DOI: 10.22067/lts.2025.91246.1318

Received: 18 December 2024 **Revised:** 01 March 2025 **Accepted:** 07 March 2025 **Published Online:** 21 April 2025

A Bourdieusian Analysis of Jamalzadeh's Translation of Ibsen's *An Enemy of the People* in the Literary Field of Iran

Samaneh Farhadi[1]; Behzad Ghadei Sohi[2*]

[1]*University of Isfahan, Isfahan, Iran*; [2*]*Erciyes University, Kayseri, Türkiye*

Abstract Employing Bourdieu's "theory of practice", this research examines Jamalzadeh's position in Iran's literary field and his motives for translating Ibsen's *An Enemy of the People*. First, the field of theater and the subfield of dramatic translation in the 1940s are reviewed. Then, Jamalzadeh's habitus as a "translator in self-exile" is explored and the 1950s events leading to the 1953 coup are paralleled to those of the drama. Furthermore, deploying Bourdieu's and Derrida's notions of "trajectory" and the "ideal translator," respectively, Jamalzadeh's earlier writings, including *Saharay-e Mahshar*, are analyzed to explore his position and the possible reasons behind his Ibsen translation. The research demonstrates how silenced voices in history can be heard through translations. Moreover, based on a sociological analysis of this translation, the authors argue that Jamalzadeh chooses Ibsen's text as a tool for identifying the then-political elites' shortsightedness as the root cause of confusion among the people.

Keywords: *Sociology of Translation, Henrik Ibsen, Mohammad-Ali Jamalzadeh, Theory of Practice, An Enemy of the People*

1. Introduction

Henrik Ibsen's (1882) *An Enemy of the People* has long reverberated with different cultures, as translators, directors, and even elitist politicians have represented this drama in various contexts to advance their political goals. The drama's thematic engagement with extreme individualism, democracy vs. mobocracy, and manipulation of information by the press has afforded it significant translatability across different sociopolitical contexts. Due to its realistic themes and form, the play has made the directors more interested in performing it in the Iranian theater and television than any of Ibsen's dramas.

Please cite this paper as follows:

Farhadi, S., & Ghaderi, B. (2025). A Bourdieusian analysis of Jamalzadeh's translation of Ibsen's *An Enemy of the People* in the literary field of Iran. *Language and Translation Studies, 57*(4), 29-64. https://doi.org/10.22067/lts.2025.91246.1318

© 2025 Farhadi & Ghaderi
This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY).
All rights reserved

* **Corresponding Author:** bghaderi@erciyes.edu.tr

© 2025 LTS.
All rights reserved

This article addresses a significant yet underexplored historical moment in the transnational afterlife of Ibsen's drama, *An Enemy of the People*. Mohammad Ali Jamalzadeh's 1961 Persian translation of the drama, *Doshman-e Mellat* [The Enemy of the Nation], has been studied sociologically alongside the translator's habitus and some of his original works. Departing from prior philological evaluations of Ibsen's translations and reception in Iran, this study situates Jamalzadeh's translation within the sociopolitical and intellectual climate of Iran in the 1950s—a historical juncture framed by the 1953 overthrow of the Prime Minister Mohammad Mosaddegh. To challenge traditional historiographies of Ibsen's translation in Iran, the authors deploy Bourdieu's sociology, particularly the concepts of *habitus, field,* and *capital*—and Pym's call for "humanizing" translation history. This analytical framework illuminates the sociopolitical logic underpinning Jamalzadeh's translation choices and the symbolic practices of literary translation during a time of national disillusionment.

2. Method

The article adopts a socio-historiographical method inspired by Pierre Bourdieu's theory of practice and Anthony Pym's historiographical approach to translation. Instead of focusing on the translated text, the authors focus on the translator as a "socially situated agent" whose choices reflect broader dynamics in the literary field of Iran in the 1950s. To answer the main question of the research, Bourdieu's three-step method was applied:

> 1. "Analyz[ing] the position of the field vis-a-vis the field of power […]
>
> 2. Map[ping] out the objective structure of the relations between the positions occupied by the agents or institutions who compete for the legitimate form of specific authority of which this field is the site […]
>
> 3. Analyz[ing] the habitus of agents […]" (Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 104-105)

Furthermore, to define Jamalzadeh's position in the literary field and explore the possible reasons behind his translation of Ibsen's drama, several of his previous works, such as *Saharay-e Mahshar* [Plain of Resurrection], are analyzed using Bourdieu's notion of "trajectory" and Derrida's concept of the "ideal translator". Together, these methods foreground the translator not as a passive channel of meaning but, among others, as a socio-politically conscious producer embedded in historically specific struggles over meaning and representation.

3. Results

The findings of this study reveal multiple motives behind Jamalzadeh's decision to translate *An Enemy of the People* as a socio-political practice in the post-coup Iran:

The literary field of Iran in the 1950s: During the 1940s, Iran experienced a period of relative sociocultural freedom, often referred to as "the golden age" of Iranian theatre. Theatres flourished across major cities, and political parties used the stage to promote their ideologies. The Tudeh Party, in particular, attracted many intellectuals by aligning itself with progressive ideas, resulting in radical translations of Western works, such as those by Gorky, Sartre, and Chekhov. However, Ibsen remained relatively alien most probably because his texts were seen as ambiguous and ideologically undesirable. After the 1953 coup, political freedom sharply declined, and censorship increased. In this suppressive context, Jamalzadeh's translation of *An Enemy of the People* sought to serve as a reflection of the "thick" majority and the elitist minority of his society, one prone to gullibility and the other alien to compromise.

Symbolic parallelism: The article discusses the drama's events and characters that seem identical to the context of 1950s Iran, leading to the 1953 coup. For example, it draws similar profiles for Dr. Stockmann and Dr. Mosaddegh, Iran's prime minister at the time; for instance, Dr. Stockmann's insistence on moral principle, even at the cost of social boycott, mirrors Dr. Mosaddegh's idealism and political isolation leading up to the 1953 coup.

Jamalzadeh's (bi)cultural habitus: Jamalzadeh was the son of Seyyed Jamal-ud-Din Vaez Isfahani (1863–1908), one of Iran's most well-known orators who had been persecuted after the defeat of the Constitutional Revolution, leaving his son an orphan in his early teens in Lebanon without any financial support. Therefore, Jamalzadeh's habitus, shaped by his reformist upbringing and European education, equipped him with the symbolic, social, and cultural capital to perform a dual critique: targeting the Iranian clerical and intellectual elites from within, while using Western literary classics such as Dante's *The Divine Comedy*, Milton's *Paradise Lost*, and Goethe's *Faust*.

Jamalzadeh's historical consciousness: By investigating Jamalzadeh's historical memories, the authors found that the translation of Ibsen's drama can be positioned as the culmination of Jamalzadeh's long-standing disillusionment with the trajectory of Iranian modernity. His previous works, such as *Sahra-ye Mahshar* (1947), already exhibited a satirical critique of institutional corruption and public gullibility, anticipating the sociopolitical message of *Doshman-e Mellat*.

4. Discussion and conclusion

Jamalzadeh's *Doshman-e Mellat* offers an example of how literary translation functions as a form of historical memory. Deploying Bourdieu's sociological concepts, the authors tried to explore the "whys" of Jamalzadeh's decision to translate *An Enemy of the People* and to illustrate why Ibsen's drama appeared in his "generative scheme", which evolved due to Jamalzadeh's sociocultural "in-betweenness". Far from a mere cultural transmission of a European classic, the

translation constitutes a strategic act of cultural negotiation in a post-coup Iran grappling with disillusionment, censorship, and political fragmentation. By drawing upon Bourdieu's theory, the article demonstrates how Jamalzadeh's habitus, formed at the intersection of Persian and European intellectual traditions, enabled him to translate not only across languages but also across political epochs.

Crucially, the play's core theme resonated deeply with the political tragedy of Dr. Mosaddegh's downfall. The drama's central irony, where a truth-teller is labeled "the enemy of the people", mirrors Mosaddegh's vilification by the very institutions and publics he sought to serve. In this regard, as one who had witnessed the failure of the Constitutional Revolution and the execution of his father, and for a second time, saw the abortion of the nation's call to freedom, Jamalzadeh might have translated Ibsen's drama to negotiate with his audience the sociopolitical issues that led to the coup.

DOI: 10.22067/lts.2025.91246.1318

مطالعات زبان و ترجمه، دورهٔ ۵۷، شمارهٔ ٤ (۱٤۰۳)، صص. ۲۹-٦٤

تاریخ انتشار برخط: ۱٤۰٤/۰۲/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/۱۲/۱۷ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۱۲/۱۱ تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/۰۹/۲۸

جمال‌زاده در میدان ادبی ایران و مطالعهٔ جامعه‌شناختی ترجمهٔ *دشمن مردم* براساس نظریهٔ عمل بوردیو

سمانه فرهادی[۱]، بهزاد قادری سُهی[۲]*

[۱]دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران؛ [۲]دانشگاه اَرجِیس، کایسری، ترکیه

چکیده این پژوهش براساس «نظریهٔ عمل» بوردیو، موقعیت جمال‌زاده در میدان ادبی ایران و انگیزه‌های احتمالی او را در انتخاب ترجمهٔ نمایشنامهٔ دشمن مردم ایبسن بازنمایی می‌کند. ابتدا ساختار میدان تئاتر و زیرمیدان ترجمهٔ نمایشی در دههٔ سی بررسی می‌شود. سپس «عادت‌واره»ی جمال‌زاده در جایگاه «مترجمی در خودتبعیدی» تحلیل و رویدادهای دههٔ سیِ منجر به کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به‌موازات وقایع نمایشنامه قرائت و مقابله می‌شود. همچنین، برای تعیین مواضع جمال‌زاده و تبیین دلایل ترجمهٔ *دشمن مردم* چند اثر تأثیرگذار بر «خط سیر» او مانند *صحرای محشر*، با استفاده از مفاهیم «خط سیر» بوردیو و «مترجم ایده‌آل» دریدا تحلیل می‌گردد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد چگونه صداهای خاموش در تاریخ در ترجمه(ها) شنیده می‌شوند. براساس تحلیل جامعه‌شناسانهٔ این ترجمه، نویسندگان معتقدند انتخاب متن ایبسن ابزاری است برای سرزنش آنچه که جمال‌زاده کوته‌بینی و ریاکاری نخبگان سیاسی آن زمان و در نتیجه یکی از دلایل سردرگمی تودهٔ مردم می‌داند.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی ترجمه؛ هنریک ایبسن؛ محمدعلی جمال‌زاده؛ نظریهٔ عمل؛ *دشمن مردم*

۱. مقدمه

بیش از ۱۵۰ سال است که هرجا پای انقلاب‌های اجتماعی، اصلاحات سیاسی، اجتماعی، جنسیتی و فرهنگی یا حتی جنبش‌های پسااستعماری در میان بوده، هنریک ایبسن (۱۹۰٦-۱۸۲۸) نیز به آنجا سر زده است. در جریان انقلاب بلشویک‌ها برای رهایی از روسیهٔ تزاری، کارگردان نامدار روسیه، استانیسلاوسکی، به مناسبت، *دشمن مردم* را به صحنه برد و خودش نقش دکتر استوکمان، دانشمند زیست‌شناس و افشاگرِ آلودگی آب شهر و فریب‌کاری مسئولان را بازی کرد. پس از

* نویسندهٔ مسئول: بهزاد قادری bghaderi@erciyes.edu.tr

© 2025 LTS.
All rights reserved

اجرا، تماشاگران او را سرِدست به خیابان بردند و کار به تظاهرات خیابانی کشید (استانیسلاوسکی[1]، ۱۹۵۹، صص. ۲۹٤-۲۹۵)، درحالی‌که ایبسن هرگز با انقلاب و خشونت موافق نبود و گفته بود او مسئول همهٔ حرف‌ها و کارهای دکتر استوکمان نیست. یا در ایرلند که در اواخر نیمهٔ دوم قرن نوزده جنبش احیای هنری، ملی و سیاسی همچون ابزاری برای مبارزه با استعمار انگلیس اوج گرفته بود، جیمز جویس، ویلیام باتلر ییتس و برنارد شاو به نحوی از آثار ایبسن مایه گرفتند (مالونه، ۲۰۰۹)، حال‌آنکه، سوای امیدواری ایبسن به جویس از نظر ستایش هنر مدرن، او از ملی‌گرایی و نوشتن درام منظوم و حماسی که موردنظر ییتس بود، فاصله گرفته بود و با آنکه سوسیالیسم قرن نوزده را می‌شناخت، از شاو و محدودکردن تئاتر او به ابزاری برای تبلیغ ایده‌ای خاص چندان دل خوشی نداشت. شهرت ایبسن در چین نیز تا اواخر قرن بیستم، با اتکا به سابقهٔ «نورائیسم»، بیشتر به‌منظور ترغیب مردم و جوانان به شرکت در جنبش‌های اجتماعی برای اصلاحات، آزادی زنان و برابری جنسیتی بود (کی[2]، ۲۰۱٦)؛ اما ایبسن هرگونه ارتباط با جنبش زنان را رد می‌کرد و می‌گفت او در *عروسکخانه* تنها یک انسان را نقش زده و با احترام تمام به جنبش حقوق زنان، ارزش کارش را به آوازه‌گری برای این یا آن گروه فرونمی‌کاهد[3].

در هر یک از موارد فوق باید دید چه نیروهایی، از کدام گرایش، در پهنهٔ کدام نبرد میدانی، در چه مقطع تاریخ برای کسب قدرت از ایبسن (سوء) استفاده کرده‌اند. پژوهشگران به مطالعهٔ حضور ایبسن، عاملیت مترجم و نیروهای پویای اثرگذار در کشورهایی مثل روسیه (سنلیک[4]، ۲۰۱٤)، ایرلند (رم[5]، ۲۰۰۷) و چین (تام[6]، ۱۹۸٤)، در مقاطع تاریخی متفاوت پرداخته و دلایل «سرزدن» ایبسن به صحنهٔ رخدادهای اجتماعی این فرهنگ‌ها را طبقه‌بندی و تفسیر کرده‌اند. نکتهٔ چشمگیر در چنین جستارهایی گرایشِ ناگزیر ترجمه‌پژوهی به حوزه‌های میان‌رشته‌ای، مانند

---

1. Stanislavski
2. Qi
3. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ ایبسن و آثار او مراجعه کنید به گفتارهای قادری سهی بر ترجمه‌هایش از دوازده نمایشنامهٔ ایبسن از *ارکان جامعه* تا *وقتی ما مردگان سربرداریم*.
4. Senelick
5. Rem
6. Tam

تاریخ، جامعه‌شناسی، مرام‌های سیاسی و قدرت‌های مؤثر برای یافتنِ چرایی استفاده از اثری به قلم ایبسن برای اهداف خاصی بوده است.

بااین‌وجود، تاکنون در ایران پژوهش نظام‌مندی ازاین‌دست جان نگرفته است و این کمبود در زمینهٔ نمایشنامه، یکی از عناصر مهم در اصلاحات اجتماعی، بیش‌ازپیش احساس می‌شود. برای مثال، طبق اسناد موجود ارمنیان در دورهٔ مشروطه آثاری از ایبسن را برای مردم ایران اجرا کردند (زاهدی، ۱۳۸۹)، اما هرگز این داده را به‌عنوان پدیده‌ای تاریخی پردازش نکرده‌ایم؛ بنابراین، این مطالعهٔ موردی با رویکردی جامعه‌شناسانه به جمال‌زاده، آثار و ترجمهٔ او از *دشمن مردم* می‌کوشد در وهلهٔ نخست مطالعهٔ تاریخی–جامعه‌شناختی ترجمه‌های فارسی آثار ایبسن را از ساحت پژوهش‌های درزمانی و زبان‌شناختی محض برهاند و در وهلهٔ دوم شناختی تازه از این نویسنده اما در جایگاه مترجم ارائه دهد.

چرا *دشمن مردم* و ترجمهٔ فارسی آن؟

دشمن مردم (۱۸۸۲)، «یک بحث جامعه‌شناختی مبتنی بر فلسفهٔ سیاسی «اصحاب قرارداد اجتماعی» است که «شهروندی» را در چارچوب کلان‌روایت روشنگری مطرح می‌کردند» (قادری سُهی، ۱۳۹٦، ص. ۷). این نمایشنامه از جدلی‌ترین نمایشنامه‌های ایبسن است که وقایعش همچون صورتی ساختمند اما باز برای رویدادهای اجتماعی–سیاسی فرهنگ‌ها در اعصار مختلف تجلی یافته است. در این اثر مفاهیمی مانند دموکراسی در برابر غوغاسالاری، فردگرایی افراطی، نظام آموزشی محافظه‌کارانه و دستکاری اطلاعات از سوی رسانه‌ها مطرح شده است و مترجمان، کارگردانان و حتی سیاستمداران نخبه‌گرا برای نیل به انواع اهداف سیاسی در بافت‌های گوناگون به بازنمایی آن‌ها پرداخته‌اند. اقتباس ام. گای‌هو در ژاپن در سال ۱۹۰۱ برای به تصویر کشیدن آلودگی محیط‌زیست در معدن مس آشیو (موری[1]، ۲۰۱۷)، بازآفرینی میلر از این اثر در دورهٔ مک‌کارتیسم در دههٔ ۱۹۵۰ آمریکا (بیگسبی[2]، ۲۰۰۵) و نیز خوانش مارکسیستی سعید سلطان‌پور

[1]. Mori
[2]. Bigsby

(۱۳۶۰–۱۳۱۹) از *دشمن مردم* در دههٔ چهل شمسی (قادری سُهی، ۲۰۱۰)، ازجمله بازآفرینی‌های این نمایشنامه برای بازنمایی موقعیت‌های زمانه‌شان هستند[۱].

علیرغم توجه به نهاد تئاتر در ایران از نیمهٔ قرن نوزدهم برای بازتاب تحولات اجتماعی–سیاسی، ایبسن تا دههٔ سی شمسی در میدان تئاتر ایران جایگاه معناداری نداشت. در این دهه مجتبی مینوی (۱۲۸۱–۱۳۵۵) خلاصه‌ای از نمایشنامهٔ *پرگنت* (مینوی، ۱۳۳۳الف) را در *سخن* منتشر کرد و پس از آن در سال ۱۳٤۰ دو ترجمه از *دشمن مردم* منتشر شد.

امیرحسین آریانپور (۱۳۰۳–۱۳۸۰)، استاد دانشگاه و جامعه‌شناس مارکسیست، نخستین ترجمهٔ *دشمن مردم* (۱۳۳۸) را به همراه شرح‌حالی از زندگی ایبسن و آثار او فراهم آورد و انتشارات اندیشه، ناشری معروف در زمینهٔ انتشار آثار پیشرو به‌ویژه ترجمهٔ ادبیات نمایشی آن را چاپ کرد. به فاصلهٔ کوتاهی (بی‌خبر از ترجمهٔ موجود) محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰–۱۳۷٦) نویسنده‌ای لیبرال و مورخی ادبی که در ژنو جاخوش کرده بود، ترجمهٔ دیگری از آن را با نام *دشمن ملت* (۱۳٤۰) ترجمه کرد و بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ناشری حکومتی و مشهور با مدیریت احسان یارشاطر (۱۳۹۷–۱۲۹۹) و تولیت اسدالله علم (۱۳۵۷– ۱۲۹۸) و با هدف انتشار برگزیده‌ترین آثار جهان (قنبری، ۱٤۰۰، ص. ۳۵٤؛ ژوزف[۲]، ۱۹۸۹) آن را به چاپ رساند.

۲. پیشینه و چارچوب نظری پژوهش

رویکرد جامعه‌شناسانه در مطالعات ترجمه با تأکید بر عاملیت مترجمان، مخاطبان ترجمه و تأکید بر روابط پیچیدهٔ اجتماعی (وولف[۳]، ۲۰۰۷؛ آنجلیلی[٤]، ۲۰۱٤)، با بهره‌گیری از روش‌شناسی‌های نوین می‌کوشد نیروهای پویای تأثیرگذار بر کنش ترجمه را بشناساند. آثار پژوهشگرانی چون

---

[۱]. هیتلر در اظهارنظرهای یهودستیزانهٔ خود در *نبرد من* و سخنرانی‌هایش، گفته‌های دکتر استوکمان در مورد آلودگی آب شهر را مصادرهٔ به مطلوب می‌کرد و تا آنجا پیش رفت که یهودیان را «میکروب‌هایی» می‌خواند که به گفتهٔ او، جامعهٔ آلمان را آلوده می‌کردند (سیج، ۲۰۱٦، صص. ۱–۱۷).

[2]. Joseph
[3]. Wolf
[4]. Angelleli

سیموونی[1] (۲۰۰۷)، وردروبرمیر[2] (۲۰۱٤) و بل و هاسینگتون[3] (۲۰۱۷) که از مدل‌های جامعه‌شناسی برای مطالعهٔ تاریخ ترجمه بهره برده‌اند، براین واقعیت صحه می‌گذارند که جامعه‌شناسی می‌تواند مفاهیم ارتباطی و مبانی نظری لازم را برای مطالعات تاریخی ترجمه فراهم کند (بازلین[4]، ۲۰۱۸، ص. ۳۳۹).

نظریهٔ جامعه‌شناسی بوردیو[5] برای هدف اصلی این تحقیق – تاریخ‌نگاری ترجمه‌های فارسی ایبسن – کارآمد و مناسب به نظر می‌رسد. تاریخ در جامعه‌شناسی بوردیو حضوری همیشگی دارد؛ زیرا او هر پدیدهٔ اجتماعی را به‌مثابه یک پدیدهٔ تاریخی در نظر می‌گیرد و در این زمینه می‌گوید:

> جدایی جامعه‌شناسی و تاریخ فاجعه‌بار و کاملاً فاقد توجیهات معرفت‌شناختی است: جامعه‌شناسی باید تماماً تاریخی و تاریخ نیز باید تماماً جامعه‌شناسانه باشد [...]. اگر از ساختار یک میدان تحلیل هم‌زمانی نداشته باشیم، نمی‌توانیم نیروهای پویا و اثرگذار بر آن را درک کنیم؛ و درعین‌حال، بدون آنکه تحلیلی تاریخی از یک ساختار داشته باشیم نمی‌توانیم به شناختی از آن برسیم؛ منظور از تحلیل تاریخی یعنی تجزیه‌وتحلیل پیدایشی از این ساختار، تنش‌های موجود بین موقعیت‌های آن ساختار و نیز بین این میدان و سایر میدان‌ها، به‌ویژه میدان قدرت. (بوردیو و واکوئنت[6]، ۱۹۹۲، ص. ۹۰)

محققان متعددی در پژوهش‌های خود به تشریح نظریهٔ جامعه‌شناسی بوردیو، بالأخص نظریهٔ میدان و مفاهیم بنیادین آن و کاربست نظریهٔ او در ترجمه پرداخته‌اند (مثلاً نک. به سیمونی، ۱۹۹۸؛ سلاشفی[7]، ۲۰۰۵؛ وولف، ۲۰۱۲)؛ اما صرفاً برای ورود به بحث اصلی این گفتار، تعریف مختصری از مفاهیم این نظریه ارائه می‌شود.

---

1. Simeoni
2. Vorderobermeier
3. Belle& Hosington
4. Buzelin
5. Bourdieu
6. Bourdieu & Wacquant
7. Sela-Sheffy

«میدان» از منظر بوردیو «عرصهٔ مبارزه و رقابت» پیوستهٔ اعضای آن برای دستیابی به انواع سرمایه و موقعیت‌های بالاتر است (بوردیو و واکوانت، ۱۹۹۲، ص. ۱۷). به عبارتی، میدان فضایی رقابتی و پویا است که همواره در تعامل با سایر میدان‌های اجتماعی قرار دارد و ماهیت آن از منازعات عاملان کنونی و جدید در ساختار سلسله‌مراتبی آشکار می‌گردد (بوردیو و واکوانت، ۱۹۹۲؛ بوردیو، ۱۹۹٦).

«سرمایه» مؤلفهٔ دیگر بوردیو، نقشی کلیدی در پویایی ساختارهای اجتماعی دارد، چون «عادت‌وارهٔ» عاملان را در میدان شکل داده، تغییر می‌دهد و بازسازی می‌کند. این منبع عینی شامل انواع اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین است (بوردیو، ۱۹۸٦، ص. ۲٤۳). «عادت‌واره» در نظریهٔ بوردیو میان عاملیت فردی و ساختار اجتماعی پیوند برقرار می‌کند (۱۹۹۰، ص. ۵۵) و به‌عنوان نظامی از منش‌های پایدار و قابل‌انتقال، ساختارهای اجتماعی را بازتولید کرده و کنش‌هایی فراتر از اطاعت صرف از قوانین ایجاد می‌کند (بوردیو، ۱۹۷۷، ص. ۷۲).

یکی از پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله یعنی دریافت یک نویسنده از رهگذر ترجمه، اثر هانا[1] (۲۰۱٦) است که با استفاده از نظریهٔ «میدان‌های تولید فرهنگی» بوردیو تلاش می‌کند تا یک «تاریخ اجتماعی» از «شکسپیر عربی» ارائه دهد. این مطالعه بر این فرض استوار است که ترجمه پدیده‌ای اجتماعی است و تنها در محیط اجتماعی–فرهنگی خود درک می‌شود. اثر دیگر مرتبط با موضوع این پژوهش، مطالعهٔ دامیکو[2] (۲۰۱۳) است که با رویکردی جامعه‌شناسانه نقش «کارزار انریکو و ایسیلیو پولسه»[3] و سرمایهٔ فرهنگی مترجمان و منتقدان در افزودن ارزش ادبی به متن اصلی و در نتیجه رواج نمایشنامه‌های ایبسن در ایتالیا ارزیابی کرده است.

در بافت ایران نیز معدود پژوهش‌هایی در حوزهٔ جامعه‌شناسی ترجمه از منظر نظریهٔ بوردیو صورت گرفته است. برخی از آن‌ها با نگاهی تاریخی و با تمرکز بر دورهٔ زمانی مشخص به تکوین میدان ادبی و عاملیت تولیدکنندگان آن دوره ازجمله مترجمان، نویسندگان و ناشران

---

1. Hanna
2. D'Amico
3. Enrico and Icilio Polese’s campaign

پرداخته‌اند (نک. به حدادیان مقدم، ٢٠١٤؛ معاذاللهی و تجویدی، ۱۳۹۷؛ سعیدی و معاذاللهی، ۱۳۹۹). پاره‌ای دیگر از این پژوهش‌ها نیز یا بر یکی از مفاهیم بوردیو مانند «عادت‌وارهٔ» مترجمان متمرکزند و یا به تحلیل‌های متنی و مقایسهٔ متون مبدأ و مقصد پرداخته‌اند (مثلاً محمدپور و همکاران، ۱۳۹۹؛ فخارزاده و دباغ‌زاده، ١٤٠٠؛ غفاری و مدرس خیابانی، ١٤٠١).

پژوهش حاضر متفاوت از تحقیقات پیشین است زیرا می‌کوشیم با تلفیق دو دیدگاه کلان و خرد و با توجه به تأکید بوردیو بر جامعه‌شناسی ساختار و عاملان (مترجمان)، جایگاه جمال‌زاده در میدان ادبی و پویاشناسی نیروهای تاریخی- اجتماعی مؤثر بر دریافت او از متن ایبسن را با تمرکز بر بازهٔ تاریخی ترجمهٔ آن و شرایط حاکم بر این میدان تعیین و تفسیر کنیم. در این راستا، تاریخ‌نگاری ترجمهٔ پیم را نیز مدنظر خواهیم داشت زیرا او پژوهشی را تاریخی می‌داند که بتواند پاسخی درخور به این پرسش بیابد: «چرا ترجمه‌ها در زمان‌ها و مکان‌های اجتماعی مشخصی تولید شده‌اند؟» (پیم[1]، ۱۹۹۸، ص. نه) یکی از اهداف این‌گونه پژوهش‌ها دعوت از محققان برای افزودن «بعد انسانی» (پیم، ۲۰۰۹، ص. ٤٣) به تاریخ ترجمه است؛ زیرا بجای مطالعهٔ متن اصلی و ترجمهٔ آن، کانون توجه پیم بر «مترجم» در جایگاه یک «سوژهٔ تاریخی» و عامل اجتماعی است.

بنابراین، هدف ما از کاربست چنین رویکردی پاسخ به این پرسش اصلی است: «چگونه ساختار میدان‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی ایران در بازهٔ زمانی از انقلاب مشروطه تا پایان دههٔ سی بر انتخاب و بازنویسی جمال‌زاده از نمایشنامهٔ *دشمن مردم* تأثیرگذار بوده است؟».

۳. روش پژوهش

نخست باید یادآوری کنیم که این مقاله به ترجمهٔ (هم‌زمان) آریانپور از این نمایشنامه نمی‌پردازد؛ زیرا این گفتار بخشی از یک طرح تحقیقاتی کلان، مطالعهٔ حضور ایبسن در ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب ۵۷، است و طبعاً تجارب زیستهٔ جمال‌زاده در جایگاه مترجم ایبسن که شامل بازهٔ زمانیِ پیش از انقلاب مشروطه تا هنگام مرگش در ۱۳۷٦ است و نیز آثار ادبی او، از ابتدا زاویهٔ دید فراگیری برای پویاشناسی نیروهای مرتبط با حضور ایبسن در ایران فراهم می‌آورد.

[1]. Pym

نقدهای گذشته و امروز ترجمه‌های فارسی جمال‌زاده تنها بر مؤلفه‌های زبانی آن‌ها متمرکز بوده (نک به پزشک‌نیا، ١٣٤٠ و عمرانی، ١٣٩٢) و ماهیت توصیفی آن‌ها تنها در ستایش یا تقبیح ترجمه‌ها بوده‌اند (مثلاً نک به هوشیار، ١٣٣٤). آنچه تاکنون مطرح نشده این است: «چرا منتقدان جمال‌زاده دربارهٔ راهبرد ترجمانی او در آثار کلاسیکی به قلم شیلر و مولیر، در مقایسه با ترجمهٔ اثر مدرنی از ایبسن دو واکنش متفاوت داشته‌اند؟».

برای پاسخ به پرسش اصلی تحقیق، از روش سه مرحله‌ای بوردیو به شرح زیر استفاده می‌شود:

١) تعیین موقعیت میدان موردنظر در میدان قدرت و سیر تحول آن؛ ٢) تعیین شبکهٔ روابط عینی بین موقعیت‌های مختلفی که عاملان اجتماعی در میدان موردنظر تصاحب می‌کنند؛ ٣) تحلیل عادت‌وارهٔ عاملان اجتماعی و مکانیسم شکل‌گیری آن (بوردیو و واکوانت، ١٩٩٢، صص. ١٤٥-١٤٦).

بعلاوه، از مفهوم «خط سیر[1]» بوردیو به معنای «مجموعه‌ای از موقعیت‌ها که یک نویسنده به‌تناوب در وضعیت‌های متوالی میدان ادبی اشغال می‌کند» (١٩٩٣، ص. ١٨٩) نیز استفاده خواهد شد. «خط سیر»، برخلاف زندگی‌نامه که مسیری خطی از رویدادها را ترسیم می‌کند، نظامی از موقعیت‌ها و روابط میان آن‌هاست که عاملان در طول زندگی، متناسب با آن موقعیت دست به عمل زده‌اند. موقعیت‌هایی که یک نویسنده/مترجم در طول فعالیتش با آن‌ها هم‌کنشیِ پویا دارد ازاین‌قرارند: تغییر ناشر، تغییر از یک ژانر به ژانری دیگر، تغییر در سبک، تغییر در رسانهٔ ارتباطی، عضویت در میدان‌های مجاور و بالأخص دربارهٔ مترجمان، تغییر در ژانر و استراتژی‌های ترجمه در طول زمان (هانا، ٢٠١٦، ص. ٩٤).

بدین منظور ابتدا باید ساختار میدان قدرت و میدان تئاتر در دههٔ سی شمسی را بررسی کرد. سپس برای شناخت و تبیین موقعیت ساختاری جمال‌زاده در انتخاب اثر ایبسن برای ترجمه،

[1].trajectory

باید به تحلیل عادت‌وارهٔ وی و ترسیم خط سیر موقعیت‌هایی پرداخت که او در جریان نویسندگی خود در میدان ادبی کسب کرده است.

٤. یافته‌های توصیفی: از میدان تا عادت‌واره

٤. ١. مروری بر ساختار سیاسی-اجتماعی قدرت در دههٔ سی

با روی کارآمدن محمدرضا پهلوی (١٢٩٨-١٣٥٩) در ٢٦ شهریور ١٣٢٠، تدابیر بازتری بر ادارهٔ امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور حاکم شد (آبراهامیان[1]، ١٩٨٢). در نتیجه، از ١٣٢٠ تا ١٣٣٢، میدان‌های فرهنگی و سرگرمی ایران مانند ورزش، هنر، موسیقی، نمایش و فیلم عرصه‌هایی برای بحث پیرامون مسائل اجتماعی شدند. همچنین، احزاب سیاسی با گرایش‌های متنوع مانند حزب توده، جبههٔ ملی و فدائیان اسلام به همراه گروه‌های سیاسی دیگری به صحنه آمدند.

اما سال‌های آغازین دههٔ سی از بحرانی‌ترین لحظات تاریخ معاصر ایران بودند. محمد مصدق (١٢٦١-١٣٤٥) در ١٣٣٠ به نخست‌وزیری رسید. کمی بعد شرکت نفت ایران و انگلیس منحل، صنعت نفت ایران ملی و مصدق نماد قهرمان ملی شد. درنتیجه، تقابل ایران و انگلیس تشدید شد و آمریکا از موضع بریتانیا حمایت کرد. سال ١٣٣٢ نقطهٔ اوجی از حیث بازخاست آرمان‌های انقلاب مشروطه بود. در آن مدت، حزب توده و حامیان محافظه‌کار مذهبیِ آیت‌الله کاشانی (١٢٥٤-١٣٤٠)، به دلایل مختلف با مصدق به مخالفت برخاستند. این کشمکش‌ها به همراه تصمیمات شتاب‌زدهٔ مصدق برای اصلاحات بنیادین اجتماعی و فرهنگی، موقعیت سیاسی او را تضعیف کرد و درنهایت دولت منتخب مردمی او در سال ١٣٣٢ با کودتایی به‌فرمان محمدرضا پهلوی و با حمایت مالی آمریکا و انگلیس سرنگون شد[2]. درنتیجه، این سال، به‌عنوان سرآغاز سلطهٔ سیاست‌های آمریکا بر امور داخلی و خارجی ایران، در حافظهٔ ملی ایرانیان ثبت شد.

---

[1]. Abrahamian

[2]. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ کودتای ٢٨ مرداد و سقوط دولت مصدق رجوع کنید به یزدانی، ١٣٩٦؛ گازیوروسکی، ٢٠١٣؛ آبراهیمیان، ٢٠٠١.

ترجمهٔ ادبی، مانند دیگر امور هنری، در نظر روشنفکران ایرانی بیش‌ازپیش وجهه‌ای سیاسی یا رخدادمحور یافت. به‌عنوان‌مثال، جمال‌زاده که پیشاپیش در *صحرای محشر* (بخش ٤-٢ را ببینید) به تعصبات شیعی ایرانیان و تسلط روحانیون بر ذهن مردم خرده گرفته بود، این دگرگونی‌ها را با نگاهی انتقادی نظاره می‌کرد و برای کالبدشکافی موقعیت به گزینهٔ ترجمهٔ ایبسن روی آورد.

٤. ٢. گذری بر صورت‌بندی میدان تئاتر ایران در دههٔ سی

اندیشمندان، دههٔ بیست را «دوران طلایی» تئاتر ایران می‌دانند؛ برنامه‌های تئاتر ملی و اپرا توسعه و مکان‌های اجرا در تهران و چند شهر ایران افزایش یافتند (ملک‌پور، ١٤٠٠). ایرانیان در فعالیت های سیاسی و فرهنگی از آزادی نسبی برخوردار بودند و اهل‌قلم برای اولین بار طعم آزادی بیان را چشیدند. هم‌دوشی نهاد تئاتر و سیاست نیز به‌خوبی در این دوره نمایان است.

در دورهٔ پهلوی دوم اکثر روشنفکران ایرانی- نمایشنامه‌نویسان، بازیگران، منتقدان و فیلمسازان - همراهی با حزب توده را منبع ارزشمندی برای کسب سرمایه می‌دانستند، زیرا اساساً این حزب خود را حامی اندیشه‌های «پیشرو» معرفی می‌کرد. بدین منظور، آن‌ها آثاری را برای ترجمه برمی‌گزیدند که آشکارا رادیکال باشند. برای مثال، زیرمیدان ترجمهٔ ادبیات نمایشی را ترجمه‌هایی از گورکی، سارتر، چخوف و اشتاین‌بک تسخیر کرده بود. بااین‌حال، ایبسن همچنان در میدان تئاتر ایران غریبه بود، شاید چون مارکسیست‌های حزبی متون او را مبهم و از نظر ایدئولوژیک نامطلوب می‌دانستند.[١]

اما پس از کودتای ١٣٣٢ برنامه‌های اجتماعی احزاب سیاسی، خصوصاً حزب توده و جبههٔ ملی، محدود یا ممنوع شد و رژیم برای تثبیت اقتدار خود به سانسور شدید روی آورد. درنتیجه

[١] تا آن زمان ایبسن در میدان ترجمهٔ ادبیات نمایشی هنوز از سرمایهٔ فرهنگی و جایگاه نمادینی برخوردار نبود، اما در حاشیهٔ ساختار میدان حضور داشت. به‌جز اجراهای گهگاهیِ گروه‌های ارمنی از آثار ایبسن، برخی نویسندگان آذری و ارمنی نیز در نوشته‌های خود از ایبسن نام می‌بردند (مثلاً نک به نریمانوف، ١٩٠٦ و هوویان، ١٣٨٤، ص. ٢١٩). بعلاوه، منتقدان تئاتر مدرن گاهی به‌صورت پراکنده و کلی، ذیل بحث از موضوعات دیگر به ایبسن اشاره می‌کردند (مثلاً نک. به زرین‌کوب، ١٣٢٩ و مینوی، ١٣٣٣ب).

نویسندگان برای فرار از سانسور پس از کودتا افکارشان را با زبان استعاری بیان می‌کردند[1] و متونی می‌نوشتند و یا آثاری را ترجمه می‌کردند که عمدتاً از لحن واقع‌گرایانهٔ دورهٔ قبل فاصله می‌گرفت و به «سمبولیسم» روی می‌آورد. بعلاوه، میدان قدرت سیاسی ناظر بر هنر، نمایشنامه را یک «هدف متحرک» و خطرناک می‌دانست؛ زیرا متن ادبی غایتش اجرای زنده در میانهٔ طیف گسترده‌ای از نیروهای پویای اثرگذار جامعه در یک مقطع زمانی است؛ بنابراین، چون نمایشنامه می‌توانست پادزهری برای فضای سیاسی پس از کودتا نیز باشد، اکثراً نویسندگان و مترجمان نمایشنامه‌ها را برای خواندن در خلوت می‌نوشتند یا ترجمه می‌کردند. جمال‌زاده ازجمله نویسندگانی بود که می‌خواست مخاطبانی ازاین‌دست را جذب کند.

٤. ٣. بازسازی عادت‌وارهٔ فرهنگی جمال‌زاده

جمال‌زاده در سال ١٢٧٧ شمسی در اصفهان متولد شد. پدرش، سید جمال‌الدین واعظ اصفهانی (١٢٧٩ ق–١٣٢٦ ق)، از مشهورترین خطیبان ایران در جریان جنبش‌های مشروطه بود که پس از شکست مشروطه، به دستور محمدعلی شاه قاجار (١٢٥١–١٣٠٤) به قتل رسید. او در اوایل نوجوانی و در زمان شهادت پدر برای تحصیلات در لبنان بسر می‌برد و آموزش ابتدایی‌اش را در مدرسهٔ کاتولیک‌ها در بیروت و دوره‌های دانشگاهی را در اروپا گذراند (کاتوزیان، ١٣٨٩). به زبان‌های آلمانی و فرانسه تسلط کامل داشت و با خواندن آثار کلاسیک ادبیات فارسی و معاشرت با نخبگان ادبی ایران در داخل و خارج کشور، زبان فارسی خود را نیز غنی کرد (دهباشی، ١٣٧٧).

مانند ایبسن که جامعهٔ بستهٔ نروژ را ترک کرد و در ایتالیا و آلمان ساکن شد، جمال‌زاده نیز در اوایل نوجوانی مجبور به ترک وطن، زندگی در غربت و تحمل دشواری‌های مالی شد؛ اما برخلاف ایبسن که در پیری به کشورش بازگشت، او در سوئیس ماند. همچون ایبسن، جمال‌زاده نیز همواره دغدغهٔ وطن داشت، رویدادهای سیاسی–اجتماعی آن را دنبال می‌کرد و به زبان مادری برای مخاطبانی «خیالی» می‌نوشت زیرا او تنها در چند دیدار کوتاهش از ایران با مردم روبرو

---

١. نبوی (١٣٨٨)، در توصیف فضای یاس و ناامیدیِ پس از کودتا و سرخوردگی روشنفکران از آن دوره به‌عنوان زمانی یاد می‌کند که «برای حل جدول» مناسب بود (نبوی، ١٣٨٨، ص. ٣٧).

شده بود؛ بنابراین عادت‌واره و ذوق ادبی او تحت تأثیر دو فرهنگ متضاد، دو ساختار و «خاطرهٔ فرهنگی» شکل گرفت. درنهایت، او همانند ایبسن روشنفکری بود که احزاب «راست» محافظه‌کار و «چپ» تندرو تأییدش نمی‌کردند.

یکی بود یکی نبود جمال‌زاده (۱۳۰۰) محصول نگاهی برآمده از «دموکراسی ادبی» و در واکنش به شکست مشروطه و آزادی‌خواهی مردم است که با بهره‌گیری از زبان عامیانه و بینش جامعه‌شناختی و انتقادی عمیق[ش] (مظفری، ۲۰۱۲)، نقطهٔ عطفی در شکل‌گیری میدان داستان‌نویسی مدرن ایران به شمار می‌رود. جمال‌زاده در تاریخ‌نگاری، مطالعات اجتماعی، فرهنگی و نقد ادبی سابقه‌ای درخشان داشت (مظفری، ۲۰۱۲) و در دههٔ ٦۰ میلادی سه بار از سوی ایران‌شناسان برای نامزدی جایزهٔ نوبل ادبیات به این کمیته معرفی شد (محمدی، ۱۳۹۸).

جمال‌زاده از منظر «سرمایه» خصوصاً سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی، غنی بود و منزلت و موقعیت قدرتمندی در میدان ادبی ایران به دست آورده بود. پیش‌تر ذکر شد (آفاری[1]، ۱۹۹٦)، پدرش سید جمال، به دلیل موفقیت در «مردمی‌کردن اندیشه‌های مشروطه‌خواهانه مانند آزادی، عدالت و حاکمیت قانون» (مظفری، ۲۰۱۲) طرفداران زیادی داشت. در ابتدای نهضت مشروطه، خطبه‌های سید جمال برای اطلاع‌رسانی و هدایت مردم به دموکراسی در مجلهٔ هفتگی «*الجمال*» منتشر می‌شد؛ هیچ‌یک از خطیبان دورهٔ مشروطه به چنین جایگاه رفیع اجتماعی- سیاسی دست نیافتند که «مخصوص مواعظ او روزنامه‌ای منتشر شود» (رضوانی، ۱۳٤٥، ص. ۹۲). درحالی‌که قدرت نمادین پدر و جایگاه او در میدان اجتماعی-سیاسی ایران امکان ارتقای موقعیت جمال‌زاده را فراهم می‌کرد، او هرگز نسبت به انباشت سرمایه‌های مقبول میدان قدرت اقدام نکرد. در عوض، قدرت نمادین پدر در عرصهٔ فکری اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم ایران، در میدان ادبیات معاصر به جمال‌زاده مشروعیت بخشید.

همچنین، سرمایهٔ نمادین یک مترجم با انتشار مداوم در میدان ترجمهٔ آثار ادبی (گوانویک[2]، ۲۰۰۵) می‌تواند به سرمایهٔ اجتماعی او، یعنی سرمایه‌ای در درون رابطهٔ اجتماعی میان کنشگران

[1]. Afary
[2]. Gouanvic

(بوردیو، ١٩٨٦، صص. ٢٤٨-٢٤٩)، بیفزاید. میراث بجای‌مانده از سرمایهٔ نمادین پدر، آثار متعدد ادبی، تاریخی، اجتماعی و سیاسی جمال‌زاده و نیز انتشار ترجمه‌هایی از زبان‌های فرانسه و آلمانی به اکتساب سرمایهٔ ترکیبی برای جمال‌زاده انجامید. بعلاوه، او سرمایهٔ اجتماعی‌اش را از معاشرت با برخی محافل اجتماعی و سیاسی مانند کمیتهٔ ملیون ایرانی کسب کرد، سازمانی که تقی‌زاده و برخی از روشنفکران و آزادی‌خواهان ایرانی ساکن اروپا در جنگ جهانی اول تأسیس کردند (بهنام، ١٣٧٩).

سه دهه پس از واکنش جمال‌زاده به شکست مشروطه در *یکی بود یکی نبود*، مصدق، نخست‌وزیر منتخب مردمی ایران، با کودتا سرنگون شد. بی‌تردید شیوهٔ گزینش عامل اجتماعی/مترجمی مانند جمال‌زاده برای انتخاب اثر تحت‌تأثیر عادت‌واره‌های او نیز قرار دارد. او از این واقعیت آگاه بود که با ترجمهٔ آثاری مانند *ویلهلم تل* و *دشمن مردم* می‌تواند به بازنمایی فضای سیاسی ایران بپردازد. در *ویلهلم تل*، تنش میان فرد و دولتمداران از راه داوری شخصیت‌ها دربارهٔ امر پسندیده و ناپسند و با تأکید بر آموزش‌وپرورش فرد به‌مثابه پیشروی درازمدت به‌سوی اصلاحات فرجام می‌یابد؛ امری که در *دشمن مردم* نیز صادق است.

٥. بحث و نتیجه‌گیری

٥. ١. بحث

٥. ١. ١. پژواک وقایع تاریخی ایران در *دشمن ملت*

دشمن مردم به دلیل مضامین و فرم واقع‌گرایانه‌اش، بیش از سایر آثار ایبسن، نمایشگران را به اجرای آن در تئاتر و تلویزیون ایران علاقه‌مند کرده است (قادری سُهی، ١٣٨٥، ص. ٧٩). این نمایشنامه سرگذشت دانشمندی به نام دکتر استوکمان است که درمی‌یابد چشمه‌های آب‌معدنی در شهری ساحلی در جنوب نروژ به‌نحو خطرناکی با فاضلاب درآمیخته است؛ چشمه‌هایی که تنها منبع درآمد شهر از طریق جذب گردشگر است. او از مردم می‌خواهد با بازسازی حمام‌ها و چشمه‌ها آن‌ها را از آلودگی بیالایند. در ابتدا روزنامه‌نگاران و احزاب از او حمایت می‌کنند، اما برادرش، شهردار شهر، با نیرنگ‌های برآمده از جایگاه قدرت تلاش می‌کند کوشش دکتر

استوکمان را سرکوب کند. ذهن مردم نیز تحت تأثیر تبلیغات منفی، دکتر استوکمان را «دشمن» خود می‌پندارند و عرصه چنان بر او تنگ می‌شود که راهی جز ترک وطن ندارد؛ اما او تصمیم می‌گیرد در زادگاه خود بماند و به‌تنهایی پیکار کند؛ زیرا به عقیدهٔ او «تواناترین کس در این دنیا کسی است که تنهاتر باشد[1]» (ایبسن، ١٣٤٠، ص. ١٩٣).

در دستگاه فکری بوردیو دریافت یک اثر ادبی با بررسی تاریخ تولید آن و شرایط حاکم بر میدان ادبی جامعهٔ مقصد ارتباط مستقیم دارد. نگاهی تاریخی-تطبیقی به رویدادها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های *دشمن ملت* نشان از همخوانی معناداری با پاره‌ای حوادث اجتماعی-سیاسی دههٔ سی، کودتای ١٣٣٢ و سقوط دولت دکتر مصدق دارد. احتمالاً این شباهت‌ها که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهیم کرد، جمال‌زاده را به انتخاب این اثر ترغیب کرد تا شاید ترجمه‌اش زیرمتنی پنهانی و غیرمستقیم برای گفتگو با مخاطبانش دربارهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی منتج به کودتا باشد.

جایگاه روشنفکرانهٔ هر دو شخصیت، دکتر استوکمان و دکتر مصدق، در بافت‌های خود منحصربه‌فرد است. اولی پیش از بازگشتن به شهر به‌عنوان دانشمند/مسیح، مدتی را «در شمال دور» نروژ درون‌نگری کرده است؛ دومی دور از مردم ایران در سوئیس دکترای حقوق گرفته و با رسالتی به میان قومش بازگشته است. اولی رستگاری را در مبارزه با «آلودگی» آب شهر و زیانباری آن برای نروژیان و گردشگران و دومی آزادی را در مبارزه با انگلیس همچون «تهدیدی» برای استقلال ایران و صنعت نفت آن می‌داند.

مقایسهٔ کردار دکتر استوکمان و دکتر مصدق شباهت‌های دیگری را نیز آشکار می‌نماید. دکتر استوکمان که از سوی پیتر استوکمان، شهردار و برادر عمل‌گرایش، برای نظارت بر کیفیت آب حمام‌ها گماشته شده، فردی پایبند به اصول است که علیه قدرت حاکم، آشوبی در شهر به پا می‌کند. مصدق نیز که با رأی اعتماد مجلس و حکم محمدرضاشاه به نخست‌وزیری منصوب شده بود، علیه بریتانیا، مجلس و شخص شاه شورش می‌کند.

---

١. عبارات و جملات موجود از متن نمایشنامه، برگرفته از ترجمهٔ جمال‌زاده (١٣٤٠) از این اثر است.

دکتر استوکمان و دکتر مصدق هر دو حقیقت‌جویند و جریان آزاد اطلاعات را درمانی مؤثر برای «بدن» بیمار شهر/دولت می‌دانند. از این منظر، هر دو با فداکاری تا پای جان عطش دستیابی به «حقیقت» را دنبال می‌کنند و درنهایت، این مرام مشابه آن‌ها به بروز اشتباهات مشابهی در هر دو بافت می‌انجامد. «ایده‌های دوراندیشانه یا غیرعملی» دکتر استوکمان (موآی[1]، ۲۰۰٦، ص. ۱۳۱) نمی‌تواند عزم شهردار را متزلزل کند، زیرا او نیز معتقد است ایدهٔ برادرش اقتصاد شهر را نابود کرده و سرمایه‌گذاری‌های صورت‌گرفته را به خطر می‌اندازد. به همین سیاق، وفاداری مصدق به اصولش ازجمله در این سخنش «بنده حرفم از روی عقیده است و هیچ‌وقت تابع هوی و هوس و نظریات شخصی نیست» (مصدق، ۱۳٤۹، ص. ٦) به نتیجهٔ مشابه سرسختی دکتر استوکمان می‌انجامد. همان‌طور که برادر دکتر استوکمان او را خودمحور می‌خواند، اندیشمندان ایرانی پافشاری مصدق دربارهٔ برخی اعتقاداتش، ازجمله مخالفت با مذاکرهٔ مستقیم با طرف مقابل را «فقدان واقع‌بینی سیاسی [دکتر مصدق]» (رهنما، ۲۰۱٤، ص. ۲٦۱) و یکی از دلایل موفقیت کودتا دانسته‌اند. برای سیاستمدار کهنه‌کاری چون مصدق که از زمان مشروطه در هزارتوی قدرت ایران حضور داشت و به‌عنوان کسی که شکست راهبرد ستایش بی‌چون‌وچرای «حقیقت» را شاهد بود، اصرار و لجاجت بر همان روش را می‌توان نوعی ساده‌لوحی/ ساده‌دلی انگاشت.

مطبوعات ریاکار شبکهٔ قدرت در هر دو بافتِ نمایشنامه و عرصهٔ سیاسی–اجتماعی ایران در سال‌های منتهی به کودتا رفتار مشابهی دارند. دکتر استوکمان، ساده‌لوحانه به روزنامه‌نگاران فرصت‌طلب به‌عنوان یاران راستین خود در راه دفاع از حقیقت اعتماد دارد و انتشار گزارش علمی خود را در روزنامهٔ *ندای مردم* برای اطلاع‌رسانی به شهروندان، وظیفهٔ میهن‌دوستانه و اخلاقی خود می‌داند؛ اما شهردار برای سرکوب آن دست‌به‌کار می‌شود و دکتر استوکمان در پاسخ می‌گوید «اگر برای اجتماع جا پیدا نکنم، یک طبال استخدام می‌کنم و به دنبالش می‌افتم و در تمام نقاط شهر مقاله‌ام را خواهم خواند» (ایبسن، ۱۳٤۰، ص. ۱۱۷). بااین‌حال، تبانی مطبوعات با شهردار منجر به رأی تقریباً یکدستی برای زدن انگ «دشمن مردم» به دکتر استوکمان می‌شود؛ اتفاقی که نشان از ناآگاهی او از قواعد بازی میدان قدرت و رسانه‌ها دارد.

[1]. Moi

چنین تجربه‌ای را در دورهٔ ملی‌شدن نفت (۱۳۳۰-۱۳۲۹) نیز می‌بینیم. مصدق در جبهه‌های ملی و بین‌المللی با مخالفت روبرو بود. او در ابتدا به روزنامه‌نگاران داخلی تکیه کرد؛ اما روایت‌های مطبوعات، ازجمله روزنامه‌های طرفدار مصدق و سایر ساختارهای قدرت اجتماعی مانند رسانه‌های خارجی، نمایندگان مجلس، بازار و روحانیون، برداشت احزاب سیاسی و مردم از مصدق را به چالش کشیدند[۱]. بعلاوه، بخش انتشاراتی تی.پی.بی.دمن[۲] سازمان سیا اقدام به انتشار و ترجمهٔ اعلامیه‌ها، مقالات یا کاریکاتورهایی علیه حزب توده می‌کرد که به‌خوبی می توانست دوقطبی مصدق و حزب توده را ایجاد کند و سیاه‌نمایی‌های رایج علیه مصدق را رواج دهد (رهنما، ۲۰۱٤).

بعلاوه، دکتر استوکمان و مصدق برای دست‌یابی به اهدافشان به دنبال یک تکیه‌گاه مردمی بودند. دکتر استوکمانِ سرخورده از روزنامه‌نگاران شهر، در سالن خانهٔ ناخدا هورستر برای مردم سخنرانی می‌کند، اما مردم میان حرفش می‌دوند و برادرش و آسلاکسن به او حمله می‌کنند. مصدق نیز به‌صراحت می‌گفت دولتش به «افکار عمومی تکیه دارد» (مصدق، ۱۳۳۱)، به‌عنوان نمایندهٔ ملت در مجلس نطق‌های آتشین متعددی ایراد می‌کرد و موردحملهٔ احزاب سیاسی اسلام‌گرا و روشنفکران حزب توده قرار می‌گرفت؛ به‌گونه‌ای که او را فاشیست و پوپولیست خطاب می‌کردند[۳].

دکتر استوکمان و مصدق در موقعیت‌های حساس و بحرانی به نمایش احساسی برای تأثیرگذاری بر مردم روی می‌آورند. جلسهٔ سخنرانی دکتر استوکمان در پردهٔ چهار، تبدیل به دادگاهی می‌شود که در آن به‌گونه‌ای نمایشی از خود دفاع می‌کند. به همین ترتیب، حضور

---

۱. به‌جز مطبوعات مخالف مصدق، حتی مطبوعات طرفدار وی نیز غیرمستقیم در شکل‌گیری کودتا نقش داشتند. نشریات حامی جبههٔ ملی مانند *نیروی سوم* به همراه مطبوعات حزب توده مثلاً *چلنگر* با حمله به روحانیت و آیت‌الله کاشانی نفرت نیروهای مذهبی، حوزه‌های علمیه و درنتیجه نارضایتی مردم علیه مصدق را برانگیختند (حسینیان، ۱۳۸٤، صص. ۱۷-۲۱).

۲. تی.پی.بی.دمن/ TPBEDAMN می‌تواند یک معنای استعاری هم داشته باشد: مرگ بر (حزب) توده!

۳. برای آگاهی از فعالیت‌های مطبوعاتی ضدمصدق با هدف فاشیست و پوپولیست جلوه‌دادن او، مثلاً نک به نشریهٔ *به‌سوی آینده*، ۱۱ آذر ۱۳۳۰: مرگ بر حکومت فاشیستی مصدق و ۲٦ دی ۱۳۳۰: دولت آزادی‌کش مصدق و باند عوام‌فریب«جبههٔ ملی».

مصدق در صحنهٔ سیاست بین‌الملل برای نمونه در دادگاه بین‌المللی و مجمع عمومی سازمان ملل متحد و نیز در میدان سیاست داخلی (مثلاً دفاعش در دادگاه نظامی پس از کودتا) آگاهانه نمایشی و پرشور بود[1] (مثلاً نک به یرگین[2]، ۱۹۹۰، ص. ٤٥٧؛ استیوتسمن[3]، بیتا). بعلاوه، زمانی که مصدق مجلس را مقابل و مخالف برنامه‌های خود دید، آن را منحل و با کشاندن مردم به خیابان و سخنرانی در آنجا، صحنهٔ خیابان را جایگزین راه ارتباطی قانونی و دموکراتیک، یعنی مجلس کرد.

بدنام‌سازی در هر دو بافت، نمایشنامه و ماجرای سرنگونی مصدق، رخ می‌دهد. برچسب «دشمن مردم» در نمایشنامه به‌صورت دوگانه‌ای کنایه‌آمیز است. دکتر استوکمان که در ابتدای نمایش در پردهٔ یک نزد دوستان و مردم محبوب است، در پایان، آنگاه که شهروندان از پیامدهای مالی نوسازی حمام‌ها مطلع می‌شوند، مخالف او می‌شوند و به پیشنهاد رئیس جلسه که «دکتر استوکمان دشمن مردم است» رأی موافق می‌دهند. این رویداد یادآور رخداد مشابهی در سپهر سیاست ایران برای مصدق است. رهبر پرجذبهٔ جبههٔ ملی یا «پدر ملت» (دوبلگ[4]، ۲۰۱۲) که توانسته بود ائتلافی از ایدئولوژی‌های ناهمگن را تشکیل دهد، از سوی بقایی، یار دیرینش، با «هیتلر» مقایسه شد (آبراهیمیان، ۱۹۸۲، ص. ۲۷۷) و مخالفانش او را دشمن ملت، دین و سلطنت خواندند.

در پایان، دکتر استوکمان که خود را منزوی و بیکار می‌یابد، واقعیت را انکار می‌کند و به باورِ تنهاترین فرد در دنیا تواناترین است، پناه می‌برد. شهردار پیشنهاد می‌کند اگر دکتر استوکمان به اشتباهاتش اعتراف و اظهار ندامت کند، می‌تواند به کار خود بازگردد؛ اما دکتر استوکمان تأکید می‌کند هرگز عذرخواهی نخواهد کرد و با چنین رفتاری خود را به لجن نمی‌کشد. در عوض،

---

۱. این نویسندگان رفتار مصدق را به «غیرقابل‌پیش‌بینی بودن» او تفسیر می‌کنند، اما این شیوهٔ برخورد از دید هومی بابا (۱۹۸٤)، رفتار ویژهٔ شناسای استعمارزده در برابر استعمارگر با هدف مقاومت است. مصدق این رفتار را در موقعیت‌های مختلف به شیوه‌های متفاوتی بکار می‌برد و این به معنای تحقیر یا تخریب او نیست.

2. Yergin
3. Stutesman
4. De Bellaigue

او مصمم است با الگوبرداری از سقراط و مسیح (قادری سُهی، ۱۳۹٦، ص. ۲۲) به آموزش نسل جدید بپردازد.

مصدق نیز که در دادگاه نظامی به جرم «تضعیف ارکان سلطنت» (بزرگمهر، بی‌تا، ص. ۷۸۹) محکوم شد، از پذیرش عفو محمدرضا شاه برای قصاص مصدق (بزرگمهر، بی‌تا، ص. ۸۰۰) سر باز زد و اعلام کرد: «من هرگز تقاضای عفو نکرده‌ام و هرگز هم چنین نخواهم کرد» (مصدق به نقل از دوبلگ، ۲۰۱۲، ص. ۲٤٥). بااین‌حال، تفاوت‌هایی در دو موقعیت نمایان است. برخلاف دکتر استوکمان که تصمیم می‌گیرد در شهرش بماند و جوانان را آموزش دهد، مصدق به سه سال انفرادی، محرومیت کامل از حقوق شهروندی و حبس خانگی تا پایان عمر محکوم شد.

نظر به چنین مشابهاتی می‌توان گفت جمال‌زاده قصد داشت در ترجمهٔ *دشمن مردم* به فضای روشنفکری و عامهٔ مردم ایران بپردازد و مواضع تند روشنفکران و نیز جهل اجتماعی–سیاسی مردم را که منجر به کودتا شده بود، آشکار کند. به عبارتی، شاید بتوان ترجمهٔ جمال‌زاده را بازتابی از اکثریت «عوام» و اقلیت نخبه‌گرای جامعهٔ ایران دانست؛ جامعه‌ای که از یک‌سو پذیرای ساده‌لوحی و از سوی دیگر بیگانه با «مصالحه» بود.

۵. ۱. ۲. خط سیر فکری جمال‌زاده در ترجمهٔ *دشمن ملت*

برای درک خط سیر و شکل‌گیری سپهر اندیشگانی جمال‌زاده که منجر به ترجمهٔ *دشمن مردم* شد، اندکی به مفهوم «خط سیر» بوردیو اشاره می‌کنیم. پیش‌تر اشاره شد بوردیو می‌گوید برای تعیین خط سیر یک نویسنده باید کنش‌های او را در جهان ادبی تعقیب کرد؛ زیرا فهم آثار هنرمندان و نویسندگان مستلزم آن است که آن‌ها را محصول تلاقی دو گونه تاریخ بدانیم: تاریخ موقعیت‌های آن‌ها و تاریخ عادت‌واره‌های آن‌ها (طلوعی و رضایی، ۱۳۸٦، ص. ۱۸). به‌منظور ترسیم خط سیر جمال‌زاده و شناخت چرخش او برای عملکردی خلاقانه در نمایش قدرت در میدان ادبی روبه‌رشد ایران، باید از سویی به آثار تألیفی و نیز ترجمهٔ *دشمن ملت* و از سوی دیگر، به دادوستد نهفته بین تألیفات و ترجمهٔ او توجه کرد.

این کار ازاین‌روی ضروری است که به باور بوردیو، نویسنده/ مترجم در دو نوع جامعه‌شناسی رشد می‌کند. اولینش آنی است که «نویسنده برساختهٔ آن است» (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦١)؛ دیگری «جامعه‌شناسی شخص [نویسنده] است، یعنی جامعه‌شناسی برساختهٔ نویسنده» (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦١). براین اساس، هنرمند «ساختار میدان قدرت و [موقعیتش] در آن ساختار» (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦١) را بازنمایی می‌کند. بوردیو می‌افزاید موقعیت نویسنده در ارتباطی جدلی با نوع اول جامعه‌شناسی قرار دارد، یعنی جامعه‌شناسی‌ای که نویسنده محصول آن است. نویسنده این رابطه را از راه «الگوهای زایشی» یا ساختار بنیادین عادت‌واره برقرار می‌سازد؛ یعنی الگوهایی که نویسنده با کاربست آن‌ها در میدان قدرت یا سلسله‌مراتب میدانی که در آن عمل می‌کند ردپایی هرچند کوچک از خود بجای می‌گذارد (بوردیو، ۱۹۹۳).

از نظر بوردیو، این امر باید ما را به طرح این پرسش بکشاند که «ساختار اجتماعی اثری که برساختهٔ آن است، چیست؟» (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦١). در نتیجه، بوردیو تاریخ‌نگاری‌های متعارفِ برپایهٔ «روان–جامعه‌شناسی تکوینی» نویسنده (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦٢) را به چالش می‌کشد؛ زیرا به باور او این نظریات در توضیح چگونگی تبدیل یک نویسنده به موقعیت کنونی‌اش ناتوان‌اند. در عوض، او توصیه می‌کند که بپرسیم «موقعیت یا «جایگاه» یک نویسنده – جایگاه مختص به نویسنده‌ای از آن نوع – چگونه شکل گرفته است»(بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦٢). بوردیو معتقد است این پرسش این امکان را فراهم می‌سازد که دریابیم «آیا عادت‌وارهٔ نویسنده، یعنی مجموع ارزش‌های فرهنگیِ منفی، مثبت و یا حتی خنثای او، یا حتی تغییر در آن، در تصاحب این موقعیت موفق بوده است؟» (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ١٦٢).

درک و تبیین جامعه‌ای که جمال‌زاده محصول آن است قدری پیچیده است. او سوای سفرهای گهگاهی و کوتاهش به ایران، بین سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۹ که عضو سازمان بین‌المللی کار وابسته به سازمان ملل متحد در ژنو بود (مهرین، ١٣٤٢، صص. ۹–۱۰)، تقریباً در تمام مدت زندگی خود شهروند اروپا باقی ماند، به نهادهای اجتماعی آنجا پایبند و با سنت‌های ادبی و فرهنگی کلاسیک و مدرن آنجا عجین بود. بااین‌حال، او از خانهٔ کوچکش در ژنو که با دلتنگی آن را به گوشهٔ دنجی از فرهنگ ایرانی تبدیل کرده بود، برای مخاطبانش در ایران بیش از پنجاه

کتاب و مقالات بی‌شمار، ازجمله تفسیرهای اجتماعی–سیاسی، آثار جدلی مذهبی، (خود) زندگی‌نامه، مقالات تاریخی و نقد نوشت.

همچنانکه ذکر شد، بوردیو دو نوع جامعه‌شناسی را برای مطالعهٔ هنرمند پیشنهاد می‌کند که یکی از آن‌ها از رهگذر شناخت جامعه‌ای محقق می‌شود که هنرمند برساختهٔ آن است؛ اما این نوع جامعه‌شناسی دربارهٔ شناخت جمال‌زاده راه به جایی نمی‌برد؛ چون اساساً جمال‌زاده محصول یک جامعه نیست. شناخت جمال‌زاده زمانی برای ما ممکن می‌شود که او را محصول دو جامعهٔ کاملاً متضاد با دو جامعه‌شناسی متفاوت در نظر بگیریم. این دو جامعه هرکدام با منبع تاریخی–اجتماعی متفاوتشان، او را به نویسنده‌ای بدل کردند که توانست ساختارهای قدرت موجود در میدان ادبیاتِ آمیخته با سیاست را به چالش بکشد.

جمال‌زاده از امتیاز نگارش خارج از مرزهای ایران به‌خوبی آگاه بود. پس از جنجالی که بر سر انتشار *یکی بود یکی نبود* در ایران به پا شد، در مقدمهٔ خود بر *هفت قصه* نوشت «نگارنده [...] در سرزمین امن‌وامان صدها فرسنگ از این علم‌شنگه‌ها و معرکه‌ها و جنجال و بگیروببند دور افتاده بود و بیم آن نمی‌رفت که شرارهٔ نفَس بدخواهان به دامنش برسد» (۱۳۲۱، ص. ٤)؛ هرچند او شِکوه می‌کند که برای مدتی «دست‌ودلش به نوشتن نرفت». این احساس امنیت به‌تدریج به او اشتیاق گسترش نقش خود در میدان ادبی و فراتر رفتن از رقابت صِرف برای کسب سرمایهٔ اقتصادی را داد.

تجربهٔ زندگی هم‌زمان در دو جهان متفاوت، یکی مدرن و دیگری پیشا/شبه مدرن، حس عمیقی از هم‌زمانی/ناهم‌زمانی برای جمال‌زاده به ارمغان آورد و ذائقه‌اش را در نگارش ادبی تغییر داد. جمال‌زاده در یکی از سفرهایش به ایران در دههٔ چهل میلادی در پاسخ به پرسش یک خبرنگار دربارهٔ تغییرات ایران تنها گفته بود «ساختمان‌ها کمی بلندتر شده‌اند و دامن لباس‌ها کوتاه‌تر» (متینی، ١٣٧٦، ص. ٦١٣). منتقدان ایرانی از این پاسخ به خشم آمدند و جمال‌زاده را به دلیل زندگی در خارج از کشور به بی‌اطلاعی از «جامعهٔ زنده و پویای» ایران متهم کردند. منتقدانِ

گذشته و اکنون، نتوانسته‌اند دریابند که این پاسخی طبیعی و برآمده از زندگی در وضعیت متناقض «میان‌بودگی»[1] است.

مطالعهٔ آثار جمال‌زاده نشان می‌دهد او هرگز ایران را کشوری درحال‌توسعه نمی‌دانست؛ چه رسد به اینکه آن را توسعه‌یافته بداند. او ازجمله ایرانیان قرن بیستمی بود که با «الگوی شکست‌هایی که پس از هر موفقیت کوتاه‌مدت در نیل به آزادی و عدالت اجتماعی فرامی‌رسید» (قانون‌پرور، ۲۰۲۱، ص. ١٤٢) آشنا بود. خاطرات تلخ شکست انقلاب مشروطه که به بازگشت پادشاهی مطلقهٔ رضاشاه منجر شد، اعدام پدرش که آن را در شمار قتل‌های قائم‌مقام فراهانی[2] (١١٥٨–١٢١٤) و امیرکبیر (١١٨٥–١٢٣٠) دو نخست‌وزیر اصلاح‌طلب اواخر دورهٔ قاجار می‌دید و رنج‌هایی که ایرانیان در خلال و پس از دو جنگ جهانی متحمل شدند، هرگز جمال‌زاده را نفریفت تا «روبناهایی» چون ساختمان‌های بلند و دامن‌های کوتاه را «تغییراتی چشمگیر» بداند.

جمال‌زاده در عمر ۱۰۵ سالهٔ خود، یک «دانشنامهٔ گویا»ی ادبیات کلاسیک ایران، ایران باستان و مدرن، اقوام و فرهنگ‌های مرتبط با آن‌ها بود. شاید بتوان با احتیاط او را در راستای آرمان‌هایش برای تقویت روحیهٔ ملی، ذائقهٔ فرهنگی و عزت‌نفس فردی ایرانیان، با گوته مقایسه کرد. گوته نیز همچون جمال‌زاده عمر طولانی پرکاری داشت، اما جمال‌زاده هرگز مانند گوته اقبال ساختن «وِیمار» خود در ایران را نیافت، مگر همان ایران کوچکی که در ژنو از خانه‌اش ساخته بود. منتقدان جمال‌زاده همواره او را متهم می‌کردند که تصویری از زندگی ارائه می‌دهد که واقعیت ایران معاصر را منعکس نمی‌کند؛ برای آن‌ها، جهانی که او در آثارش ترسیم می‌کرد، به نظر کهنه و منسوخ می‌رسید.

بااین‌حال، با تحلیلی دقیق‌تر، می‌توان این ناهم‌زمانی یا کهنگی را ترفند ابتکاری جمال‌زاده در نظر گرفت. «تولید» در چارچوب نظری بوردیو با خلاقیت یا ابتکار فردِ درگیر در میدان مربوطه ارتباط مستقیم دارد:

---

[1] In-betweenness

[2]. آقا حسینعلی در *هفت قصه* (۱۳۲۱) همانند پدر جمال‌زاده که به روحانیون بی‌عمل می‌تاخت، با نقل‌قولی از قائم‌مقام فراهانی به ریاکاری روحانیون انتقاد می‌کند.

خلاقیتِ یک نویسنده از آفریدن متوالی یک نقش‌آفرینی/بازی اجتماعی که من آن را «میدان ادبی» می‌نامم، جدا نیست و این بازی/نقش‌آفرینی هم‌زمان با شکل‌گیری خودمختاری [هنرمند/نویسنده] یا به عبارتی، با شکل‌گیری قوانین خاص کارکردی آن میدان ادبی، در درون میدان قدرت، ایجاد می‌شود. (بوردیو، ۱۹۹۳، ص. ۱٦۳)

از سوی دیگر، دریدا برای مترجمِ درگیر در فضای «میان‌بودگی» دو پیش‌نیاز آرمانی قائل است: «تسلط کامل بر حداقل دو زبان و *دو حافظهٔ فرهنگی که مظهر بروز دانش اجتماعی-تاریخی آن دو فرهنگ باشد.*» (دریدا[1]، ۲۰۰۱، ص. ۱۷۹، تأکید از ما). این هر دو آرمان دربارهٔ جمال‌زاده مصداق دارد و «الگوی زایشی» او یا همان جامعه‌شناسی برساخته‌اش، ملهم از دو جامعه و حافظه‌های فرهنگی آن دو جامعه‌ای است که جمال‌زاده محصول آن‌ها بود؛ بنابراین، جمال‌زاده، با بهره‌گیری از دانش پیشرفته‌تر اجتماعی-فرهنگی وطن دومش می‌کوشد خاطرات تلخ اجتماعی-تاریخی موطن نخستش را با هم‌وطنانش درمیان بگذارد.

برای شرح چگونگی شکل‌گیری عادت‌وارهٔ جمال‌زاده که متأثر از دانش اجتماعی-تاریخیِ دو جهانی است که او هم‌زمان در آن‌ها زندگی می‌کرد، نیازمند نگاهی گذشته‌نگر به تغییر در سبک و لحنی در آثار او هستیم که تاکنون ناشناخته مانده است؛ تغییری که به‌احتمال‌زیاد، در گزینش نمایشنامهٔ ایبسن برای ترجمه بی‌تأثیر نبوده است.

یک دهه پیش از کودتای ۳۲، در آبان ۱۳۲۳ جمال‌زاده *صحرای محشر* را نوشت و در ۱۳۲٦ آن را چاپ کرد. این رمان تخیلی، روایتی دراماتیک از مردگانی است که برای حسابرسی در روز قیامت نزد خداوند احضار می‌شوند تا دربارهٔ بهشتی یا جهنمی‌بودن آن‌ها قضاوت کند (جمال‌زاده، ۱۳۲٦). این داستان عموماً به دلیل ناتوانی جمال‌زاده در خلق اثری به درخشانی *یکی بود یکی*

[1]. Derrida

نبود در زمان چاپش با نقدهای منفی بسیاری مواجه شد[۱]. بااین‌حال، تحلیلی موشکافانه‌تر می‌تواند خلاف این را ثابت کند.

داستان که گسترش می‌یابد، می‌بینیم خداوند این روز را به‌طور خاص برای ایرانیان پس از اسلام طراحی کرده است. دانش اجتماعی-تاریخی جمال‌زاده دربارهٔ فرهنگ کهن ایران و تاریخ آن وسیع بود، بااین‌حال، او عامدانه در این داستان دورهٔ پیش از اسلام را در نظر نمی‌گیرد. به اعتقاد کامشاد و مظفری (۲۰۱۲) این کتاب بر اساس «یک باور سنتی اسلامی [...] بنا شده است که ما در این زندگی پاسخگوی تمام اعمال ناشایست خود هستیم [...]»؛ آن‌ها به‌درستی اشاره می‌کنند که اگر خواننده «دانش کافی از مذهب تشیّع» نداشته باشد، شاید نتواند طنز جمال‌زاده را در این اثر به‌خوبی دریابد. در این قصه، خداوند بر اساس مذهب تشیّع داوری می‌کند و کتاب مقدس قرآن است، اما تفاسیر متناقضی از آن و احادیث پیامبر موجود است: از یک‌سو تفاسیر روحانیون و از سوی دیگر تفاسیر عارفان، شکاکان، یا غیرمذهبیون.

نقد جمال‌زاده زمانی تلخ و گزنده می‌شود که درمی‌یابیم فرشتگان برای ارتقاء مرتبهٔ خود به «ارتباطات با افراد صاحب‌نفوذ، پارتی‌بازی و حتی رشوه» (کامشاد و مظفّری، ۲۰۱۲) تمایل دارند. آن‌وقت این پرسش طنزآمیز در ذهن خواننده شکل می‌گیرد: نکند این فساد آن‌قدر جاافتاده که حتی حاکمیت الهی نیز از ساختار قدرت فرصت‌طلبان ایرانیِ پنهان در جامهٔ مذهب یا سکولاریسم الگوبرداری کرده است؟ جمال‌زاده پاسخ را از خواننده می‌خواهد.

شاید بتوان سبک *صحرای محشر* را نشانه‌ای از چرخش ادبی در عادت‌واره‌های جمال‌زاده دانست. او در این اثر از زبان طنزآمیز آمیخته با تمسخر زیرکانهٔ آثار اولیه‌اش فاصله گرفته و وارد سبکی از ادبیات فاوستی[۲] می‌شود. منتقدان عمدتاً به این جنبه از سبک ادبی جمال‌زاده نپرداخته‌اند؛ چراکه به‌ندرت «حافظهٔ اجتماعی-تاریخی» جمال‌زاده را که متأثر از آموزش رسمی

---

[۱]. کاتوزیان (۱۳۸۹)، از این تفکر کهنه و تکراری و نیز از منتقدان ایرانی به دلیل رویکردهای متغیر افراطی‌شان، یعنی ستایش مطلق یک نویسنده در یک روز و نکوهش شدید همان نویسنده در روز دیگر، خرده می‌گیرد و برای برون‌رفت از چنین رویکردی، پیشنهاد ارزیابی مجدد کل آثار جمال‌زاده در بسترهای اجتماعی-تاریخی متناظر با آن‌ها را می‌دهد.

[2]. Faustian

مدرن در نظام آموزشی اروپای غربی بود، بررسیده‌اند. این رمان نشان می‌دهد که جمال‌زاده با حافظه‌های فرهنگی فرانسه و آلمان و نیز بریتانیا آشنایی قابل‌توجهی دارد. متون ادبی کلاسیک مانند *کمدی الهی* دانته، *بهشت گمشدهٔ* میلتن، *خسیس* مولیر، *فاوست* گوته و مهم‌تر از همه، مبارزهٔ دائمی ولتر علیه تعصب دینی، بخش عمده‌ای از حافظه‌های فرهنگی جمال‌زاده را شکل می‌دهند.

صحرای محشر با بحث‌هایی دربارهٔ بهشت و جهنم، به هجوی از *کمدی الهی* تبدیل می‌شود؛ زیرا برخلاف شاعران یونانی و رومی در برزخ دوزخ دانته، شاعر دانشمند ماجراجوی شکاکی مانند عمر خیام اجازهٔ ورود به بهشت را می‌یابد، اما شیخی که با توهین به فاحشه‌ای به او آسیب رسانده و مردمی که نمایندهٔ ساختارهای قدرت ایران‌اند، از ورود به بهشت محروم می‌شوند. بعلاوه، شخصیت اصلی داستان آنجاکه با شیطان طرح دوستی می‌ریزد و او را هم‌راز خود می‌نامد، آشکارا یادآور *فاوست* است؛ شیطان *صحرای محشر* به مفیستوفلسِ[1] *فاوست* دگردیسی می‌یابد. در اینجا، شیطانِ داستان جمال‌زاده، مانند سیمرغ، مرغ افسانه‌ای *شاهنامه*، تعدادی از پرهایش را به شخصیت اصلی می‌دهد تا در صورت نیاز با سوزاندن یکی از آن‌ها او را احضار کند. شیطان این قصه همچنین با شیطان *بهشت گمشدهٔ* میلتون که مقرب درگاه است و به جای سرزنش همیشگی، آدمیان را به عزت‌نفس تشویق می‌کند، همخوانی دارد.

درنهایت، شخصیت شورشی قصهٔ جمال‌زاده قرابت آشکاری با مبارزهٔ ولتر علیه تعصب دینی و حمایت او از آزادی مذهب و آزادی بیان دارد[2]. راوی قصهٔ *صحرای محشر*، مانند ضدقهرمان‌های رمانتیک، الگوی متداول بهشت و جهنم از رستگاری و لعنت ابدی را تقبیح

[1]. Mephistopheles

[2]. ولتر که او نیز به دلیل ممنوعیت ورود به فرانسه، تبعید در ژنو را تجربه کرد، از کودکی در ذهن جمال‌زاده نقش بسته بود. او به یاد می‌آورد که در جریان انقلاب مشروطه، روزنامه‌نگاری فرانسوی با گزارش‌هایی دربارهٔ جنبش‌های مشروطه، پدر او را «ولتر ایران» نامیده بود. همچنین، جمال‌زاده در گفت‌وگوهایش بیان می‌کند: «ولتر سگی است که به جان روحانیون می‌افتاد» (طاهباز، ١٣٦٤، بخش ١٢).

می‌کند و جاودانگی را ملال‌آورتر از زندگی فانیِ عمدتاً پوچ اما پویا می‌داند؛ چراکه او برخلاف هم‌وطنان ایرانی‌اش، از آزادی انتخاب برخوردار است.

جمال‌زاده در مقدمه‌اش بر *هفت قصه* می‌نویسد «*یکی بود یکی نبود* در زمان آن جنگ نوشته شد و اینک «*هفت قصه*» نیز در هنگام این جنگ [جهانی دوم] به پایان می‌رسد. بدین‌ترتیب خدا نخواهد که کتاب سومین من هرگز روی طبع به خود ببیند» (جمال‌زاده، ۱۳۲۱، ص. ۲)؛ اما یک دهه بعد، او می‌بایست *دشمن مردم* را ترجمه کند تا شکست ملی دیگری را با ایرانیان در میان بگذارد. همانند *صحرای محشر*، جمال‌زاده در *دشمن مردم* نیز با شخصیت‌ها، جناح‌ها و مطبوعاتی روبروست که گرفتار معیارهای دوگانه‌اند. پول، قدرت و وجههٔ عمومی در توافق مابین شخصیت ها نقش کلیدی دارند. با در نظرگرفتن این موضوع، می‌توان گفت جمال‌زاده سخنرانی دکتر استوکمان را همچون زبان نقیضه‌گوی ولتر و نیز شبیه شخصیت کنایه‌آمیز شیطانی او در *صحرای محشر* دریافته بود.

همچنین، عنوان «دشمن ملت» می‌تواند بازتاب موقعیت مشابه جمال‌زاده در میدان ادبی ایران نیز باشد که پس از ویرایش و چاپ کتاب *حاجی‌بابای اصفهانی* برخی او را کافر و «دشمن ملت» نامیدند (جمال‌زاده، ١٩٦١). شاید بتوان این تناظر موقعیتی را نیز انگیزه‌ای برای جمال‌زاده دانست تا از رهگذر ترجمهٔ این اثر به حافظهٔ تاریخی متولیان فرهنگی/مذهبی تلنگری بزند و آن‌ها را به واکاوی شیوه‌های فرسایشی‌شان هنگام سنجش ادبیات وادارد.

در بخش قبلی بحث، از همانندی یا همخوانی فرجام کار مصدق با تصمیم دکتر استوکمان برای ماندن در شهر گفتیم. نکتهٔ پایانی اینکه عادت‌وارهٔ‌جمال‌زاده، به‌عنوان نویسنده‌ای در تبعید، یادآور زندگی ایبسن نیز هست. چنانکه آمد، او پیش از ترجمهٔ *دشمن ملت*، زندگی و موقعیت اندیشگانی خودش را در «خط سیر» راوی *صحرای محشر* بازتولید کرده بود. او همچون شخصیت قصه‌اش با این استدلال که «در ایران، فساد هم مزمن است و هم مسری»، ترجیح می‌داد همانند ایبسن که به خودتبعیدی رفت، در تبعیدی خودخواسته در ژنو بماند و از آنجا برنامهٔ بلندمدت خود را برای آموزش ملت از راه دور طراحی کند.

۵. ۲. نتیجه‌گیری

اسدالله علَم، در یادداشت‌های روزانهٔ خود به تاریخ ۱۳ مرداد ۱۳٤۸، یعنی سالگرد مشروطه، به حضور رسمی‌اش در جشنی به مناسبت این روز می‌پردازد که سنا آن را برگزار کرده بود:

> عصری به مجلس جشن سنا، به مناسبت شروع شصت و چهارمین سال مشروطیت رفتم. اگر غلط نکنم مجلس فاتحه! غیر از این هم، هنوز با این مردم گرفتار اغراض شخصی- مخصوصاً طبقهٔ منفعت‌جوی بالا که خودم هم جزء آن‌ها هستم - کار این کشور به سامان نمی‌رسد. (علم، ۱۳٤۸، ص. ۲۳۲)

عَلم در خلوت و یادداشت‌های شبانه ریای سیاستمداری را کنار می‌گذارد و جلسهٔ یادبود مشروطه را مرثیه‌ای برای مرگ دموکراسی می‌داند، اما جمال‌زاده در آثارش، ازجمله مقدمه‌اش بر *هفت قصه*، این مراثی را به تصویر کشیده است. به همین دلیل، بررسی چرایی بازنویسی جمال‌زاده از *دشمن مردم*، ما را ملزم می‌دارد بین تاریخ‌ها سفر کنیم: از انقلاب مشروطه تا زنجیرهٔ شکست‌های منتهی به کودتای ۳۲ و پس از آن.

در این پژوهش تلاش کردیم با به‌کارگیری «نظریهٔ عمل»، به جمال‌زاده در مقام یک مترجم و چرایی تصمیم او در ترجمهٔ *دشمن مردم* بپردازیم و نشان دهیم چرا نمایشنامهٔ ایبسن در «الگوی زایشی» تحول‌یافتهٔ جمال‌زاده به دلیل «میان‌بودگی» او ظاهر شده است. همچنانکه توضیح داده شد، مفاهیم پیشنهادی بوردیو برای مطالعهٔ یک نویسنده، در تحلیل مترجمی مانند جمال‌زاده که محصول تعامل دو جامعهٔ متفاوت است، ناکافی به نظر می‌رسد. ازاین‌روی با ترکیب مفهوم «خط سیر» بوردیو و «مترجم ایده‌آل» دریدا، برساخت روشن‌تری از عادت‌وارهٔ جمال‌زاده، جایگاه و نقش او در میدان ادبی ایران ارائه و نشان دادیم آثار او، برای نمونه *صحرای محشر*، دارای لحنی گذشته‌نگر، سرزنشگر و یا ولترگونه[1] دربارهٔ زندگانی ایرانیانی است که از بالاترین تا پایین‌ترین سطوح در دام نهادهای پیشامدرن گرفتارند. بااین‌حال، نکات بسیاری دربارهٔ ارتباط حافظه‌های

[1]. Voltairesque

فرهنگی جمال‌زاده با راهبرد ترجمانی او، دریافت این ترجمه و پویاشناسی نیروهای مؤثر بر این دریافت در ایران باقی مانده است که در پژوهشی دیگر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

همچنین نمایی از همانندی‌های شخصیتی دکتر استوکمان و مصدق را ترسیم کردیم. این شباهت‌ها قابل‌توجه‌اند، زیرا در آثار جمال‌زاده، حتی در مقاله‌اش با عنوان «مسالهٔ نفت»، سکوت کرکننده و معناداری دربارهٔ مصدق یا کودتا نهفته است؛ هرچند او به‌طور ضمنی از بی‌سیاستی رهبری ایران در آن زمان در برابر گرگان بالان‌دیده‌ای مثل اروپا و آمریکا انتقاد می‌کند و راه رفته را خطا می‌داند (جمال‌زاده، ١٣٥٤).

بعلاوه، جمال‌زاده در گفت‌وگوهایش صراحتاً بیان کرده است که جبههٔ ملی ایران عملاً وجود خارجی ندارد یا بی‌تأثیر است. در ادامه، او دلیل نابودی غرور ملی را این‌گونه بیان می‌کند: «در ایران، تعصب مذهبی بسیار قوی‌تر از غرور ملی یا سعادت مردم است. ما باید با این تعصب مبارزه کنیم» (طاهباز، ١٣٧٠، بخش ٢٥). جمال‌زاده به این نتیجه رسیده بود که می‌تواند این کار را خارج از ایران و از رهگذر ادبیات به ثمر برساند، ادبیاتی که اگرچه کهنه و تا حدی بی‌تناسب به نظر می‌رسد، اما هدفش، مانند گوته و شیلر در وایمار، آموزش‌وپرورش است.

یک امر بسیار محتمل است. جمال‌زاده که شاهد شکست مشروطه، اعدام پدرش، کودتای رضاشاه و سرکوب دوبارهٔ ندای آزادی‌طلبی ملت در مرداد ١٣٣٢ بود، نمایشنامهٔ ایبسن را به‌مثابه مرثیه‌ای برای شکست دموکراسیِ نوپای ایران ترجمه کرد.

کتاب‌نامه

ایبسن، ه. (١٣٤٠). *دشمن ملت* (م. ع. جمال‌زاده، مترجم). بنگاه ترجمه و نشر کتاب. (تاریخ نشر نسخهٔ اصلی ١٨٨٢)

بزرگمهر، ج. (بیتا). *محمد مصدق در محکمهٔ نظامی*. نهضت مقاومت ملی ایران.

بهنام، ج. (١٣٧٩). *برلنی‌ها: اندیشمندان ایرانی در برلن*. فرزان روز.

بی‌نا. (١٣٣٠، ١ مهر تا ٣٠ بهمن). *روزنامه به‌سوی آینده*.

پزشک‌نیا، ا. (١٣٤٠). کتاب‌های تازه. *سخن*،(٨): ٩٦٩-٩٧١.

جمال‌زاده، م. ع. (١٣٢١). *هفت قصه*. پروین.

جمال‌زاده، م. ع. (١٣٢١). دیباچهٔ مولف. در *هفت قصه* (٢-١٢). پروین.

جمال‌زاده، م. ع. (١٣٢٦). *صحرای محشر*. کانون معرفت.

جمال‌زاده، م. ع. (١٣٤٠). نامه‌ای به ایرج افشار. م. افشین‌وفایی و ش. شاهین‌دژی (گردآورنده.)، *نامه‌های ژنو: از محمدعلی جمال‌زاده به ایرج افشار* (١٣٠-١٣١). سخن.

جمال‌زاده، م. ع. (١٣٥٤). مسالهٔ نفت: مشکلی از مشکلات دنیای نفت. بخش نسخ خطی (شمارهٔ پوشه ١٠٩٩٣). کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

جمال‌زاده، م. ع. (١٩٦١). نامه‌ای به ایرج افشار. در *نامه‌های ژنو: از محمدعلی جمال‌زاده به ایرج افشار* (٢٨٦-٢٨٩). سخن.

حسینیان، ر. (١٣٨٤). نقش مطبوعات طرفدار دولت در بسترسازی کودتا. *مجموعه مقالات بررسی نقش مطبوعات در بسترسازی کودتای ٢٨ مرداد ١٣٣٢*. موسسهٔ مطالعات و پژوهشهای سیاسی.

دهباشی، ع. (١٣٧٧). *یاد سیدمحمدعلی جمال‌زاده*. ثالث.

رضوانی، م. ا. (١٣٤٥). *انقلاب مشروطیت ایران*. سپهر.

زاهدی، ف. (١٣٨٩). *درام معاصر ایرانی و هنریک ایبسن*. دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، ع. (١٣٢٩). *فلسفه و هنر*. یغما، (٣٧): ١١٩-١٢٣.

سعیدی، م.، و معاذاللهی، پ. (١٣٩٩). *سنت ترجمه در عصر ایلخانان و تیموریان*. قطره.

طاهباز، ح. (١٣٧٠). حرف‌های محمدعلی جمال‌زاده. برگرفته از لینک: https://www.youtube.com/watch?v=h9OUk9Bx4Y8

طاهباز، ح. (١٣٦٤). حرف‌های محمدعلی جمال‌زاده. برگرفته از لینک: https://www.youtube.com/watch?v=h9OUk9Bx4Y8

طلوعی، و.، و رضایی، م. (١٣٨٦). ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات. *جامعه‌شناسی*، ٨ (٣)، ٣-٢٧.

علم، ا. (١٣٤٨). یادداشت‌های علم-سال ١٣٤٨. در *یادداشت‌های علم* (١٥١-٤٠٣). معین.

عمرانی، م. م. (١٣٩٢). سخنی کوتاه با خواننده. در *دشمن مردم* (٥-١٥). دنیای نو.

غفاری، م.، و مدرس خیابانی، ش. (١٤٠١). تحلیل بوردیویی نقش سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی مترجم در انتخاب کتاب برای ترجمه، مطالعه موردی:عبدالحسین آذرنگ. *مطالعات ترجمه*، ٨٠، ٤٠-٥٧.

فخارزاده، م.، و دباغ‌زاده، ا. (١٤٠٠). نمود عادت‌واره مترجم در سبک ترجمه: موردپژوهی سبک ترجمه صالح حسینی. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٥٤(١)، ٨١-١٠٦. https://doi.org/10.22067/lts.v54i1.85424

قادری سُهی، ب. (١٣٨٥). روشنگری در بوتهٔ آزمایش: نگاهی به نمایشنامهٔ دشمن مردم. *پژوهش زبانهای خارجی*، (٣١)، ٧٩-٩٤.

قادری سُهی، ب. (١٣٩٦). دشمن مردم: بازخوانی افکار سیاسی «اصحاب قرارداد اجتماعی» در بافت مدرنیته. در *دشمن مردم* (٧-٣٨). بیدگل.

قنبری، م. (١٤٠٠). *از ریشه تا امروز*. علمی و فرهنگی.

کاتوزیان، ه. (١٣٨٩). *دربارهٔ جمال‌زاده و جمال‌زاده‌شناسی*. سخن.

متینی، ج. (١٣٧٦). جمال‌زاده و مخالفان او. *ایران‌شناسی*، ٩(٤): ٦٠١-٦٤٥.

محمدپور، ف.، و شاه نظری، م.ت.، و افروز، م. (١٣٩٩). نگاهی جامعه‌شناختی به رفتار مترجمان: بررسی ترجمه چند نمونه از رمان‌های انگلیسی به فارسی در ایران. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٥٣(١)، ١٩٧-٢٢٨. https://doi.org/10.22067/lts.v53i1.84761

محمدی، ص. (١٣٩٨، بهمن). دلجویی از بکت، حذف جمال‌زاده. برگرفته از https://jamejamdaily.ir/newspaper/item/55419

مصدق، م. (١٣٣١). سخنرانی محمد مصدق در مجلس هفدهم در روز پیش از کسب رأی اعتماد از مجلس شورای ملی (آذر ١٣٣١). سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران (ساکما). https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Mohammad_Mosaddegh%27s_speech,_December_1952.oga

مصدق، م. (١٣٤٩). *نطق‌ها و مکتوبات دکتر مصدق در دوره‌های پنجم و ششم مجلس شورای ملی*. مصدق.

معاذاللهی، پ.، و تجویدی، غ. (١٣٩٧). نگرشی بر جامعه‌شناسی تولید آثار ادبی بین سال‌های ١٣٢٠ تا ١٣٤٥با تکیه بر ترجمه رمان. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ١٩(٣٨)، ٦٥ – ٩٧.

ملک‌پور، ج. (١٤٠٠). *ادبیات نمایشی در ایران* (ج ٤). طوس.

مهرین، م. (١٣٤٢). *جمال‌زاده و افکار او*. آسیا.

میلانی، ع. (١٣٦٩). مجلهٔ کاوه و مسالهٔ تجدد. *ایران‌شناسی*(٧)، ٥٠٤-٥١٩.

مینوی، م. (١٣٣٣الف). پرگنت-خلاصهٔ یک کتاب. *سخن*، *٨*، ٦١٢-٦١٦.

مینوی، م. (١٣٣٣ب). *پانزده گفتار*. انتشارات دانشگاه تهران.

نبوی، ن. (١٣٨٨). *روشنفکران و دولت در ایران*، ترجمهٔ حسن فشارکی. شیرازه.

هوشیار، م.ب. (١٣٣٤). مروری بر ترجمهٔ جمال‌زاده از *ویلهلم تل* شیلر. *سخن*، *١١*، ١٠٣٥-١٠٣٩.

هوویان، آ. (١٣٨٤). *ارمنیان ایران*. هرمس.

یزدانی، س. (١٣٩٦). *کودتاهای ایران*. ماهی.

Abrahamian, E. (1982). *Iran between two revolutions*. Princeton University Press.

Abrahamian, E. (2001). The 1953 Coup in Iran. *Science & Society*, *65*(2), 182-215.

Afary, J. (1996). *The Iranian Constitutional Revolution, 1906-1911: Grassroots democracy, social democracy, and the origins of feminism*. Columbia University Press.

Angelleli, C. (2014). *The sociological turn in translation and interpreting studies*. John Benjamins.

Belle, M. A., & Hosington, B. (2017). Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain. *Translation Studies*, *10*(1), 2–21. https://doi.org/10.1080/14781700.2016.1213184

Bhabha, H. (1984). Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. *October*, *28*, 125–133. The MIT Press. http://www.jstor.org/stable/778467

Bigsby, C. W. (2005). *Arthur Miller*. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.

Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Polity Press.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. University of Chicago Press.

Buzelin, H. (2018). Sociological models and translation history. In L. D'hulst & Y. Gambier (Eds.) *A history of modern translation knowledge: Sources, concepts, effects* (pp. 337-346). John Benjamins.

D'Amico, G. (2013). Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign. *Domesticating Ibsen for Italy*, 1-358.

De Bellaigue, C. (2012). *Patriot of Persia: Muhammad Mossadegh and a Very British Coup*. Harper.

Derrida, J. (2001). What is a" relevant" translation? *Critical Inquiry*, *27*(2), 174-200.

Gasiorowski, M. J. (2013). The CIA's TPBEDAMN Operation and the 1953 Coup in Iran. *Journal of Cold War Studies*, *15*(4), 4-24.

Ghaderi Sohi, B. (2010). Religion, ideology and translation: Transcreating *Peer Gynt* in Iran. In *Ibsen through new eyes: Religion and freedom* (pp. 205-215). Centre for Asian Theatre (CAT).

Ghanoonparvar, M. R. (2021). *From prophets of doom to chroniclers of gloom*. Mazda.

Gouanvic, J. M. (2005). A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances: Field, 'habitus', capital and 'illusio'. *The Translator*, *11*(2), 147–166.

Haddadian-Moghaddam, E. (2014). *Literary translation in modern Iran: A sociological study*. John Benjamins.

Hanna, S. (2016). *Bourdieu in translation studies: The socio-cultural dynamics of Shakespeare translation in Egypt*. Routledge.

Inghilleri, M. (2005). The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies. *The Translator*, *11*(2), 125-145.

Joseph, E. (1989). Bongāh-e tarjoma wa našr-e ketāb [The Institute for Translation and publication]. In E. Yarshater (Ed.), *Encyclopædia Iranica* (Vol. IV, pp. 351-355). Routledge.

Kamshad, H., & Mozaffari, N. (2012). JAMALZADEH, MOHAMMAD-ALI ii. Work. In *Encyclopaedia Iranica* (online editin ed.). https://www.iranicaonline.org/articles/jamalzadeh-ii.

Malone, I. R. (2009). The public and literary reception of Henrik Ibsen during the Irish Revival. *Nordic Irish Studies*, *8*, 17–28.

Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism :Art, Theater, Philosophy*. Oxford University Press.

Mori, M. (2017). Ibsen's *An Enemy of the People*: An inter-sociocultural perspective. *Scandinavica*, *56*(2), 26-56.

Mozaffari, N. (2012). JAMALZADEH, MOHAMMAD-ALI i. Life. In *Encyclopaedia Iranica* (online edition ed.). https://iranicaonline.org/articles/jamalzadeh-i

Narimanov, N. (1906, 21 May). NƏ YAZIYORLAR [What They Write]: BAKI MÜSƏLMANLARINA AÇIQ MƏKTUB [Open Letter to Baku Muslims]. *Heyat qəzeti*, 4.

Pym, A. (1998). *Method in translation history*. Taylor & Francis.

Pym, A. (2009). Humanizing translation history. *HERMES-Journal of Language and Communication in Business*, *42*, 23-48.

Qi, Sh. (2017). (Mis)reading Ibsen: Chinese Noras on and off the stage and Nora in her Chinese Husband's Ancestral Land of the 1930s as Reimagined for the Globalized World Today. *Comparative Drama, 50*, 341-364.

Rahnema, A. (2014). *Behind the 1953 coup in Iran: Thugs, turncoats, soldiers, and spooks*. Cambridge University Press.

Rem, T. (2007). Nationalism or internationalism? The early Irish reception of Ibsen. *Ibsen Studies, 7*(2), 188-202.

Sage, S. F. (2006). *Ibsen and Hitler: The playwright, the plagiarist, and the plot for the third reich*. Basic Books.

Sela-Sheffy, R.(2005). How to be a (recognized) translator: Rethinking habitus norms, and the field of translation. *Target*, 17(1), 1–26.

Senelick, L. (2014). How Ibsen fared in Russian culture and politics. *Ibsen Studies, 14*(2), 91-108.

Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target, 10*(1), 1-39.

Simeoni, D. (2007). Translation and society. The emergence of a conceptual relationship. In P. St-Pierre & P. C. Kar (Eds.), *Reflections, refractions, transformations* (pp. 13-26). John Benjamins.

Stanislavski, K. (1954). *My life in art*. Foreign Languages Publishing House.

Stutesman, J. H. (n.d.). *Memorandum by the assistant secretary of state for near eastern, South Asian, and African affairs (McGhee) to the under secretary of state (Matthews), January 21, 1952*. Foreign Relations of the United States, 1951–1954, Iran, 1951–1954. Retrieved January 19, 2025, from https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1951-54Iran/d65

Tam, K.-k. (1984). *Ibsen in China: Reception and influence.* University of Illinois at Urbana-Champaign.

Vorderobermeier, G. M. (2014). *Remapping habitus in Translation Studies*. Rodopi.

Wolf, M. (2007). Introduction. In M. Wolf & A. Fukari (Eds.). *Constructing a Sociology Of Translation* (pp. 1-36). John Benjamins.

Wolf, M. (2012). The sociological turn and its "activist turn". *Translation and Interpreting Studies, 7*, 129-143. https://doi.org/10.1075/tis.7.2.02wol

Yergin, D. (1990). *The prize: The epic quest for oil, money, and power*. Simon & Schuster.

دربارهٔ نویسندگان

سمانه فرهادی دانش‌آموختهٔ دکترای مطالعات ترجمه از دانشگاه اصفهان و مدرس دانشگاه‌های جامع علمی کاربردی استان تهران است. حوزه‌های پژوهشی ایشان جامعه‌شناسی ترجمه، تاریخ ترجمه و ترجمهٔ ادبیات نمایشی است.

بهزاد قادری سُهی استاد بازنشستهٔ دانشگاه تهران، استاد کنونی دانشگاه ارجیس ترکیه و مترجم و پژوهشگر آثار ایبسن است. حوزه‌های پژوهشی ایشان ادبیات انگلیسی به ویژه مکتب رمانتیسم و ارتباط آن با ادبیات پسامدرن، ادبیات نمایشی، مطالعات فرهنگی، و مطالعات ترجمه است.