بررسی و نقد ترجمهٔ بین‌زبانی و ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای «مرگ دستفروش» از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی

فرزان سجودی[1*]، شهناز شاه‌طوسی[2]، فرزانه فرحزاد[3]

۱. دانشیار گروه زبان شناسی، گروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
۲. کارشناس ارشد مطالعات ترجمه، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران
۳. دانشیار گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

دریافت: ۹۰/۲/۳۱ پذیرش: ۹۰/۵/۵

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د ۲، ش ۴ (پیاپی ۸)، زمستان ۱۳۹۰، صص ۷۳-۸۹

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی و نقد نمایشنامهٔ «مرگ فروشنده»، ترجمهٔ بین‌زبانی آن به فارسی و ترجمه بین‌فرهنگی- بین‌نشانه‌ای آن به یک تله‌تئاتر ایرانی می‌پردازد. نمایشنامه از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه شده و ترجمهٔ فارسی مبنای ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای آن بوده است. بر این اساس نگارنده هر دو ترجمه را با متن‌های پیشین مربوطه مقایسه کرده و در هر دو ترجمه، نشانه‌هایی که مشخصاً کارکرد ایدئولوژیک دارند تعیین و بررسی شدند. سپس با بسط نظریه نشانه‌شناسی انتقادی برای نقد ترجمه، انواع این نشانه‌ها و چگونگی تغییرات و حفظ این نشانه‌ها در تله‌تئاتر تحلیل و نقد شده‌اند. یافته‌های به دست آمده نشان داد که در ترجمهٔ بین‌زبانی هیچ سانسوری وجود نداشته ولی در تله‌تئاتر تقریباً همهٔ نشانه‌های دارای کارکرد ایدئولوژیک خاص حذف شده‌اند و درواقع متن آنقدر سانسور شده که گاهی حتی انسجام خود را از دست داده است. مترجم/ کارگردان سعی کرده تا جایی که می‌تواند متن را مطابق فرهنگ مقصد تغییر دهد و از طریق حذف و اضافه‌کردن نشانه‌های منطبق با دیدگاه‌ها و سنت‌های غالب متن مقصد و حذف کامل نشانه‌هایی که با این دیدگاه‌ها منطبق نیستند و در حقیقت از طریق حذف و اضافه‌های کاملاً مشهود با کارکردهای ایدئولوژیک مشخص دیدگاه‌های فرهنگ و سنت غالب جامعهٔ مقصد را از طریق ترجمه به دریافت‌کنندگان اعمال کند؛ به همین دلیل متنی آفریده که در برخی موارد کاملاً انسجام خود را از دست داده و یا نسبت به متن پیشین معناهای متفاوتی پیدا کرده

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: sojoodi@art.ac.ir
آدرس مکاتبه: تهران، خیابان شهید مفتح، خیابان ورزنده، دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، گروه زبان‌شناسی.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

که گاه حتی در تضاد کامل با معناهای موردنظر متن اصلی بوده‌اند.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی لایه‌ای، نشانه‌شناسی انتقادی، نقد ترجمه، نمایشنامه، تله‌تئاتر، ایدئولوژی

۱. مقدمه

هر متنی ممکن است طی دوره‌های تاریخی مختلف چندین‌بار و هر بار برای گروه‌های متفاوتی ترجمه شود و به همین دلیل ترجمه با توجه به ماهیت خاص خود با فرهنگ‌های مختلف و متفاوت سروکار دارد و از دیرباز به عنوان اصلی‌ترین سازکار روابط بین‌فرهنگی و از مهم‌ترین عوامل مبادله معنا و فرهنگ است. در ترجمه همواره با فرهنگ شناخته شده به مثابه امری بین‌فرهنگی روبه‌رو هستیم و فرهنگ پیوسته به‌واسطهٔ یک «دیگری» فرهنگی شکل می‌گیرد و وابسته به ارتباطات و تعاملات بین‌فرهنگی است. اما ارتباطات بین‌فرهنگی بین متون و رمزگان‌های فرهنگی رخ می‌دهد و این خط مقدمی است که در آن فرهنگ‌ها با هم می‌آمیزند و به درون یکدیگر نفوذ می‌کنند. فرهنگ به عنوان یک دستگاه پیچیده نشانه‌ای امکان مبادله معنا را فراهم می‌کند. فرهنگ همواره یک «خود» و یک «دیگری» می‌آفریند و تلاش می‌کند خود را مشروع و دیگری را نامشروع جلوه دهد و این چالش‌ها در اصلی‌ترین رویکرد نفوذ فرهنگ‌ها درون هم به اوج می‌رسند. در اینجا است که سازکارهای طرد و جذب «خود» فرهنگی و «دیگری» فرهنگی را از هم بازمی‌شناسند و فرآیند به حاشیه راندن وارد عمل می‌شود که به هویت فرهنگی شکل بدهد (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۰۹-۲۳۰).

این دیدگاه فرهنگی «خود» و «دیگری» در ترجمه جنبه سیاسی و ایدئولوژیک هم دارد. هرجا سخن از ایدئولوژی باشد، قطعاً موضوع مناسبات قدرت مطرح می‌شود و تاریخچهٔ مطالعات ترجمه در دو دهه گذشته نشان می‌دهد که نظریه‌پردازان توجه ویژه‌ای به نقش ایدئولوژی در ترجمه داشته‌اند. لفور[1] (۱۹۹۲)، لوی[2] (۲۰۰۰) و لارنس ونوتی[3] رویکردهای مترجم به ترجمه را متاثر از جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک او می‌دانند (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۳۹-۲٤٥). در حقیقت مترجمان با توجه به محدودیت‌ها و دیدگاه‌های فرهنگ غالب و مسلط جامعه

1. Lefevere, A.
2. Levy, J.
3. Venuti, L.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

رویکردهایی را برای ترجمه انتخاب می‌کنند. با اینحال تناقضی در کار آن‌ها وجود دارد؛ آن‌ها در عین حال که مترجم هستند و متنی را که از ایدئولوژی «دیگری» سرچشمه گرفته ترجمه می‌کند، دیدگاه‌ها و ایدئولوژی خودی را هم در آن ترجمه اعمال می‌کند. به‌هرحال مترجم آگاهانه یا ناآگاهانه تلاش می‌کنند متن را مطابق الگوهای ایدئولوژیک «خود» فرهنگی مسلط و غالب جامعه ترجمه کنند و تا حد امکان بر مشکلات و محدودیت‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی ناشی از آوردن یک «دیگری» در «خود» فائق آید. البته «خود» و «دیگری» مفاهیمی سیالند و در جوامع مختلف جایگاه‌ها و دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به آن‌ها وجود دارد، ولی یک «خود» در قالب یک گفتمان مسلط ناظر عمل می‌کند که در اینجا همان «خود» معیار بررسی است.

نوشتار حاضر ابتدا رویکرد نشانه‌شناختی به نقد ترجمه[1] را مورد بحث قرار می‌دهد و سپس با تکیه بر این رویکرد، نمایشنامهٔ «مرگ فروشنده»[2] اثر آرتور میلر[3] را به همراه ترجمه بین‌زبانی و ترجمه بین‌نشانه‌ای فارسی آن به یک تله‌تئاتر ایرانی بررسی و نقد می‌کند. نگارنده بر آن است که از این مقابله در مرحلهٔ اول تغییرات عناصر مشخصاً ایدئولوژیک را در ترجمه بین‌زبانی و بین‌نشانه‌ای در مقابله با متن‌های پیشین آن‌ها مشخص کرده و سپس به این پرسش پاسخ دهد که چرا این عناصر تغییر کرده است و این تغییرات و حذف و اضافه‌ها چه تاثیری بر کل ترجمه داشته‌اند.

۲. مروری بر پیشینهٔ تحقیق

۲-۱. انواع ترجمه

یاکوبسن[4] در مقاله‌ای تحت عنوان «وجوه زبان‌شناختی ترجمه» سه نوع ترجمه را از هم بازمی‌شناسند. نوع اول ترجمهٔ درون‌زبانی[5] یا تفسیر نشانه‌های کلامی در همان زبان یا ترجمهٔ درون یک نظام نشانه‌ای است که با بازگویی، تغییر ژانر و گفتمان‌ها سروکار دارد.

1. translation criticism
2. death of a salesman
3. Miller, A.
4. Jakobson, R.
5. intralingual translation

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

نوع دوم، ترجمهٔ بین‌زبانی[1] است که به معنی تفسیر نشانه‌های کلامی با نشانه‌های کلامی زبانی دیگر است و همان ترجمه به معنای متعارف کلمه است و نوع سوم، ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای[2] یعنی تفسیر نشانه‌ای یک نظام نشانه‌ای با نظام نشانه‌ای دیگر است؛ مثل ترجمه ادبیات به تولیدات فیلمی یا تئاتری (یاکوبسن، ۲۰۰۰: ۱۱٤).

۲-۲. نقد ترجمه

آنچه از آن به عنوان نقد ترجمه یاد می‌شود، اغلب ارزیابی و ارزشیابی ترجمه است. منتقدان بیشتر سعی کرده‌اند درستی و نادرستی و کاستی‌ها و اضافات ترجمه‌ها را مورد بحث قرار دهند؛ درحالی‌که ترجمه را می‌توان از دیدگاه‌های متفاوتی بررسی و نقد کرد. بر اساس نظریهٔ نظام چندگانه اون زهر[3] ترجمه با توجه به ماهیت ذاتی خود ممکن است جایگاه‌های متفاوتی را در جامعه مقصد پیدا کند و با توجه به قدرت ادبیات بومی آن جامعه ممکن است انواع ادبی آن را دگرگون کند یا حتی انواع ادبی جدیدی بیافریند و یا ممکن است تحت تاثیر ادبیات جامعه مقصد قرار گیرد و به شکل یکی از آن‌ها بروز کند (ماندی[4]، ۲۰۰٤: ۱۱۱-۱۰۹). این مورد برای هریک از ژانرهای جامعه مقصد امکان‌پذیر است. ممکن است ترجمه از نظر فرهنگی تحت‌تأثیر جامعه مقصد قرار بگیرد ولی ساختارهای ادبی را دگرگون کند و یا بالعکس و با توجه به انواع ترجمه و لزوم وجود آن در تمامی عرصه‌های مختلف علم و دانش و هنر ممکن است هریک از گفتمان‌ها، عوامل و ارکان و عرصه‌های مختلف دانش و فنون جامعه را تحت تاثیر قرار دهد و یا از آن تاثیر پذیرد و یا هردو.

اینجاست که حتی بدون درنظر گرفتن درستی و نادرستی ترجمه‌ها از نظر کیفی، می‌توان تقابل و تعامل‌های ترجمه را با ادبیات و نوشتارهای بومی و فرهنگ و هنجارهای جامعه مقصد بررسی، تحلیل و نقد کرد. همان‌طور که فرحزاد در مقالهٔ خود تحت‌عنوان «نقد ترجمه از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی» توضیح داده، نقد ترجمه «باید به این مسئله بپردازد که ترجمه در جامعه/جوامع مقصد چه می‌کند و چه ایدئولوژی‌هایی را بازمی‌نمایاند» (فرحزاد، ۱۳۸۷: ۳۹)؛ یعنی در واقع بررسی و تحلیل تاثیرات چندسویه و متقابل ترجمه با عوامل و

1. interlingual translation
2. intersemiotic translation
3. Even- Zohar, I.
4. Munday, J.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

ارکان جامعه مقصد است که در ذیل اصطلاح نقد ترجمه قرار می‌گیرد، وگرنه تعیین کیفیت ترجمه از نظر درستی و نادرستی واژگان و دستور، زیبایی‌های لغوی و زبانی بسیار مفید است (تقیه، ۱۳۸٤: ۵۳-٦۱) ولی در حیطهٔ ارزشیابی و ارزیابی ترجمه قرار می‌گیرد نه نقد ترجمه؛ مگر اینکه اثر آن‌ها بر کل روند اثر یک ترجمه در جامعه مقصد و به عنوان قسمتی از بررسی و تحلیل اثرات متقابل ترجمه و جامعه بررسی و نقد شود.

در اینجا لازم است نکته‌ای را دربارهٔ چارچوب فرحزاد برای نقد ترجمه از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی (فرحزاد، ۱۳۸۷) ذکر کنیم. گفتمان‌ها نظام‌های معنایی مرتبط با مفاهیم قدرت، دانش و حقیقت هستند که تاریخی، پویا و دگرگون‌شونده‌اند و پیوسته با هم در تعارض و درگیری هستند و هر متنی، اعم از تجلی گفتاری یا نوشتاری زبان، یا دیداری یا شنیداری دیگر نظام‌های نشانه‌ای کرداری گفتمانی است و «گفتمان‌ها به مثابه سازکارهای تنظیم‌کنندهٔ روابط قدرت و دانش، نظام‌های معنایی خود را در تجلی متنی نظام‌های متفاوت نشانه‌ای می‌یابند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). پس گفتمان در هر متنی (اعم از نوشتاری، کلامی، سمعی، بصری و غیره) وجود دارد، اما تحلیل گفتمان انتقادی همواره در بند صرف و نحو و واژگان است و در حقیقت تنها برای بررسی و نقد متن کلامی کارایی دارد (نک سجودی، ۱۳۸۷). اما با توجه به تعریف متن در چارچوب نشانه‌شناسی لایه‌ای[1] و با توجه به اینکه فرآیند ترجمه نه‌تنها با زبان، بلکه دائماً با یک «خود» و یک «دیگری» فرهنگی در ارتباط است و با توجه به رویکرد و سازکارهای جذب و طردی که به‌کار می‌گیرد، پیوسته با انواع نظام‌های مختلف نشانه‌شناختی، لایه‌های متنی، رمزگان‌ها، رسانه‌ها و ابزارهای دخیل در متن سروکار دارد. می‌توان گفت اگرچه چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی برای تحلیل متن کلامی، چه تالیف چه ترجمه، ارزشمند است، اما در همین نقطه متوقف می‌شود و به دلیل همین محدودیت روش‌شناختی برای بررسی انواع مختلف متون دنیای امروز کارایی ندارد. دنیای امروز دنیایی بسیار فراتر از کلام و نوشتار است و به همین دلیل بررسی این متون نیازمند چارچوبی گسترده‌تر است.

1. stratificational semiotics

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

۳-۲. نشانه‌شناسی انتقادی[1]

با توجه به تعریف متن از دیدگاه نشانه‌شناسی، نظریه‌پردازان از حوزه‌ای به نام نشانه‌شناسی انتقادی نام می‌برند که هدف آن برخورد انتقادی با عملکردهای سوگیرانه متن‌ها در مناسبات اجتماعی، نشان‌دادن فرآیندهای طبیعی‌سازی و تولید باورهای جمعی، آشکارکردن عملکرد قدرت در کانونی‌سازی برخی باورها و به حاشیه‌رانی برخی دیگر و مشابه آن است. البته نشانه‌شناسی انتقادی باید دارای سوگیری باشد و به هیچ‌وجه مدعی روش‌های به اصطلاح خنثی و اتخاذ موضع ظاهراً «بی‌طرف» و توصیفی در مطالعه متن نیست (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۱؛ نوث، ۲۰۰٤).

وینفرد نوث[2] رویکردهای نشانه‌شناسان به ایدئولوژی را در دو گروه کلی جای می‌دهد؛ یک دسته نشانه‌شناسانی مثل حلقه باختین[3] هستند که دیدگاهی خنثی نسبت به ایدئولوژی دارند و توجه خود را بر ماهیت نشانه‌ای ایدئولوژی معطوف می‌کنند و نشان می‌دهند که چطور ایدئولوژی‌ها نظام‌هایی نشانه‌ای‌اند و گروه دوم نشانه‌شناسانی هستند که رویکرد انتقادی به ایدئولوژی دارند که برخی بر معنی‌شناسی پیام‌های منفرد متمرکز می‌شوند و برخی بر ویژگی‌های ایدئولوژی در حکم رمزگان تکیه می‌کنند. اکو[4] (۱۹۷۹) عقیده دارد در این دیدگاه، ایدئولوژی‌ها نظام‌هایی از هنجارها و باورها تلقی می‌شوند (نوث، ۲۰۰٤: ۱۷-۱۲). او ایدئولوژی‌ها را رمزگان‌هایی می‌داند که معنای ضمنی تولید می‌کنند. ایدئولوژی‌ها نمونه‌ای از بیش‌رمزگزاری هستند؛ فرآیندی که با آن معناهای ثانویه به پیامی داده می‌شود که توسط یک رمزگان اولیه تولید شده است (نوث، ۲۰۰٤: ۱۸-۱۷).

با توجه به این توضیحات، به اعتقاد نگارنده، نشانه‌شناسی انتقادی با توجه به دیدگاه گستردهٔ خود از متن می‌تواند چارچوبی کارا و مناسب برای نقد ترجمه در نظام‌های نشانه‌شناختی مختلف باشد و از آنجاکه هر ترجمهٔ بین‌زبانی- بین‌نشانه‌ای در حقیقت نوعی ترجمه بین‌فرهنگی است که این تغییرات فرهنگی ایدئولوژیک در لایه‌های تصویری بیشتر و بهتر مشخص است، با استفاده از این چارچوب می‌توان لایه‌های مختلف انواع متون ترجمه‌ای در نظام‌های مختلف نشانه‌شناختی را در مقایسه با متن پیشین آن‌ها بررسی و

1. critical semiotics
2. Nöth, W.
3. Bakhtin, M.
4. Eco, U.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

ایدئولوژی‌های آشکار و پنهان آن‌ها را تحلیل و نقد کرد. با این چارچوب محدودیتی برای نوع متن وجود ندارد و می‌توان انواع لایه‌های متون و ایدئولوژی‌های آشکار و پنهان در درون یا بین این لایه‌ها را به خوبی بررسی، تحلیل و نقد کرد.

با توجه به نیاز روزافزون جامعه جهانی امروز به ترجمه در همهٔ عرصه‌های علمی و هنری و اجتماعی و با توجه به اهمیت و گسترش هرروزهٔ مخاطبان رسانه‌های سمعی-بصری، بررسی و نقد ترجمه‌های موجود یکی از مهم‌ترین عواملی است که می‌تواند هرچه بیشتر سطح کیفی ترجمه‌ها را ارتقا دهد. پس با تکیه بر چارچوب‌های متن از دیدگاه نشانه‌شناسی لایه‌ای، نقد ترجمه و نشانه‌شناسی انتقادی و با ترکیب این چارچوب‌ها برای نقد ترجمه، نگارنده برآن شد که نمایشنامه «مرگ دستفروش» را که بارها و بارها در نظام‌های نشانه‌شناختی مختلف به زبان فارسی ترجمه شده، بررسی و زمینه‌های ایدئولوژیک و زبانی این ترجمه‌ها را تحلیل و نقد کند. در این بررسی از متن «اصلی» انگلیسی نمایشنامه، ترجمه کتبی عطاءالله نوریان و تله‌تئاتر ایرانی به کارگردانی اکبر زنجانپور، ساخته‌شده بر اساس نسخه فارسی نوریان، استفاده شده است. لازم به ذکر است که در این بررسی تنها از قسمت دوم تله‌تئاتر «مرگ دستفروش» و بخش‌های مربوطه در متن انگلیسی و ترجمه کتبی استفاده شده است.

۳. بررسی نمایشنامه «مرگ فروشنده» و ترجمه بین‌زبانی و بین‌نشانه‌ای آن در زبان فارسی

۱-۳. روش‌شناسی

در این بررسی دیدگاه یاکوبسن برای تعریف ترجمهٔ بین‌زبانی و بین نشانه‌ای استفاده شده است و از این دیدگاه ترجمهٔ متن نوشتاری نمایشنامه از انگلیسی به فارسی، ترجمهٔ بین‌زبانی و ترجمهٔ متن فارسی، به تله‌تئاتر ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای است. تعریف نشانه‌شناسی لایه‌ای از متن به عنوان دیدگاه زیربنایی این بررسی نسبت به متن و لایه‌های مختلف آن اتخاذ شده است. از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای تله‌تئاتر، «مرگ دستفروش» متنی است که از لایه‌های مختلف زبان، تصویر، صدا، نور، موسیقی، لباس، و غیره تشکیل شده و محصول ترجمه بین‌نشانه‌ای نمایشنامه «مرگ فروشنده» است. برای نقد ترجمه، دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

انتخاب شده و تغییرات و عدم‌تغییرات لایه‌های مختلف متن تله‌تئاتر از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی به نقد ترجمه بررسی شده‌اند. به این منظور محقق نشانه‌های خاص با کارکردهای ایدئولوژیک کاملاً مشهود در ترجمه‌ها را تعیین و استراتژی‌های ترجمه این نشانه‌ها را در گروه‌های حذف، اضافه، تکرار و تغییر دسته‌بندی کرد. سپس این نشانه‌ها و استراتژی‌های ترجمه آن‌ها، از نظر ایدئولوژیک بررسی و نقد شدند.

۲-۳. جمع‌آوری داده‌ها

جدول ۱ نمونه‌ای از تکرار، حذف و اضافه‌های متن ترجمه فارسی در مقابل متن انگلیسی است.

جدول ۱ متن انگلیسی و ترجمه فارسی

English Text	*متن فارسی*	*استراتژی ترجمه*
CHARLEY. Willy, nobody's worth nothin' dead.		حذف
	چارلی: ویلی... همه همین‌طوری می‌شن.	اضافه
(After a slight pause.)	(سکوت کوتاه)	تکرار

در حقیقت ترجمهٔ کتبی در بیشتر موارد با متن انگلیسی مطابقت دارد و همان‌طور که مشخص است، بیشتر موارد حذف و اضافه هم مربوط به دانش کم مترجم از زبان انگلیسی بوده است، ولی هیچ‌یک منجر به حذف، تغییر و یا اضافه‌شدن نشانه‌های با کارکرد ایدئولوژیک خاص و مشهود نشده است.

اما نمایشنامه ژانر خاصی است که برای اجرا نوشته می‌شود و ترجمهٔ بین‌زبانی آن با ترجمه بین‌نشانه‌ای آن تفاوت بسیار زیادی دارد. در ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای نمایشنامه دستور صحنه‌ها باید به نشانه‌های دیداری و شنیداری تبدیل شوند و این نشانه‌های دیداری و شنیداری هستند که نقش اصلی را در انتقال حال و هوای نمایشنامه بازی می‌کنند و به همین دلیل کارگردان‌ها برای حفظ فضا و حال و هوای داستان، از روی دستورصحنه‌ها میزانسن را به اجرای نمایشنامه اضافه می‌کنند. دستورصحنه‌ها برای انتقال حال و هوای داستان و حالات و روحیات بازیگران کافی نیست و کارگردان و همه دست‌اندرکاران باید با استفاده از

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

خلاقیت و تجربه و مهارت خود طوری نمایشنامه را اجرا کنند که بیشترین جذابیت را داشته باشد، ولی این مسئله زمانی که نمایشنامه از فرهنگ دیگری وارد فرهنگ خودی شده باشد، به دلیل اضافه شدن مشکلات ناشی از ترجمهٔ بین‌فرهنگی بسیار سخت‌تر است.

ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای این نمایشنامه هم از همین دست است. نشانه‌های بسیار زیادی با کارکردهای ایدئولوژیک خاص در متن مبدأ وجود داشت که به تصویر کشیدن و اجرای آن‌ها در شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران کار بسیار دشواری است؛ به همین دلیل مترجم بسیاری از این نشانه‌ها را حذف کرده یا تغییر داده است که در زیر بررسی و تحلیل می‌شوند.

- **نشانه‌های جنسیتی:**

یکی از مهم‌ترین نشانه‌های ایدئولوژیک این نمایشنامه، نشانه‌های جنسیتی است. در کل نمایشنامه، پنج شخصیت زن وجود دارد که دو نفر آن‌ها شخصیت‌های اصلی و سه نفر دیگر شخصیت‌های فرعی هستند. لیندا[1] تنها شخصیت زنی است که کاملاً دست‌نخورده مانده است. او همسر وفادار و صبور ویلی[2] است؛ زنی که همهٔ عمر با او زندگی کرده، در خوب و بد و فراز و نشیب‌های زندگی یار و همراه او بوده و حتی حالا هم با وجود همهٔ سختی‌های زندگی و بیماری ویلی، همچنان در کنار او مانده و از او مراقبت می‌کند. شخصیت لیندا در حقیقت شخصیت یک زن خوب و کامل در فرهنگ و سنت غالب جامعه ایرانی است و کاملاً دست‌نخورده و کامل به تله‌تئاتر منتقل شده است.

شخصیت زن دیگر نمایشنامه میس فرانسیس[3]، معشوقه ویلی است. او منشی یکی از شرکت‌هایی است که ویلی برای آن‌ها کالا می‌برد و بیرون از شرکت با ویلی ارتباط دارد. مهم‌ترین صحنهٔ حضور او در نمایشنامه صحنه‌ای است که با ویلی در اتاق هتل هستند. در نمایشنامه چه در دستورصحنه‌های برون‌دیالوگی و چه درون‌دیالوگی اشاره شده که او لباس خواب سیاهی به تن دارد و در همان صحنه ذکر شده که ویلی در حال بستن دکمه‌های لباسش است.

«بلافاصله در سمت مقابل صحنه، زن درحالی‌که می‌خندد وارد می‌شود. ویلی از پی او

1. Linda
2. Willy
3. Miss Francis

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

درحالی‌که دکمه‌های پیراهنش را می‌بندد می‌آید. زن لباس خواب سیاهی به تن دارد. موزیک هوس‌انگیزی به همراه صدای کوبیدن در به گوش می‌رسد» (میلر، ۱۳۸۷: ۱٤۹).

«زن: ... بیا تو. نصف شبی مضحکه آدم لباسشو بپوشه...» (میلر، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

شخصیت میس فرانسیس که در حقیقت معشوقه ویلی است در تله‌تئاتر کاملاً عوض شده است؛ او لباسی زرشکی دارد و ویلی کت و شلوار پوشیده است. کاملاً رسمی روبه‌روی هم در اتاق هتل نشسته‌اند و با هم محترمانه مثل دو دوست صحبت می‌کنند. این صحنه کاملاً تغییر کرده و به همین دلیل می‌توان گفت تعجب بیش‌ازحد و عصبانیت و گریه بیف[1] وقتی وارد اتاق هتل می‌شود، بی‌معنا و ناهمگون است، چون پدرش واقعاً مستحقق سرزنش نیست! این تغییر شخصیت میس فرانسیس در نمایشنامه، درحقیقت تمام انسجام متن را به‌هم زده است. چرا بیف باید از دست پدرش تا این حد ناراحت و پریشان بشود، وقتی پدرش خیلی محترمانه روی صندلی روبه‌روی زنی نشسته و با او صحبت می‌کند...؟! در اینجا است که در حقیقت کسی که نمایشنامه را نخوانده باشد نمی‌فهمد چرا بیف این‌قدر با پدرش بدرفتاری می‌کند و چرا سال‌ها همهٔ زندگیش را به‌دلیل همین قضیه از بین می‌برد.

دو شخصیت دیگر داستان میس فورسایت[2] و لتا[3] هستند؛ این دو نماد دختران جوان و آزاد آمریکایی هستند و هپی[4] در رستوران از آن‌ها دعوت می‌کند که آن شب مهمان او و برادرش باشند. در حقیقت در این قسمت داستان وجود این دو شخصیت و توجهی هپی به آن‌ها و بی‌احترامی که در حضور آن‌ها به پدرش می‌کند نشان می‌دهد که برخلاف اینکه در داستان به نظر می‌رسد هپی پسر سربه‌راه‌تری است، ولی در حقیقت بیف است که برای خانواده و پدرش بیشتر نگران است. حذف این دو شخصیت کاملاً انسجام و معناهای ضمنی این قسمت از متن را به هم زده است. این دو شخصیت که از شخصیت‌های زن فرعی نمایشنامه و نماد دختران آمریکایی آزاد هستند و در فرهنگ و سنت غالب و مسلط ایرانی اصلاً پذیرفته شده نیستند، کاملاً در تله‌تئاتر حذف شده‌اند. شخصیت زن دیگر نمایشنامه منشی چارلی، جنی[5] است که او هم به کلی از نمایشنامه حذف شده است.

1. Biff
2. Miss Forsythe
3. Letta
4. Happy
5. Jenny

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

درحقیقت می‌توان نتیجه گرفت که مترجم/ کارگردان تنها شخصیت‌های زن اصلی نمایشنامه را در تله‌تئاتر نگه داشته و شخصیت‌های فرعی را به‌کلی حذف کرده است و حتی به قیمت از دست رفتن انسجام متن، تا توانسته این نشانهٔ جنسیتی مهم را در تله‌تئاتر نابود کرده است. از دو شخصیت اصلی زن هم تنها جنبه‌هایی را باقی نگه داشته که کاملاً در فرهنگ و سنت غالب جامعهٔ مقصد پذیرفته شده است و هرجا کوچک‌ترین مغایرتی با این فرهنگ و سنت غالب وجود داشته یا به‌کلی حذف شده یا تا حد ممکن تغییر داده شده است؛ حتی به قیمت از دست رفتن انسجام و یا معنای متن.

• **پوشاک**:

یکی دیگر از نشانه‌های تغییریافته که در ارتباط بسیار نزدیکی با نشانه‌های جنسیتی قرار دارد، پوشاک است. در ایران به دلیل محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی کارگردانان همیشه مجبور بوده‌اند حجاب هنرپیشگان را حفظ کنند و اغلب نماد زن بی‌حجاب در رسانه ملی ما زنی است که روسری یا چیزی شبیه به روسری و روی آن یک کلاه بر سر دارد. در حقیقت این تصویر نظام رمزگانی تلویزیونی (فیلمی) آنقدر برای ما تکرار شده که بیننده ایرانی کم‌کم فراموش کرده که این پوشش اصلاً پوشش هیچ ملت و تمدنی نیست و دیگر غرابت خود را از دست داده است. کارگردان تله‌تئاتر مرگ دستفروش هم از همین پوشش برای نشان دادن شخصیت‌های زن نمایشنامه استفاده کرده است.

همهٔ قسمت‌های بدن دو بازیگر زن به جز دست‌ها و قرص صورت کاملاً پوشانده شده است. لیندا که شخصیتی کاملاً پذیرفته شده از نظر فرهنگ و سنت غالب جامعه ایرانی دارد، در پوششی ساده و با هارمونی رنگ آبی که رنگی موزون برای یک خانم محسوب می‌شود، به تصویر کشیده شده است؛ شالی به رنگ سیاه روی شانه‌هایش قرار دارد و هیچ زیورآلاتی ندارد. کلاه او کلاه ساده‌ای است که در حقیقت کلاه خدمتکاران است و بندهای کلاه و یقه بلند لباس کاملاً گردن بازیگر را پوشانده است.

اما در مقابل او میس فرانسیس قرار دارد. او کت و دامنی زرشکی به تن دارد که با رنگ‌های آرام و سادهٔ لباس‌های لیندا تفاوت بسیار زیادی دارد. چیزی شبیه یقه‌ای صورتی با پاپیونی بزرگ دور گردنش است که قسمت باز یقه کت را کاملاً می‌پوشاند. همچنین یک روسری صورتی هم بر سر دارد که کاملاً دور گردنش پیچانده شده تا به هیچ‌وجه گردنش مشخص نباشد. روی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

آن یک کلاه آفتاب‌گیر مشکی با روبانی صورتی بر سر گذاشته که در مقابل کلاه سادهٔ لیندا شیک‌تر و مدرن‌تر به نظر می‌رسد و در دستانش هم زیورآلاتی دارد. او حتی یک شال مشکی خزدار هم روی شانه‌هایش انداخته است که از شال لیندا شیک‌تر و مدرن‌تر است.

کارگردان با این روش کرده میس فرانسیس را با لیندا متفاوت کند و نشان دهد که میس فرانسیس زنی بی‌قید و بند است و لیندا زنی پایبند و وفادار. در حقیقت شاید این نوع پوشش بازیگران زن ایرانی، یعنی نظام رمزگانی پوشاکی تلویزیونی (فیلمی) ایران در فرآیند طبیعی‌سازی ناشی از حشو و تکرار و سازکارهای حشو و تکرار، دیگر برای بینندهٔ ایرانی عجیب نباشد، اما واقعیت این است که این پوشش، پوشش هیچ فرهنگی نیست و اصلاً نه پوشش زنان در فرهنگ ایرانی است، نه آمریکایی. رابطهٔ آن کلاه با آن روسری کاملاً متناقض است؛ ولی کارگردان تمام تلاشش را کرده تا جایی که ممکن است پوشش این بازیگران را با فرهنگ مقصد، مطابقت دهد. به هر حال ظاهر لیندا به عنوان زنی کاملاً پذیرفته شده از نظر فرهنگ مقصد، در لباسی به تصویر کشیده شده که کاملاً لباس زنی خانه‌دار است که همیشه در خانه کار می‌کند و در مقابل، میس‌فرانسیس به عنوان زنی که ظاهرش پذیرفته‌شده نیست، در لباس‌هایی نسبتاً مناسب‌تر (هرچند عجیب!) نشان داده شده است.

- **روابط شخصیت‌ها:**

در کل قسمت انتخاب شده سه مورد وجود دارد که می‌تواند به عنوان ارتباط بین زن و مرد تلقی شود؛ اولین مورد زمانی است که ویلی با میس فرانسیس در اتاق هتل است، مورد دوم زمانی است که ویلی قبل از خودکشی لیندا را در آغوش می‌گیرد و مورد سوم زمانی است که در قسمت مرثیه، چارلی دست لیندا را می‌گیرد و او را به طرف قبر ویلی می‌برد. اما ارتباطات بین شخصیت‌ها در هر حدی از مواردی است که در تله‌تئاتر کاملاً حذف شده است. تنها در مورد ویلی و میس فرانسیس مترجم/کارگردان برای اینکه دیگر متن کاملاً بی‌معنا نشود ارتباط آن‌ها را به صحبتی دوستانه تغییر داده است که در حقیقت بی‌معنی است، زیرا بدون پی بردن به نوع ارتباط آن‌ها، عصبانیت و گریه فراوان بیف کاملاً بیجا و بی‌معنا بنظر می‌رسد، چون پدرش خیلی محترمانه با یک زن صحبت می‌کند. در این قسمت هم مترجم/ کارگردان کوچک‌ترین تلاشی نکرده چیزی را جایگزین آن نقش‌ها بکند یا تلویحاً ارتباط آن‌ها را بیان کند تا گریه و خشم بیف منطقی به‌نظر برسد. با این کار انسجام متن کاملاً به هم ریخته و حتی متن بی‌معنی به‌نظر می‌رسد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

• **شغل‌های زنان:**

یکی دیگر از نشانه‌های ایدئولوژیک حذف‌شده در متن، شغل است. سه شخصیت حذف‌شدهٔ متن میس فورسایت، لتا و جنی هستند. میس فورسایت یک مدل است و لتا عضو هیئت ژوری که هر دو شغل‌هایی دارند که در جامعه مقصد کاملاً نپذیرفته و غیرمعمول هستند. جنی منشی چارلی است و شغلش در فرهنگ ایرانی نامعمول نیست، اما از آنجاکه در کل، کارکردن خانم‌ها بیرون از منزل در فرهنگ غالب و مسلط جامعه ما قابل‌قبول نیست، جنی هم به همراه شغلش حذف شده است.

• **اخلاق زبانی:**

یکی دیگر از نشانه‌های خاصی که در متن حذف شده است، ناسزاهایی است که شخصیت‌ها در برخی صحنه‌ها به‌کار می‌برند؛ مثلاً در متن کلماتی نظیر «حرامزاده» وجود دارد که در متن تله‌تئاتر به‌کلی حذف شده است.

• **نکات اخلاقی:**

نکات اخلاقی از نشانه‌هایی هستند که به متن اضافه شده‌اند. این نکات اخلاقی مثل احترام به بزرگتر، بلند شدن جلوی پای او و غیره که در فرهنگ و سنت غالب جامعهٔ ایرانی بسیار مهم هستند در تله‌تئاتر اضافه شده و معناهای ضمنی متن را عوض کرده‌اند؛ مثلاً زمانی که برنارد در دفتر چارلی است، پایش را روی میز گذاشته و نشسته، ولی در تله‌تئاتر پشت میز منشی است و کیفش را مرتب می‌کند. نمونهٔ دیگر زمانی است که ویلی وارد دفتر می‌شود. در متن اصلی برنارد ایستاده است و ویلی به عنوان بازنده آن داستان به سمت او می‌آید و دست می‌دهد، اما در تله‌تئاتر، ویلی ایستاده و برنارد (به رسم ایرانی‌ها) با خوشحالی به سمت او می‌رود. در متن اصلی برنارد می‌گوید «بشین ویلی»، ولی در تله‌تئاتر (به رسم فرهنگ و سنت غالب جامعه ایرانی) برنارد با خوشحالی به سمت ویلی می‌رود، برای او صندلی عقب می‌کشد و به او تعارف می‌کند که بنشیند. در همان صحنه زمانی که ویلی از برنارد می‌خواهد که او را نصیحت کند، ویلی می‌ایستد، اما این قسمت در تله‌تئاتر حذف شده است. مورد دیگر زمانی است که ویلی به کافه می‌رود و پسرانش را در آنجا می‌بیند. هر دوی آن‌ها به محض دیدن ویلی از جا بلند می‌شوند، اما در متن اصلی نمایشنامه چنین صحنه‌ای نیست و کارگردان خود این نکته اخلاقی را تله‌تئاتر اضافه کرده است. همچنین در کل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

قسمت‌هایی که ویلی، هپی و بیف در کافه هستند، حذف شخصیت‌های زن، شخصیت هپی را که در حقیقت پسر لاقیدی است، عوض کرده و به پسری بسیار خوب تبدیل کرده است. این حذف‌ها به‌کلی معنی متن را در این قسمت از بین برده‌اند.

جدول ۲، از بررسی نشانه‌های با کارکرد ایدئولوژیک کاملاً مشهود در متن اصلی و ترجمه‌ها به دست آمده است. همان‌طور که مشخص است، در ترجمه بین‌نشانه‌ای تنها یک مورد تکرار وجود داشته که آن هم لیندا است. ۸ مورد از این نشانه‌ها حذف شده، ۳ مورد تغییر کرده و ۱ مورد نشانه ایدئولوژیک به متن اضافه شده است.

جدول ۲ بررسی و مقایسه نشانه‌های با کارکرد ایدئولوژیک کاملاً مشهود

ترجمه / نشانه‌ها		ترجمه کتبی	تله‌تئاتر
نشانه‌های جنسیتی	**لیندا**	تکرار	تکرار
	میس فرانسیس	تکرار	تغییر
	میس فورسایت	تکرار	حذف
	لتا	تکرار	حذف
	جنی	تکرار	حذف
پوشاک		تکرار	تغییر
روابط شخصیت‌ها	**لیندا و ویلی**	تکرار	حذف
	میس فرانسیس و ویلی	تکرار	تغییر
	میس فورسایت و هپی	تکرار	حذف
	لتا و هپی	تکرار	حذف
اخلاق زبانی		تکرار	حذف
نکات اخلاقی		تکرار	اضافه
شغل‌های زنان		تکرار	حذف
مجموع	**اضافه**	۰	۱
	تکرار	۱۳	۱
	تغییر	۰	۳
	حذف	۰	۸

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

۴. نتیجه‌گیری

در ترجمه بین‌فرهنگی که در آن همواره دست‌کم دو فرهنگ متفاوت حضور دارند، مترجمان می‌توانند رویکرد خود به ترجمه را انتخاب کرده و بر اساس آن ترجمه کنند، ولی رویکرد انتخابی آن‌ها همیشه دلایل و زمینه‌های ایدئولوژیک آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای دارد که تحت‌تأثیر عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و غیره قرار دارد. به همین دلیل نوع تغییرات و حتی عدم‌تغییرات نشانه‌های متن مخصوصاً نشانه‌هایی که مشخصاً کارکرد ایدئولوژیک خاصی در یک جامعه دارند، بسیار مهم و بحث‌برانگیز است. این نوع نشانه‌ها همواره تحت‌تأثیر فرهنگ مبدأ و مقصد قرار می‌گیرند و تغییر کردن و ثابت ماندن آن‌ها هر دو معنادار است.

ترجمهٔ کتبی نمایشنامه، با عنوان «مرگ فروشنده» تنها چند مورد اختلاف کوچک با متن اصلی داشت که تقریباً همگی ناشی از دانش ناکافی مترجم در زبان انگلیسی بوده است و در حقیقت مترجم توانسته بود فضای متن اصلی را کاملاً به متن مقصد منتقل کند، اما در مورد ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای، اوضاع بسیار متفاوت بود. در حقیقت مترجم/کارگردان تمامی تلاش خود را کرده بود تا قوانین و مسائل فرهنگی جامعه مقصد را حفظ کند، ولی مجبور بوده برای انسجام نسبی متن تا حدی نیز این نوع نشانه‌های متن اصلی را با تغییرات فاحش حفظ کند. در واقع میزان حذف‌های مشخصاً ایدئولوژیک در تله‌تئاتر بسیار زیاد بود ولی مترجم در این ترجمه‌ها کاملاً ایدئولوژی فرهنگ و سنت غالب جامعه را به کار برده بود، نشانه‌های کاملاً مشخص ایدئولوژیک که با فرهنگ و سنت غالب جامعه ایرانی سازگار است کاملاً حفظ شده بود و یا حتی برخی از این نوع نشانه‌ها به متن اضافه شده بود، اما در جاهایی که کوچکترین ناسازگاری با فرهنگ و سنت غالب جامعه دیده می‌شد، نشانه یا کاملاً حذف شده و یا کاملاً تغییر کرده بود، آنقدر که حتی در برخی موارد انسجام متن را به هم زده بود.

در حقیقت زبان به دلیل ویژگی انتزاعی، نمادین و قراردادی بودن نشانه‌هایش، نسبت به تصویر، انگیختگی بسیار کمتری دارد. نشانه‌های تصویری با توجه به شمایلی بودن، انگیختگی و صراحت بسیار بیشتری دارند؛ به همین دلیل سانسور[1] و حذف در نشانه‌های دیداری و شمایلی بسیار مشخص‌تر و بارزترند، درنتیجه روابط قدرت و فرهنگ و سنت غالب و مسلط جامعه بر این نشانه‌ها حساسیت بیشتری دارند و این نشانه‌ها بیشتر هدف سانسور

1. censorship

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

و حذف قرار می‌گیرند. همین مسئله باعث می‌شود که مترجمان بتوانند بهتر از بلاغت‌های زبانی بهره ببرند. اما در مورد تصویر استفاده از فنون بلاغی تصویری بسیار مشکل‌تر است و در این مورد هم کارگردان نتوانسته با استفاده از این فنون بلاغی دال‌ها را به گونه‌ای تغییر دهد که مدلول‌ها ثابت بمانند و متن انسجام و هماهنگی خود را از دست ندهد. کارگردان تقریباً همهٔ دال‌ها را یا کاملاً سانسور کرده یا به حدی تغییر داده که مدلول کاملاً تغییر پیدا کرده و متن انسجام و معنای خود را نسبت به متن اصلی تقریباً از دست داده است.

به‌طور کلی، سطح سانسورهای مشخصاً ایدئولوژیک در ترجمه‌های بین‌نشانه‌ای تنها بستگی به جامعه مقصد نداشت، زیرا در ترجمهٔ کتبی که در همین جامعه انتشار یافته است هیچ سانسوری وجود نداشت. درحقیقت این نظام نشانه‌شناختی ترجمه و میزان انگیختگی و صراحت نشانه‌ها است که تأثیر چشمگیری در رویکرد مترجم به ترجمه و میزان تغییرات ترجمه دارد؛ تا حدی که کارگردان سعی کرده حتی به قیمت از دست رفتن انسجام متن، قسمت‌های مشخصاً ایدئولوژیک را کاملاً با فرهنگ غالب و مسلط جامعه مقصد مطابقت دهد و این نشان می‌دهد که فرهنگ غالب جامعهٔ مقصد است که تعیین‌کنندهٔ میزان سانسور ترجمه‌ها است و ارگان‌های نظارتی به شدت سعی می‌کنند دیدگاه‌های خود را به انواع خاصی از نظام‌های نشانه‌ای که انگیختگی بیشتری دارند، اعمال کنند و از این طریق این دیدگاه‌ها را در جامعه مقصد گسترش دهند.

۵. منابع

- تقیه، م. ح. (۱۳۸٤). «نقد ترجمه چیست؟». ***مطالعات ترجمه***. ۳، ۱۱، صص٦۱-۵۳.
- زنجانپور، ا. (کارگردان). (۲ خرداد ۱۳۸٤). ***مرگ دستفروش*** [پخش تلویزیونی]. ایران، تهران: سیمای جمهوری اسلامی ایران-IRIB.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی*** (ویرایش دوم). ایران، تهران: انتشارات علم.
- ----------. (۱۳۸۸ه). «ارتباطات بین‌فرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی». ***نشانه‌شناسی: نظریه و عمل***. ایران، تهران: انتشارات علم.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]

- ----------. (۱۳۸۷). «نقد ترجمه از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی». ***مطالعات ترجمه***. ٦، ٢٤، صص٤٧-٣٩.
- محمدی، ع. م. (۱۳۸۰). «جهت‌گیری‌های ایدئولوژیکی مترجم و ترجمهٔ آثار ادبی». ***مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران ۱۳۷۸***. ایران، مشهد: نشر بنفشه.
- میلر، آ. (۱۳۸۷). ***مرگ فروشنده***. ترجمهٔ ع. نوریان. ایران، چ ٥. تهران: انتشارات قطره.
- Jakobson, R. (2000). "On Lninguistic Aspects of Translation". In L. Venuti (Ed.), *the Translation Studies Reader.* (pp: 113-118). London and New York: Routledge. (Original work published 1959).
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Levy, J. (2000). "Translation as Decision Process". In L. Venuti (Ed.), *the Translation Studies Reader*. (pp. 148-159). London and New York: Routledge.
- Miller, A. (2006). "Death of a Salesman". In T. R. Arp & G. Johnson. *Perrine's Literature: Structure, Sound, and Sense. Drama: Vol. 3. Drama* (10th ed., pp. 1445-1525). United States of America: Thomson Wadsworth, a part of The Thomson Corporation. (Original work published 1949).
- Munday, J. (2004). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London and New York: Routledge.
- Nöth, W. (2004). "Semiotics of ideology". *Semiotica.* 148, 11–21.
- Sentence. (2009). In *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged* 10th Edition. Retrieved March 12, 2010, from http://dictionary. reference.com /browse/ sentence.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-28]