DOI: 10.22067/lts.2024.85516.1232

Received: 23 November 2023 Revised: 06 January 2024 Accepted: 22 January 2024 Published: 29 January 2024

# A Historical Study of Language and Translation in Mashhad's Theaters: From the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution in Iran

**Ali Najafzadeh [*1], Saeed Ameri[1]**
*University of Birjand, Birjand, Iran [1]*

**Abstract** Theatrical performances, such as lamentation have always been part of Iranian society and have a long history. However, theater as a cultural and modern phenomenon was introduced to Iranian society in the late Qajar period. In theater, the content of the show, the performance or acting style, and the language used to convey concepts are three crucial elements. Historical studies and translation studies have so far addressed various aspects of theater translation. Nevertheless, the role of language and translation in theater in Mashhad, especially from the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution, has been virtually ignored. This paper aims to examine the language and translation as two main elements of theater in Mashhad and analyzes what changes Mashhad's theater experienced from the first performances in the late Qajar period to the Islamic Revolution. In doing so, drawing on a library method, primary sources, including all Mashhad newspapers from the Constitutional period to the Islamic Revolution, such as Aftab-e-Shargh, Azadi, Bahar, Chaman, Khorasan, Seda-ye Khorasan, Nava-ye Khorasan, etc., were investigated and all the themes related to the theater were extracted. Then, using research and secondary sources, the results related to language and translation were presented in a descriptive-analytical manner. Findings suggest that the early forms of theaters in Mashhad were performed in Turkish. Then Turkish translation was replaced by theaters in Persian. In the first Pahlavi era, the translation of Russian works flourished in Iran, and the translation of prominent Turkish, English, and French works was also added to this trend since 1951. During this period, the quality of translation significantly declined as adaptation or free translation became the norm in play translation. In the 1960s, with the emergence of new theater groups in Mashhad, Persian became the dominant language of this art in Mashhad.

**Keywords:** *Theater; Mashhad; Language; History; Translation; Plays.*

## 1. Introduction

History involves studying the past using evidence and documents to explain, recount, and interpret events for the present (McCrank, 2001; Hermans, 2022). The interdisciplinary field of translation and history is of significance since translation is a social process and social phenomena are inherently connected to history (Lang & Monticelli, 2022). Research in theater translation has a long

**Please cite this paper as follows:**

Najafzadeh, A., & Ameri, S" (2024). Language and translation in Mashhad's theater: From the constitutional revolution to the Islamic revolution in Iran. Language and Translation Studies, 56(4), 169-204. https://doi.org/10.22067/lts.2024.85516.1232

* **Corresponding Author:** anajaf@birjand.ac.ir

© 2024 LTS
All rights reserved

© 2024 Najafzadeh & Ameri
This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY).

All rights reserved

history, but it was not until the 1980s that it gained recognition as a distinct literary genre in translation studies (Bassnett, 1991; Tarantini, 2022). Despite numerous studies, many aspects, particularly the role of history, have remained largely under-explored. The history of theater translation in Iran has not been well-studied or at least received scant attention from history and translation studies scholars. Despite its long history, the theater was introduced to Mashhad by Caucasians and embraced by immigrant Turks in Mashhad. This paper traces the developments of language and translation in Mashhad's theater over 80 years, from the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution, providing historical, cultural, and practical insights. It can encourage further research in the area of translation and theater and contribute to our understanding of Mashhad's theater and culture during the Qajar and Pahlavi eras. Given the linguistic diversity of Mashhad, this study aims to answer the following questions:

- What was the language of theater performance in Mashhad?
- What languages were the theatrical texts translated from for performance?
- What role did translation play in Mashhad's theaters?

## 2. Method

This research is qualitative and follows the principles of historical research methodologies. In historical studies, researchers may have two primary types of sources: primary and secondary. Primary sources include any document or evidence that has been made or created by past generations from their endeavors; in other words, sources that are directly derived from historical events themselves. Secondary sources, in contrast, refer to any document or evidence that has emerged subsequent to historical occurrences, such that the interpretations of others are embedded within these sources (Cohen et al., 2018). Notably, the most crucial secondary sources include books, articles, and research papers. While researchers may also derive benefits from secondary sources, it is imperative to acknowledge that these sources are products of the interpretation and analysis of another individual (Donnelly & Norton, 2021). This present research endeavored to illuminate the role of language and translation in Mashhad's theater. To achieve the research objectives, the historical research method, which is anchored in library-based studies, was employed. Initially, utilizing the library approach, primary sources were meticulously scrutinized, including all the newspapers published in Mashhad from the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution, such as Aftab-e Sharq, Azadi, Bahar, Chaman, Khorasan, Seda-ye Khorasan, Nava-ye Khorasan, and others. From these primary sources, all materials pertinent to the theater were meticulously extracted. Subsequently, research and secondary sources were employed to facilitate a more refined analysis, and the materials related to language and translation were presented in a descriptive-analytical manner. No predefined

model was employed to analyze the data; instead, the analysis was driven by the significance of the data in addressing the research questions.

## 3. Results

The research results emphasize that the first plays in Mashhad were performed in Turkish by Caucasian artists and then by Turkish immigrants. Subsequently, the Sun Theater Association was formed by Persian-speaking youths who, in addition to Persian plays, performed Turkish plays that had been translated into Mashhad, because they believed that the Turkish language creates problems in understanding the concepts of the play for Persian-speaking viewers. Abdol-Hossein Agahi was the first to translate a play from Turkish to Persian for a performance in Mashhad. Until the late Qajar period, numerous plays in Turkish, Persian, Russian, and Armenian were performed in Mashhad because this city had a diverse population of Iranians, Turks, Russians, Armenians, and others. In the Pahlavi period, the translation of Russian works in Iran, especially Mashhad, flourished, which was mostly done by immigrants or refugees from Russia and the Caucasus living in Mashhad, such as the Azarkhshi family. After 1941, the translation of major Russian, English, and French works increased, as the British Consulate in cooperation with Clarmont Skrine's wife established the Mashhad Theater Association, which performed translations of English and French works. Mirdamadi, one of the translators of this group, believed that only by translating foreign works can one gain experience. The Russian Consulate also established the Iran-Soviet Cultural Relations Association, which of course performed plays in Persian and Turkish.

The Theatrical troupe of the Tudeh Party also performed Persian and Turkish works in their original language, but the Tehran Theatrical Assembly performed more translated works in Mashhad. Abdul-Hussein Noshin, in addition to the Persian plays written by himself, brought his translations, which were mostly from French, to the stage. The theaters of Mashhad, including the National Theater and Golshan, performed more Persian works and less translated works of excellence on the stage. The translated works used by them were mostly subject to manipulation and summarization and had little resemblance to the original text and even its translation. The adapted works were even different from the original works in terms of names and content. The theater troupes in Mashhad had a different approach from the theaters. The translated plays that were performed by the theater groups revived the national and Golshan theaters. Because they performed valuable and excellent works that were translated by non-theatrical translators as readable texts. The theater groups brought more translated works to the stage than the theaters and the originality of the text and the good translations had an effective role in their success.

## 4. Discussion and Conclusion

This paper examined the history of theater in Mashhad and scrutinized the role of language and translation in its development. It showed that Mashhad's theater began

with the arrival of traveling groups from the Caucasus, who performed their plays in Turkish for the immigrant audience. Turkish was the dominant language of theater in Mashhad until the Pahlavi era, when Persian became more prevalent. The paper also traced the influence of different ethnic and religious minorities, such as Armenians and Russians, on the introduction and translation of foreign plays, especially from French and Russian. The paper argued that the translation of plays was a significant factor in the cultural and social transformations of Mashhad, especially during the second Pahlavi period, when the Tudeh Party promoted socialist ideas through theater. The paper contributes to the understanding of the history and diversity of Iranian theater, and highlights the need for more research on the language and translation of plays in other Iranian cities. Future studies can examine the other aspects of theater translation in Mashhad or elsewhere. The reactions of the audience to translated theatrical plays can be a new line of inquiry.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: 10.22067/lts.2024.85516.1232

*مطالعات زبان و ترجمه* دورهٔ ٥٦، شمارهٔ ٤ (١٤٠٢)، صص ١٦٩-٢٠٤

# بررسی تاریخی زبان و ترجمه در تئاترهای مشهد: از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی ایران

**علی نجف‌زاده**[*1] ؛ **سعید عامری**[1]

*۱ دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹

**چکیده** اجراهای نمایشی از قبیل مرثیه‌خوانی، تعزیه یا روحوضی همیشه بخشی از جامعهٔ ایران بوده است و پیشینه‌ای طولانی دارد؛ امّا تئاتر به‌مثابهٔ پدیده‌ای فرهنگی و مدرن از اواخر دورهٔ قاجار به جامعه ایران معرّفی شد. محتوای نمایش، نحوهٔ اجرا یا بازیگری و زبانِ انتقالِ مفاهیم سه عنصر مهم در تئاتر هستند. مطالعات تاریخی و مطالعات ترجمه تاکنون به جنبه‌های مختلف ترجمهٔ تئاتر پرداخته‌اند؛ امّا به نقش زبان و ترجمه در تئاتر در مشهد به‌ویژه از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی توجّهی نشده است. این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که زبان و ترجمه به‌مثابهٔ دو عنصر اصلی تئاتر در مشهد طی حدود ۸۰ سال از اوّلین اجراها در اواخر دورهٔ قاجار تا انقلاب اسلامی چه تحوّلاتی را پشت سر گذاشته است و بیشتر تئاترهای مشهد با چه زبانی ارائه شده‌اند و ترجمه چه نقش و جایگاهی داشته است؟ ابتدا با روش کتابخانه‌ای، منابع اوّلیه، از جمله تمام روزنامه‌های مشهد از دورهٔ مشروطه تا انقلاب اسلامی، نظیر آفتاب شرق، آزادی، بهار، چمن، خراسان، صدای خراسان، نوای خراسان و غیره، مورد بررسی قرار گرفت و همه مطالب مربوط به تئاتر استخراج شد. سپس از پژوهش‌ها و منابع ثانویه بهره گرفته شد و نتایج مربوط به زبان و ترجمه به شکلی توصیفی تحلیلی ارائه گردید. نتایج پژوهش تأکید بر آن دارد که اوّلین تئاترهای مشهد به زبان ترکی اجرا شدند. سپس ترجمهٔ ترکی به فارسی جای آن را گرفت. در دورهٔ پهلوی اوّل، ترجمهٔ آثار روسی در ایران رونق داشت و پس از شهریور ۱۳۲۰، ترجمهٔ آثار شاخص ترکی، انگلیسی و فرانسه نیز به این جریان اضافه شد. در اواسط دورهٔ پهلوی، شیوهٔ تلخیص جای ترجمه را گرفت و سطح ترجمه در تماشاخانه‌های مشهد تنزل پیدا کرد. در دههٔ ۱۳۴۰، با ظهور گروه‌های تئاتری جدید در مشهد، زبان فارسی زبان غالب این هنر در مشهد شد.

***کلیدواژه‌ها:*** تئاتر؛ مشهد؛ زبان؛ تاریخ؛ ترجمه؛ نمایش‌نامه.

## ۱. مقدّمه

به‌زعم مک‌کرانک[1] (۲۰۰۱) و هرمانز[2] (۲۰۲۲) تاریخ، مطالعهٔ گذشته بر اساس شواهد و مدارک موجود است و هدف آن، توضیح، بازگویی و تفسیر رویدادها برای حالِ حاضر است.

1. McCrank
2. Hermans

* نویسندهٔ مسئول: علی نجف‌زاده anajaf@birjand.ac.ir

© 2024 LTS
All rights reserved

تـاریخ‌نگـاری، بـه‌طور خاص، ســـاخت و پرداخت روایت‌های مکتوب براســـاس درک ما از رویدادهای گذشـــته اســـت (هرمانز، ۲۰۲۲). ترجمه و تاریخ یکی از حوزه‌های حائز اهمّیّت مطالعات ترجمه اســـت؛ زیرا ترجمه فرآیندی اجتماعی اســـت و پدیده‌های اجتماعی همواره با تاریخ و شـرایط خاص تاریخی مرتبط هستند (لانگ و مانتیسلو[1]، ۲۰۲۲). اهمّیّت تاریخ ترجمه تا بدان‌جا است که برمن[2] (۱۹۸٤) و لمبرت[3] (۱۹۹۳)، بر این باورند که پژوهش در زمینهٔ تاریخِ ترجمه اوّلین مسـئولیت هر نظریّه‌پرداز ترجمه اسـت تا به رشـتهٔ مطالعات ترجمه مشـروعیت بخشـد. پژوهشگران بسیاری بر فقدان پژوهش‌های تاریخی در مطالعات ترجمه خرده گرفته‌اند (ریزی، لانگ و پیم[4]، ۲۰۱۹)؛ این امر شـاید به این دلیل باشـد که تا قبل از دههٔ ۱۹۹۰، حوزهٔ تاریخ ترجمه به‌نوعی کم‌اهمّیّت تلقّی می‌شد (آندره[5]، ۲۰۲۲). با شروع قرن جدید، این حوزه با عنوان تاریخ‌نگاری ترجمه و با روش تحقیق خاص خود، جان تازه‌ای گرفت (راندل[6]، ۲۰۲۲).

سابقهٔ پژوهش در حوزهٔ ترجمهٔ تئاتر یا نمایشنامه در مطالعات ترجمه طولانی و پُربار است. بـااین‌حـال تـا دههٔ ۱۹۸۰، این حوزه به‌طور خاص مورد توجّه قرار نگرفت و ترجمهٔ تئاتر یا نمایشنامه به‌عنوان یکی از ژانرهای خاص ادبی تلقّی نشد. درواقع، پژوهشگران به پیچیدگی‌های خاص این حوزه توجّهی نداشـــتند (بســـنت[7]، ۱۹۹۱؛ تارانتینی[8]، ۲۰۲۲). در دهه‌های اخیر، با افزایش توجّـه به ترجمهٔ تئاتر، این حوزه به‌تدریج موردتوجّه بیشـــتری قرار گرفت و این امر به‌ویژه با انتشـــار آثاری از ســـوی بیگلیاتزی و همکاران[9] (۲۰۱۳)، آلتونن[10] (۲۰۱۳)، تارانتینی (۲۰۲۲) و غیره تقویت شد.

1. Lange & Monticelli
2. Berman
3. Lambert
4. Rizzi, Lang, & Pym
5. André

٦. به زعم پیم (۱۹۹۸)، پژوهش‌ها در زمینهٔ تاریخ عمومی ترجمه که بیشـتر روی نظریه‌های ترجمه تاکید داشـته است، به دههٔ ۱۹٦۰ بر می‌گردد.

7. Bassnett
8. Tarantini
9. Bigliazzi, Kofler, & Ambrosi
10. Aaltonen

با وجود افزایش پژوهش‌ها در ترجمهٔ تئاتر، هنوز جنبه‌های بسیاری از این حوزه، به‌ویژه جنبه‌های تاریخی آن، مورد بررسی قرار نگرفته است. مثلاً، پژوهشگران ایرانی هنوز به‌طور مستقل به بررسی تاریخ ترجمهٔ تئاتر در ایران نپرداخته‌اند. البتّه، در برخی آثار پژوهشی به زبان فارسی، مانند آثار ملک‌پور (۱۳۶۳) و بزرگمهر (۱۳۷۹)، به کلیّات تاریخ ترجمهٔ تئاتر اشاراتی شده است. همچنین، در حوزهٔ مطالعات ترجمه، پژوهش‌هایی در زمینهٔ ترجمه و تئاتر انجام شده است، مانند پژوهش‌های سلیمانی‌راد و همکاران (۱۳۹۳) و هاشمی و همکاران (۱۳۹۵). با وجود سابقهٔ طولانی نمایش در ایران، تئاتر به شکلِ نوین، هنری وارداتی در ایران و مشهد محسوب می‌شد (گوران، ۱۳۸۹) که توسّط قفقازی‌ها رواج یافت و ترک‌های مهاجر در مشهد از آن استقبال کردند (نجف‌زاده، ۱۳۹۳). درواقع تا قبل از قرن ۱۹، تئاتر غربی یا همان مدرن برای ایرانیان ناشناخته بود (فلور[1]، ۱۳۹۵). قفقازی‌های مسلمان و ترک‌زبان تبعهٔ روسیه و مهاجران ایرانی آذربایجان نقش مهمی در اجرا و توسعهٔ تئاتر در مشهد داشتند. به‌همین‌جهت از پیش‌گامان تئاتر و سینما در این شهر بودند و تجربیات زندگی در روسیه و قفقاز را در این شهر به اجرا گذاشتند. همین مسأله باعث تأثیرات عمیق و ماندگار آنان بر تئاتر مشهد چه از لحاظ محتوایی و چه از لحاظ زبانی شد. مشهد بزرگ‌ترین شهر شرق ایران در دورهٔ قاجار و پهلوی به‌خاطر قرار داشتن در هم‌جواری با روسیه و هندوستان تحت سلطهٔ بریتانیا و موقعیت مذهبی‌اش در جوار حرم امام رضا (ع) و مهاجرپذیری‌اش شرایط متفاوت فرهنگی و زبانی داشت. تئاتر همچون هنری وارداتی در مشهد در شرایطی متفاوت اجرا می‌شد.

با وجود اهمّیّت این موضوع تاکنون هیچ پژوهش مستقلی در زمینهٔ جایگاه زبان و ترجمه در تئاتر مشهد انجام نشده است و این جستار می‌تواند زمینه را برای پژوهش‌های بیشتر در این حوزهٔ خاص را فراهم کند. پژوهش حاضر با بررسی تحوّلات زبان و ترجمه در تئاتر مشهد در طول حدود ۸۰ سال از ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷، از اهمّیّت تاریخی، فرهنگی و کاربردی برخوردار است. این پژوهش می‌تواند زمینه را برای پژوهش‌های بیشتر در زمینهٔ جایگاه زبان و ترجمه در تئاتر ایران فراهم کند و همچنین به شناخت بهتر تاریخ و فرهنگ مشهد در دورهٔ قاجار و پهلوی

1. Floor

کمک کند. با توجّه به تنوّع زبانی در مشـهد به‌خاطر خاسـتگاه متنوّع مهاجران، این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤالات است:

- زبان اجرای تئاتر در مشهد به چه شکل بوده است؟
- متون نمایشی برای اجرا از چه زبان‌هایی ترجمه شدند؟
- ترجمه چه جایگاهی در تئاترهای مشهد داشته است؟

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

### ۲. ۱. تاریخ و ترجمه

تاریخِ ترجمه، مانند هر تاریخ دیگری، اهمّیّت رویدادهای ترجمه را از طریق روایت خاصّـی نشـان می‌دهـد و به بررسـی مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی می‌پردازد که در آن عواملی همچون شـرایط اجتماعی، روش‌های ترجمه، مترجمان و سـایر عوامل دخیل بوده‌اند (لانگ و مانتیسـلو، ۲۰۲۲). به‌زعم دهولسـت[1] (۲۰۱۱)، پژوهش‌های تاریخِ ترجمه، صـرفاً، به محصـول ترجمـه محدود نمی‌شـود، بلکه می‌تواند فرآیند، کارکرد و نظریّه‌های ترجمه را نیز در برگیرد. حتّی حوزه‌های کاربردی همچون نقد و آموزش ترجمه نیز می‌توانند به‌صـورت تاریخی مورد بررسـی قرار گیرنـد. قطعـاً، جنبـه‌هـای زمانی و مکانی تاریخ ترجمه، ارائهٔ هرگونه تعریف و توصـیف کلّی و مطلق را دشـوار می‌سـازد. ماهیّت بین‌رشـته‌ای حوزهٔ تاریخ ترجمه نیز نیازمند رویکردی ترکیبی اسـت که دانش دو رشته ترجمه و تاریخ را برای دستیابی به اهداف پژوهشی در هم آمیزد (اوردونیز لوپز[2]، ۲۰۲۰). پیم (۱۹۹۸) پژوهش در زمینهٔ تاریخ ترجمه را به سـه حوزه تقسـیم می‌کند که هم در ارتباط با یکدیگر و هم از یکدیگر متمایز هسـتند. این حوزه‌ها عبارت‌اند از: باسـتان‌شناسی ترجمه (گفتمان‌هایی که به سؤالات «چه کسی، چه چیزی، چگونه، کجا، چه زمانی، برای چه کسـی و با چه اثری ترجمه کرده است؟» پاسخ می‌دهد)، نقد تاریخی (گفتمان‌هایی که به ارزیابی تأثیر ترجمه‌ها در توسـعه می‌پردازند) و تبیین (که در پی پاسـخ به سـؤال «چرا» است). یکی از مهم‌ترین تحوّلات حوزهٔ تاریخ ترجمه در مطالعات ترجمه، تمرکز

1. D’hulst
2. Ordóñez-López

بر بـافـت و بســـتر بوده اســـت. بـه باور راندل (۲۰۲۲)، تاریخ‌نگاری ترجمه همواره باید در چارچوب تاریخ دوره یا بستر زمانی وقوع رویدادهای ترجمه موردمطالعه، تبیین شود. به باور شـپ[1] (۲۰۰۵)، پژوهش‌های تاریخی در طی چهار مرحله انجام می‌شـوند: ۱. جسـتجوی منابع مرتبط و شـنـاسـایی آنها؛ ۲. ارزیابی ماهیّت و ارزش این منابع؛ ۳. توضـیح و تبیین شـواهد و اطّلاعات موجود در منابع و ٤. ارائهٔ تفسـیری از اطّلاعات. بااین‌حال، در هنگام بررســی منابع، پژوهشـــگر باید دقّت کند که ارزیابی انتقادی منابع، ســنگ بنای تحقیقات تاریخی اســت. در نگاهی کلّی، کنکاش مسائل تاریخی ترجمه، همواره مورد ترجمه پژوهشگران مطالعات ترجمه و مطالعات تاریخی بوده اسـت. بااین‌وجود، تاریخ ترجمهٔ تئاتر در کانون توجّه پژوهشـگران به آن صورت نبوده است.

### ۲. ۲. ترجمهٔ تئاتر

در ادبیّات پژوهشِ ترجمهٔ نمایشنامه، به دو نوع ترجمه اشاره شده است: ترجمه برای صفحه و ترجمه برای صحنه. گروه اوّل برای خواندن و انتشار بوده و گروه دوم برای اجرا در نظر گرفته شـده است. هرچند مفاهیم گوناگونی همچون ترجمهٔ نمایشنامه، ترجمهٔ تئاتر و غیره در ادبیّات پژوهش به چشـم می‌خورد، به‌زعم برودی[2] (۲۰۱۸) اصـطلاح «ترجمهٔ تئاتر» برای ترجمه برای نمایش به کار می‌رود و ترجمهٔ نمایشـنامه به ترجمه‌هایی اطلاق می‌گردد که هدف اصـلی آنها فقط خواندن است نه اجرا و نمایش. مثلاً زالتین[3] (۲۰۰۵) معتقد است اگر ترجمهٔ نمایشنامه تنها بر روی کاغذ باشـد، تئاتر محسـوب نمی‌شود. مهم‌ترین عنصرِ ترجمهٔ تئاتر، قابلیت اجراپذیری ترجمه اسـت. به‌عبارت‌دیگر، ترجمه باید به‌گونه‌ای باشـد که بتوان آن را روی صـحنه به‌خوبی اجرا کرد (برودی، ۲۰۱۸).

ترجمهٔ متون نمایشـی در ایران در دوران قاجار آغاز شـد و با خدمات ناصـرالدّین‌شـاه و ساخت تماشاخانه‌ای در دارالفنون در ۱۲٦٤ رونق گرفت (بزرگمهر، ۱۳۷۹). دلیل اصلی ترجمهٔ آثار نمایشـی خارجی برای اجرا، فقدان آثار اصـیل فارسی بود چون این شکل تئاتر غربی برای

1. Shep
2. Brodie
3. Zatlin

ایرانیان تا آن زمان ناشناخته بود (فلور، ۱۳۹۵). ترجمهٔ نمایشنامه «مردم‌گریز[1]» اثر مولیر[2] توسّط میرزا حبیب اصفهانی به زبان شعر در سال ۱۲٤۷ انجام شد و چند سال بعد مزین‌الدوله (نقّاش‌باشی) آن را برای شاه و خواص به روی صحنه آورد که یکی از اوّلین تئاترهای مدرن به زبان فارسی برای ایرانیان محسوب می‌شود (ملک‌پور، ۱۳٦۳؛ امامی، ۱۹۸۷). همچنین مزین‌الدوله با کمک خارجی‌های مقیم، نمایشنامه‌های فارسی همچون «خسیس» از مولیر را ترجمه و در سالن دارالفنون اجرا کرد (فلور، ۱۳۹۵). پس‌ازآنکه ناصرالدّین‌شاه دستور داد نمایشی از تئاتر مدرن در تهران برای دربار ترتیب داده شود، این نمایش در بین فرهیختگان تا سال ۱۲۷۰ مرسوم بود؛ امّا پس‌ازآن، اجرای نمایش‌های مدرن برای دربار سلطنتی متوقف شد. آثار نمایشی ابتدایی در ایران بیشتر ترجمه‌هایی از زبان فرانسه بودند و اوّلین نمایشنامه‌هایی که به فارسی ترجمه شدند، آثار مولیر بودند (فیلیپینی[3]، ۲۰۱۵).

به‌زعم لزگی (۱۹۹٤)، اوّلین تئاتر مدرن (به سبک غربی) در ایران در سال ۱۲۹۰ با تأسیس تئاتر ملّی و انقلاب مشروطه ۱۲۹۱ آغاز شد. در آن زمان، آثار نمایشی اروپایی، به‌ویژه آثار مولیر، ترجمه می‌شدند و هم‌زمان با آن، آثار اصیل فارسی نیز در حال نگارش بودند. سبک ترجمهٔ آثار فرانسوی در آغاز، بومی‌سازی افراطی بود؛ یعنی مترجم تلاش می‌کرد اثر فرانسوی را تا حد امکان به فارسی نزدیک کند، امّا از این سبک ترجمه استقبال زیادی نشد (امامی، ۱۹۸۷). تئاتر با تمام شکل و محتوای خود از طریق قفقاز به ایران راه یافت؛ آخوندزاده از طریق پسر فتحعلی‌شاه قاجار، جلال‌الدّین، چند نمایشنامهٔ ترکی را به ایران فرستاد و آنها به فارسی ترجمه و برای مخاطبان درباری اجرا شدند (امامی، ۱۹۸۷). آخوندزاده که شهروندی روسی با تبار ایرانی بود، شش نمایشنامه به زبان آذری به رشتهٔ تحریر درآورد و محمّدجعفر قراچه‌داغی آنها را در سال ۱۲۵۳ به فارسی ترجمه کرد که به‌نظر می‌رسد این اوّلین نمونهٔ تئاتر در فارسی است. هر دو متن ترکی و فارسی به زبان محاوره‌ای نوشته شده‌اند نه به سبک ادبی (غفاری، ۱۹۸٤).

1. Le Misanthrope
2. Molière
3. Filippini

تاکنون پژوهش‌های متعدّدی دربارهٔ تئاتر در ایران و به‌ویژه تئاتر مشـهد انجام شـده اسـت. همایونی (۱۳٤۸) به‌طور خلاصه اطّلاعاتی دربارهٔ سالن‌های نمایش، گروه‌های آماتور، حرفه‌ای و دائمی ارائه داده است، ولی به مسألهٔ زبان، ترجمه و کیفیت تئاترها اشاره آن چنانی نکرده است. زمانی زوارزاده (۱۳٦۸) نیز وضـعیت تئاتر مشـهد را در دوره‌ای طولانی‌تر از همایونی بررسـی کرده و بیشـتر تاریخچهٔ اجرای تئاترها را ذکر کرده و به مسـألهٔ زبان و ترجمه نپرداخته اسـت. سهیلی (۱۳۹۲) نیز بیشتر به اجراها و بازیگران بر اساس تصاویر پرداخته و کمتر به مسأله زبان و ترجمه آثار اشاره کرده است. نجف‌زاده (۱۳۹۳) نیز به‌طور مفصّل تئاتر این شهر را بررسی و به‌صـورت پراکنده به اجرای تئاترهای خارجی نیز اشـاراتی داشته است، امّا مبحث مشخصی با عنوان «زبان تئاتر و ترجمه» در کتاب خود اختصاص نداده است.

### ۳. روش پژوهش

این پژوهش در پارادایم پژوهش‌های اسـنادی و تاریخی و کیفی قرار می‌گیرد. پژوهشـگران حوزهٔ تاریخ با دو نوع منبع روبه‌رو هسـتند: منابع اوّلیه و ثانویه. منابع اوّلیه، هر نوع سـند یا شـواهدی اسـت که گذشـتگان از فعّالیّت خود به‌جای گذاشـته‌اند؛ منابعی که مستقیماً از وقایع تاریخی حاصـل شـده‌اند. منابع ثانویه، هر نوع سـند یا شواهدی که بعد از رویدادهای تاریخی شـکل‌گرفته اسـت، به‌گونه‌ای که تفسـیر دیگران در این منابع نهفته اسـت (کوهن و همکاران، ۲۰۱۸). مهم‌ترین منابع ثانویه عبارت‌اند از کتاب‌ها، مقالات و جسـتارهای پژوهشـی. هرچند، پژوهشـگران ممکن اسـت از منابع ثانویه نیز بهره ببرند، ولی نباید فراموش کرد که منابع ثانویه محصـول تفسیر و تحلیل فرد دیگری است (دونلی و نورتون، ۲۰۱۱). پژوهش حاضر با هدف بررسـی جایگاه زبان و ترجمه در تئاتر مشـهد انجام گرفته اسـت. در جهت نیل به اهداف پژوهش، از شـیوهٔ تحقیقات تاریخی که مبتنی‌بر مطالعات کتابخانه‌ای است، استفاده شد. ابتدا با روش کتابخانه‌ای، منابع اوّلیه از جمله تمام روزنامه‌های مشـهد از دورهٔ مشـروطه تا انقلاب اسـلامی نظیر *آفتاب شـرق*، *آزادی*، *بهار*، چمن، *خراسـان*، *صدای خراسان*، *نوای خراسان* و... مورد بررسـی قرار گرفت و همهٔ مطالب مربوط به تئاتر اسـتخراج شـد سـپس از پژوهش‌ها و منابع ثانویه برای تحلیل دقیق‌تر بهره گرفته شـد و مطالب مربوط به زبان و ترجمه به‌صـورت

توصـیفی‌تحلیلی ارائه گردید. جهت تحلیل داده‌ها از مدلی از پیش‌تعیین شده استفاده نگردید و تحلیل داده‌ها بر پایهٔ اهمّیّت آنها در پاسخ به سؤالات پژوهش بود.

## ٤. یافته‌های پژوهش

### ٤. ١. زبان اجرای تئاتر در مشهد

#### ٤. ١. ١. تئاتر ترکی

سیر تاریخ اجرای تئاتر در مشهد طی حدود هشتاد سال از انقلاب مشروطه تا سال ۱۳۵۷ نشان می‌دهد در این شـهر که زبان اصـلی و رسمی آن فارسی بوده است، تئاتر به شش زبان مختلف ترکی، فارسـی، روسـی، ارمنی، فرانسـه و انگلیسـی اجرا می‌شـده است. زبان فارسی، برخلاف عمومیت در گفتار، اوّلین زبان اجرای تئاتر در مشـهد نبود، بلکه تئاتر در این شهر ابتدا به زبان ترکی اجرا شـد. علّت این امر، ورود تئاتر توسّـط ترک‌های قفقازی به مشـهد بود. بنا به نوشتهٔ *روزنامهٔ طوس*، یکی از قدیمی‌ترین تئاترهای مشـهد از نوشته‌های نجف بیک وزیرزاده قفقازی بود و جوانان ترک آن را به زبان ترکی در اسـفند ۱۲۸۸ در باغ کنسـولگری قدیم روس اجرا کردند (طوس، ۱۳۳۱، شـماره ۳۱، ص. ۲). سـپس تئاتر دیگری در سـرای ملک‌التجار به زبان ترکی اجرا شـد (نوبهار، ۱۲۹۰ شـماره ٥١، ص. ١). بعد از اوّلین تئاترها، جوانان قفقازی مقیم مشـهد آثار عزیزبیک حاجینسـکی[1] را به نمایش گذاشـتند. این جوانان که هیئت هوسـکاران قفقازی را به وجود آورده بودند تئاتر «اوالماسون بوالسون[2]» نوشتهٔ عزیزبیک حاجینسکی را در ١٦ اسفند ١٢٩٤ به نمایش گذاشتند (شرق ایران، ١٢٩٤، شماره ٣٢، ص. ٤).

به‌نظر می‌رسد که اجرای تئاتر به زبان ترکی در مشهد علل متعدّدی داشت. خاستگاه قفقازی نمایشـنامه‌ها، تابعیت روسـی مجریان، اجرا با کمک ترک‌زبانان و بینندگان ترک‌زبان، همگی در این امر مؤثر بودند. حضـور گسـتردهٔ ترک‌زبانان در مشـهد از اواخر دورهٔ قاجار مشـهود بود و هم‌زمان با جنگ جهانی اوّل، بیش از پنج هزار مهاجر ترک قفقازی و تبعه خارجی در مشـهد

---

١. وی با نام «عزیر حاجی‌بیگف» نیز شناخته می‌شود.

٢. یعنی «او نباشد این باشد»؛ O olmasın, bu olsun

زندگی می‌کردند (قطبی، ۱۳۷۰، ص. ۱٤۲). گروه‌های قفقازی نیز نقش بسیار مهمی در معرّفی تئاتر در مشهد داشتند (همایونی، ۱۳٤۸). البتّه نباید فراموش کرد که ایرانیان از آغاز دودمان قاجار به‌تدریج با فضای تئاتر و تماشاخانه‌های تفلیس، قفقاز و روس و اروپا آشنا شده بودند (ویگوئر، ۱۳۹۷). قفقازی‌ها تحت تأثیر هنرمندان استانبولی زودتر وارد این حوزهٔ فرهنگی شدند و نویسندگان قفقازی شروع به کمدی‌نویسی و تکمیل این حرفه کردند. به‌زعم رایس[1] (۲۰۲۱)، گروه‌ها و هیئت‌های تئاتر ترکی در منطقهٔ قفقاز (آذربایجان) به‌شدّت فعّال بودند و این هیئت‌ها در شهرهایی مثل تفلیس، گنجه، شوشا و ایروان در ابتدای ۱۹۰۰ میلادی نمایش‌های تئاتری اجرا می‌کردند. آکترهای قفقازی به شهرهای ایران نظیر تهران، تبریز و رشت سفر کردند و از ۱۲۹٤ در خراسان نیز تئاترهایی اجرا نمودند و مردم به تماشای تئاتر رغبت نشان دادند (بهار، ۱۲۹۸، شماره ٦٦، ص. ٤). به‌همین‌جهت اوّلین تئاترهای مشهد توسّط گروه‌های قفقازی به زبان ترکی اجرا شد. همچنین، تابعیت روسی قفقازی‌ها نیز بر پیش‌گامی آنها بسیار مؤثر بود، زیرا در ابتدا به اتباع ایرانی مجوز برگزاری تئاتر داده نمی‌شد درحالی‌که اتباع روسیه آزادی عمل بیشتری داشتند. این امتیازی بود که مورد انتقاد مطبوعات داخلی نیز واقع شد و *روزنامهٔ خورشید* در فروردین ۱۲۸۹ این‌گونه می‌نویسد: «رعایای خارجه چه امتیازی دارند که اهل بلد ندارند»، این انتقاد نشان می‌داد که اتباع خارجی در ایران از آزادی‌هایی برخوردار بودند که شهروندان ایرانی از آن‌ها محروم بودند (خورشید، ۱۲۸۹، شماره ٤۹، ص. ۱).

عدم ترجمهٔ نمایشنامه‌ها به زبان فارسی یکی از علل اجرای آنها به زبان اصلی بود. مثلاً سه نمایشنامهٔ «*اوالماسون بوالسون*»، «*یاغیشدان چخدیق یاغمرا دوشدوک*» و «*آرشین مال آلان*» در اواخر دههٔ ۱۲۹۰ توسّط قفقازی‌ها به زبان ترکی اجرا شدند (چمن، ۱۲۹۵، شماره ۲۵، ص. ٤؛ شرق ایران، ۱۲۹٤، شماره ۳۲، ص. ٤؛ چمن، ۱۲۹٦، شماره ۸۲ و ۸۳، ص. ۲). برای مثال، قفقازی‌ها در ۲۰ اردیبهشت ۱۲۹۸ نمایشنامه «*آرشین مال آلان*» را اجرا کردند. این نمایشنامه ۱۷ روز بعد، در شب‌های ٦ و ۷ خرداد ۱۲۹۸، برای امور خیریه و کمک به غارت‌زدگان ارومیه

1. Rice

تکرار شـد (بهار، ۱۲۹۸، شـماره ۷۰، صـص. ۱ و ٤). یکی از عوامل اجرایی این نمایش، دکتر نصـیربکوف، مهاجری از خانوادهٔ نصیرزاده قره‌باغی بود که در مشهد طبابت می‌کرد. او علاوه‌بر طبابت، در زمینهٔ فرهنگی و هنری نیز فعال بود (نجف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ٣٦). با توجّه به اینکه، این گروه‌ها بیشـتر آثار عزیزبیک حاجینسـکی را به نمایش می‌گذاشـتند، می‌توان ادّعا کرد که به‌احتمال‌زیاد آن‌ها از آذربایجان (باکو) به مشهد آماده باشند.

علاوه‌بر هیئت هوسـکاران قفقازی، گروه‌های نمایشی سیار قفقازی، به‌ویژه گروه احمدبیک قمرلینسـکی، چند بار برای اجرای تئاتر به مشـهد سـفر کردند. قمرلینسـکی بیشـتر آثار حاجی بکوف را با زبان اصلی آن اجرا می‌کرد. به‌عنوان مثال، در اوایل تابستان سال ۱۲۹۸ برای اجرای تئاتر وارد شـهر شـد (کوهسـتانی‌نژاد، ۱۳۸۱، ص. ۱۵۸). ملک‌پور (١٣٦٤) نیز در کتاب خود مدّعی است که گروه‌های تئاتر آذری، ارمنی و عثمانی ترکیه تا پیش از انقلاب مشروطه فعّالیّت آن‌چنـانی در ایران نـداشـتند، ولی از انقلاب مشـروطه به بعد گروه‌های تئاتر آذری و ارمنی به‌صـورت مرتب شـروع به اجرای برنامه کردند؛ به‌طوری‌که اکثر اجراها به ترکی اجرا می‌شـد درحالی‌که تنها تعداد اندکی از آن‌ها به فارسی بود.

زبان نمایش برای جذب بیننده چنان اهمّیّتی داشـت که در آگهی‌ها بر آن تأکید می‌شـد. در آگهی جوانان قفقازی، به ادبیّات ترکی تأکید می‌شـد (فکر آزاد، ۱۳۰۱، شـماره ٤٣، سـال اول، ص. ۲). رونـد اجرای تئـاتر به زبان ترکی در مشـهد تا اواسـط دورهٔ پهلوی ادامه پیدا کرد. آذربایجانی‌های مقیم مشهد آن‌قدر زیاد بودند که زبان ترکی به زبان دوم مشهد تبدیل شده بود. به‌زعم ادوارد سیسیل، تقریباً در سال ۱۳۲۷ غیر از زوّار یک‌پنجم جمعیت ۱۷۵ هزارنفری مشهد به زبان ترکی تکلم می‌کنند (سیسیل، بی‌تا، ص. ١٨٦). به همین جهت «هیئت هنرپیشگان جوان خراسـان» که توسّـط رضا یگانه آهنگ، تحت حمایت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، در مشـهد تشکیل شد (اخبار تازه روز، ١٣٢٤، شماره ۱۷۲، ص. ۲). تئاتر «*اصلی و کرم*» نوشتهٔ حاجی بکوف را در ۱۱ تیر ١٣٢٤ به زبان ترکی ارائه دادند (راسـتی، ۱۳۲۳، شـماره ۲۲۸، ص. ٤؛ اخبار تازه روز، ١٣٢٤، شـماره ۱۹۰، ص. ۲). او سـپس همان نمایشـنامه را همراه نمایشنامه

«*مشـــهدی عباد*» در قوچان و بجنورد به زبان ترکی اجرا کرد (اخبار تازه روز، ۱۳۲٤، شـــماره ۲۳٦، ص. ۲).

**٤. ۱. ۲. تئاتر روسی**

زبان روســی یکی از مهم‌ترین زبان‌های خارجی رایج در مشــهد اواخر دورهٔ قاجار بود. روابط فرهنگی مشــهد و روســیه به‌خاطر هم‌جواری و تردد فراوان تجار در اواخر دورهٔ قاجار بســیار زیاد بود. تعدادی از تجار روس اوّلین کســانی بودند که نمایش‌هایی را بر روی صــحنه بردند (فلور، ۱۳۹۵). *روزنامهٔ فکر آزاد* نیز در ۳ آبان ۱۳۰۱ به‌طورکلی زبان روسی را یکی از زبان‌های نمایش در مشــهد بیان کرده است (فکر آزاد، ۱۳۰۱، شماره ۳۱، ص. ٤). کلوپ روس‌ها که در ســال ۱۳۰۵ تأســیس شــد (نجف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۸۸) محلی برای نمایش ســینماتوگراف و احتمالاً تئاتر بود. در اســاســنامه کلوپ اتباع شوروی که در سال ۱۳۰۹ به نظمیهٔ مشهد داده شد به اجرای تئاتر نیز اشــاره شــده اســت (نجف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۸۹). اتباع روســیه و برخی از مهاجران ایرانی با این کلوپ در تماس بودند. این مسأله باعث شد از خانواده‌های مهاجر روسی نظیر اژدری و آذرخشــی نقش مهمی در تئاتر مشــهد ایفاء کنند. چون زبان روسی را در روسیه آموخته و علاقه‌مند به تئاتر بودند (آذرخشــی، ۱۳۸۷، ص. ٦۸). پس از تثبیت دورهٔ پهلوی زبان روســی در تئاتر مشــهد اهمّیّتش را از دســت داد و برخی آثار ترجمه‌ای از زبان روســی پس از شهریور ۱۳۲۰ مورد توجّه قرار گرفت.

**٤. ۱. ۳. تئاتر فارسی**

با افزایش تئاترهای ترکی در مشهد، فارس‌زبانان نیز در رقابت با هیئت هوسکاران قفقازی وارد عرصهٔ نمایش شدند و در حدود سال ۱۲۹٤ هیئت نمایش خورشید را تشکیل دادند (فکر آزاد، ۱۳۰۱، شــماره ٤٦، ص. ۲). این هیئت نمایشنامهٔ «*نادرشاه*» را که مهم‌ترین کار این گروه هنری بود، در اردیبهشت ۱۲۹۸ به همت محقّق‌الدوله کارگزار اجرا کرد (بهار، ۱۲۹۸، شماره ٦٤، ص. ۲). اقدامی که با استقبال مردم مواجه شد و بنا به گزارش روزنامهٔ *بهار* یک بار دیگر در باغ ملّی اجرا شــد (بهار، ۱۲۹۸، شــماره ٦۹، ص. ۳). اجرای تئاتر به زبان فارسی سپس افزایش یافت و در دورهٔ پهلوی، به زبان اصلی نمایش در مشهد فارسی بود. از گزارش *روزنامهٔ فکر آزاد* دربارهٔ

تشـکیل یک هیئت نمایش می‌توان نتیجه گرفت که این اقدام نوعی واکنش فرهنگی بوده است. آن روزنامه تأکید کرده اسـت چون بیشـتر تئاترهای مشـهد به زبان ترکی، روسـی و ارمنی بود هیئتی از معارف خواهان درصـدد برآمدند یک سلسله نمایش‌های سودمند به زبان فارسی اجرا کنند و منافع آن را به امور خیریه، مانند کمک به فقرا، ایتام، آموزش‌وپرورش، مطبوعات و غیره اختصـاص دهند. اوّلین نمایش این هیئت شـب ۱۷ آذر ۱۳۰۱ در سـالن اعتبارالسـلطنه به زبان فارسی اجرا شد (فکر آزاد، ۱۳۰۱، شماره ۳۱، ص. ٤). از دو چهرهٔ مهم در اجرای تئاتر فارسی در مشهد باید یاد کرد: میرزا احمد محمودی ملقب به کمال‌الوزاره، پیشکار مالیه خراسان و سید علی آذری. در سال‌های ۱۳۰٦ و ۱۳۰۷، با انتصاب کمال‌الوزاره به پیشکاری خراسان، سید علی آذری فعّالیّت‌های حرفه‌ای نمایشـی خود را در مشـهد آغاز کرد. در این زمان، کمال‌الوزاره با همکـاری آذری، نمـایشـنـامهٔ «میرزا برگزیده محروم الوکاله» اثر کمال‌الوزاره را به‌صـورت اختصـاصی برای بانوان در منزل شخصی خودش در مشهد به نمایش گذاشت. بخشی از عواید این نمایش به سـیل‌زدگان تبریز اختصـاص یافت (پورحسـن، ۱۳۸۷، ص. ۷۵). پس از تبعید کمال‌الوزاره از مشـهد به تهران، سـیّدعلی آذری به‌تنهایی به نمایش تئاتر فارسی در مشهد روی آورد که عاقبت تلخی برای وی به دنبال داشت. نمایشنامهٔ «*وصلت‌های گوناگون*» چهارمین اثر وی بود که قرار بود در دو شب، ٤ و ٥ خرداد ۱۳۰۹، در سالن اعتبارالسلطنه مشهد برای آقایان و خانم‌ها به اجرا درآید، امّا رئیس نظمیهٔ مشـهد اجرای شب دوم را که مختص خانم‌ها بود، به دلیل آزادی‌خواهی آذری لغو کرد (پورحسـن، ۱۳۸۷، ص. ۷٦). سـیّدعمادالدین عصار یا عماد آشـفته، روزنامه‌نگار طنزنویس مشهدی نیز نمایشنامه‌های متعدّدی چون «*مذاکرات دختر باسواد با مادرش و خواستگارها*» و «*در مدح حضرت وافور*» را نوشت (آشفته، ۱۳۰۸، شماره ۱۱، ص. ۲، شـماره ۱۲، ص. ۲، شـماره ۱۹، ص. ۳) که بیشتر جنبهٔ فکاهی و طنز داشتند. حضور او در شهر مشهد از لحاظ خلق آثار نمایشی به زبان فارسی مؤثر بود.

**٤. ۱. ٤. تئاتر ارمنی**

مشـهد به‌جز مهاجران ترک و قفقازی، جمعیتی ارمنی نیز داشـت که به زبان خودشـان تکلم می‌کردنـد. همـان‌طور کـه می‌دانیم، اوّلین‌بـار در سـال ۱۲۵۷، یک گروه تئاتر ارمنی در تهران

نمایشـــنامه‌ای را روی صـــحنه برد که به‌نوعی اوّلین مواجههٔ ایرانیان با تئاتر در خود ایران بود (هویان، ۱۳۷۸). ارامنه در بسـیاری از شـهرهای ایران از جمله مشـهد نقش پیشگامی مهمی در ترویج تئاتر مدرن داشـتند. آنها از فرهنگ غربی اسـتقبال می‌کردند و اوّلین بار در ایران تئاتر را به‌مثابهٔ ابزاری آموزشـی برای بهبود وضـعیت خود دیدند (فلور، ۱۳۹۵). هیئت تاترال ارامنه در دورهٔ قـاجـار و پهلوی اوّل تئاترهایی را در مشـــهد اجرا کرد. به‌عنوان مثال، در ۱۸ دی ۱۳۱٤ نمایش «*لیلی و مجنون*» را با کمک مسـیو مانوکیان و مادام ماری که وارد مشهد شده بود، اجرا کردند (آفتاب شـرق، ۱۳۱٤، شماره ۳۳۸، ص. ۲). *روزنامهٔ فکر آزاد* تأکید کرده است که برخی از نمایش‌ها در مشهد به زبان ارمنی ارائه بوده است. ارامنه در مجالس، خطابه‌هایشان را به زبان ارمنی ارائه می‌کردند تا بالاخره وزارت معارف در تیرماه ۱۳۱۵ به اداره معارف ولایات دســتور داد بـه مـدارس ارامنه اخطار دهند که پس‌ازاین در کنفرانس‌ها، خطابه‌ها و به‌طورکلّی، تکلم به زبان ارمنی ممنوع اسـت. هر مدرسـه‌ای از این دسـتور تخطی می‌کرد، تعطیل می‌شـد (آزادی، ۱۳۱۵، شـماره ۱۱۱٤، ص. ۱). مشـابهٔ همین اتّفاق در تهران در ۱۳۱٦ رخ داده است به‌گونه‌ای که در دوره حکومت رضـــاشـــاه، اجرای تئاتر به زبان ارمنی برای مدتی کاملاً ممنوع می‌گردد (هویان، ۱۳۷۸).

### ٤. ۱. ۵. تئاترهای فرانسوی و انگلیسی

زبان فرانسـه در مشـهد از اواخر دورهٔ قاجار به‌صـورت پراکنده توسّـط تجار مورداستفاده قرار گرفت و سپس از اوایل دورهٔ پهلوی به زبان خارجی مدارس مشهد تبدیل شد. دانش‌آموزان در جلسات فوق‌برنامه از زبان فرانسه برای خواندن خطابه و گاه تئاتر استفاده می‌کردند. برای مثال، هژیر کلالی در جلسات انجمن فرهنگ‌پژوهی دبیرستان شاهرضا در سال ۱۳۱۵ نطق‌هایی دربارهٔ فردوسـی و مولیر به زبان فرانسه ارائه داد و امینی اشعاری دربارهٔ راه‌آهن به زبان فرانسه قرائت کرد (آزادی، ۱۳۱۵، شـماره ۱۲٤۵، ص. ۲). دانش‌آموزان مدارس مشـهد گاهی نمایشـنامه‌هایی نیز به زبان فرانسـه ارائه می‌دادند. زبان انگلیسی نیز از شهریور ۱۳۲۰ مورد توجّه قرار گرفت و شـورای فرهنگی بریتانیا کلاس زبان انگلیسـی برگزار می‌کرد که در آن علاوه‌بر آموزش زبان از نمایش فیلم و تئاتر نیز برای انتقال مفاهیم و زبان‌آموزی بهره می‌گرفت. از جمله در سال ۱۳٤۳

تئاتری به زبان انگلیسی اجرا کرد. در محل شورای فرهنگی بریتانیا، نمایشنامه‌ای از اسکار وایلد، نویسنده مشهور انگلیسی، به نمایش درآمد. اگرچه به زبان اجرای این نمایش در گزارش اشاره نشده است، با توجّه به تأکید شورای فرهنگی بریتانیا بر دعوت از علاقه‌مندان به زبان انگلیسی (خراسان، ۱۳٤۳، شماره ٤۲۸٥، ص. ۲)، می‌توان حدس زد که نمایشنامه به زبان انگلیسی اجرا شده است. قبلاً به نقش ارامنه در تئاتر ایران اشاره شد؛ امّا ارامنه، صرفاً، به زبان ارمنی یا فارسی تئاتر اجرا نمی‌کردند، بلکه، همان‌طور که کوهستانی (۱۳۸۱) اشاره می‌کند، با توجّه به علاقه دیپلمات‌های اروپایی به تئاتر ارامنه، نمایش‌های به زبان فرانسه در مدارس ارامنه تهران برگزار می‌شد و ممکن است چنین امری هم در مشهد روی داده باشد که نیاز به بررسی دقیق دارد.

### ٤. ۲. ترجمهٔ نمایشنامه‌ها برای اجرا در مشهد

#### ٤. ۲. ۱. ضرورت‌های ترجمهٔ نمایشنامه‌ها برای اجرا

همچنان که گفته شد، اوّلین زبان تئاتر مشهد ترکی بود ولی همهٔ طرفداران تئاتر در این شهر ترک‌زبان نبودند. بسیاری از تماشاگران تئاتر از بومیان و مهاجران شهرهای دیگر بودند که زبان ترکی را بلد نبودند. به‌همین‌جهت با گسترش تئاتر در مشهد، موضوع ترجمه به زبان فارسی مطرح شد. برخی برای عمومیت دادن تئاتر در مشهد و قابل‌فهم کردن آن برای فارسی‌زبانان، به ترجمهٔ آن متوسل شدند. این کار برای افزایش تعداد تماشاچیان و اثرگذاری اجتماعی تئاتر بسیار تأثیرگذار بود. فرخ دین پارسا در ۳ آبان ۱۲۹٥ ضمن معرّفی نمایشنامهٔ «*اوالماسون بوالسون*» به اجرای آن به زبان ترکی توسّط قفقازی‌ها اشاره کرد (چمن، ۱۲۹٥، شماره ۲۳، ص. ٤). ولی جواب انتقادی هیئت هوسکاران قفقازی نشان می‌دهد باوجوداین که بیشتر بینندگان تئاتر در مشهد در اواخر دورهٔ قاجار ترک‌زبان بودند، امّا تعداد معدودی فارسی‌زبان نیز به تئاتر علاقه‌مند بودند که به دلیل عدم آشنایی با زبان ترکی، در فهم نمایشنامه مشکل داشتند. در این جوابیه تأکید شده «شما پیه‌س را از روی کتاب نخوانده‌اید و به زبان ترکی بلد نیستید». اوالماسون بوالسون توسّط روس‌ها، ارامنه، آمریکایی‌ها و گرجی‌ها ترجمه شده بود و ملل مختلف از آن استفاده می‌کردند (چمن، ۱۲۹٥، شماره ۲٥، ص. ٤؛ شرق ایران، ۱۲۹٤، شماره

۳۲، ص. ٤) ولی هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده بود و مشکلات فهم برای غیر ترک‌زبانان اهمّیّت ترجمه را بیشتر نشان می‌داد. اهمّیّتی که تا کمتر از شش ماه بعد درک شد و نسبت به ترجمهٔ نمایشنامهٔ «*والماسون بوالسون*» اقدام شد (شرق ایران، ۱۲۹٦، شماره ۳٤، ص. ۱).

تا اوایل دورهٔ پهلوی هنوز ترجمهٔ تئاتر در مشهد عمومیت نیافته بود و بیشتر به زبان‌های اصلی آن اجرا می‌شد ولی برخی اهمّیّت ترجمه را درک کرده بودند. *روزنامهٔ فکر آزاد* در ۳ آبان ۱۳۰۱، ارائهٔ نمایش‌های مؤثر و اخلاقی را یکی از مفیدترین راه‌های تنویر افکار و تهذیب اخلاق عامه دانست و اظهار تأسف کرد که غالب تئاترهای مشهد به زبان‌های روسی، ترکی و ارمنی اجرا می‌شدند و آن‌گونه که بایدوشاید مفید نبودند (فکر آزاد، ۱۳۰۱، شماره ۳۱، ص. ٤).

در دورهٔ پهلوی، ترجمهٔ نمایشنامه‌ها رواج یافت. پس از شهریور ۱۳۲۰، «هیات نمایش مشهد» با ترجمهٔ چند نمایشنامه، تئاترهایی اجرا کرد. دکتر محمّد میردامادی که از مترجمان یکی از این نمایشنامه‌ها بود، بر اهمّیّت ترجمه برای تئاتر تأکید کرد. او معتقد بود که ترجمه می‌تواند در زمینهٔ پیشرفت نمایشنامه‌نویسی و تئاتر در ابعاد مختلف، تأثیرگذار باشد. میردامادی دربارهٔ جایگاه ترجمهٔ نمایش معتقد این‌گونه بیان می‌کند «هنوز فن نمایش مانند سایر فنون در ایران به‌اندازه‌ای بسط و توسعه‌نیافته که قادر به نوشتن نمایشنامه‌های بدون عیب‌ونقص باشند. برای آنکه مانند سایر کشورهای مترقی جهان تهیهٔ نمایشنامهٔ خوب و بدون عیب امکان‌پذیر شود، باید قبلاً به ترجمهٔ کتب تئاتر، رمان‌ها و نمایشنامه‌های مؤلفین بزرگ دنیا اقدام می‌شد تا با خواندن و نمایش دادن نمایشنامه‌های نویسندگان زبردست خارجی زمینه برای پروراندن نویسندگان مطلع و خبره آماده می‌شد» (نیوا، ۱۳۲٤، ص. ٦۹).

به‌نظر میردامادی، این شیوه هنوز در ایران آغاز نشده بود. او معتقد بود که تا زمانی‌که نویسندگان ایرانی صدها رمان از الکساندر دوما، ویکتور هوگو، شکسپیر، گوته، چخوف و هانری بردو را نخوانده و حتی این قبیل نمایش‌ها را تماشا نکرده باشند، نمی‌توان انتظار داشت که بتوانند اثر مهم و قابل استفاده‌ای خلق کنند. این موضوع مهم نه‌تنها موردتوجّه نویسندگان ایرانی که می‌خواستند قدرت نویسندگی خود را آزمایش کنند، نبود، بلکه همین اشتباه از طرف هیئت‌های تئاتری ایران نیز دیده می‌شد که نمایشنامه‌های نویسندگان بی‌تجربه را به روی صحنه

می‌بردند. این اشتباه نه‌تنها فایده اخلاقی و حتی تفریحی برای تماشاچیان نداشت، بلکه به ضرر مسلم ادبیّات ایران و زیان آتیه تئاتر کشور بود. وی معتقد بود که در هر شهرستانی باید نویسندگان و مترجمان توانمند به ترجمه و بازیگران و کارگردانان باتجربه به نمایش دادن آثار معروف امروزی تشویق و ترغیب می‌شدند تا مقدّمه‌ای و وسیله‌ای برای کارآموزی نویسندگان و کارگردانان فراهم شود (دادگستران، ۱۳۲۳، شماره ۷۳، ص. ۳).

### ٤. ۲. ۲. ترجمهٔ نمایشنامه‌های ترکی به فارسی در مشهد

در اواخر دورهٔ قاجار، تئاتر در مشهد به زبان ترکی اجرا می‌شد. این امر باعث می‌شد که بسیاری از فارسی‌زبانان که جمعیت غالب شهر را تشکیل می‌دادند، از تئاتر بهره‌مند نشوند. با توجّه به این ضرورت، ترجمهٔ نمایشنامه‌های ترکی به زبان فارسی آغاز شد. *روزنامهٔ شرق ایران* در تاریخ ١٦ اسفند ١٢٩٦، از ترجمهٔ نمایشنامه‌ای به نام «*اوالماسون بوالسون*» به زبان فارسی خبر داد که شاید بتوان آن را اوّلین ترجمه نمایش در این شهر دانست:

اوپرای اخلاقی (اوالماسون بوالسون) که دارای مراتب ادبی و موسیقی است و به قلم یگانه اوپرا نویس زیردست قفقاز عزیزبیک حاجینسکی نوشته شده است و تا حال به السنهٔ مختلف اروپایی ترجمه گردیده چون به فارسی ترجمه نشده بود به همّت یک عدّه از جوانان متذوق و به قوّهٔ ادبی یگانه ادیب تحریر آقای ملاباشی مدیر آگاهی با شیرین‌ترین بیانی به فارسی ترجمه می‌شود و این دوسه‌روزه به اتمام خواهد رسید. ما عموم را به تماشای آن در روزهای بعد از عید نوروز دعوت می‌نماییم (شرق ایران، ١٢٩٦، شماره ٣٤، ص. ١).

عبدالحسین آل داوود، ملقب به آگاهی، در اوایل مشروطیت روزنامهٔ *آگاهی* را تأسیس کرد (شهوازی، ۱۳۸۲، ص. ۲۹). وی که فارسی‌زبان بود، احتمالاً، زبان ترکی را در کوچه و بازار مشهد آموخت و با کمک ترک‌زبانان مشهد، نمایشنامهٔ «*اوالماسون بوالسون*» را ترجمه کرد. این اقدام، گامی مهم در فارسی‌سازی تئاتر بود. در سال‌های پایانی دورهٔ قاجار، اجرای نمایش به زبان فارسی افزایش یافت. این امر به دلیل نقش زبان در تفهیم موضوع و تأثیرگذاری اجتماعی تئاتر بود. به‌همین‌دلیل، تأکید بیشتری بر ترجمهٔ نمایشنامه‌ها به فارسی شد. در دههٔ پایانی دورهٔ قاجار به‌تدریج آثار بیشتری از ترکی به فارسی ترجمه شد. مهم‌ترین آنها آثار عزیز عبدالحسین

حاجی بکوف نمایشـــنامه‌نویس قفقازی بود که به اغلب زبان‌های زنده دنیا ترجمه و به نمایش درآمده بود. تقریباً همه آثار حاجی بکوف در ایران به‌وســـیلهٔ ایرانیان مهاجر به معرض نمایش درآمدند و غالباً چاپ و منتشــر شــدند (اســکوئی، ۱۳۷۸، صــص. ۱۸۵–۱۸٦). حاجی بکوف به‌خاطر تئاترهایش در مشــهد طرفداران بســیاری داشت. از جمله «*آرشین مال‌آلان*» و «*مشهدی عباد*» بیش از همه به زبان فارسی و ترکی به نمایش درآمدند و تقریباً تا شهریور ۱۳۲۳ متجاوز از دویســت بار ارائه شدند (اخبار تازه روز، ۱۳۲٤، شماره ۲۱۲، ص. ۲). حتّی در سال‌هایی که این آثار به زبان فارســی ترجمه شــده بودند بازهم به زبان اصــلی آن یعنی ترکی اجرا می‌شــد. نمایش «ناموس» تألیف شــیروان‌زاده نیز در ۲ آبان ۱۳۲٤ در محل سینما و تئاتر خورشید مشهد ارائه شــد (راســتی، ۱۳۲۲، شــماره ۳۹، ص. ۲) که مشــخص نیست توسّط چه کسی به فارسی ترجمه شــده اســت. بیشتر نمایشنامه‌های ترکی در اواخر دورهٔ قاجار تا اوایل پهلوی به فارسی ترجمه شدند.

### ٤. ۲. ۳. ترجمهٔ نمایشنامه‌های روسی به فارسی در مشهد

پس از ترجمهٔ آثار ترکی، نمایشــنامه‌های روســی در مشــهد موردتوجّه قرار گرفت. این امر به دلیل اهمّیّت زبان روســی در مشــهد بود. زبان روســی از اواخر دورهٔ قاجار تا اواســط دورهٔ رضــاشــاه، مهم‌ترین زبان خارجی مشــهد محســوب می‌شــد. به‌همین‌دلیل، ترجمهٔ آثار نمایشی روسی به فارسی زودتر از سایر زبان‌های اروپایی انجام گرفت. این امر به دسترسی بیشتر اهالی مشــهد به روســیه، حضــور گســتردهٔ مهاجران روسی و بازگشت جوانان تحصیل‌کرده از روسیه مربوط می‌شــد. این افراد نقش مهمی در ترجمهٔ آثار روســی به زبان فارسی ایفا کردند. خانوادهٔ آذرخشـــی علــاوه بر تئاتر نقش مهمی در ترجمهٔ آثار روســـی ایفا کرد. رضـــا آذرخشـــی از قدیمی‌ترین مترجمان روسی به فارسی در مشهد بود که آثار متعدّد نمایشی و داستانی را ترجمه کرد. او از نســل دوم مهاجران قفقازی و فرزند علی‌اکبر بیک، ملقب به سرتیپ امیر سلطانف و نوهٔ شــیخ عبدالله بیک تفلیســی بود. امیر سلطانف پس از ورود به ایران با فروغ‌السلطنه قهرمان ازدواج کرد (آذرخشی، ۱۳۸۷، صص. ۸–۱۳). رضا آذرخشی زبان روسی را به‌خوبی می‌دانست و با روس‌ها معاشرت می‌کرد (آذرخشی، ۱۳۸۷، ص. ٦۸). در اوایل دورهٔ پهلوی ضمن خدمت

در ادارهٔ نظمیهٔ مشـهد، دسـت به ترجمهٔ چند نمایشـنامه روسـی زد و آنها را شـخصاً در سالن اعتبارالسلطنه به روی صحنه برد.

اگرچه نام دقیق نمایشـنامه‌های ترجمه‌شده و اجراشده توسّط اژدری، از خانواده‌های مهاجر روسـی، ثبت نشـده اسـت، امّا او نقش مهمی در معرّفی نمایشـنامه‌های روسی به ایران داشت. برخی از این آثار قبل از چاپ به‌صـورت کتاب در مطبوعات مشـهد منتشـر شـدند و کاملاً در ارتباط با تئاتر و نمایش بودند. رمان «*آلودگان*» اثر اپتون سینکلر، یکی از ترجمه‌های اژدری بود کـه از مهرماه ۱۳۲۰ در روزنامهٔ *آزادی* منتشـر می‌شـد. این رمان به دلیل تأثیرات اخلاقی‌اش موردتوجّه قرار گرفت و امید می‌رفت که وزارت بهداری و انجمن پرورش افکار، به‌ویژه بخش نمـایش و نگـارش آن انجمن، آن را موردتوجّـه قرار دهنـد تا مردم از اهمّیّت آن آگاه شـوند (آزادی، ۱۳۲۰، شماره ۱۹۷۹، ص. ۲). برخی دیگر از ترجمه‌های او عبارت بودند از: «*الهه*»، «*از دریچهٔ سفارت*»، «*تصویر*»، «*در زندان و در آزادی*»، «*عدالت*»، «*فضول*»، «*ایالت چهل و نهم*» از آنتوان چخوف؛ «*توفان*» (*مجموعهٔ هشت داستان*) از ماکسیم گورکی و «*سرگشتگی جان‌گداز*» از الکساندر تولستوی (آذرخشی، ۱۳۸۷، ص. ۳٤).

برخی آثار نمایشی روسی نیز از طریق زبان واسط به فارسی ترجمه شدند. از جمله می‌توان به اقدام دکتر محمود ضـیایی در ترجمهٔ نمایشنامهٔ «*خواستگاری*» اثر آنتوان چخوف از انگلیسی اشـاره کرد. به‌زعم کلارمونت اسـکرین[1]، سرکنسول انگلیس در مشهد، این ترجمه و نمایش آن یک موفقیت فرهنگی برای سـرکنسـولگری انگلیس بود که با هدف نزدیک شـدن به روس‌ها انجام گرفت (اسـکرین، ۱۳۷۸، ص. ۳۲۵). او از تلاش‌های همسـرش، دوریس فوربز، برای راضـی و سـرگرم کردن روس‌ها و دوسـتان ایرانی‌اش از راه تئاتر، از جمله ترجمهٔ نمایشـنامهٔ چخوف، تقدیر کرد. (اسـکرین، ۱۳۷۸، ص. ٣٦٤)؛ بنابراین، تئاتر می‌تواند ابزاری برای ایجاد ارتبـاط و تفاهم بین فرهنگ‌های مختلف اسـتفاده شـود؛ اقدامی فرهنگی که هدف آن ایجاد همگرایی و تفاهم بین دو قدرت روس و انگلیس در شـهر بود. سـرکنسـول انگلیس در کتاب خاطرات خود ذکر کرده اسـت که ترجمهٔ دکتر ضـیایی مورد اسـتقبال روس‌ها قرار گرفت،

1. Clarmont Skrine

به‌طوری‌که مطبوعات روسیه به آن واکنش نشان دادند. روزنامهٔ پراودای مسکو ضمن تمجید از نمایش این تئاتر، نوشت که این نخستین‌بار است که این نمایش از چخوف در مشهد روی صحنه می‌رود (اسکرین، ۱۳۷۸، ص. ۳۱۹).

**٤. ۲. ٤. ترجمهٔ نمایشنامه‌های فرانسه به فارسی در مشهد**

بخش مهمی از آثار نمایشی اجراشده در مشهد از زبان فرانسه ترجمه شده بودند. بیشتر این ترجمه‌ها در تهران انجام می‌شدند، امّا در مشهد نیز اقدام به ترجمهٔ برخی از آثار نمایشی فرانسوی می‌شد. مهم‌ترین نمونه در این زمینه، اقدامات «*انجمن هنرمندان آماتور دراماتیک*» یا «*هیئت نمایش مشهد*» بود. این انجمن تحت سرپرستی دوریس فوربز[1]، همسر اسکرین، برخی از آثار نمایشی را ترجمه و اجرا کرد. کنسولگری انگلیس، در پاسخ به فعّالیّت‌های هنری و تبلیغاتی شوروی و حزب توده، برای ایجاد ارتباط با مردم و کسب نفوذ در میان آنها، چند گردهمایی و مهمانی برگزار کرد. سپس، نمایش‌های هنری را در محیط‌های خانوادگی ترتیب داد که در ابتدا از حمایت علی منصور، استاندار خراسان، برخوردار بود. مهندس عروضی و همسرش آذر، دکتر محمّد میردامادی، دکتر محمود ضیائی، بدری تیمورتاش و تنی چند از سرشناسان مشهد، از گردانندگان این جلسات بودند (فیاض، ۱۳۸۱، صص. ۱۱۸–۱۱۹).

دوریس فوربز، همسر سرکنسول انگلیس در مشهد، چند تن از دوستان جوان ایرانی‌اش را ترغیب کرد که نه‌تنها تئاتر بازی کنند، بلکه نمایشنامه‌های انگلیسی، فرانسوی و حتی روسی را به فارسی ترجمه کنند و آنها را در سالن‌های دبیرستان فردوسی و شیر و خورشید سرخ به روی صحنه بیاورند. «دعوای عروس و مادر شوهر»، نمایشنامه‌ای که توسّط هیئت نمایش مشهد در روز ۱۲ فروردین ۱۳۲۳ به روی صحنه رفت، اثری ترجمه‌ای بود (دادگستران، ۱۳۲۳، شماره ۱۳، ص. ٤). محمّد میردامادی، پزشک مطرح مشهدی که در ترجمه و اجرای تئاترها با خانم اسکرین همکاری می‌کرد، در مقدّمهٔ ترجمهٔ این نمایشنامه فرانسوی درباره اهمّیّت و جایگاه آن این‌گونه می‌نویسد: «یکی از بزرگ‌ترین و بهترین شاهکارهای رمان‌نویسی است که توسّط پل

1. Doris Forbes

نیوا[1]، یکی از زبردست‌ترین رمان‌نویس‌های فرانسه نوشته شد». او دربارهٔ چگونگی ترجمهٔ این نمایشنامه چنین نوشت:

در دو سال پیش «*هیئت نمایش مشهد*» که تحت سرپرستی و کارگردانی بانو اسکرین که خود هنرپیشه زبردست انگلیسی است، اداره می‌شد به فکر افتاد نمایش اخلاقی جامعی که درعین‌حال تصویر یکی از مناظر روزمرهٔ زندگی عادی باشد، به معرض نمایش بگذارد. همین‌که بانو پ. میردامادی پس از تفحص و مطالعات بسیار این نمایشنامه را انتخاب نمود من شخصاً پس از قرائت دقیق آن به‌اتفاق کمیسیون ترجمه‌نامه پزشکی، با کمال علاقه‌مندی به ترجمهٔ آن اقدام کردم و مطمئن بودم با ترجمه و نمایش آن نه‌تنها ساعات مطبوع و دلپذیری برای تماشاچیان مشهد تأمین خواهم نمود بلکه به این دلیل که این نمایش به بهترین وضع زیاده‌روی‌های ناشی از احساسات خانوادگی را آشکار می‌سازد، بزرگ‌ترین خدمت را برای استوار نمودن زندگی خانوادگی ایرانی خواهیم کرد (نیوا، ١٣٢٤، مقدمه).

در ترجمهٔ این نمایشنامه، اسامی به شکل واقعی خود ترجمه شده بودند. بااین‌حال، یکی از منتقدان نمایشنامه معتقد بود که بهتر بود نام‌های ایرانی و شهرهای ایرانی انتخاب می‌شدند (دادگستران، ١٣٢٣، شماره ١٣، ص. ٤)؛ امّا میردامادی در هنگام چاپ ترجمه این نمایشنامه، دربارهٔ این انتقاد به قانون مطبوعات و نمایش‌ها اشاره کرد که در ترجمه‌ها نمی‌توان اسامی را تغییر داد (نیوا، ١٣٢٤، ص. ٦٩). شاید دلیل تمایل به استفاده از اسامی بومی، رویکرد بومی‌سازی افراطی بود که در ترجمه‌های نخستین نمایشنامه‌ها رایج بود (امامی، ١٩٨٧).

### ٤. ٣. تأثیر ترجمه بر تنزل و ترقی تئاتر مشهد

#### ٤. ٣. ١. تنزل تماشاخانه‌ها به‌خاطر بی‌توجّهی به آثار ترجمه‌ای

رویکرد مجریان تئاتر در مشهد به مسألهٔ ترجمه متفاوت بود. در تماشاخانه‌ها کمتر به آثار ترجمه‌ای توجّه می‌کردند، امّا گروه‌های تئاتر بیشتر به آن تمایل نشان دادند و این دو رویکرد آثار متفاوتی برجای گذاشت. تماشاخانه‌ها که مهم‌ترین مراکز نمایشی مشهد بودند پس از

1. Paul Nivoix

شـهریور ۱۳۲۰ به‌طور حرفه‌ای تئاتر را روی صـحنه بردند. تماشـاخانه ملّی یا تئاتر ملّی که در سـال ۱۳۲۱ تشـکیل شـد، ابتدا توسّط اسماعیل زانیچ بیشتر آثار نمایشی فارسی را روی صحنه برد (آفتاب شـرق، ۱۳۲۷، شـماره ۱۸۱۵، ص. ٤؛ پاک‌روان، ۱۳۷۰، ص. ۷۷). سـپس غلامرضـا سـه‌قلعه‌گیان در این تماشـاخانه متخصـص اقتباس از آثار ترجمه‌ای شد. او «بارگاه یزید» را با اقتبـاس از آثـار جرجی زیدان نوشـــت. او هر کتابی را که می‌خواند، فوری خلاصـــه همان را به‌صـورت نمایشـنامه، البتّه با نام دیگری، روی صـحنه می‌برد (میرخدیوی، ۱۳۷۲، ص. ۲٤۸). این سبک نمایشنامه‌نویسی که تلخیصی از آثار ترجمه‌ای یا فارسی بود به‌تدریج اهمّیّت ترجمهٔ آثار فاخر را کاهش داد (همچنین ببینید، خبری، ۱۳۸٦).

ماشـــاءالله وحیدی، هنرمند همه‌کاره تماشـــاخانهٔ ملی، تقریباً با دســـت‌خالی برنامه را اجرا می‌کرد چون اطرافیان هنرمندش جای خود را به جوانانی مبتدی داده بودند (خراســـان، ۱۳۲۸، شـماره ۱۹۹، ص. ۳). حرکات، رفتارها و سـخنان بازیگران با اصـل اثر و موضـوع نمایشـنامه تفاوت داشـت؛ آنها عمداً برای خنداندن تماشـاچیان از الفاظ رکیک استفاده می‌کردند (نبرد ما، ۱۳۲۹، شـــماره ۲۸، صـــص. ۱-۲). تماشـــاخانه‌ها تلاش می‌کردند برای جلب تماشـــاچیان از نمایش‌های قدیمی نظیر حاجی بکوف استفاده کنند یا مثلاً «*آرشین مال‌آلان*» پس از چند دهه از نگارش آن، همچنان در تئاتر ملّی به نمایش گذاشـته می‌شـد (نبرد ما، ۱۳۲۹، شـماره ۳۹، ص. ۲). *روزنامهٔ ایران مبارز* در ۲٤ آبان ۱۳۲۹ تماشـاخانه ملّی را «افتضـاح‌خانه» نامید (ایران مبارز، ۱۳۲۹، شـــماره ۲۰، ص ۱). محمّدعلی شـــاهقدمی، بازیگر تئاتر ملّی که پس از مدّتی از تئاتر کناره‌گیری کرد و به مطبوعات روی آورد، انتقادهای تندی علیه تماشـــاخانهٔ ملّی نوشـــت. او معتقد بود که وقتی بازیگر تماشاخانه‌ای خرکار، بوجار، دست‌فروش، پینه‌دوز و بی‌سواد بوده و بازیگر زن آن یک عده زن‌های مطلقه باشـد، نمی‌توان انتظار داشـت که تئاتر ملّی پیشرفت کند (صـــدای خراســـان، ۱۳۲۹، شـــماره ۷، ص. ۳). او نمایشـــنامه‌ها را مملو از کلمات رکیک و نویسندگان آن را کم‌سواد معرّفی کرد و معتقد بود که از آثار نویسندگان مطرح خارجی استفاده نمی‌شد اگر هم یکی دو نمایشنامه مثل «*اتلو*» و «*آرشین مال‌آلان*» بود، سرقت ادبی بود و «روح بدبخت نویسنده داستان از این اقتباس و ترجمهٔ ننگین در عذاب بود» (صدای خراسان، ۱۳۲۹، شـماره ۱۱، ص. ۳). بنا به نوشـتهٔ شـاهقدمی، اگر مولیر، شـکسـپیر، ویکتور هوگو و عزیزبیک

حاجی‌بکوف می‌دانستند و پیش‌بینی می‌کردند که نوشته‌های نغز و شیرین آنها که دارای یک دنیا حلاوت و معنی بود، به‌وسیلهٔ این‌گونه مترجمان چنین بی‌معنی و مسخره روی صحنه ظاهر می‌شد «به خدا قسم انگشت خود را می‌شکستند و هرگز نمایشنامه‌نویسی نمی‌کردند» (صدای خراسان، ۱۳۲۹، شماره ۱۲، ص. ۳). این انتقاد جدی نشانگر تنزل سطح و جایگاه ترجمه‌های فاخر در تماشاخانه‌ها بود و درنهایت به تعطیلی تئاتر ملّی منجر شد. البتّه، به باور بزرگمهر (۱۳۸٦)، اقتباسِ نمایشنامه‌های خارجی به دلیل زبان فاخر و پیچیده آن‌ها بوده است چراکه مترجمان عاجز از ترجمه کلمه به کلمه آن به زبان فارسی بودند. درنتیجه، «با حفظ اندیشه کلی اثر و ایجاد چند تغییر»، نمایشنامه را برای مخاطب ایرانی ساده می‌کردند (ص. ۱۳٤).

تئاتر یا تماشاخانهٔ گلشن نیز سرنوشتی مشابه تئاتر ملّی داشت. با شروع به کار شعبهٔ وزارت کار و تبلیغات در مشهد از اواخر سال ۱۳۲۵ اقداماتی برای ساماندهی سینماها و تئاترهای مشهد انجام گرفت (میرخدیوی، ۱۳۷۲، صص. ۱۸۵–۱۸٦). از جمله اینکه کلمات و سخنان هنرپیشگان با اصل نمایشنامه تطبیق داده می‌شد. مسأله‌ای که باعث شد از لطف بازی کمدی اصغر قفقازی کاسته شود (میرخدیوی، ۱۳۷۲، صص. ۱۰۷–۱۰۸).

**٤. ۳. ۲. احیای تماشاخانه‌ها با آثار ترجمه‌ای**

سالن تئاتر ملّی پس از تعطیلی در سال ۱۳۳۰ در اختیار گروه تئاتر هنرمندان به سرپرستی امیرحسین مهرپور قرار گرفت. این گروه نمایش‌های جالبی از آثار ترجمه‌شده بر روی صحنه برد. «*ریچارد دارلینگتون*» و «*سه‌تفنگدار*» از الکساندر دوما و «*سرباز شکلاتی*» اثر جورج برنارد شاو از جمله این آثار بودند. نمایشنامهٔ «*سویل*» نوشته جعفر جبارلی، نویسندهٔ معروف شوروی، در مشهد با استقبال بی‌نظیری روبرو شد (میرخدیوی، ۱۳۷۲، ص. ۱۱۹). «*ریچارد دارلینگتون*» یا «*خائن*» اثر الکساندر دوما با ترجمهٔ اعتصام‌الملک، از دیگر آثاری بود که توسّط گروه «تئاتر هنرمندان» به روی صحنه رفت (نوای خراسان، ۱۳٤۹، شماره ۹۵۹، ص. ۳). بیشتر اجراهای این گروه ترجمهٔ آثار شاخص بود که با استقبال بی‌سابقه تماشاگران مواجه شد؛ مثلاً، نمایشنامه سویل ٤۲ شب اجرا شد (میر خدیوی، ۱۳۷۲، ص ۱۱۹). آثار دیگری همچون، «*مسیو ژوردان*» اثر آخوندف قفقازی توسّط هیئت تآترال خورشید، «*تاجر ونیزی*» اثر شکسپیر و کمدی «*عمو*

*رجب بچه شده*» اثر مولیر در سینما تئاتر ایران اجرا شدند (آفتاب شرق، ۱۳۲۷، شماره ۱۹۱٦، ص. ٤). اطّلاعاتی دربارهٔ مترجمان این آثار یافت نشد؛ بنابراین، اغلب تئاترهای این سینما آثار ترجمه‌ای و در جلب بینندگان موفّق بودند.

آثار ترجمه‌ای نقش بسیار مهمی در احیاء تماشاخانه گلشن داشتند. منصور همایونی که بازیگری را از سال ۱۳۳٦ در تئاتر نادر مشهد با اجرای نقش نوبل در تئاتر «*کارمند شریف*» اثر الکساندر ایبسون آغاز کرده بود (زمانی زوارزاده، ۱۳٦۸، ص. ۱۹۱)، دو دوره با تئاتر گلشن همکاری کرد و در هر دو مقطع، سطح آن را ارتقا داد. همایونی در سال ۱۳٤۱ با اجرای نمایشنامه‌های «*جناب خان*» اثر مولیر و «*شکار خرگوش*» اثر موریس دوکبرا در تئاتر مشهد تحوّلی ایجاد کرد (آفتاب شرق، ۱۳٤۱، شماره ۸۹٤۲، ص. ٤). تجربه فعّالیّت هنری منصور همایونی در مشهد و استقبال تماشاگران نشان داد اجرای آثار ترجمه‌ای شناخته‌شده سطح تئاتر را ارتقا می‌دهد.

**٤. ۳. ۳. آثار نمایشی ترجمه‌ای در گروه‌های تئاتری**

هیئت نمایش مشهد که توسّط همسر کنسول انگلیس در مشهد تأسیس شد، در عرض یک‌سال سه نمایش اجرا کرد که همگی موفّق بودند. یکی از دلایل موفقیت این نمایش‌ها، انتخاب آثار ارزشمند و ترجمهٔ خوب آنها بود. هیئت تئاترال حزب تودهٔ مشهد نیز نمایش‌هایی از آثار ترجمه‌شده و آثار فارسی اجرا کرد. از جمله نمایش «*مریض خیالی*» اثر مولیر که در تاریخ ۲۳ خرداد ۱۳۲۲ به نمایش گذاشته شد (راستی، ۱۳۲۲، شماره ۲، ص. ۲). آن هیئت همچنین در ۷ مهر ۱۳۲۲ دو اثر «*به‌سوی زندگی*» اثر عبدالحسین نوشین و «*عروسی اجباری*» اثر مولیر را اجرا کرد (راستی، ۱۳۲۲، شماره ٤۷، ص. ۲). تئاترهایی که از این هیئت ثبت شده‌اند، نشان می‌دهند که زبان آنها فارسی و ترجمه بوده است. مجمع تآترال تهران وابسته به حزب توده نیز در سال‌های ۱۳۲۲ و ۱۳۲۵ پنج نمایش در مشهد اجرا کرد که بیشتر آنها ترجمه‌ای بودند. ابتدا نمایش «*میرزا کمال‌الدین*» اثر مولیر با ترجمهٔ فروغی (ذکاءالملک) در مشهد اجرا شد (راستی، ۱۳۲۲، شماره فوق‌العاده، ص. ۱). سپس نمایش «*دخترک شکلات‌فروش*» اثر پل کاول فرانسوی به کارگردانی حسین خیرخواه به روی صحنه رفت (راستی، ۱۳۲۲، شماره ۲٤، ص. ۱). این

مجمع همچنین نمایش‌های «*عاشق گیج*» اثر مولیر، «*سه دزد*» نوشته آناطولی داریاچی ایتالیایی (راستی، ۱۳۲٤، شماره ۲۳۹، ص. ٤؛ راستی، ۱۳۲٤، شماره ۲٤۳، ص. ٤) و «*ئیم دیوان*» یا «*خسیس*» اثر مولیر را اجرا کرد (الهی، ۱۳۸۲، ص. ۷۰). تمام این نمایش‌ها ترجمه‌هایی بودند که در تهران انجام شده بود و در مشهد به اجرا درآمدند.

علاوه‌بر هیئت‌های تئاتری وابسته به کنسولگری‌های خارجی که عمر کوتاهی داشتند، از اواسط دورهٔ پهلوی گروه‌های تئاتری نیز شکل گرفتند که عمر کوتاه‌تری نسبت به تماشاخانه‌ها داشتند. گروه تئاتر نادر که در سال ۱۳۳٦ تأسیس شد، نسبت به گروه‌های تئاتری دیگر، نمایش‌های ترجمه‌ای کمتری اجرا کرد. از جمله آثار ترجمه‌ای این گروه می‌توان به «*جناب خان*» و «*مد امروز*» اثر مولیر و «*ایوالف کوچولو*» اثر هنریک ایبسن ترجمهٔ نوح خراسانی اشاره کرد (آفتاب شرق، ۱۳۳۷، شماره ٦۱۳۱، ص. ۲). نوح خراسانی به زبان‌های انگلیسی و فرانسه تسلط کامل داشت چون تحصیل‌کردهٔ فرانسه بود و در اوقات فراغت خود دست به ترجمه آثار انگلیسی و فرانسوی می‌زد (ناشناس، ۱۳٥٤، ص. ٤۱۷). گروه هنری آپادانا از مجهزترین گروه‌های تئاتری مشهد که در سال ۱۳٤۲ تأسیس شد و نیمی از تئاترهای اجرا شده این گروه ترجمه بود. اوّلین برنامه‌اش با نام «*می‌خواهید با من بازی کنید*» نوشتهٔ مارسل آشار فرانسوی بود. سپس «*کتک خورده و راضی*» نوشتهٔ آلخاندرو کاسونا اسپانیایی و «*آریادکاپو*» نوشتهٔ ادنا سنت وینسنت میلی آمریکایی در آن اجرا شد (نجف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۲۷٦). گروه تئاتر پارت در سال ۱۳٤٥ به سرپرستی داوود کیانیان تأسیس شد. این گروه نمایش‌هایی را به زبان فارسی و ترجمه اجرا می‌کرد. این گروه برای نخستین‌بار نمایش ترجمه‌ای از آثار برتولت برشت آلمانی به نام «*استثنا و قاعده*» ترجمه م. ا. به آذین و «*آن‌که گفت آری آن‌که گفت نه*» ترجمهٔ مصطفی رحیمی را روی صحنه برد. نمایشنامهٔ «*قرعه برای خورده شده*» نوشتهٔ اسلاومیر مروژک لهستانی ترجمهٔ حسن پویان نیز از دیگر آثار اجرا شده این گروه بود (نجف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۲۸٥).

### ۵. بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش‌های متعدّدی دربارهٔ تاریخچهٔ تئاتر مشـــهد به شـــکل مقاله و کتاب نوشـــته شـــده ولی هیچ‌کدام به موضوع زبان تئاتر و ترجمه نمایشنامه‌ها نپرداخته‌اند و در مورد سایر شهرهای ایران نیز چنین پژوهشـی انجام نگرفته است. به‌همین‌جهت نمی‌توان این پژوهش را با موارد مشابهی مقایســه کرد و تفاوت و تشــابه آن را بررســی نمود. نتایج این پژوهش نشــان می‌دهد که تئاتر مشهد در اواخر دورهٔ قاجار، با ورود گروه‌های سیّار قفقازی به این شهر، آغاز شد. این گروه‌ها نمایشـــنامه‌های خود را به زبان ترکی اجرا می‌کردند و مخاطبان آنها نیز مهاجران ترک بودند. به همین دلیـل، اوّلین مرحله از زبان تئاتر در مشـــهد، ترکی بود. در این دوره، آثار نویســـندگان قفقازی نظیر نجف‌بیک وزیرزاده و عزیزبیک حاجینسـکی، در مشـهد به روی صحنه می‌رفتند. هیئت هوسـکاران قفقازی نیز با هدف گسـترش تئاتر در این شـهر، تئاترهای ترکی «*اوالماسون بوالسـون*»، «*باغشـیدان چخدیق باغمرا دوشـدوک*»، «*آرشین مال آلان*» و «*مشهدی عباد*» را اجرا کرد. جمعیت زیاد ترک‌زبانان مشـهد، سـبب غلبهٔ زبان ترکی در تئاتر این شهر شد. گروه سیار قمرلینسـکی نیز با اجرای نمایشـنامه‌های ترکی، نقش مهمی در گسـترش تئاتر مشـهد داشـت. هرچند گسـترش تئاتر به زبان ترکی درنتیجهٔ جمعیت زیاد ترک‌زبانان در مشهد بود اما می‌دانیم کـه اوّلین ترجمـه‌هـای تئاتر به فارســـی از زبان ترکی آذری انجام شـــده اســـت. برای مثال، نمایشـنامه‌های ترکی میرزا فتحعلی آخوندزاده یا اوّلین نمایشـنامه‌های فارسـی توسّط نویسنده آذربایجانی میرزا آقا تبریزی (آلورت، ۱۹۸۳؛ غفاری، ۱۹۸٤). مشابه همین موقعیت در گیلان نیز رخ داده اســـت. به‌گونه‌ای گروه‌های تئاتری قفقازی و ارمنی برای اجرا به رشـــت می‌آمدند و نمـایش‌هـایی را بـه زبـان ترکی و ارمنی اجرا می‌کردند و اوّلین تئاتری که در آنجا اجرا شـــد «*تاجران*» از چخوف بود که توسّـــط گروهی قفقازی اجرا شـــد (پناهی و کولاکوف، ۲۰۲۲). به باور چلکوفسکی (۱۹۸٤)، اقلیت‌های مذهبی نقشی اساسی در معرّفی تئاتر مدرن به کشورهای خاورمیانه از جمله ایران داشـــته‌اند. مثلاً، ارامنه پیش‌گام اجرای نمایشـــنامه‌های اروپایی ترجمه شـده در تبریز، رشت، اصفهان و روستاهای ارمنی مانند هفتوان بودند که بین سال‌های ۱۸۹٤ و

۱۹۰۰ چندین نمایش در آنها اجرا شـــد (رحیمی، ۲۰۲۳). در مشـــهد نیز ارامنه تئاترهایی اجرا کردند. علاوه‌برآن مهاجران روس‌ها نیز به زبان خود تئاترهایی برگزار می‌کردند.

اســتقبال از تئاتر و مشــکلات فهم زبان ترکی در مشــهد باعث ترجمهٔ برخی از آنها به زبان فارسی ترجمه شد. اقدامی که عبدالحسین آگاهی اوّلین‌بار آن را انجام داد. این تئاترهای ترجمه توسّط هیئت نمایش خورشید که بازیگرانش فارس‌زبان بودند، اجرا شد. روند اجرای فارسی با شــروع دورهٔ پهلوی رونق بیشــتری گرفت. روس‌های مهاجر و نســل دوم آنها در مشــهد، مانند رضــا آذرخشی، به ترجمهٔ آثار روسی پرداختند و آن را روی صحنه بردند. ترجمهٔ آثار نمایشی روســی، به‌ویژه آثار نیکلای گوگول، از پیشــینه‌ای طولانی در ایران برخوردار اســت. به‌طوری‌که ترجمــهٔ فارســـی آثار گوگول، در همان ابتدای کار تئاتر ملّی (در ســـال ۱۲۹۰) بوده اســـت (طلاجوی، ۲۰۱۲). با شــروع دورهٔ پهلوی زبان فارســی به زبان غالب اجرای تئاتر مشهد تبدیل شــد و نویســندگانی چون کمال‌الوزاره، ســید علی آذری و عماد عصــار آثار متعددی به فارسی نوشــتند که بیشــتر آن‌ها نیز اجرا شد. این مورد تا حدودی بر خلاف جریان حاکم در تهران بود به‌گونه‌ای که نگارش آثار اصــیل ایرانی به دلیل ســیاســت‌های ســانســور و ممیزی رضــاشــاه روبه‌کاهش بود (بزرگمهر، ۱۳۷۰). گوران می‌نویسد «به‌این‌ترتیب نمایش که می‌توانست با الهام از انقلاب مشروطیت و تجربه‌های آن، به شکوفایی و خلاقیت برسد، به‌ویژه در سال‌های پس از ۱۳۱۵ در پنجه‌های ســیاه خودکامگی و دیکتاتوری رضــاشــاهی، به خفقان افتاد. بســیاری از گروه‌های نمایشی هنوز آغاز نکرده از میان رفتند و نمایش را سکوتی چندساله در خود پیچید» (۱۳۸۹، ص. ١٦٨). امّا اوج‌گیری تولیدات نمایشی اصیل فارسی در دورهٔ پهلوی دوم (۱۳۲۰ به بعد تا قبل از کودتای ۱۳۳۲) بیانگر تحوّلات فرهنگی و اجتماعی پویا در ایران بود و تأســیس حزب توده در ســال ۱۳۲۰ نقطــه عطفی در ســیــاســت ایران بود، زیرا این حزب ایده‌های ســوســیالیســتی را ترویج می‌کرد و بر چشم‌انداز فرهنگی ایران تأثیر گذاشت (رحیمی، ۲۰۲۳). هیئت نمایش مشــهد به کارگردانی خانم اســکرین و با همکاری پزشــکانی چون دکتر محمود ضــیائی و محمّد میردامادی نمایشنامه‌های معتبری همچون آثار چخوف را از فرانسه و انگلیسی ترجمه کردند و روی صحنه بردند. این مورد خاص نشان می‌دهد که ترجمه از زبان میانجی در

آن برهه زمانی امری عام بوده اســـت. میردامادی حتی معتقد به تداوم ترجمه برای تأثیرگذاری مثبت بر نمایشنامه‌نویسی بود.

هیئت تئاترآل حزب توده نیز آثار فارسی و ترکی به زبان اصلی اجرا کرد ولی مجمع تاترال تهران در مشـهد بیشـتر آثار ترجمه‌ای اجرا می‌کرد. عبدالحسـین نوشین علاوه‌بر نمایشنامه‌های فارسـی نوشـته‌شـده توسّط خودش آثار ترجمه‌اش را که بیشتر از فرانسه بود، روی صحنه برد. تماشـاخانه‌های مشـهد شـامل تئاتر ملّی و گلشـن بیشتر آثار فارسی اجرا می‌کردند و کمتر آثار ترجمه‌ای فاخر روی صـــحنه می‌بردند. آثار ترجمه‌ای مورداســـتفاده آنها بیشـــتر دچار دخل و تصـرف و تلخیص شده بود و کمتر شباهتی با اصل متن و حتّی ترجمه آن داشت. آثار اقتباسی حتی برخلـاف نام با محتوای اصـــلی آثار متفاوت بودند. خبری (۱۳۸٦) از این پدیده با عنوان آداپتاسـیون نام می‌بردند که نوعی ترجمهٔ آزاد، اقتباس و برداشت آزاد از متون نمایشی خارجی اسـت. گروه‌های تئاتری در مشـهد رویکردی متفاوت از تماشـاخانه‌ها داشـتند. نمایشـنامه‌های ترجمه‌ای که توسّط گروه‌های تئاتری اجرا شدند باعث احیای تماشاخانه‌های ملّی و گلشن شد. چون آثار ارزشـــمند و فاخری که توسّـــط مترجمانی غیر تئاتری به‌عنوان متون خواندنی ترجمه شـدند، اجرا می‌کردند. گروه‌های تئاتری بیش از تماشـاخانه‌ها آثار ترجمه روی صحنه بردند و اصالت متن و ترجمه‌های خوب نقش مؤثری در موفقیت آنها داشت.

در پژوهش‌های آتی، ترجمه‌پژوهان می‌توانند شـیوه‌های ترجمه‌ای آثار نمایشـی را بررسـی کنند. همچنین، بررسـی دقیق و موشکافانه واکنش ایرانی‌ها به آثار نمایشی در صحنه اجرا شده جـای پژوهش بســـیـار دارد. بـه‌علـاوه، بررســـی هدف و انگیزه مترجمان از خلال نظریه‌های جامعه‌شـــناســـی می‌تواند افق‌های جدیدی برای ما قرار دهد. ازآنجاکه آمار و اطّلاعات دقیقی دربارهٔ تئاترهای اجرا شده در شهرستان‌ها وجود ندارد، انجام چنین پژوهش‌هایی نیازمند صرف وقت و هزینه زیادی برای گردآوری اطّلاعات اوّلیه اسـت که تنها می‌توان به‌صورت دوره‌ای آن را اجرا کرد.

## کتاب‌نامه


اسکرین، س. (۱۳۷۸). *جنگ جهانی در ایران* (غ. میرزا صالح، مترجم). اطّلاعات.

اسکوئی، م. (۱۳۷۸). *سیری در تاریخ تئاتر ایران*. آناهیتا.

آذرخشی، ع. (۱۳۸۷). *سرگذشت ما فروغ زندگی*. نامک و پروین.

بزرگمهر، ش. (۱۳۷۹). *تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران*. موسسه انتشاراتی تبیان.

بزرگمهر، ش. (۱۳۸٦). گفتمان در عرصه تئاتر ایران از عهد ناصری تا پایان عصر پهلوی. *نشریه سیمیا*، *۱*، ۱۳۳-۱٦۷.

پاک‌روان، ش. (۱۳۷۰). رضا کمال شهزاد. *مجله تئاتر*، *۱۳*، ۹٤-۷۱.

پورحسن، ن. (۱۳۸۷). سید علی آذری: یادی از خادمان و پیشکسوتان تئاتر ایران. *نشریه نمایش*، *۱۰۳ و ۱۰٤*، ۷٤-۷۹.

خبری، م. (۱۳۸٦). *پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران*. انتشارات جهاد دانشگاهی.

زمانی زوارزاده، م. (۱۳٦۸). نمایش در مشهد. *فصلنامه تئاتر*، ٤ و ۵، ۱-۳۳.

سلیمانی‌راد، ا.، خزاعی‌فر، ع.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۳). بررسی تفاوت زبانِ نخستین نمایشنامه های ترجمه شده با نمایشنامه های ترجمه شده معاصر در ایران. *زبان و ادب فارسی*، ۲۰(٦)، ٤۷-٦۸.

سهیلی، ح. (۱۳۹۲). *تاریخ تئاتر مشهد*. سنبله.

سیسیل، ادوارد. (بی‌تا). *قالی ایران* (م. د. صبا، مترجم). انجمن دوستداران کتاب.

شهوازی، س. (۱۳۸۲). *نام‌ها و نشانه‌ها، روایتی از روزنامه‌ها و روزنامه‌نگاران خراسان در دوران قاجار*. ایوار.

فلور، و. (۱۳۹۵). *تاریخ تئاتر ایران* (ا. نجفی، مترجم). افراز.

قطبی، ب. (۱۳۷۰). *اسناد جنگ اول جهانی در ایران*. نشر قرن.

کوهستانی نژاد، م. (۱۳۸۱). *گزیده اسناد نمایش در ایران*. انتشارات سازمان اسناد ملی.

گوران، ه. (۱۳۸۹). *کوشش‌های نافرجام: سیری در صدسال تیاتر ایران*. آگاه.

مجید فیاض، ع. (۱۳۸۱). *از باغ قصر تا قصر آرزوها(خاطرات سیاسی یک عضو سابق حزب توده)*.کویر.

ملک‌پور، ج. (۱۳٦۳). *ادبیّات نمایشی در ایران نخستین کوششها تا دورهٔ قاجار*. (جلد اول). توس.

میر خدیوی، ا. (۱۳۷۲). *سی سال پشت صحنه تئاتر*. تمدن.

ناشناس. (۱۳۵٤). وفیات معاصران: دکتر نوح خراسانی. *نشریه گوهر*، ۲۹، ٤۱۷–٤۱۸.

نجف‌زاده، ع. (۱۳۹۳). *تاریخ تئاتر مشهد از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی*. انصار

نیوا، پ. (۱۳۲٤). *آمور یا دعوای عروس و مادر شوهر* (م. میردامادی؛ پ. نیری و پ.کمالیه، مترجمان). انتشارات نامه پزشکان.

ویگئور، پ. (۱۳۹۷). *نهضت آشنایی ایرانیان با تئاتر و ادبّیات نمایشی عثمانی در عصر قاجار* (پورحسن، ن. مصحح). کوله‌پشتی.

هاشمی، س. م.، حیدری، ف.، و رضایی دانش، ی. (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی ترجمه متون نمایشی در دورهٔ قاجار: با نگاهی بر تأثیر شرایط اجتماعی آن دوران بر انگیزه‌های مترجمان. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٤۹*(٤)، ۱۵–۳٤. https://doi.org/10.22067/lts.v49i4.33470

همایونی، م. (۱۳٤۸). *سرگذشت نمایش در مشهد*. اداره کل فرهنگ و هنر خراسان.

هویان، آ. (۱۳۷۸). تئاتر ارمنیان در تهران. *نشریه تئاتر*، ۲۰ و ۲۱، ۱۸۳–۲۱۸.

الهی، ح. (۱۳۸۲). *احزاب و سازمان‌های سیاسی و عملکرد آنها در خراسان در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲*. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

Aaltonen, S. (2013). Theatre translation as performance. *Target*, *25*(3), 385-406. https://doi.org/https://doi.org/10.1075/target.25.3.05aal

Allworth, E. (1983). Drama and theater of the Russian east: Transcaucasus, Tatarstan, Central Asia. *Middle East Studies Association Bulletin*, *17*(2), 151-160. https://doi.org/10.1017/S0026318400013183

André, J. S. (2020). History of translation. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *The Routledge encyclopedia of translation studies* (3rd ed., pp. 242-246). Routledge.

Bassnett, S. (1991). Translating for the theater—Textual complexities. *Essays in Poetics*, *15*, 71–83.

Berman, A. (1984). *ppppeeeee ee nnnnnnmnnnnnuee tt ddddoooo aass llll llll ee romantique* [The ordeal of the stranger: Culture and translation in romantic Germany]. Gallimard.

Bigliazzi, S., Kofler, P., & Ambrosi, P. (Eds.). (2013). *Theatre translation in performance*. Routledge.

Brodie, G. (2020). Theatre translation. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (3rd ed., pp. 584-588). Routledge.

Chelkowski, P. (1984). Islam in Modern Drama and Theatre. *Die Welt Des Islams*, *23/24*, 45–69. https://doi.org/10.2307/1570662

Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2018). *Research methods in education* (8th ed.). Routledge.

D'hulst, L. (2010). Translation history. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *The handbook of translation studies* (Vol.1, pp. 397-405). John Benjamins.

Donnelly, M., & Norton, C. (2021). *Doing history* (2nd ed.). Routledge.

Emami, I. (1987). *Evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in* Iran (Unpublished doctoral disseratation). University of Edinburgh

Filippini, B. M. (2015). The history of theater in Iran. *Middle eastern literatures*, *18*(2), 202-207. https://doi.org/10.1080/1475262X.2014.928044

Gaffary, F. (1984). Evolution of rituals and theater in Iran. *Iranian Studies*, *17*(4), 361-389. https://doi.org/10.1080/00210868408701638

Hermans, T. (2022). *Translation and history: A textbook*. Routledge.

Lambert, J. (1993). History, historiography and the discipline. A programme. In Y. Gambier & J. Tommola (eds), *Translation and knowledge: Proceedings of the 1992 Scandinavian Symposium on Translation Theory* (pp. 3-25). Centre for Translation and Interpreting.

Lange, A., & Monticelli, D. (2022). History and translation. In F. Zanettin & C. Rundle (Eds.), *The Routledge handbook of translation and methodology* (pp. 288-303). Routledge.

Lazgee, S. H. (1994). *Post-revolutinary Iranian theatre: Three representative plays in translation with critical commentary* (Unupublished doctoral dissertation). University of Leeds.

McCrank, L. J. (2001). *Historical information science: An emerging unidiscipline*. Information Today.

Ordóñez-López, P. (2020). Dealing with the past: Definitions and descriptions of the history of translation. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, *25*(3), 797-814.

Panahi, A., & Kulakov V. O. (2022). The role of Russia in Guilanians' acquaintance with modern theater art in the Qajar period. Известия СОИГСИ, (45), 38-46. https://doi.org/10.46698/VNC.2022.84.45.014

Pym, A. (1998). *Method in translation history*. St Jerome Publishing.

Rahimi, B. (2023). Introduction. In B. Rahimi (Ed.), *Performing Iran: Culture, performance, theatre* (pp. 1-36). Bloomsbury.

Rice, K. (2021). Emissaries of enlightenment: Azeri theater troupes in Iran and central Asia, 1906–44. *Iranian Studies*, *54*(3–4), 427–451. doi:10.1080/00210862.2020.1753022

Rizzi, A., Lang, B., & Pym, A. (2019). *What is translation history?: A trust-based approach*. Springer.

Rundle, C. (2021). Introduction: The historiography of translation and interpreting. In C. Rundle, *The Routledge handbook of translation history* (pp. xviii-xxvi). Routledge.

Shep, S. J. (2005). Historical investigation. In G. E. Gorman & P. Clayton (Eds.), *Qualitative research for the information professional: A practical handbook* (2nd ed., pp. 160–181). Facet Publishing.

Talajooy, S. (2012). The impact of Soviet contact on Iranian theatre: Abdolhosein Nushin and the Tudeh Party. In Iranian-Russian Encounters (pp. 337-358). Routledge.

Tarantini, A. T. (2021). *Theatre translation: a practice as research model*. Springer Nature.

Zatlin, P. 2005. *hhaaaaaaaannnnttt oon nnd mmmmmppaaooo: A aaaooooooooooooo*. Multilingual Matters.

## منابع اوّلیه

### مطبوعات و روزنامه‌ها

آفتاب شـــرق: شـــماره‌های ۳۳۸(۱۳۱٤ش.)، ۱۸۱۵(۱۳۲۷ش.)، ۱۹۱٦(۱۳۲۷ش.)، ٦۱۳۱(۱۳۳۷ش.)، ۸۹٤۲(۱۳٤۱ش.).

آزادی: شماره‌های ۱۱۱٤(۱۳۱۵ش.)، ۱۲٤۵(۱۳۱۵ش.)، ۱۹۷۹(۱۳۲۰ش.).

آشفته: شماره‌های ۱۱(۱۳۰۸ش.)، ۱۲(۱۳۰۸ش.)، ۱۹(۱۳۰۹ش.).

اخبار تازه روز: شماره‌های ۱۷۲(۱۳۲٤ش.)، ۱۹۰(۱۳۲٤ش.)، ۲۱۲(۱۳۲٤ش.)، ۲۳٦(۱۳۲٤ش.).

ایران مبارز: شماره ۲۰(۱۳۲۹ش.).

بهار: سال دوم شماره‌های ٦٤(۱۲۹۸ش.)، ٦٦(۱۲۹۸ش.)، ٦۹(۱۲۹۸ش.)، ۷۰(۱۲۹۸ش.).

چمن: سال دوم شماره ۲۳(۱۲۹۵ش.)، ۲۵(۱۲۹۵ش.)، ۸۲(۱۲۹٦ش.)، ۸۳(۱۲۹٦ش.).

خراسان: شماره ۱۹۹(۱۳۲۸ش.)، ٤۲۸۵(۱۳٤۳ش.).

خورشید: شماره ٤۹(۱۲۸۹ش.).

دادگستران: شماره ۱۳(۱۳۲۳ش.)، ۷۳(۱۳۲۳ش.).

راســـتـی: فـوق الـعـاده(۱۳۲۲ش.)، ۲(۱۳۲۲ش.)، ۲٤(۱۳۲۲ش.)، ۳۹(۱۳۲۲ش.)، ٤۷(۱۳۲۲ش.)، ۲۲۸(۱۳۲۳ش.)، ۲۳۹(۱۳۲٤ش.)، ۲٤۳(۱۳۲٤ش.).

شرق ایران: شماره ۳۲(۱۲۹٤ش.)، ۳٤(۱۲۹٦ش.).

صدای خراسان: شماره ۷(۱۳۲۹ش.) ۱۱(۱۳۲۹ش.)، ۱۲(۱۳۲۹ش.).

طوس: سال اول شماره ۳۱(۱۳۱۳ش.).

فکر آزاد: سال اول، شماره ۳۱(۱۳۰۱ش.)، ٤۳(۱۳۰۱ش.)، ٤٦(۱۳۰۱ش.).

نبرد ما: شماره ۲۸(۱۳۲۹ش.)، ۳۹(۱۳۲۹ش.).

نوای خراسان: شماره ۹۵۹(۱۳٤۹ش.).

نوبهار: شماره ۵۱(۱۲۹۰ش.).

**دربارهٔ نویسندگان**

**علی نجف‌زاده** استادیار گروه تاریخ دانشگاه بیرجند با تخصص تاریخ ایران دوران اسلامی در حوزه تاریخ خراسان (مشهد) و قاینات در دورهٔ قاجار و پهلوی است. پژوهش‌های ایشان عموماً متکی بر اسناد و مطبوعات است.

**سعید عامری** استادیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه بیرجند است و فعّالیّت‌های پژوهشی ایشان در حوزهٔ ترجمهٔ دیداری شنیداری و چندرسانه‌ای، آموزش مترجم و روان‌شناسی ترجمه خلاصه می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی