۱۳. وجه تسمیه‌سازی و ریشه‌تراشی برای نام‌ها (آیدنلو، ۱۳۹۱).
بازتاب این قبیل مؤلفه‌های نقالی در روایت حکمت از نمایش‌نامه‌های شکسپیر، شکل غالب دارد؛ به نحوی که صورت و قالب نمایش‌نامه در فرایند ترجمه او بی‌شبهت به متن نقالی جلوه‌گر نمی‌شود.

۳. بازتاب مؤلفه‌های نقالی در روایت حکمت از نمایش‌نامه‌های شکسپیر

۳-۱. دگرگون کردن روایات مطابق با پسند خویش، زمانه و شنوندگان

راوی با کاستن، مختصر کردن، افزودن و ایجاد تغییر در روایات اصلی، بر آن است تا دریافت داستان را برای مخاطب سهل‌تر کند. حکمت بدین منظور، پرده‌های نمایش‌نامه‌ها را به فصل تبدیل کرده؛ اما محتویات هر پرده را نیز عیناً در فصل مربوط نگنجانده است. فصل پنجم از تاجر ونیزی، از میانه پرده چهارم، صحنه اول شروع می‌شود و بخشی از پرده پنجم در فصل چهارم قرار می‌گیرد. همچنین هر آنچه از وقایع، شخصیت‌ها، افکار و احوال آن‌ها که مخاطب قرار بوده در طی دیالوگ‌ها بدان‌ها پی ببرد، در جمله‌های خبری راوی بیان می‌شود. مثلاً در آغاز فصل پنجم از «طوفان»، دیالوگ‌ها در یک جمله خبری راوی خلاصه می‌شود: «القصة دامنة سخن بین آن دو عاشق و معشوق دراز بود» (حکمت، ۱۹۵۶: ۱۱۷). در نمونه دیگر، تک‌گویی اورلاندو در آغاز نمایش‌نامه - که شکایت او از برادر ظالم است - در روایت حکمت به این شکل درآمده: «حکایت کنند که در ازمنه پیشین، پادشاهی را دو پسر بود یکی شهریار نام داشت و دیگری بختیار» (همان، ۳۵). در دیباچه «غمنامه مکبث» چنین آمده است: «[مترجم] آن را [نمایش‌نامه] به‌طور خلاصه به اسلوب قصه و افسانه درآورد و با عباراتی به‌شیوه مترسلان تحریر نمود» (همان، ۷۹). تغییر چشمگیر دیگری هم که حکمت در روایت‌ها ایجاد کرده، کاربست زاویه دید «راوی» است. معمولاً در روایت نمایشی، کمترین میزان دخالت راوی مشاهده می‌شود و این از خصایص روایت نمایشی است که راوی به‌طور نسبی محو شود (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۶).

۳-۲. آشفتنگی ترتیب و نظم روایی داستان‌ها

جابه‌جایی صحنه‌ها، زمان ورود شخصیت‌ها و توالی دیالوگ‌ها از نمونه‌هایی است که در روایت دایجنتیک حکمت به‌طور مکرر به‌چشم می‌خورد. داستان‌ها از زبان راوی دانای کل و راوی سوم‌شخص روایت می‌شود و همین عنصر از دلایلی است که نظم روایی نمایش‌نامه‌ها را برهم می‌زند. در «تاجر ونیزی»، ترتیب صحنه‌ها آشفته است. مثلاً شکسپیر نمایش‌نامه را با مونولوگ آنتونی آغاز می‌کند؛ اما در داستان حکمت، شخصیت‌های اصلی داستان شایلاک و انتانی با صفت‌های ارزشی معرفی می‌شوند و مخاطب به زندگی و پیشه آن‌ها پی می‌برد. نمونه دیگر از همین نمایش‌نامه، تغییر زمان ورود شخصیت‌ها به صحنه است:

روزی که یاران همه گرد انتانی جمع آمده بودند، آثار ملالتی بر چهره آن رادمرد نمودار بود یکی از آنان وی را مخاطب داشت و گفت: «ای خواجه گرامی! در سیمای تو نقش اندوهی نمودار است، ظاهراً بر این جهان ناچیز قدر و قیمت بسیار می‌نهی، آنان که به بهای غم و اندوه گران خریدار کالای این جهان‌اند نقد سرمایه را زیان می‌کنند!». انتانی در پاسخ گفت: «ای یار عزیز! من بر این جهان چنان‌که هست می‌نگرم، به چشم من، دنیا بازیگرخانه است که هرکس در آن لعبی می‌بازد و سهم من در آن میان نقشی غم‌انگیز است». در این گفت‌وگو بودند که بسانی از در درآمد و از ورود او چهره انتانی گشوده شد (حکمت، ۱۹۵۶: ۴).

این درحالی است که بسانیو قبل از این مکالمه آنتونیو و گراتیانو وارد شده بود.^{۱۳} شرح صحنه در آغاز صحنه دوم از پرده اول «تاجر ونیزی»، در ترجمه از جمله خبری «[بلمونت] پورشیا به‌همراه ندیمه‌اش نریسا وارد می‌شود» به پاراگراف توصیفی تبدیل می‌شود:

آن ملایک‌صورت طاوس‌زیبی که جمال و صباحت را با مال و مکنّت در یک‌جا گرد آورده، و به طراز کمال معرفت زینت داده، نه تنها دل بسانی را صید کرده، بلکه عارف و عامی نقد قلب را در قمار عشق او باخته بودند، نزدیک شهر ونیز در مکانی موسوم به «بلمونت» منزل داشت، و به اسم «پرشیا» نام برده می‌شد. از چهره طعنه بر آفتاب می‌زد، در دانش خرده بر خداوند می‌گرفت که بعد از دیدنش صورت نمی‌بست وجود پارسایان را شکیبی

روزی با دخترکی نریسانام که نزد او سمت همدمی و منادمت داشت، در قصر خود نشسته و سخن از رنج و محنت عظیمی که بدن خرد و حقیر آدمی را پیوسته احاطه دارد، در پیوسته بود (همان، ۹).

پرده‌ها و صحنه‌های نمایش‌نامه حذف شده و تمام دیالوگ‌ها به صورت جملات توصیفی و خبری از زبان راوی سوم‌شخص نقل شده است. مترجم ترتیب صحنه‌ها را در دو پرده دوم و سوم نمایش‌نامه تغییر داده و برای سهولت فهم، رخدادها را به طور خلاصه در یک فصل (دوم) نقل کرده است. نمونه دیگر از «هملت» است. روایت شکسپیر با ورود شبح شاه فقید به صحنه آغاز می‌شود و سپس در خلال گفت‌وگوها مخاطب به رخدادهای پیشین، مرگ شاه و ازدواج ملکه گرتروود با برادر شاه پی می‌برد. اما حکمت داستان را با دو بیت از شاهنامه و از زمانی آغاز می‌کند که شاه نخست (پدر هملت) در قید حیات است:

کنون ای سخنگوی بیدار مغز یکی داستانی بیارای نغز
سخن چون برابر شود با خرد روان سراینده رامش برد

حکایت کنند که در روزگار پیشین بر سریر سلطنت کشور دانمارک جای داشت به فضایل آراسته و از رذایل پیراسته [...] قضا را، به مرگی نامعلوم درگذشت (همان، ۱۱۳).

شیوه آغاز داستان «هملت» نیز درست همانند اجراهای نقالی است که نقال توجه حاضران را با لحنی رسا به خود جلب می‌کند.

۳-۳. تغییر دادن نام شخصیت‌ها، و ورود عناصر سامی و اسلامی در داستان در خصوص مؤلفه وجه تسمیه تراشی و ریشه‌یابی برای کلمات و شخصیت‌ها، حکمت در مقدمه «افسانه دلپذیر» می‌گوید:

در این داستان آغاز کارها مطابق طبع نیست؛ ولی همین که حکایت به آخر نزدیک می‌شود مطابق دل‌خواه می‌گردد و از این‌روست که مؤلف آن را «چنان‌که می‌خواهی» نام نهاده است. بعضی دیگر گفته‌اند که چون اشخاص و بازیگران این تماشانامه هریک هرچه میل دارند می‌کنند و به هر صورت که می‌خواهند بر چهره حیات نظر می‌اندازند و انعکاس اعمال ایشان در سراسر این داستان چنان است که

آنچه «دل بخواهد» فارغ از مشکلات و آزاد از حدود قیود، همگی به سرخوشی و دلشادی مطابق نقش تصور خود بازی می‌کنند، از این رو شاعر این نام جامع را که حاکی از تمام آن معانی است، اختیار فرموده است (حکمت، ۱۹۵۶: ۴۳).

او همچنین می‌نویسد:

مترجم چون اسم انگلیسی آن [نمایش‌نامه] با سیاق عبارت فارسی درست در نمی‌آمد، برای آن نامی دیگر می‌جست تا آنکه آن را «افسانه دلپذیر» نام نهاد. از آنجا که این دراما سراپا افسانه‌ای است اختراعی که شمه‌ای از حقیقت تاریخ در آن یافت نمی‌شود، و یکی از بهترین شادی‌نامه‌های شاعر انگلیسی است که همه آن را به طرب و سرور پذیرفته‌اند، این نام به نظر مناسب نمود و از همین لحاظ برای اشخاص آن حکایت نیز فراخور مقال اسامی پارسی برگزید (همان، ۴۲).

در ترجمه این نمایش‌نامه، نام‌های شخصیت‌ها تغییر یافته است. اولیور به «نیک‌چهر»، اورلاندو به «شیرزاد»، رزالیند به «پریچهر»، سلیا به «پریزاد»، گانیمید به «فیروزه» و الینا به «فیروز» ترجمه شده و امیر بزرگ (امیر در تبعید) «شهریار» و فردریک، برادر غاصب او، «بختیار» نام گرفته‌اند. این شیوه نام‌گذاری برای مخاطب عام که با زبان و فرهنگ زبان مبدأ آشنا نیست، نه تنها قابل فهم‌تر، بلکه دلپذیرتر نیز شده است.

۳-۴. تکرار یک بن‌مایه در روایات گوناگون

بن‌مایه اصلاح امور و نیک‌بختی شخصیت‌های داستان از جمله مؤلفه‌های پرتکرار در متون نقالی است. مخاطب نقالی که قرار است تحت تعلیم آموزه‌های اخلاقی نقال قرار گیرد، باید در پایان روایت از کیفر و پاداش کنش‌های شخصیت‌ها آگاه شود. راوی بن‌مایه اصلی داستان «تاجر ونیزی» را در پایان چنین نقل می‌کند: «و چنانچه سراسر ایشان مراد دل یافتند، ایزد تعالی کافه دوستان را به مراد دل برساند» (حکمت، ۱۹۵۶: ۳۱). این بن‌مایه در پایان «افسانه دلپذیر» هم این‌گونه تکرار می‌شود: «[...] همگی با خوش‌دلی و مسرت روی به وطن نهادند. یا رب این قافله را لطف ازل بدرقه باد/ که از آن کار به کام آمد و معشوقه به کام» (همان، ۷۶). گاه بن‌مایه داستان بیم و اندرز است و

دعوت به راست‌کرداری؛ مثل بیت‌ی از شاهنامه که در پایان «هملت» آمده است: «اگر سر بگردانی از راستی / فراز آید از هر سوی کاستی» (همان، ۱۳۴).

۳-۵. کاربرد شعر به‌منظور تأکید

حکمت در روایت خود نثر و نظم را در کنار هم قرار می‌دهد. کاربرد شعر در خلال داستان‌گویی علاوه بر سرگرم کردن مخاطب، برای تأکید بر نکته‌ای است که به نثر نقل شده. علاوه بر این، توانایی و تسلط داستان‌گو بر روایت را نیز روشن می‌کند. حکمت در دیباچه «تاجر ونیزی» چنین بیان می‌کند:

بر سبک عبارت و اسلوب تحریر آن که به‌شیوه متقدمان نگارش یافته از نو نظری نموده و جابه‌جا آن را با ابیاتی چند از دیوان طرب‌انگیز شیخ سخن‌سرایان فارسی یعنی استاد اجل «سعدی شیرازی» که با چنین عشق‌نامه متناسب می‌نمود زینت بخشودم. و از اصل کلمات شاعر بزرگ انگلیسی نیز قطعاتی عیناً ترجمه و بر آن مزید کردم تا این مختصر گرد آمد (حکمت، ۱۳۳۲: ۱/۲).

برای مثال ترجمه نوبت بسانیو در گفت‌وگو با آنتونیو (426 - 422, IV, II) با غزل شماره ۵۳۳ از غزلیات سعدی همراه شده:

بسانی درپی قاضی روان شد و به وی گفت:

ای باد بامدادی، خوش می روی شادی پیوند روح کردی، پیغام دوست دادی!
بر بوستان گذشتی باد بهاری بودی شاد آمدی و خرم فرخنده‌بخت بادی
من و دوست عزیزم انتانی از برکت دانش تو امروز از چنگال مرگ رهایی
یافتیم (همان، ۲۶).

نمونه دیگر در «طوفان» است:

آن‌گاه نخستین کسی که از کشتی‌نشستگان به دریا افتاد، فردیناند بود، فرزند پادشاه ناپل که پدرش با چشم خود او را غرقه بدید [...] اینک جوانی است رعنا، با بازوی توانا، قامتی بهتر آراسته و از هر عیب پیراسته: «از بزرگان و پادشاه‌زاده/ هست زیبا جوانی آزاده/ زیرک و زورمند و خوب و دلیر/ صید شمشیر او چه گور و چه شیر!» (همان، ۱۰۹).

دیالوگ‌های آریل و پراسپرو در صحنه اول از پرده دوم، با ابیاتی چند از داستان «نشستن بهرام در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم چهارم»، از هفت پیکر نظامی جایگزین شده است. کاربرد اشعار کلاسیک فارسی در «افسانه دلپذیر» هم مکرر است؛ مثلاً کلام پریچهر به‌هنگام همدلی با پریزاد، با بیتی از غزل ۲۷۶ حافظ همراه می‌شود: «مبادا که غم و الم خاطر نازکت را رنجه سازد [...] ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال / مرغ زیرک چون به دام افتد تحمل بایش» (همان، ۴۸).

۳-۶. کاربرد آموزه‌های عبرت‌آمیز

حکمت در دیباچه‌ای که برای هریک از حکایت‌ها آورده، بر لزوم تعالیم اخلاقی تأکید کرده است؛ مثلاً:

غمنامه «مکبث» هم دارای نکات تاریخی است و هم سرتاسر شامل درس‌های عالیۀ اخلاقی و اندرزهای حکیمانه است. شاعر آرزوها و شهوات دنیوی را مانند نگارگری ماهر نقش و ترسیم کرده و نشان داده که چگونه غریزه حب جاه که مفسور جبلت انسان است به قدری سرکشی و بلندپروازی دارد که اگر با لگام عقل سلیم از آن جلوگیری نشود و دست محکم خرد متین آن را افسار ننماید، هرآینه شجاع‌ترین افراد آدمیان را به وادی هلاک و بدبختی می‌کشاند، و آن مانند ام‌الفسادی است که از او هزاران رذیله ناپسند می‌زاید [...] امید که خوانندگان پارسی‌زبان از برکت پندها و موعظت‌های آن دانشمند گوهر رستگاری جویند، و از هاویۀ خودخواهی و جاه‌طلبی نجات یافته، طریق نیک‌بختی و سعادت پویند. از آن خیر و برکت این نویسنده حقیر را نیز بهره و نصیبی باشد (حکمت، ۱۹۵۶: ۷۹).

در روایت‌های دایجتیک، گزاره‌های تعلیمی بسیاری به‌طور مستقیم در قالب شعر در میان روایت و کلام شخصیت‌ها گنجانده شده؛ درحالی که شکسپیر آموزه‌های اخلاقی را به‌طور غیرمستقیم و با شیوه‌های ادبی همچون شخصیت‌پردازی، ایجاد کنایه‌های موقعیتی و از طریق بازی‌های زبانی به مخاطب منتقل می‌کند. برای مثال در روایت حکمت، در پایان فصل پنجم از «افسانه دلپذیر»، زمانی که نیکچهر برادرش را از ماجرای دل‌دادگی خود به فیروزه مطلع می‌کند، کلامش با بیتی از غزل شماره ۳۲۹ دیوان حافظ همراه می‌شود: «به فراغ دل زمانی نظری به ماهرویی / به از آنکه چتر شاهی

همه روز هایهویی!». شیرزاد نیز با آوردن بیتی از غزل شماره ۳۸۷ پاسخ می‌دهد: «اگر چنین است درنگ مکن، که در تأخیر آفات است [...] با ذخیره محبت او گوهر سعادت را به دست توانی آورد: کمتر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز/ تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان» (حکمت، ۱۹۵۶: ۶۱). با کاربرد شعر، عنصر تعلیمی و عبرت‌آموزی را به سهولت به خواننده حکایت انتقال می‌دهد.

در آغاز روایت «تاجر ونیزی»، مترجم به سیاق حکایات کهن، ضمن ایجاد تقابلی دوگانه، شایلاک و آنتونی را به دو قطب متقابل شرّ و خیر منسوب می‌کند. شایلاک شخصیت شریر داستان است که گره‌های داستان را او ایجاد می‌کند و در پایان هم به دلیل این گره‌افکنی‌های شریرانه‌اش، به سختی تنبیه می‌شود. این درحالی است که شکسپیر شخصیت‌های متقابل را با توجه به انگیزه‌ها و رانه‌های روان‌شناختی آن‌ها در برابر هم قرار می‌دهد و ریشه رفتارهای نیک و شرّ ایشان را نه در سرشت و هستی‌شان، بلکه در بافت جامعه‌ای می‌جوید که شخصیت‌ها محصول آن هستند. شیوه حکمت در ایجاد تقابل آشتی‌ناپذیر دوگانه بین قطب‌های نیک و شرّ می‌تواند در جهت تثبیت ایدئولوژی حاکم قرار داشته باشد. امکان بخشودگی و اصلاح برای فردی که از منظر گفتمان حاکم، شریر تلقی می‌شود، وجود ندارد:

حکایت کنند که در شهر ونیز تاجری یهودی بود شایلاک‌نام، حرفتش رباخواری و سیرتش مردم‌آزاری. بس که به ربح گراف به بازرگانان مسیحی وام داده بود مکتبی بسیار گرد ساخته و از دولت‌مردان آن شهر به‌شمار می‌رفت. چون که پیوسته به خشونت و سنگ‌دلی از وام‌داران خود طلب ربح نمودی و به قساوت و بدقلبی رفتار کردی آزادمردان شهر مکروهش می‌داشتند [...] در میان جوان‌مردان شهر ونیز، انتانی‌نام بازرگانی بود به فتوت و کرم شهره و به سخاوت و رادمردی نیک‌نام. وی پیوسته بیچارگان را یاد بودی و غم‌زدگان را غم‌خوار، دردمندان را درمان و ازپای‌افتادگان را دستگیر. به همان پایه که اخلاق رذیله شایلاک در نظر وی ناپسند بود و سیرت ناشایستش را خوش نمی‌داشت فضایل و اوصاف آن جوان‌مرد را نیز شایلاک مکروه می‌داشت و او را دشمن بود، ازاین‌رو زمانی دراز مابین آن یهودی بدسرشت و آن تاجر جوان‌مرد عداوتی نهانی پدید گشت که او از این منفور بود و این از آن بیزار (همان، ۳).

حکمت در دیباچه «مکبث» نیز چنین می‌نویسد: «ما را می‌باید که از این نمایش نامه پند و اندرز گیریم و از سرگذشت مکبث پادشاه اسکاتلند درس عبرت بخوانیم و از شرها و بلاها که دست سرنوشت برای ما مقدور کرده است به خدا پناه ببریم» (همان، ۷۹).

در روایت داستانی «هملت»، مترجم از زبان راوی دانای کل، نکته‌ای اخلاقی را متذکر می‌شود: «گرچه فرزندان را نسزد که با والدین خود به گستاخی و عتاب سخن کنند [...] لیکن پیاپی او [مادر] را شماتت‌ها می‌کرد و ملامت‌ها می‌نمود» (همان، ۱۳۲). کاربرد آموزه‌های اخلاقی در روایت حکمت بی‌سبب هم نبود؛ همان‌طور که آخوندزاده هم علل گرایش به تئاتر را تهذیب اخلاق مردم و عبرت خوانندگان و مستمعان می‌دانست (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۱۵) و نقال (قصه‌گو) نیز در همین راستا، رسالت تعلیم و تهذیب مخاطب عام را برعهده داشت.

۳-۷. کاربرد تصاویر در متن روایت

نقالان ایرانی تحت تأثیر نقالان چینی یا هندی داستان‌گویی خود را با نقاشی آمیخته بودند (غریب‌پور، ۱۳۸۴: ۲۸) و این عنصر در آن دسته از آثاری که به تبعیت از نوع نقالی نوشته می‌شد، جلوه یافته است. حکمت در روایت خود از تصاویر نیز استفاده کرده که بخش مهمی از پرده‌های نقالی بوده‌اند. برای مثال در «تاجر ونیزی»، تصویر پورشیا و نریسا (حکمت، ۱۹۵۶: ۱۰)، و تصویر بسانیو به‌هنگام انتخاب جعبه سربی (همان، ۱۲)، در «افسانه دلپذیر»، تصویر شیرزاد و وفادار به‌هنگام گفت‌وگو (همان، ۵۰)، در «مکبث» تصاویر «سه کالبد دوزخی» با جمله «و سه کالبد دوزخی را مشاهده نمود» (همان، ۷۲) یا تصویر مکبث و بانو مکبث که ذیل آن آمده: «وساوس زن در مکبث تأثیر کامل کرد برپا خاست و خنجری برنده به‌دست گرفت» (همان، ۹۵) و تصاویری مانند دیدار فردیناند و میراندا در «طوفان» (همان، ۱۳۲) از این نمونه‌اند که برای سرگرمی و تفریح خواننده عادی و غیراهل فن مضموم شده‌اند. تصاویر معمولاً صحنه‌های مهم و کلیدی را نمودار می‌کنند یا به‌سبب ایجاد تنوع در داستان‌گویی، صحنه‌ای عاشقانه را نمایش می‌دهند.

۳-۸. کم‌دقتی، نادرستی و تناقض داستانی

در بسیاری از نمونه‌ها، مترجم بخشی از کنش‌ها، رخدادها یا گفت‌وگوهای نمایش‌نامه را حذف کرده است. حذف در روایت نمایشی معمولاً در فاصله بین پرده‌ها صورت می‌پذیرد یا زمانی که برای رعایت اختصار، در خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها به رخدادی خاص اشاره می‌شود. اما در روایت داستانی، با حضور غالب و برتر راوی که دانای کل ماجراست، برخی از عناصر روایت، بدون داشتن قرینه مورد جرح و حذف قرار می‌گیرد. این عمل به پیش‌برد روایت شتاب بسیار می‌دهد و دراصل این راوی داستان است که با توجه به مخاطب و اهدافش از داستان‌گویی، روایت را بازآفرینی می‌کند. شکسپیر نمایش‌نامه «طوفان» را درحالی آغاز می‌کند که یک کشتی در آب‌های اقیانوس آرام گرفتار طوفانی سهمناک شده و بیم غرق شدن کشتی و افراد بسیار است. با ورود شخصیت‌ها و گفت‌وگوهایی که بین آن‌ها صورت می‌گیرد، روشن می‌شود که طوفان خشنی کشتی را به خشکی می‌راند و... (The Tempest, I, i). کم‌دقتی و نادرستی در روایت حکمت چشمگیر است: در متن اصلی، نمایش با طوفان، و توصیف وحشت و ترس کشتی‌نشینان آغاز می‌شود؛ اما حکمت روایت را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت پیش روی می‌نهد و برای تصویرسازی ابیاتی از داستان «صفت خورنق و ناپیدا شدن نعمان» از هفت پیکر نظامی را همراه آن می‌کند:

حکایت کنند که در اقصای بحار، جزیره نزه و دلکش بود، به انواع درختان باردار و انهار
خوش‌گوار مزین، و به هوایی خرم و لطیف و منظری دل‌گشا و ظریف آراسته:
بر سر او همیشه باد وزان دور از آن باد، کوست باد خزان
گرد بر گرد آن رواق بهشت سرخی لاله دید و سبزی کشت
همه صحرا بساط شوشتری جایگاه تذر و کبک دری

(حکمت، ۱۹۵۶: ۱۱۷)

ملاحظه می‌شود که فضای تیره و پریم نمایش‌نامه به فضایی روشن، با طبیعتی نغز و دلکش بدل شده است.

۳-۹. رفع نواقص و روشن کردن مبهمات داستانی

مترجم با توضیح و تشریحی که راوی دانای کل ارائه می‌دهد، مواردی را که به نظر او مبهم بوده یا به تشریح بیشتر نیاز داشته، طول و تفصیل داده است. چه بسا بسیاری از

این گونه بسط و شرح‌ها به متن یا متن‌هایی دیگر ارجاع دارد که بدان‌ها اشاره نمی‌شود. مثلاً حکمت در ترجمه «طوفان»، دربارهٔ پیشه و زندگی پراسپرو این چنین توضیح می‌دهد:

در آن زمان مردمان خردپیشه و دانشور علم سحر را به جد می‌آموختند، و آن را در راه مقاصد شریف و مطالب پسندیده که متضمن خیر و مصلحت بود، به کار می‌بردند. از آن جمله پراسپرو نیز این فن شگفت را آلت و وسیلهٔ آرامش زندگانی خود قرار داده و به یاری این علم در گوشهٔ آن جزیره به انزوا ایامی به سعادت و آسایش می‌گذرانید (همان‌جا).

نمونهٔ دیگر در همین نمایش نامه، اشاره به ساحره سیکوراس است که زمانی معرفی می‌شود که پراسپرو، آریل را از او بیم می‌دهد. اما در ترجمه این راوی است که می‌گوید: «پیش از آنکه وی [پراسپرو] بر آن خاک قدم گذارد، عجوزی در آن جزیره مکان داشت موسوم به سیراکوس که جادویی بدکردار و ساحری نابکار بود» (همان، ۱۱۸). بدین ترتیب، راوی تمام اطلاعات مورد نیاز را در اختیار خواننده می‌گذارد، با کاربرد صفت‌های ارزشی دربارهٔ شخصیت‌ها قضاوت می‌کند و در واقع ویژگی کنشگری شخصیت‌ها در پیش‌برد داستان و همچنین جنبه‌های روان‌شناختی هریک را از آنان سلب می‌کند. می‌توان چنین نتیجه گرفت که این نوع بخش‌های توصیفی در روایت داستانی، پویایی کنش‌ها را از میان برمی‌دارد.

در داستان «هملت» هم توضیح راوی به یاری مخاطب می‌آید: «چون هاملت به نزد ملکه درآمد [...] مادر را مؤاخذت‌ها نمود که چرا با این رفتار خشن پدر را همواره می‌رنجاند. از کلمهٔ 'پدر' همانا 'عم' او را مقصود داشت که اینک به جای پدر وی نشسته بود» (همان، ۱۳۰).

۴. نتیجه

در دوران تلاش و مبارزه برای برقراری مشروطه، جریان تجددطلبی و باز شدن دریچه‌های ارتباط با سرزمین‌های دیگری که داعیهٔ فرهنگ و تجدد داشتند، ایرانیان را برآن داشت تا با ترجمهٔ آثار فاخر و کلاسیک غرب به زبان فارسی، افق‌های نوین اندیشه و بینش را به گفتمان استبدادزدهٔ دوران خود بگشایند. نمایش‌نامه‌های شکسپیر

از آثار بسیار مهمی بود که در دوره تجددطلبی در روند ترجمه قرار گرفت. در میان ترجمه‌هایی که از آثار ادبی غرب صورت می‌گرفت، ترجمه علی‌اصغر حکمت از نمایش‌نامه‌های شکسپیر، گونه‌ای متفاوت از ترجمه نمایش‌نامه بود؛ زیرا تغییرات بنیادی در ساختار مبدأ ایجاد کرد. او روایت نمایشی را به روایت داستانی تغییر داد و با این عمل، چندصدایی و گفت‌وگومندی روایت نمایشی را به تک‌صدایی و حذف عامل اساسی نمایش که دیالوگ و گفت‌وگوست، تبدیل کرد. با وجود تلاش برای تجدد و نو شدن در زمینه‌های فرهنگی و فکری، فرم ادبی نمایش‌نامه که گونه‌ای نوین در ایران محسوب می‌شد، بستری مناسب برای تجلی و اجرا نیافت. بنابراین حکمت فرم متجدد نمایش و تئاتر غربی را در قالب کهن‌سال و دیرین قصه‌گویی ایرانی ترجمه و معرفی کرد. نوشتار حاضر به بررسی و مطالعه شباهت‌ها و قراین بین متن داستانی‌شده در ترجمه حکمت و فرم دیرین نقالی پرداخته و عناصر و مؤلفه‌های غالب در نقالی را - که در ترجمه حکمت فراوان مشاهده می‌شود - از این قرار دسته‌بندی کرده است: روایت نمایشی مطابق با پسند مترجم، زمانه و مخاطب دگرگون شده است؛ ترتیب و نظم روایی داستان‌ها دستخوش آشفتگی و تغییر شده؛ بن‌مایه‌ای خاص در روایت مترجم تکرار می‌شود؛ نام‌های شخصیت‌ها تغییری اساسی کرده و به فارسی ترجمه شده؛ کاربرد شعر به‌منظور تأکید بسیار ملاحظه می‌شود؛ آموزه‌های عبرت‌آمیز و گزاره‌های تعلیمی کاربرد بسیار دارد؛ در خلال صفحات متن، تصاویر و نقاشی‌هایی برای سرگرمی و تفریح خواننده قرار گرفته؛ کم‌دقتی، نادرستی و تناقض در بسیاری از موارد و صحنه‌ها ملاحظه می‌شود؛ راوی نواقص و مبهمات را رفع می‌کند و درباره بسیاری موارد ناآشنا با مخاطب ایرانی، توضیح می‌دهد. مهم‌ترین نکته در باب روایت حکمت، حذف عنصر مهم دیالوگ و فضای گفت‌وگومندی است که از ارزش‌های گفتمان مشروطه، آزادی‌خواهی و دموکراسی به‌شمار می‌آمد. روایت دایجتیک حکمت، نمایش و فضای پویای میمیتیک را تحت سلطه راوی دانای کل درمی‌آورد و به روایت داستانی عاری از گفت‌وگو تقلیل می‌دهد و این امر بی‌ارتباط با استبداد و شکست گفت‌وگومندی تحت سلطه گفتمان تک‌گوی آن دوره نمی‌تواند باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مواجهه ایران با تمدن غرب، پس از برخورد ایران با اسلام، مهم‌ترین پدیده فرهنگی تاریخ ایران است و پایان جنگ‌های ایران و روسیه را در عهد قاجار می‌توان نقطه آغاز برقراری ارتباط رسمی ایران با غرب به‌شمار آورد. شکست‌های پیاپی ایران از روسیه (در فاصله سال‌های ۱۲۱۸ - ۱۲۳۴ق) و رفت‌وآمد سیاست‌مردانی چون عباس میرزا، قائم‌مقام فراهانی و سپس امیرکبیر به کشورهای خارج باعث شد تا اینان به عقب‌ماندگی ایران پی ببرند، به آسیب‌شناسی این امر پردازند و در نهایت برای رفع این کاستی‌ها چاره‌جویی کنند. پیشنهاد عملی اینان برای رفع این نقایص، مجهز شدن به فنون و دانش‌هایی بود که می‌بایست از کشورهای غربی آموخته می‌شد (ر.ک: پارسانسب، ۱۳۹۴: ۲۵۵).
۲. کریم امامی در میان برجسته‌ترین دستاوردهای ادبی دوران قاجاریه، به ترجمه *اتلوری مغربی* شکسپیر از اصل انگلیسی به قلم ابوالقاسم خان قراگزلو (ناصرالملک) اشاره می‌کند: «ناصرالملک رجل سیاسی اواخر دوران قاجاریه مترجم حرفه‌ای نبود. وی این نمایش‌نامه شکسپیر را بر سبیل تفنن، گویا به دنبال یک شرط‌بندی، ظرف سه چهار روز به فارسی برگرداند» (امامی، ۱۳۸۵: ۷۶).

3. intercultural

4. Charles Lamb (1775 - 1834)

5. Mary Lamb (1764 - 1847)

6. *Tales of Shakespeare* (1807)

7. digesis

8. mimesis

9. Fludernik

10. epic theatre

۱۱. رونق نقالی در دوره صفویه است و به سبب خاستگاه مردمی آن و رابطه‌اش با موضوعاتی ملی است که در میان مردم ادامه می‌یابد تا اینکه در عصر قاجار و اوایل دوره پهلوی تا میانه‌های آن به‌اوج می‌رسد (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۲۸ - ۲۹).

۱۲. آیین‌های نمایشی را نباید با تئاتر اشتباه گرفت.

13. *Merchant of Venice*, (I: 1. 60)

منابع

- افلاطون (۱۳۵۳). جمهوری. ترجمه رضا کاویانی و محمد حسن لطفی. تهران: خوشه.
- امامی، کریم. (۱۳۸۵). از پست و بلند ترجمه. تدوین عبدالحسین آذرنگ و مزده دقیقی. تهران: نیلوفر.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۲). قصه‌های ایرانی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
- آدمیت، فریدون (۱۳۴۹). اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده. تهران: خوارزمی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). نمایش در دوره صفوی. ج ۲. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). «مقدمه‌ای بر نقالی در ایران». پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). س ۳. ش ۴. صص ۳۵ - ۶۴.
- _____ (۱۳۹۱). طومار نقالی شاهنامه. تهران: به‌نگار.
- بالایی، کریستف (۱۳۷۷). پیدایش رمان فارسی. ترجمه مهوش قدیمی و نسرين خطاط. تهران: معین.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۰). نمایش در ایران. ج ۷. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پارسانسب، محمد (۱۳۹۴). جستارهایی در قصه‌شناسی. تهران: نشر چشمه.
- ثمنینی، نغمه (۱۳۸۸). تماشاخانه اساطیر. اسطوره و کهن‌الگو در ادبیات نمایشی ایران. ج ۲. تهران: نشر نی.
- حکمت، علی اصغر. (بی‌تا). احتمالاً سال ۱۳۱۷ یا ۱۳۱۸. رومئو و ژولیت: تحقیق ادبی و مقایسه با لیلی و مجنون. بی‌جا: کتابفروشی و چاپخانه بروخیم.
- _____ (۱۳۳۲). پنج حکایت از آثار ویلیام شکسپیر. ج ۱. تهران: بی‌نا.
- _____ (۱۳۷۹). رهاورد حکمت: شرح مسافرت‌ها و سفرنامه‌های میرزا علی اصغرخان حکمت شیرازی. ج ۲. به‌اهتمام محمد دبیرسیاقی. انجمن آثار و مفاخر ملی.
- _____ (۱۹۵۶). پنج حکایت. ج ۲. لاهور: سیکندری ایجوکیشن بورد.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷). ادبیات عامیانه ایران. ج ۴. تهران: نشر چشمه.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- ستاری، جلال (۱۳۹۳). جادوی تئاتر. تهران: نشر مرکز.

- شهبازی، رامتین (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۳۰-۱۳۰۰)*. تهران: نشر علمی.
- غریب‌پور، بهروز (۱۳۸۴). *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- دوونپو، ژان (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمه مهدی سجایی. تهران: نشر مرکز.
- قهرمانی، محمدباقر و دیگران (۱۳۹۵). «شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجیتیک». *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*. دوره ۲۱. ش ۲. صص ۱۵ - ۲۴.
- محبی، پرستو و دیگران (۱۳۹۴). «زمان داستانی در مقابل زمان نمایشی در نمایش‌نامه‌های منتخبی از بیضایی؛ مطالعه‌ای در روایت‌شناسی ادبیات نمایشی» در *مجموعه مقالات هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. صص ۱۸۵۱ - ۱۸۶۹.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)*. ۲ ج در یک مجلد. به‌کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: نشر چشمه.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران: دوران انقلاب مشروطه*. تهران: توس.
- محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۴). «نمایشنامه‌های ایرانی دوره قاجار به‌عنوان نماینده‌های فرهنگ و زبان ایران دوران مشروطه: بررسی موردی نمایشنامه استاد نوروز پینه‌دوز» در *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی ادبیات و تعهد*. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۹۵، صص ۸۰ - ۱۰۳.
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۶). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایش‌نامه‌نویسی*. تهران: سمت.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰). *هنر تقالی در ایران*. تهران: فرهنگستان هنر.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Jane E. Lewin (Trans.). Cornell University Press.
- Fludernik, M. (2008). "Narrative and Drama" in *Theorizing Narrativity*. John Pier & Jose Angel Garcia Landa (Eds.). Berlin: Walter de Gruyter. pp. 355 - 383.
- Ekstein, N.C. (1986). *Dramatic Narrative: Racine's Recits*. New York: Peter Lang.
- Richardson, B. (2007). "Drama and Narrative" in *The Cambridge Companion to Narrative*. David Herman (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (2011). *Hamlet*. Robert S. Miola (Ed.). New York: W.W. Norton.