صفحات ۲۷- ۳۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

# تحلیل جلوه‌های بینافرهنگی در ترجمه‌های نمایشی دو دهه‌ی اخیر ایران؛ مطالعه موردی: نمایشنامه‌های *رقص مادیان‌ها* و *براساس دوشس ملفی**

**محمدعلی فمی تفرشی[۱]، محمد جعفر یوسفیان کناری*[۲]، مصطفی مختاباد[۳]**

[۱]کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲]دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳]استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۷)

## چکیده

این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر آراء پاتریس پاوی[۱] در موضوع تئاتر میان‌فرهنگی و روش‌های میان‌رشته‌ای مرتبط، تغییرات فرهنگی ترجمه‌های نمایشی را از فرهنگ مبدأ تا مقصد جست‌وجو کند. به‌منظور مطالعه‌ی این تغییرات، نمایشنامه‌هایی که در ادبیّات مرسوم نمایشنامه‌نویسی به «بازخوانی» شهرت دارند و یا اقتباس از نمایشنامه‌های خارجی به حساب می‌آیند، از بهترین نمونه‌های مطالعاتی هستند که نظریه‌ی درام بینافرهنگی، آن‌ها را نیز ترجمه‌ی نمایشی می‌خواند. پس از توضیح پایه‌های نظری بحث از آراء پاوی و نظریّات مؤثّر بر نوشته‌های او، نمونه‌کاوی توصیفی-تحلیلی، به شیوه‌های کتابخانه‌ای، موارد مطالعاتی تحلیل می‌شوند. امید می‌رود پژوهش بتواند نشان دهد که تغییرات فرهنگی بر بستر میزانسن و تداخل موقعیّت‌های بیانی در تلاقی فرهنگ‌ها، سطوحی از انضمامی‌سازی را شامل می‌شوند. هرچند در نهایت این اقتباس‌ها، توجّه کافی به فرهنگ مقصد نداشته‌اند. به این منظور، و با درنظرگرفتن اعتبار هنری نمایشنامه‌نویس‌ها و هم‌چنین با شرط تغییر نیافتن رسانه در مسیر ترجمه‌ی نمایشی، تحلیل موردی در دو نمایشنامه رخ می‌دهد: *رقص مادیان‌ها* بازخوانی محمد چرمشیر از نمایشنامه‌ی *یرما* اثر فدریکو گارسیا لورکا[۲] و *براساس دوشس ملفی* بازخوانی نغمه ثمینی و محمد رضایی‌راد از نمایشنامه‌ی *دوشس ملفی* اثر جان وبستر[۳].

**واژه‌های کلیدی**

درام بینافرهنگی، ترجمه نمایشی، پاتریس پاوی، میزانسن، *رقص مادیان‌ها*، *براساس دوشس ملفی*.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «تحلیل جلوه‌های میان‌فرهنگی در ترجمه‌های نمایشی دو دهه‌ی اخیر ایران با تمرکز بر آثار برگزیده» است که به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۲۸۸۳۷۳۴-۰۲۱، نمابر: ۸۲۸۸۳۷۰۵-۰۲۱، E-mail: yousefian@modares.ac.ir.

## مقدمه

حدود یک قرن پیش و در آغاز ادبیّات دراماتیک در ایران، نهضت ترجمه درقالب پروژه‌ای که امروزه با نام آداپتاسیون آن را می‌شناسیم نمایشنامه‌های خارجی (به‌ویژه آثار مولیر) را متناسب با درک مخاطب ایرانی و حوادث سیاسی-اجتماعی آن دوران کشور، در اختیار گروه‌های اجرایی قرار می‌داد. امروزه این پروژه با ویژگی‌های مختلفی شناخته می‌شود که همگی بیانگر نوعی دستکاری آگاهانه در مسیر ترجمه‌ی متن غیرفارسی و مناسب‌سازی آن برای اجرا به زبان فارسی هستند. ازجمله: تغییر نام نمایش، تغییر نام کاراکترهای یک نمایش، گنجاندن دیالوگ‌هایی در متن که بیانگر مسأله‌ای از وضع اجتماعی-سیاسی آن روزگار ایران باشد ولی در متن اصلی نشانی از آن‌ها نیست و افزودن توضیح صحنه، توصیف لباس، تکیه‌کلام‌ها و هر دگرگونی یا افزونه‌ی دیگری که به قصد برقراری ارتباطی ویژه با مخاطب ایرانی در متن ایجاد می‌شود. ارتباطی ویژه‌تر از آنچه که تصوّر می‌شد متن فی‌حدّذاته می‌تواند برقرار سازد (خاکی و خبری،۱۳۸۱). سرآغاز مطالعه‌ی ویژگی‌های ترجمه‌ها را در رساله‌های فلسفی سیسرو[۴] و هوراس[۵] در روم باستان می‌جویند (Munday, 2008, 7). هرچند شاید بتوان ریشه‌های آن را به بخش‌هایی از جمهور افلاطون هم نسبت داد (کورنگ بهشتی و صافیان اصفهانی، ۱۳۹۴). امروزه امّا، دانش مطالعات ترجمه به اندازه‌ی قلمرو نظم رشته‌ای دانشگاهی گسترده شده است و در این گستردگی، همپوشانی مطالعه‌ی اقتباس‌ها با بخشی از گستره‌ی مطالعات ترجمه دور از انتظار نیست. سوزان بسنت[۶]، در تقسیم‌بندی از انواع (سه‌گانه) ترجمه، یک نوع را (به تبع یاکوبسن) ترجمه‌ی بینانشانه‌ای معرّفی می‌کند و به بیان او در این قسم، اجراگرها به مثابه‌ی مترجم‌ها و اجرا به عنوان شکلی از ترجمه (و بالعکس) می‌توانند مورد توجّه و تحلیل باشند (Bassnett, 2005, 23). با توجّه به اینکه یاکوبسن، خود در مصادیق ترجمه‌ی بینانشانه‌ای، ترجمه از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر را نیز پیش‌بینی کرده بود، اقتباس‌ها به عنوان ترجمه‌ای میان‌فرهنگی می‌توانند موضوع مطالعات ترجمه باشند (مشایخی، ۱۳۹۰، ۱۷۸). گسترده‌شدن دامنه‌ی مطالعات ترجمه تا در برگرفتن بخشی از مطالعات تئاتر از یک سو، و تحوّل مطالعات تئاتر به‌خصوص در موضوعات بینافرهنگی از سوی دیگر، باعث شده‌است اصطلاح‌هایی نظیر «مترجم به مثابه‌ی نویسنده/دراماتورژ[۷]» در مطالعات ترجمه و برعکس آن: «دراماتورژ/کارگردان به مثابه‌ی یک مترجم» در بخش قابل توجّهی از نظریه‌پردازی‌ها و تحلیل‌های بینافرهنگی تئاتر، کاربردی پذیرفته‌شده داشته باشند. چارچوب نظری این پژوهش، برآمده از آراء پاتریس پاوی به‌خصوص در کتاب *تئاتر در گذرگاه فرهنگ* است که نظریه‌پردازی در تئاتر بینافرهنگی را با توجّه ویژه به نشانه‌شناسی اجرای تئاتر و میزانسن، وابسته‌های انسان‌شناسانه و متافیزیک رسانه‌ای فرهنگ‌ها و هم‌چنین مطالعات ترجمه پی می‌گیرد. توجّه نظری پاتریس پاوی به ترجمه صرفاً از سنخ شاخه‌ی ترجمه‌ی فرهنگی در زبان‌کاوی مطالعات ترجمه نیست؛ وی علاوه‌بر اینکه می‌کوشد، چالش‌های ترجمه‌ی متون نمایشی را با استفاده از مفاهیمی نظری همچون میزانسن و انضمامی‌سازی توصیف کند، به ترجمه به عنوان نوعی استعاره برای بیان مقصودش از دراماتورژی متن‌های کلاسیک نیز نگاه می‌کند (Pavis, 2005). استعاره‌ای که به نظریه‌پردازی بینافرهنگی در تئاتر اجازه می‌دهد تا از ابزار نظری مطالعات ترجمه به نفع توضیح مناسبات بینافرهنگی در دراماتورژی‌ها و اقتباس‌های نمایشی بهره‌گیرد. از آنجا که پاوی، ترجمه‌ی نمایشی را هم به مثابه‌ی «تنظیم بازی»[۸] و هم «میزانسن»[۹] در نظر می‌گیرد (Pavis, 2005). می‌تواند کانون مناسبی باشد برای بررسی چالش همیشگی دراماتورژی، یعنی حفظ ارزش‌های ادبی و هنری در عین متناسب‌سازی فرهنگی. چنانچه در ادامه می‌آید، در تبیین چارچوب نظری لازم است به این نکته پرداخته شود که همانطور که هر ترجمه‌ای را می‌توان نوعی دراماتورژی و کنشی دراماتیک دانست (Ibid., 133-140). هرگونه دراماتورژی و اقتباسی که از یک اثر صورت می‌گیرد، ناگزیر در یک رابطه‌ی دوطرفه نوعی ترجمه‌ی نمایشی از آن اثر نیز به حساب می‌آید (Bassnett, 2005, 23). بنابراین، ارتباط ناگزیر نمایشنامه‌نویسی فارسی با فرهنگ‌های دیگر، در کنار پذیرش اقتباس به مثابه‌ی ترجمه و هم‌چنین امکان ورود مطالعات ترجمه در تحلیل دراماتورژی، استفاده از چارچوب نظری چنین پژوهشی را در تحلیل ارزش‌های ادبی-نمایشی تازه در متن‌های مقصد به لحاظ منطقی توجیه می‌کند. چراکه انتظار می‌رود، چالش همیشگی دانش ترجمه در دوگانه‌ی ترجمه‌ی وفادار و ترجمه‌ی آزاد، و چالش همیشگی اقتباس ادبی و دراماتورژی در حفظ ارزش‌های ادبی و نمایشی اثر مبدأ در عین متناسب‌سازی فرهنگی (که کلیشه‌هایی نظیر اقتباس وفادار و غیر وفادار را در ادبیّات مصطلح نقد به وجود می‌آورد) متقابلاً در توضیح یکدیگر مفید واقع شوند.

## روش پژوهش

نوع روش پژوهش انجام‌شده کیفی، و بر اساس نوع هدف کاربردی است. شیوه گردآوری اطلاعات مطالعات کتابخانه‌ای و روش بررسی در آن تحلیلی-توصیفی بوده است. نمونه‌های موردی حاضر در این مقاله دو نمایشنامه به نام‌های *رقص مادیان‌ها* و *براساس دوشس ملفی* هستند.

## پیشینه پژوهش

پیش از این نمونه‌های موردی این پژوهش در پژوهش‌های دانشگاهی حضور بسیار کم‌رنگی داشته‌اند؛ به‌طوری که تا به امروز نمایشنامه‌ی *براساس دوشس ملفی* در هیچ پژوهشی مورد مطالعه قرار نگرفته است. نمایشنامه‌های اقتباسی که منبع اقتباسِ آن‌ها نیز نمایشنامه بوده و تغییرِ رسانه در فرآیند بازخوانی صورت نپذیرفته است، در کنار اقتباس‌های دیگر و با چارچوب‌های نظری مختلف تحلیل شده‌اند. از سویی، پیش از این روش نظری پاتریس پاوی در تئاتر بینافرهنگی، در آثار نمایشی فارسی مورد استفاده قرار نگرفته‌اند، هرچند ترجمه‌ی چند مقاله‌ی مهم از پاوی و دیگران در مجلات و کتاب‌ها از جمله در *بوطیقای صحنه* (تدین، ۱۳۹۵) تلاشی بسیار ستودنی است. می‌توان پژوهش‌های غیر فارسی را که در روش‌شناسی آن‌ها از نظریه‌پردازی‌های پاوی استفاده شده‌است، به پنج دسته تقسیم کرد:

۱. برخی پژوهش‌ها تأثیر فرهنگ‌های مختلف بر آثار نویسندگان

بزرگ را مطالعه می‌کنند. به‌عنوان نمونه، تاتلو (۲۰۰۱) با نظر به آراء پاوی، نشانه‌های بین‌فرهنگی را در (اجراهایی از) آثار برشت و شکسپیر بررسی می‌کند.

۲. برخی نمونه‌های خاص (شرقی/چندفرهنگی) اجراشده از آثار برجسته‌ی غربی را مورد توجه دارند. این پژوهش‌ها بسیار گسترده‌تر هستند و اجراهای کاتاکالی هندی[۱۰]، اپراهای پکنی[۱۱] و سایر اجراهای نامتعارف و غیرغربی از آثار کلاسیک غربی مانند نمایشنامه‌های شکسپیر مورد مطالعه‌ی آن‌هاست. پژوهش ونشن شی (۲۰۰۰)، درباره‌ی دو اجرای اپرای پکن از دو تراژدی شکسپیر، از این دسته است.

۳. بخشی از مطالعات، خوانش آثار صحنه‌ای شرقی-غربی یا اجراهای شرقی بر صحنه‌های تئاتر غربی را به طور عام در دستور کار داشته‌اند (و نه منحصر به مطالعه‌ی اجراهای متون کلاسیک غربی) مانند پژوهش لی-مین لین (۲۰۱۰) درباره‌ی جنبه‌های بین فرهنگی اجرای افسانه‌ی مار سفید چین بر صحنه‌های غربی. گاه همین مطالعه‌ها جنبه‌ی انتقادی‌تری می‌یابند و محملی برای نقد یک عملکرد کلان به‌وجود می‌آورند، مانند جست‌وجوی هویّت چینی و بازنمایی چین بر صحنه‌های تئاتر اروپا و آمریکای شمالی، و فراتر از آن: مردم شرقی مهاجر در جوامع غربی معاصر (Lee, 2012).

۴. گروهی تعاملات بین‌فرهنگی میان ملّت‌ها را از این‌طریق مطالعه کرده‌اند، که بخشی مطالعه‌ای درون‌زبانی و بخشی مطالعه‌ای بینازبانی دارند. مثلاً پوستیگو (۲۰۱۵)، تعاملات بین‌فرهنگی در نمایش‌های موزیکال انگلیسی و اسپانیایی را مطالعه می‌کند.

۵. گروهی از نوشتارها نیز به آثار نمایشی درون یک ملّت نگاهی بین‌فرهنگی داشته‌اند یا نسبت میان اموری اجتماعی و مطالعه‌ی تئاتر بین‌فرهنگی را مورد کاوش قرار داده‌اند. چنین مطالعه‌هایی در جوامع بسیار مهاجرپذیر مثل کانادا (Freeman, 2010) یا جوامع متنوّع از نظر نژادی مثل ایرلند (McIvor, 2016) بیشتر به منظور تأکید بر آشتی ملّی و مبارزه با نژادپرستی صورت گرفته است. در این بین، پژوهش اُتول (۲۰۱۲) را که به برخی اخلاقیات تمرین‌های تئاتر بین‌فرهنگی، در چهار نمونه‌ی موردی مختلف می‌پردازد، به فراخور می‌توان در دسته‌های پنج‌گانه‌ی یادشده قرار داد. عمده‌ی نوشته‌های مربوط به تئاتر بینافرهنگی از نظریه‌پردازان برجسته‌ی تئاتر در غرب مطالعاتی هستند که آثار شاخص تولیدکنندگانی غربی را که ویژگی‌های چندفرهنگی و بین‌فرهنگی دارند، مانندِ آثارِ بروک[۱۲]، باربا[۱۳]، منوشکین[۱۴] و غیره مطالعه می‌کنند. در مقابل آن، مطالعه‌ای مانند کتابی از پاتریس پاوی (۲۰۱۷) که به تئاتر و اجرا در فرهنگی شرقی (کشور کُره) می‌پردازد، تحلیل را متوجّه آثاری کرده است که هسته‌ی خلّاقه‌ی تولیدکننده‌ی آن افرادی از جهان شرق هستند. کتاب مورد اشاره در پنج بخش مختلف، هم پایه‌های نظری بحث از نشانه‌شناسی اجرا در فرهنگ شرق و به طور خاص کُره را معرفی می‌کند، هم نمونه‌هایی از اجراهای هنرمندان کره‌ای را بررسی می‌کند، هم به رقص‌ها و اجراهای معاصر اشاره می‌کند و هم (در فصل چهارم) اجراهایی اساساً «فرهنگی» را جداگانه برمی‌شمارد و مطالعه می‌کند. نقطه‌ی اشتراک میان همه‌ی نمونه‌کاوی‌ها، مطالعه‌ی «اجرا» است و نه متن استانده‌ی نمایشی؛ هم‌چنین نمایشنامه‌هایی که (صرف نظر از کمّ‌ویف اجرا) به چاپ می‌رسند در این مطالعات جایی ندارند.

## مبانی نظری پژوهش

### ۱. ضرورت ارائه‌ی نظریه‌ای بین‌فرهنگی در مطالعات تئاتر

در سده‌های اخیر، افزایش مهاجرت‌ها و گسترش ارتباط‌های فرهنگی بین ملّت‌های شرقی و غربی، باعث پیدایش مفاهیمی مانند ادبیّات و هنر در تبعید و چالش‌های هویّتی در هنرمندان غیربومی به‌خصوص در جوامع مهاجرپذیر شد که هم‌زیستیِ گروه‌های نژادی، فرهنگی و اجتماعی گوناگون را در عمل ضرورت می‌بخشید؛ هم‌زمان در ساحت نظری هم علاوه‌بر مطالعات فرهنگی و نظریه‌ی پسااستعماری، مواجهه‌ی فرهنگ غربی با دیگری‌های متعدّد فرهنگی در میان هنرمندان تئاتر همچون آرتو[۱۵]، ییتس[۱۶]، برشت[۱۷] و دیگران، اشتغال نظری تازه‌ای را که به ویژگی‌های رسانه‌ای تئاتر توجّه نشان دهد، ضرورت می‌بخشد (McIvor, 1-7 2016). در بسیاری از جوامع غربی، عملاً تئاتر به ابزاری اجتماعی برای پاسخگویی به چالش‌های نژادی، جنسیّتی و فرهنگی تبدیل می‌شود و به عبارت دیگر، «تئاتر بین‌فرهنگی به عنوان یک گفتمان، توسط چالش‌های اساسی دیگری مانند مسأله‌ی جنسیت، پناهندگی، مسائل قومی-نژادی و جهانی‌سازی، متنوع، متکثر، غنی و پیچیده می‌شود» (Lei, 2011, 572). امّا در ساحت نظری عمدتاً در این سال‌ها، توجّه به انسان‌شناسی و نشانه‌شناسی تئاتر، نظریه‌ها را از توجّه به پیچیدگی‌های فُرمی و ملاحظات فنّی و رسانه‌ای تئاتر دور می‌کند؛ به‌طوری که به باور پاتریس پاوی، بینامتنیّت[۱۸] به عنوان مهم‌ترین دستاورد نظری در این حوزه که «زاییده‌ی ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی است برای مطالعه‌ی بینافرهنگی پا به عرصه گذاشته امّا دیگر جوابگوی عملکردهای درونی و فرآیندهای پیچیده‌ی اجرا نیست» (Pavis, 2005, 2). همین چالش نظری در ساحت میدانی نیز به گونه‌ای دیگر مؤثر است؛ به‌عنوان مثال، مک‌آیور، مجموعه‌ی دستاوردهای نظری مطالعه‌ی تئاتر بین‌فرهنگی درگروه‌های کانادایی از سوی ریک نولز و دیگران را خوش‌بینانه تلقّی می‌کند. چراکه نمی‌توان داده‌های به‌دست‌آمده را از مطالعه‌ی گروه‌های تئاتر بین‌فرهنگی در کشور کانادا و شهر مورد تأکید آن‌ها یعنی تورنتو، برای دیگر مناطق جهان معتبر دانست. به گفته‌ی او، تورنتو «چندفرهنگی‌ترین شهر جهان» و «سومین مرکز فعّال تئاتر در جهان انگلیسی‌زبان (پس از لندن و نیویورک)»، و هم‌چنین «بزرگ‌ترین شهر در اولین کشوری از جهان است که درباره‌ی بین‌فرهنگ‌گرایی قانون‌گذاری کرده‌است» (McIvor, 2016, 3). پاوی، راه‌حل مجموعه‌ی این دوگانگی‌ها در توجّه به دو وجه نظری و زیباشناسی فُرمی را در نوعی تنظیم الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی می‌بیند. راه حل پاوی در توجّه به هردو سوی فُرم و تاریخ، یا فُرم و نظریه، مدلی می‌سازد که خود، آن را تنظیم و توزین (رگلاژ) الگوی نشانه‌شناختی اجتماعی می‌نامد. به باور وی این تعدیل و تنظیم بین سه رأس اصلی مطالعه‌ی تئاتر امروز (میزانسن، مطالعات ترجمه و بین‌فرهنگ‌گرایی[۱۹]) رخ می‌دهد تا داده‌های نظری نهایی هم به فرم بی‌اعتنا نباشد، هم با هنجارهای نظری مطابقت یابد و هم‌چنین از واقعیّت‌های میدانی اجتماع مورد مطالعه دور نباشد. از نظر او دشوارترین برقراری پیوند، بین مدل‌های نشانه‌شناسی اجتماعی و رویکردهای انسان‌شناسانه است. تا از یک سو بتوان سویه‌های تاریخی و اجتماعی را حفظ کرد و از سوی دیگر به مردم‌شناسی هم توجّه نشان‌داد (Pavis, 2005, 8-9). مدل‌هایی که در ادامه می‌آید، هرکدام بخشی از این

تعدیل و تنظیم را انجام می‌دهد.

## ۲. میزانسن و نقش آن در نظریه‌ی تئاتر بین‌فرهنگی

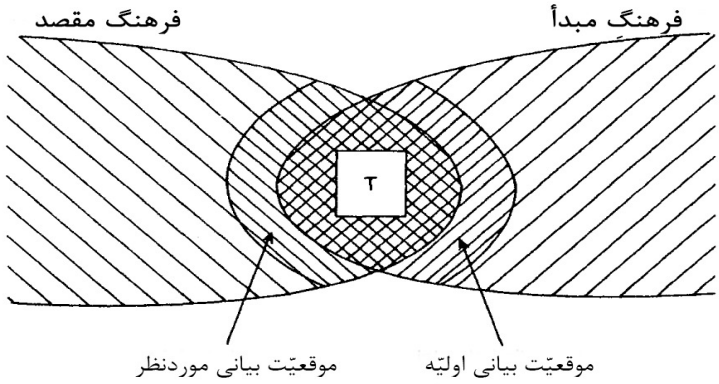
میزانسن در اصطلاح‌شناسی نقد فرانسوی تعریفی گسترده‌تر از معنای رایج آن در اصطلاح‌شناسی تحلیل‌های انلگو-آمریکایی دارد. آنچنان‌که پاوی بررسی می‌کند، این کلیدواژه در حوزه‌ی انگلیسی‌زبان، به مکان‌نمایی[۲۰] عناصر روی صحنه یا حدّاکثر صحنه‌آرایی، نورپردازی‌و جزئیات رفتار جسمانی بازیگرها محدود بوده است (Pavis, 2005, 34-35). این واژه در حوزه‌ی فرانسوی‌زبان، با تفاوت‌هایی همان اجرا[۲۱] در زبان انگلیسی است که بر سهیم‌بودنِ این مفهوم در عملِ نمایشی تکیه دارد (پویس، ۱۳۸۶، ۴۴). می‌توان میزانسن را همان اجرایی (پرفورمنسی) دانست که یک کارگردان (یا یک تیم خلّاقه) به عنوان یک نظام معنایی، آن را کنترل می‌کند. این نظام معنایی کنترل‌شده، یک مفهوم انتزاعی و نظری است، و نه یک تصوّر ملموس و تجربی. میزانسن، تنظیم تئاتر برمبنای نیازهای صحنه و مخاطب است. بنابراین، میزانسن همان حقیقتی است که تئاتر را عملی می‌کند، اما این عملی‌کردن برمبنای نظام ضمنی سازماندهی معنا رُخ می‌دهد (Pavis, 2013, 4). بنابراین، میزانسن حقیقتی است که تمام عناصر اجرا را کنارِ هم نگه می‌دارد، روابط میان نظام‌های معنایی صحنه را توضیح می‌دهد، اصول زیباشناختی را سامان می‌دهد و شامل همه‌ی مواد تعیین‌کننده‌ی اجرا می‌شود (Pavis, 2005, 92). این تعریف از میزانسن شامل تمام چیزهایی است که یک تماشاگر به هنگام حضور در سالن نمایش می‌بیند، می‌شنود و حس می‌کند؛ لذا مشارکت فعال او به عنوان یک دلالت‌کننده را نیز در تجربه‌ی ساخت معانی سهیم می‌کند (هنرور، ۱۳۸۰، ۸۰). به باور پاوی، دقیق‌ترین آزمایشگاه برای مسائل بین‌فرهنگی در تئاتر، میزانسن است که هم به نظریه (نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی) توجّه دارد و هم دغدغه‌های سنّتی مطالعات اجراهای بین‌فرهنگی (انسان‌شناسی تئاتر) را در خود جای داده‌است؛ مانند تمرین‌های باربا و متُد وی در ISTA[۲۲] که گونه‌ی مثالی همین ایده است که: رمزگشایی میزانسن از یک راه خاص، واحد و منحصر به فرد به‌عنوان تنها راه مشروع، غیرممکن است و به همراهی موارد علمی و تجربی متعدّدی نیاز است و این، خودانگاره‌ای بین‌فرهنگی است. مجموعه‌ی تجربیّات این‌چنینی، به این واقعیّت اشاره دارند که فرهنگ‌های دیگر (دیگری‌های فرهنگی) به‌تدریج با نفوذ به فرهنگ خودی در دیدگاه غرب‌محور، نظریه‌پردازان غربی را بر آن می‌دارد که از کلیشه‌ی غرب غالب و پیروز دست بردارند یا دست‌کم به تعدیل و نسبی‌سازی آن بیندیشند؛ چرا که «میزانسن اساساً نوعی از تنظیم (رگلاژ) بسترها و فرهنگ‌های متفاوت است» (Pavis, 2005, 1-6). پاتریس پاوی تأکید می‌کند که اگر کارگردان خود یک نویسنده برای میزانسن محسوب شود، باید پذیرفت که هر خواننده و بیننده‌ای در مواجهه با اثر/ متن دشوار، ناچار با درنظرگرفتن فرض‌هایی درباره‌ی بُعد عمدی تولید اثر و نویسنده‌ی آن، می‌تواند اثر/ متن را بخواند یا درک کند (Pavis, 2016, 20-21). تا جایی که پاوی امکان وفاداری میزانسن به متن را زیر سؤال می‌برد. چراکه مفهوم وفاداری، خود بسیار مناقشه‌برانگیز است و در مواجهه با آن نخست باید پرسید که «وفادار به چه؟». آیا وفاداری به سنّتی یا روشی از بازیگری مدنظر است یا به ایده‌ها و عقاید مدنظر نویسنده (که به آن‌ها دسترسی آسان نیست و اساساً «عقاید» و «نویسنده» هر دو در نگره‌ی پُست‌مدرن مفاهیمی بسیار ناپایدار به حساب می‌آیند) یا وفاداری به اصول زیباشناختی و ایدئولوژیک متن منظور است؟ (Pavis, 2005, 26).

با مرور آثار متعدّد پاوی از دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی تا به امروز، گونه‌شناسی‌های مختلفی برای میزانسن یافت می‌شود که هریک، بر مبنایی سامان می‌یابد. مبنای یکی از این نوع‌شناسی‌ها، تاریخی است و گروه‌های شناخته‌شده‌ای از روش‌های تئاتری و زیبایی‌شناسی هنری را شامل می‌شود؛ میزانسن‌های ناتورالیستی[۲۳]، رئالیستی[۲۴]، سمبولیستی[۲۵]، اکسپرسیونیستی[۲۶]، اپیک[۲۷] و تئاتری‌شده[۲۸]، عناوینی هستند که پاوی در نوع‌شناسی تاریخی میزانسن برمی‌شمارد؛ گونه‌های یادشده، نسبت‌های متفاوتی با محاکات و تقلید از واقعیّت را در یک طیف برمی‌سازند. گونه‌شناسی دیگر، انواع میزانسن‌های ممکن را برای متن کلاسیک نمایشی در طیفی از شش میزانسن به نام‌های بازسازی باستان‌گرا[۲۹]، تاریخ‌گرا[۳۰]، بازپرورش[۳۱]، میزانسن معناهای ممکن[۳۲]، برجسته‌سازی[۳۳]، و بازگشت به اسطوره[۳۴] شامل می‌شود. مبنای این نوع‌شناسی نسبت عناصر اجرا با عناصر متن کلاسیک در نخستین اجراهای آن است؛ در یک سوی طیف، میزانسن ممکن است برای بازسازی این عناصر (اسطوره‌ی جوهر متن) بدون کم‌ترین تغییری تلاش کند و نسبت به داراماتورژی‌های امروزی بی‌رغبت باشد. هم‌چنین در سوی مقابل میزانسن می‌تواند برخوردی کاملاً رادیکال با متن کلاسیک داشته‌باشد و آن را در اجرا به جایگاهی برای برخورد و گفت‌وگوی خوانش‌های متکثّر تبدیل کند. پاوی، گونه‌شناسی دیگری را هم با دقّت در نوشتارهایی از هانس‌تیس له‌مان[۳۵] و رابرت ابی‌راشد[۳۶]، می‌یابد که بسیار به یکدیگر نزدیک هستند و به همین جهت آن‌دو را در یک تقسیم‌بندی واحد از سه گونه‌ی میزانسن استعاری[۳۷]، صحنه‌نگار[۳۸] و واقعه‌مانند[۳۹] طبقه‌بندی می‌کند. مبنای این تقسیم‌بندی بی‌ارتباط با دو گونه‌شناسی پیشین نیست و میزان استقلال تئاتری اجرا از استیلای متن و فهم عمومی کارگردان را طبقه‌بندی می‌کند (Pavis, 2003, 211-215). امّا شاید بتوان مرتبط‌ترین گونه‌شناسی را با نظریه‌ی بین‌فرهنگی در تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای یافت که اقتباس‌های (معاصر) از متن‌ها را بسته به نوع برخورد با ظرفیّت‌های بیانی و زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی متن‌ها در سطوح متفاوتی از داستانی‌سازی[۴۰]، معاصرسازی و انضمامی‌سازی[۴۱]، طبقه‌بندی می‌کند. در این گونه‌شناسی، برخوردهای تخت و مسطّح با جهان متن را میزانسن خودمتنی[۴۲]، زیبایی‌شناسی‌های تاریخ‌گرا و استعاری‌تر را ذیل میزانسن ایده‌متنی[۴۳] و درک برآمده از برخورد تفسیرهای مختلف و موضع‌گیری شفاف دربرابر هرتفسیر را در میزانسن بینامتنی[۴۴] تعریف می‌کند (Zeltina and Reinsone, 2013). میزانسن خودمتنی تلاشی است برای فهم مکانیزم‌های متن و ساختار پلات بر اساس منطق درونی آن بدون ارجاع به چیزی بیرون از متن. در نقطه‌ی مقابل آن، میزانسن ایده‌متنی نظرگاه ایدئولوژیک کارگردان/اقتباس‌کننده را بر سایر اجزای متن و میزانسن برتری می‌دهد و تحلیل‌های سیاسی، اجتماعی و (علی‌الخصوص) روان‌شناسانه در فرامتن پیوسته تلاش می‌کند جایگزین عناصر باستانی متن شود (Pavis, 2005, 25). در نقطه‌ی تعادل این طیف، میزانسن بینامتنی قرار دارد که مهم‌ترین عامل صحنه‌پردازی میزانسنیک در این رویکرد، آشفته‌کردن آن چیزی است که در متن واضح است و وضوح بخشیدن به چیزی که در متن چندان واضح نیست و مبهم است. این دیالکتیک، که پاوی آن را «مکانیزم وضوح و ابهام» می‌نامد، به عنوان

هسته‌ی اصلی صحنه‌پردازی در میزانسن بینامتنی، بخش غیرگفتمانی شکل‌گیری اثر را سامان می‌دهد (Budzowska, 2014, 227).

## ۳. ترجمه‌ی نمایشی و نقش آن در تئاتر بین‌فرهنگی

دانش مطالعات ترجمه یک رشته‌ی دانشگاهی مفصّل و مستقل است که همه‌ی موضوعات مرتبط با بحث ترجمه در آن بررسی می‌شوند. توجّه نظری پاتریس پاوی به این دانش صرفاً از سنخ شاخه‌ی ترجمه‌ی فرهنگی یا حتّی ترجمه‌ی بین‌فرهنگی در پژوهش‌های (زبان‌شناسی) مطالعات ترجمه نیست. پاتریس‌پاوی علاوه‌بر اینکه می‌کوشد، چالش‌های ترجمه‌ی متون نمایشی را با استفاده از مفاهیمی نظری همچون میزانسن و انضمامی‌سازی توصیف کند، به ترجمه به عنوان نوعی استعاره برای بیان مقصودش از دراماتورژی متن‌های کلاسیک نیز نگاه می‌کند (Pavis, 2005). توجّه به دو پیش‌فرض مهم در استفاده از این استعاره، ضروری است؛ اوّلاً باید توجّه داشت که فصل مشترک رشته‌ی دانشگاهی مطالعات ترجمه با شاخه‌ی علمی مطالعات فرهنگی، استفاده‌ی هردو از مفاهیم و منابع دانش میان‌رشته‌ای نشانه‌شناسی است (مشایخی، ۱۳۹۰، ۱۷۵). لذا دور از انتظار نخواهد بود که در نظریه‌ی تئاتر بینافرهنگی، الگوهای نشانه‌شناختی جایگاه تأثیرگذاری داشته‌باشد. ثانیاً ترجمه، شرایطی آزمایشگاهی برای تحلیل روابط بین فرهنگ‌ها و بازنمایی رابطه‌ی میان فرهنگ‌هایی که در دو سویش قرار دارند، ایجاد می‌کند و بنابر این می‌تواند نقشی اجتماعی-فرهنگی ایفا کند. چنین توجّهی به ترجمه، دانش مطالعات ترجمه را به سوی مسائل فرهنگی، به‌خصوص در فرهنگی که «مقصد» خوانده می‌شود و فراتر از آن لحاظ‌کردن مؤلفه‌های فرهنگی در الگوهای آموزش و نقد ترجمه هدایت می‌کند (Bassnett, 2007, 15-17). برخی نظریه‌پردازان حوزه‌ی تئاتر بینافرهنگی، با اشاره به برجسته‌شدن دوگانه‌ی مبدأ و مقصد در ترجمه، استفاده از استعاره‌ی دراماتورژ به‌مثابه‌ی مترجم را در توصیف تعاملات بینافرهنگی دچار ناکارآمدی‌هایی می‌دانند؛ از طرف دیگر، آزادی عمل دراماتورژ ترجمه را از ماهیّت و اولویّت‌های هدف تاریخی‌اش که استناد قابل دفاع، خوانایی و قابلیّت مصرف بوده‌است، دور می‌کند (Profeta, 2015, 186). تعریف ترجمه‌ی نمایشی در نظریه‌پردازی‌های پاتریس پاوی، تا حدّ زیادی برای این انتقادها چاره‌اندیشی می‌کند؛ به باور پاتریس پاوی، ترجمه‌ی نمایشی دو ویژگی مهم دارد که آن را از ترجمه‌های دیگر متمایز می‌کند: نخست اینکه از راه بدن بازیگر و میزانسن آن است که به مخاطب می‌رسد. و دوم اینکه هر متن نمایشی «زبان‌مدار»[۴۵] به زبان دیگری ترجمه نخواهد شد، مگر با درنظرگرفتن ناهمگونی‌های فرهنگی و موقعیّت‌های بیانی[۴۶] که در فضا و زمان تعریف می‌شوند. مترجم، دراماتورژی است که باید پیش از هر اقدامی، ترجمه‌ای کلان‌متنی[۴۷] انجام دهد، تا تحلیلی دراماتیک از داستانی که متن انتقال می‌دهد داشته باشد. اما پس از آن، باید توجّه داشت که تنها در خوانش دقیق ریزساختارها است که تحلیل ممکن است. ریزساختارها[۴۸] مسائل و کنش‌های بسیاری را از زبان (شناسی)، فرهنگ، صنایع‌ادبی (سبک‌شناسی)، داستان و... توضیح می‌دهد (Pavis, 2005, 131-135). از طرف دیگر، پاوی با اشاره به مقاله‌ی ماروین کارلسون[۴۹]، در تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای، «تصویرسازی»[۵۰]، «ترجمه» و «تحقّق»[۵۱] را به عنوان انواعی از اقدام به اجرای متن و انتخاب میزانسن مناسب، معرفی می‌کند. بر اساس این دیدگاه، تصویرسازی و تحقّق، دو سوی یک طیف در دخالت‌دادن تفسیر شخص در اجرای متن هستند؛ تصویرسازی، میزانسن را به عینی‌کردن متن روی صحنه با جانمایی اشخاص و اشیاء تقلیل می‌دهد و در نقطه‌ی مقابل، رویکرد تحقّق، (چنانچه آنا اوبرزفلد[۵۲] اعتقاد دارد) متن را پروژه‌ای دارای خلأهای معنایی (سوراخ‌ها) می‌شمارد که تنها توسّط میزانسن پر یا کامل می‌شود. اما در پیشنهاد سوم (ترجمه) تحت تأثیر دیدگاه ژاک دریدا[۵۳] (در کتاب *درباره گراماتولوژی*) متن و اجرا در تعاملی متقابل به تکامل یکدیگر کمک می‌کنند؛ به‌این صورت که هر میزانسن، قطعاً عناصری را که متن از آن‌ها بی‌بهره بوده است (دیداری، شنیداری و غیره) بر آن می‌افزاید و متقابلاً با افشای این کمبود در متن، راه را برای بروز میزانسن‌های بی‌شمار بعدی باز می‌کند. پس بر اساس تعریف، هر ترجمه به مثابه‌ی میزانسن (و بالعکس) غنای متن و نقصان ذاتی اجرا (میزانسن) را بیان می‌کند (Ibid., 39-41). از دیدگاه پاتریس پاوی، دو نگاه می‌توان به ترجمه داشت: بر اساس دیدگاه نخست، ترجمه هرچند کامل و خودبسنده است، اما هیچ میزانسنی را حمل و پیوست نمی‌کند. انتخاب میزانسن را به کلی در اختیار کارگردان‌های آتی می‌گذارد. پاوی چنین دیدگاهی را معتبر نمی‌شمارد؛ چراکه، جلوگیری از تفسیر را غیرممکن می‌داند. به علاوه، باتوجّه به ملزومات رسانه‌ای نمایش، عناصر محیط فرهنگی که دراماتورژ در آن ترجمه می‌کند و هم‌چنین نیازهای مخاطب، پاتریس پاوی مدل شبه ساخت‌گرای دیگری نیز با تکیه بر وجه هرمنوتیکی ترجمه، و با هدف ازبین‌بردن نقش خداگون مؤلف اثر، معرّفی می‌کند تا مختصات رسانه‌ای و فرهنگی اقتباس را پررنگ کند (تصویر۲)؛ براساس این مدل، ترجمه همزمان، هم تحلیل دراماتیک است ($T_1$ و $T_2$) هم میزانسن و هم پیامی به




**تصویر ۱- تداخل موقعیّت‌های بیان تئاتری در ترجمه‌ی نمایشی. مأخذ:** (Pavis, 2005, 132)

مخاطب‌ها ($T_3$ و $T_4$) که هریک ممکن است بی‌خبر از دیگران باشد (Ibid., 136). امروزه غالباً با استفاده از استعاره‌های نمایشی، تعاریفی از ترجمه ارائه می‌شود که آگاهی از عمل تفسیری ترجمه، را به کیفیّت استنادی آن و مسائل مربوط به جنسیت و هویّت ارتباط دهد؛ امّا پاتریس پاوی با ارائه‌ی مدل‌های یادشده، ترجمه را بیش از روی صحنه‌بردن یک نمایشنامه در زبانی دیگر و به مثابه‌ی پرکننده‌ی خلأهای متن معرّفی می‌کند؛ بر این اساس، هر متن نمایشی نقاط تاریکی دارد که تنها با فعّالیّت میزانسنیک تئاتری در قالب یک ترجمه روشن می‌شود (Pavis, 2005, 142).

## ۲. مطالعه‌ی موردی

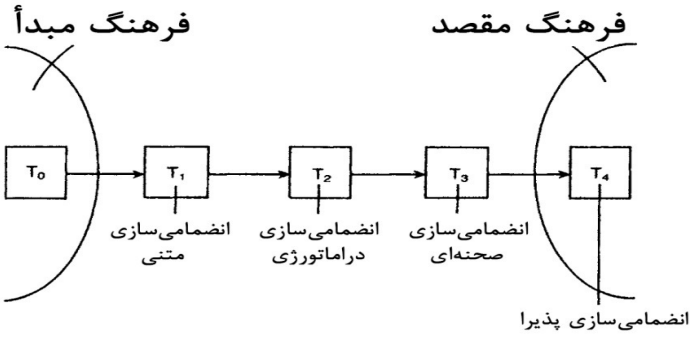
### ۲-۱. جلوه‌های بینافرهنگی در *رقص مادیان‌ها* اثرمحمد چرمشیر

نمایشنامه‌ی *رقص مادیان‌ها* که عنوان فرعی آن *بازخوانی نمایشنامه‌ی یرما* است، از این اثر لورکا، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی اقتباس شده است. خود لورکا از *یرما* «به عنوان بخش اصلی و مرکزی سه‌گانه نمایشی 'سرزمین اسپانیا' یاد می‌کند که با *عروسی خون* آغاز کرده بود [و با *خانه‌ی برناردا آلبا* به پایان می‌رساند]» (Delgado, 2008, 58). این سه‌گانه روایت‌گر بخشی از زندگی سنّتی روستاهای اسپانیا در آن سال‌ها است و *یرما* که در سال ۱۹۳۴ منتشر شد، به عنوان دومین نمایشنامه از این مجموعه قصّه‌ی زنی روستایی به نام یرما (به معنای سترون) را روایت می‌کند که شوق بسیاری برای مادرشدن دارد امّا همسرش خوان مخالف است. این کشمکش میانِ آن دو باعث می‌شود تا یرما روی به درمان‌های خرافی ناباروری بیاورد، سپس خوان با او برخورد کرده و حتّی او را به ارتباط پنهانی با معشوق سابقش (ویکتور) متّهم می‌کند. سرآخر هم، این کشمکش، هنگامی که یرما از همراهی و موافقت خوان به‌کلی ناامید شد، با به‌قتل رساندنِ خوان به دست یرما به پایان می‌رسد (لورکا، ۱۳۹۳).

با مقایسه‌ی پیرنگ‌های داستانی دو نمایشنامه‌ی *یرما* و *رقص مادیان‌ها* درمی‌یابیم که نمایشنامه‌ی چرمشیر، قصّه‌ی نمایشنامه‌ی سه‌پرده‌ای *یرما* را با حذف فضای روستایی و خط داستانی آن، در پنجاه‌ونُه تکه‌ی نمایشی می‌گسترد. هر پاره با یک توصیف صحنه‌ی کوتاه آغاز می‌شود که هم‌چون یک عنوان بر بالای هر پاره‌ی نمایشی، در کنار شمارگان همان پاره نوشته می‌شود؛ این توصیف صحنه‌ها یکی از این چهار مورد هستند: «زیر لکه‌ی نور»، «دونامارِیا می‌گذرد»، «میخانه» و «دون پی‌یت‌رو می‌گذرد». قصّه‌ی نمایشنامه بیشتر در دو مجموعه‌ی اول و سوم (زیر لکه‌ی نور و میخانه) می‌گذرد. دونامارِیا و دون‌پی‌یت‌رو دو شخصیّت فرعی که در نمایشنامه‌ی مبدأ اثری از آن‌ها نیست، در این نمایشنامه هم‌چون تریبونی، بیشتر نقش مکمّل داستان را برای القای کامل منویات نویسنده ایفا می‌کنند. تک‌گویی‌های این دو شخص، همگی پندهایی است که یکی به زن‌ها (دونامارِیا) و دیگری به مردها (دون‌پی‌یت‌رو) در خصوص نحوه‌ی ارتباطشان با جنس مخالف (همسرانشان) ارائه می‌دهند (چرم‌شیر، ۱۳۹۰). به‌نظر می‌رسد پراکنش این توصیف صحنه‌ها، از نظم ریاضی خاصّی پیروی نمی‌کند و چیدمان آن‌ها بنا به ضرورتی است که نویسنده در ارائه‌ی مطالب احساس می‌کرده است. در مجموعه‌ی صحنه‌هایی که قصّه در آن‌ها بیشتر پیش می‌رود (یعنی چهل پاره‌ی زیر لکه‌ی نور و میخانه) به چند رُخداد اشاره می‌شود که در نمایشنامه‌ی لورکا اثری از آن‌ها نیست؛ از جمله:

- از دنیارفتن فرزند ماریا (تکه‌ی چهل‌وچهارم، ۸۱ و ۸۲)؛
- سوگ ماریا بر فرزندش که نهایتاً به خودکشی خود ماریا منجر می‌شود (تکه‌ی پنجاه‌ویکم، ۹۳ و ۹۴)؛
- ممانعت شخصیّت برجسته و بزرگ روستا (دون میکله که در نمایشنامه‌ی لورکا وجود ندارد) از دفن ماریا در قبرستان عمومی روستا و درخواست زنان روستا برای دفن ماریا در قبرستان روستا (تکه‌ی پنجاه‌وسوم، ۹۶)؛
- به قتل‌رسیدن ویکتور حین خروج از روستا، اعدامی مطابق با سنّت‌های روستا، به تقاص علاقه‌ی پنهانی‌اش به یرما و فرارش از روستا (احتمالاً توسّط خوان و به تحریک دون‌میکله، تکه‌ی سی‌وهشتم، ۷۳ و ۷۴)؛
- یرما خوان را با دشنه‌ای به قتل می‌رساند و خفه نمی‌کند (تکه‌ی پنجاه‌ونهم، ۱۰۷).

نام‌ها و شخصیّت‌هایی نیز در جریان روایت حضور می‌یابند یا به آن‌ها اشاره می‌شود که لزوماً در متن لورکا وجود ندارند یا دست کم نامی را که چرم‌شیر بر آن‌ها نهاده، ندارند و تنها به عنوان زن یا پیرزن خوانده می‌شوند. تکنیک‌هایی در این اقتباس وجود دارند که مجموعه‌ای از نگاه «خودمتنی» نسبت به متن لورکا را در نمایشنامه‌ی چرم‌شیر نشان می‌دهد که سعی در برجسته‌سازی و تأکید بر نقش‌مایه‌هایی از نمایشنامه‌ی لورکا، در نسبت با فرهنگ مقصد (ایران معاصر) دارد. از جمله اینکه، وقایع نمایشنامه در فضایی رؤیاگون و با کم‌ترین امکان استناد به واقع، پیش می‌رود. چنانچه در بیان خود چرم‌شیر نیز گفت‌وگوی شخصیّت‌ها «به‌نظر درونی می‌آیند و با صدای بلند گفته می‌شوند» (همان، ۱۱۲). به عبارتی، در خوانش چرم‌شیر از نمایشنامه‌ی لورکا، با درونی‌ترکردن گفت‌وگوها و پهلوزدن به رؤیا، از صراحت واقع کاسته می‌شود تا دراماتورژ در فرادست متن و اجرا، آن



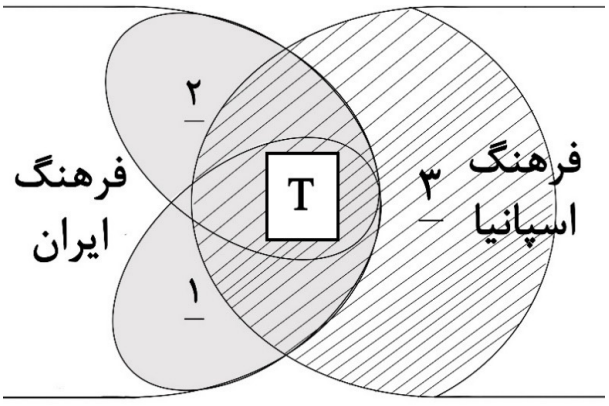

**تصویر ۲- مراحل انضمامی‌سازی در ترجمه‌ی نمایشی. مأخذ:** (Pavis, 2005, 134)

«خفقان» سنّت‌های جامعه‌ی روستایی اسپانیا را بازتاب دهد. همان‌گونه که گروه اجراگران فاوست یوجینو باربا در نظر پاتریس پاوی، فردگرایی و نیل به دانش فعّال را در فرادست حرکت‌شناسی اجرا متبلور می‌سازند (Pavis, 2005, 155-157). علاوه‌بر تکنیک زیباشناختی یادشده، که باعث می‌شود مکالمه‌های به‌ظاهر خصوصی زن‌های روستا با همسرانشان درهم‌تنیده شود (چرم‌شیر، ۱۳۹۰، ۳۶ و ۷۶) و اطلاعات محرمانه‌ای که بهراحتی امکان بیانشان وجود ندارد از درون ضمیر شخصیّت‌ها برملا شود، با شکستن مرزهای مکانی-زمانی و قراردادن توضیح صحنه‌ی بسیار تأویل‌پذیر «زیر لکه‌ی نور»، موقعیّت‌ها و شخصیّت‌هایی که در نگاه به‌ظاهر واقع‌گرا امکان نمایش همزمان به این صورت را ندارند، در کنار هم یک صحنه‌ی نمایشی را برمی‌سازند که در مجموع بازتاب‌دهنده‌ی همان اندیشه‌ی محوری است که چرم‌شیر در مصاحبه‌ی ضمیمه‌ی نمایشنامه ادعا می‌کند به جست‌وجوی آن در متن لورکا است: «زنانگی عقیم‌مانده»، «سرکوب‌شده» و «مردانگی استیلا یافته» (همان، ۱۱۱). علاوه‌بر انگاره‌ی خفقان، مسأله‌ی تحت نظربودن و «حرف مردم» که دغدغه‌ی آبرو را در خوان و خواهرهایش پدید می‌آورد، در نمایشنامه‌ی لورکا با سرک‌کشیدن رهگذران در خانه‌ی یرما و در گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها، به‌خصوص زنان روستا مشخّص است (لورکا، ۱۳۹۳). لورکا، خود نمایشنامه‌ی *یرما* را یک «تراژدی بر مبنای آبرو» توصیف می‌کند که به بیان دلگادو این دغدغه‌ی آبرو به‌خصوص برای شخصیّت خوان یکی در مسأله‌ی نزدیکی یرما به دلورس جادوگر و دیگری در عشق فروخفته‌ی یرما نسبت به ویکتور بروز می‌یابد (Delgado, 2008, 85- 86). همین دغدغه، در *رقص مادیان‌ها* به شیوه‌ی دیگرگون و متناسب با درک دراماتورژ از فرهنگ مقصد انضمامی می‌شود. تا جایی که خوان (به تحریک دون‌میکله، بزرگ روستا) ویکتور را که گمان می‌برد رقیب عشقی‌اش است به قتل می‌رساند تا حفظ آبرو کند (چرم‌شیر، ۱۳۹۰، ۷۳ و ۷۴) و یا دون‌پی‌یت‌رو مردان را برای حفظ آبرو به حسادت تشویق کرده و به آنان توصیه می‌کند که نگذارند همسرانشان بدون سرپوش در انظار حاضر شوند یا با صدای بلند بخندند (همان، ۶۴). بنابر این، شاید همان‌گونه که نظم‌جو در مصاحبه‌ی پیوسته به نمایشنامه بیان می‌کند، نمایشنامه‌ی چرم‌شیر واکاوی عمق ایده‌های نمایشنامه‌ی لورکا باشد (همان، ۱۱۵). این (ادعای) عمق‌کاوی که به‌نظر می‌رسد جُز با پرداختن به رؤیاهای آدم‌های نمایشنامه‌ی لورکا و تبدیل پیرنگ شبه‌سمبولیستی آن نمایشنامه به پیرنگ رؤیاگون و بسیار خونین‌تر این نمایشنامه میسّر نیست، دقیقاً مطابق تعریف پاوی از میزانسن خودمتنی است: تلاشی برای فهم مکانیزم‌های متن و ساختار پیرنگ بر اساس منطق درونی آن متن و آن فرهنگ (Pavis, 2005, 36). لذا با در نظرگرفتن تفاوت‌های شکلی، فرهنگی و بوطیقایی که متن چرم‌شیر با نمایشنامه‌ی لورکا دارد، تعجّبی ندارد اگر یرمای *رقص مادیان‌ها* در نیمه‌ی اوّل داستان، بی‌میل و رغبت نسبت به فرزندارشدن باشد (برعکس یرمای نمایشنامه‌ی لورکا که در تمام طول نمایشنامه مجدّانه و فعّال، پیگیر نیل به تنها هدفش، یعنی «پسر»دارشدن است). نگاه دراماتورژ به نمایشنامه‌ی مبدأ همان دیدگاه مسلّط نسبت به نمایشنامه‌ی لورکا در فضای نقد و تحلیل (به‌خصوص در کشور ما) است که اصلی‌ترین تقابل‌ها را در این نمایشنامه، تقابل سنّت و مدرنیته، یا تقابل آزادی‌های فردی با تحدیدهای سنّتی می‌پندارد و به همین جهت روی به میزانسن خودمتنی آورده‌است؛ آنچنان که حق‌روستا (۱۳۸۴) وضعیّت تراژیک زنان در جامعه‌ی روستایی اسپانیا را حاصل همین تقابل در نمایشنامه می‌داند. فراتر از آن، عدّه‌ای وجود «شباهت‌های فرهنگی» و «زمینه‌های اجتماعی مشترک» را دلیل توجّه هنرمندان ایرانی به نمایشنامه‌های لورکا می‌دانند، (فرشیدنیک و مختابادامرئی، ۱۳۹۲، ۲) و تأکید دارند که تحلیل لورکا از آن جامعه‌ی بسته‌ی روستایی بسیار متناسب با مسائل فرهنگی کشور ما است (باقری‌لویه و احمدیان، ۱۳۹۴، ۷۷). با توجّه به مسائل یادشده، موقعیّت‌های بیانی متداخل (یا همان گفته‌پردازی‌های نمایشی) که ترجمه‌ی نمایشی *رقص مادیان‌ها* را احاطه کرده‌اند، به شرح زیر هستند:

درون فرهنگ مبدأ (ایران و زبان فارسی) دو گفته‌پردازی با یکدیگر تداخل پیدا می‌کنند؛ اگر موقعیّت شماره‌ی ۱ را گفته‌پردازی چرم‌شیر و زبان نمایشنامه‌نویسی وی در نظر بگیریم، هنگام اقتباس از متن لورکا، نه با زبان اسپانیایی بلکه با ترجمه‌هایی از لورکا در زبان فارسی مواجهه صورت گرفته است. از میان ترجمه‌های فارسی موجود آنچه که به بیان چرم‌شیر مورد استفاده‌ی وی قرار گرفته‌است (ترجمه‌ی شاملو از نمایشنامه و ترجمه‌ی بیژن الهی از اشعار لورکا) موقعیّت شماره‌ی ۲ را می‌سازد (چرم‌شیر، ۱۳۹۰، ۱۱۷). فضای مشترک بین موقعیّت‌های بیانی ۱ و ۲ در تداخل با عناصر فرهنگی مبدأ در فضای گفته‌پردازی نمایشنامه‌ها و اشعار لورکا (موقعیّت شماره‌ی ۳) روبه‌رو می‌شود و در اشتراک این سه فضای متداخل است که نمایشنامه‌ی *رقص مادیان‌ها* شکل می‌گیرد (تصویر ۳). باتوجّه به گفته‌های چرم‌شیر در مصاحبه‌ی پیوست نمایشنامه، که شناخت اسپانیا را پیش‌نیاز درک نمایشنامه‌ی لورکا می‌داند، تلاش نمایشنامه‌ی *رقص مادیان‌ها* در فرآیند ترجمه‌ی نمایشی، نخست متوجّه بی‌نیازکردن مخاطب ایرانی از این شناخت به وسیله‌ی افزودن تفسیرها است. در همین مصاحبه ، چنین آمده‌است که مردان و نمایندگانی از اقشار اجتماع در نمایشنامه‌ی لورکا، «به دلیل برخوردهای فرهنگی» حذف شده‌اند و یکی از نخستین اقدام‌های مترجم، برگرداندنِ این شخصیّت‌ها به محیط داستانی است (همان، ۱۱۲ و ۱۱۹). فارغ از بررسی صحّت یا عدم صحّت این ادّعاها در تحلیل نمایشنامه مبدأ، چنین اقداماتی به تعبیر پاوی، فرآیندهای «داستانی‌ساز» است که کلان‌متن *یرما* را با ریزساختارهای پیشنهادی مترجم، انضمامی کرده و به رقص مادیان‌ها تبدیل می‌کند؛ چراکه، داستان در این منظومه‌ی نظری، میانجی روایت نمایشی در متن و صحنه است (Pavis, 2005, 28). لذا در این مصاحبه، از قضا مراحلی که چرم‌شیر در تکوین *رقص مادیان‌ها* عنوان می‌کند، تا حد زیادی مشابه مراحل انضمامی‌سازی‌های ترجمه در نظر پاتریس پاوی نیز هست؛ در انضمامی‌سازی متنی، مجموعه‌ای از تفاسیری که مخاطب ایرانی برای درک جهان لورکا نیاز دارد به متن می‌پیوندد. سپس با فرآیندهای داستانی‌ساز، عناصر دراماتیک جایگزین تفاسیر شده و سپس شخصیّت‌های غایب از جهان متن لورکا، حاضر می‌شوند تا انضمامی‌سازی دراماتورژی صورت گیرد. پس از این دو مرحله، مترجم شروع به سامان‌دادن «فرم زیباشناسی»، «فرم بیرونی» و «استفاده از تکنیک‌ها برای اجرا» می‌کند؛ (چرم‌شیر، ۱۳۹۰، ۱۱۲) و این دقیقاً مطابق با مرحله‌ی سوم انضمامی‌سازی ترجمه‌ی نمایشی در تفسیر پاوی است که نام «انضمامی‌سازی صحنه‌ای» بر آن گذاشته‌است (تصویر ۴):

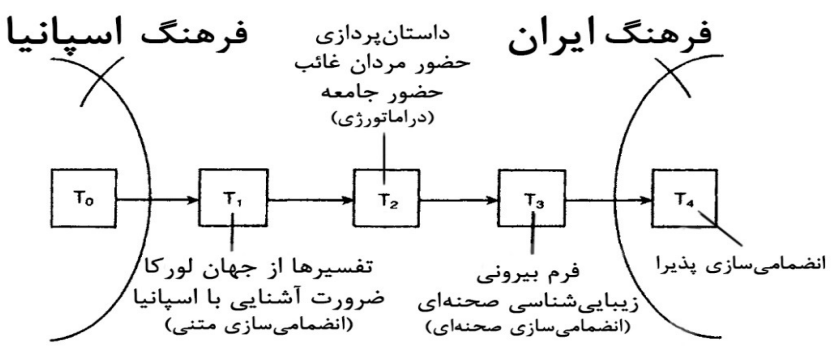
### ۲-۲. جلوه‌های بین‌فرهنگی در *بر اساس دوشس ملفی* اثر نغمه ثمینی و محمد رضایی‌راد

نمایشنامه‌ی *بر اساس دوشس ملفی* بازخوانی مشترک نغمه ثمینی و محمّد رضایی‌راد از نمایشنامه‌ی *دوشس ملفی* نوشته‌ی جان وبستر، نمایشنامه‌نویس انگلیسی عصر رنسانس است. نمایشنامه‌ی *مبدأ* روایت‌گر برشی از داستان واقعی زندگی جووانا د آراگونا، شاهزاده و دوشس وقت منطقه‌ی ملفی در ایتالیا است. در این داستان، جووانا پس از مرگ همسرش دوک ملفی، تصمیم به ازدواج مجدد با مباشر و خزانه‌دار خود آنتونیو بولونیا می‌گیرد؛ دو برادر وی، دوک فردیناند و کاردینال کلیسا به دلیل طمعی که به اموال دوشس دارند، با ازدواج وی مخالف هستند و دوشس ناچار ازدواج خویش را پنهان می‌کند. در کشمکش میان او و برادرهایش، سرانجام دو برادر که به راز پی می‌برند، قاتلی به نام دنیل د بوزولا را اجیر می‌کنند که با بی‌رحمی و شقاوتی خونین، دوشس و آنتونیو و فرزندان خردسال آن‌ها را به قتل می‌رساند و در پایان نیز در یک درگیری با هر دو برادر، هم خودش و هم دو برادر دوشس کشته می‌شوند (وبستر، ۱۳۹۳). نمایشنامه‌ی مقصد در ۹ منظر تنظیم شده‌است: منظر دربار، منظر شهر، منظر رُمی، منظر جشن، منظر وداع، منظر بازار، منظر حصر، منظر دیوانگان و منظر فرجام. با گفت‌وگوهایی که دولیو (دوست و همراه آنتونیو) با مخاطب و با دیگر شخصیّت‌ها دارد، وجه روایی (اپیک) در نمایش غلبه می‌یابد. هم‌چنین نویسندگان نمایشنامه با استفاده از ظرفیت جشن فضایی کارناوالی در منظر جشن به وجود می‌آورند و با استفاده از مناظر شهر، بازار و دیوانگان، مردم را که غائبان نمایشنامه‌ی وبستر هستند، حاضر می‌کنند. آنتونیو به خلاف نمایشنامه‌ی مبدأ مستقیماً به دست کاردینال (و نه به طور اتّفاقی در تاریکی و به واسطه‌ی بوزولا) کشته می‌شود. پس از همه‌ی قتل‌ها، فردیناند در هجوم دیوانگان، درحالی که «شبدر خیس» به دست دارد، خودش را می‌کُشد و در پایان هم بوزولا، با آرزوی رستگاری خودکشی می‌کند (ثمینی و رضایی‌راد، ۱۳۹۷).

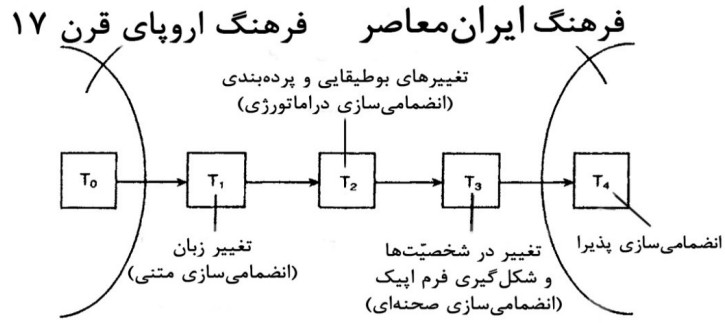



**تصویر ۳- تداخل موقعیّت‌های بیانی در *رقص مادیان‌ها*.**
**مأخذ: (بر مبنای مدل پاتریس پاوی)**

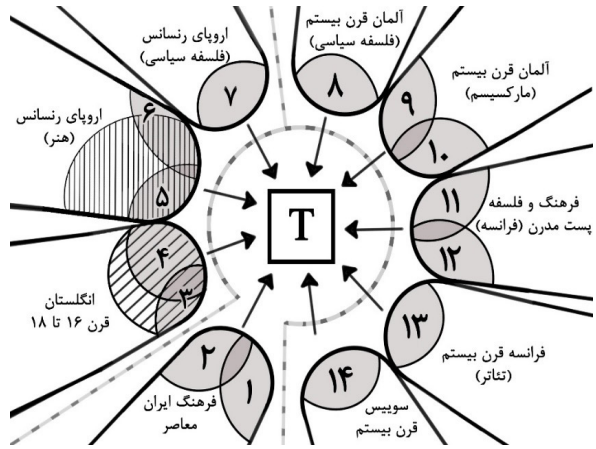
دو نویسنده‌ی این نمایشنامه، بر این باور هستند که «متن *دوشس ملفی* می‌تواند خودش را با جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، منطبق کند» و این را ویژگی ذاتی بیشتر نمایشنامه‌های باروک می‌دانند که با «پیرنگ‌های پرشاخه» هم‌صدا با رنسانس به «آفرینش دوباره‌ی انسان» و خلق «شخصیّت‌های بسیار و تودرتو با انگیزه‌های انسانی و پیچیده» نمایشنامه‌های انگلیسی قرن شانزدهم و هفدهم را مستعد تفسیر و بازخوانی می‌کنند (همان، ۸). وجود چنین ظرفیتی در این نمایشنامه از آن عصر تا به امروز، نگاه تاریخ‌گرا به متن و میزانسن‌های تاریخی‌تر را موجب شده‌است. در دوره‌ی معاصر، به‌خصوص بعد از هیجان‌های چپ‌گرا در اروپای پس از جنبش‌های دانشجویی مِی ۱۹۶۸ نگاه تاریخی به نمایشنامه‌ی وبستر، میزانسن‌های اپیک و شیوه‌ی فاصله‌گذاری برشتی را در اجراها افزایش داد و کنش دراماتیک دوشس به‌عنوان مبارزه‌ای رنسانسی علیه سیطره‌ی تشریفات مذهبی کاتولیک تفسیر شد (Barker, 2011, 54-168). چندانکه در زمانه‌ی خود وبستر نیز مدّتی اجرای نمایشنامه به دلیل محتوای ضد کاتولیستی‌اش توقیف شده بود(Luckyj, 2011). از سویی متن وبستر در گذار تاریخی قدرت سیاسی در پادشاهی انگلستان از دوره‌ی الیزابتی به جاکوبی تولید شده‌است و به همین دلیل سرشار از کنایه‌های تُند مذهبی، سیاسی و جنسیّتی است که به سردمداران آن زمان، و جابجایی قدرت از زنان به مردان اشاره دارد (Desmet, 2011, 162). لذا، نویسندگان *براساس دوشس ملفی* با تأکید بر این کنایه‌ها، شخصیّت کاردینال را در نمایشنامه‌ی وبستر، «بازتاب پُر اعوجاجی» از جیمز اوّل، پادشاه وقت انگلستان می‌دانند که می‌کوشید «از طریق نسبت‌دادن به تاریخی دینی» قدرت خویش را «مشروعیت بخشد» و در نقطه‌ی مقابل می‌توان، بر اساس «الگوی نمایشنامه‌های الیزابتی و جاکوبی» دوشس را «طرحی معکوس از ملکه الیزابت» دانست. در این الگو، باور بر این است که ملکه الیزابت تا پایان عمر با حفظ اسطوره‌ی دوشیزگی‌اش و رخندادن عامل برهم‌زننده‌ی این اسطوره که بارداری است، قدرتش را حفظ کرد. هرچند در خوانش تماشاگران عصر وبستر، شخصیّت دوشس می‌توانست «ملکه‌ی بی‌خردی باشد» که «عشق را بر عقل برتری داده» و در نتیجه «قدرتش را از دست می‌دهد و جانش را می‌بازد.» لذا نمایشنامه‌ی وبستر را هم می‌توان «ستایشی حسرت‌آلود از ملکه‌ی الیزابت [دانست] که دریافته بود بدن سیاسی‌اش مهم‌تر از بدن زنانه‌اش است» یا در مقابل تراژدی حسرت‌باری «در ستایش عشق و مصائبش» تفسیر کرد که جیمز اول با آن بیگانه بود و در مقابل




**تصویر ۴- مراحل انضمامی‌سازی *رقص مادیان‌ها*. مأخذ: (بر مبنای تطبیق مدل پاتریس پاوی و گفته‌های محمد چرم‌شیر)**




**تصویر ۵- مراحل انضمامی‌سازی ترجمه‌ی نمایشی در بر اساس *دوشس ملفی*.**
**مأخذ: (بر مبنای مدل پاتریس پاوی و با در نظرگرفتن اظهارات ثمینی و رضایی‌راد)**




**تصویر ۶- تعدّد موقعیّت‌های بیانی متداخل در تکوین *بر اساس دوشس ملفی*.**

ملکه‌ی سابق آن را تجربه کرده و در عین حال از آن اعراض کرده بود تا به سرنوشت ناگواری همچون دوشس دچار نشود (ثمینی و رضایی‌راد، ۱۳۹۷، ۹ و ۱۰). به همین ترتیب، نویسندگان این نمایشنامه می‌کوشند تا با تاریخی‌کردن نهادمایه‌های اساسی در نمایشنامه‌ی وبستر، نوعی میزانسن تاریخ‌گرا و ایده‌متنی بسازند؛ اوّلاً، انتقام در نمایشنامه‌های جاکوبی، قصاص ظالم‌ها به دست کسانی است که آشکارا مظلوم واقع شده‌اند. امّا انتقام در نمایشنامه‌های وبستر، انتقامی «مخرّب» از سوی «مهاجم»هایی است که لزوماً ظنّ گناهکاری بر کسی نبُرده‌اند (Male, 2013, 4). ثانیاً چنین انتقامی که صرفاً برای ترس از تحقّق یافتن عدالت رخ می‌دهد (Cave, 1988, 61). علاوه‌بر دیگر نهادمایه‌ی تکرارشونده‌ی باروکی یعنی «عشق» به مایه‌ی سومی به نام قدرت نیاز دارد که موازنه‌ی این هرسه در نهایت باعث به‌وجود آمدن ارتباط‌های دوسویه بین شخصیّت‌های نمایشنامه‌ی *براساس دوشس ملفی* می‌شود و نویسندگان این نمایشنامه چنین ظرفیّتی را در تاریخ و به‌واسطه‌ی فیگوری بنیامینی در شخصیّت دلیو می‌جویند که حتّی در ابتدای نمایش جمله‌ای از بنیامین را «درتحلیل درام‌های تاریخی برشت عیناً تکرار می‌کند» (ثمینی و رضایی‌راد، ۱۳۹۷، ۱۰-۱۷).

در مقدّمه‌ای که نویسندگان نمایشنامه با نام «براساس خودبودگی» نوشته‌اند، مسیری در نگاشتن نمایشنامه توصیف می‌کنند که بر اساس آن در مرحله‌ی نخست، زبان باستانی به زبانی تفسیرپذیرتر تبدیل می‌شود؛ در گام‌های بعدی، به ضرورت «دراماتورژی»، «بازنویسی» و سپس «بازخوانی» رخ داده است و چنین به‌نظر می‌رسد که محدوده‌ی آزادی عمل اقتباس‌گر و میزان تحوّل رخ‌داده در حیطه‌ی «بازخوانی» در نظر این نویسندگان بیش از سایر اصطلاح‌ها است: «[بازخوانی] یعنی نگارش دوباره‌ی متن و تغییر زبان و ساختار، و حتّی بازی با شخصیّت‌ها در عین حفظ طرح اصلی نمایشنامه، و حفظ آن سه امکان تماتیک اصلی (عشق، انتقام و قدرت)» (همان، ۱۱). بنابراین، مراحل انضمامی‌سازی ترجمه‌ی نمایشی در نمایشنامه‌ی *براساس دوشس ملفی* در تصویر (۵) قابل مشاهده است: به علاوه در بخشی از این مقدمه، تحت زیرعنوان «بازی بینامتنی» از برخورد چهارده بستر مؤثر در این ترجمه‌ی نمایشی نام برده می‌شود که بر مبنای مدل تداخل موقعیّت‌های بیانی پاتریس پاوی (تصویر ۱) هر ترجمه‌ای تنها در حصار موقعیّت‌های بیانی بین فرهنگ‌های متداخل امکان شکل‌گیری دارد:

تصویر (۶) در موارد بسیاری، به ضرورت محدودیّت‌های گرافیکی، چندان دقیق نیست؛ از جمله اینکه فضاهای فرهنگی مُماس با یکدیگر در واقع می‌توانند یک فرهنگ واحد تعریف شوند: نیمه‌ی سمت چپ اروپای رنسانس است و نیمه‌ی سمت راست اروپای معاصر (قرن بیستم)؛ پس از همگرایی این فضاهای فرهنگی به علاوه‌ی فرهنگ ایران اکنون، در محلّ تلاقی، آن موقعیّت بیانی ساخته می‌شود که نمایشنامه‌ی *براساس دوشس ملفی* می‌تواند در آن شکل بگیرد. در این تصویر، قسمت‌های هاشور خورده در فرهنگ انگلستان قرن شانزده و هفده و هجده، درام‌نویسی خاص این دوره‌ی زمانی است که دو فضای گفته‌پردازی شکسپیر و وبستر (*دوشس ملفی*) در آن خاکستری شده‌اند. قسمت‌های هاشورخورده‌ی عمودی در اروپای رنسانس، مربوط به ادبیّات رنسانسی است؛ بنابراین بخشی از فضای خاکستری مربوط به گفته‌پردازی نقاشی‌های بروگل، از حیطه‌ی هنر ادبیّات خارج است؛ بنابر این فضاهای (خاکستری) عنوان‌شده در این تصویر عبارتند از این موقعیّت‌های بیانی:

- **فرهنگ ایران:** ۱. گفته‌پردازی نغمه‌ی ثمینی، ۲. گفته‌پردازی محمّد رضایی‌راد.
- **فرهنگ اروپای رنسانس:** ۳. گفته‌پردازی جان وبستر (*دوشس ملفی*)، ۴. گفته‌پردازی شکسپیر، ۵. گفته‌پردازی دانته (*کمدی الهی*)، ۶. نقّاشی‌های بروگل، ۷. *شهریار* ماکیاولی.
- **فرهنگ اروپای معاصر:** ۸. گفته‌پردازی کارل اشمیت، ۹. گفته‌پردازی برشت (*آدم آدم است*)، ۱۰.گفته‌پردازی بنیامین (*نزهایی در باب فلسفه‌ی تاریخ*)، ۱۱ و ۱۲. گفته‌پردازی فوکو (*تاریخ جنون و تاریخ کلینیک*)، ۱۳.گفته‌پردازی آرتو (به‌علاوه‌ی گفته‌پردازی کامو)، و ۱۴. گفته‌پردازی دورنمات (*فیزیکدان‌ها و...*).

نویسندگان این نمایشنامه معتقدند ایده‌هایی که مرجع‌های بینامتنی

در شکل و محتوا پیش روی آنان نهاده‌است، نه صرفاً یک حصار بیانی، بلکه امکان ویژه‌ای است که متن آن‌ها را به یک بازخوانی مستقل تبدیل کرده و فراتر از خوانش‌های تخت قابل ارائه می‌کند. (ثمینی و رضایی‌راد، ۱۳۹۷، ۱۵-۱۸) بنابر این، میزانسن ایده‌متنی به عنوان یک زیرساخت، هرآن ایده یا ماده‌ای را که هم‌سو با فرامتن مورد نظر مترجم نمایشی باشد، از مراجع مختلف گرد هم می‌آورد تا آن‌ها را بنابه‌تعریف پاوی، جایگزین ایده‌ها و مواد موجود در متن کند. جمع‌بندی مباحث گفته‌شده در خصوص دو نمونه موردی در مقایسه با متن‌های مبدأ را می‌توان در جدول (۱) خلاصه نمود:

**جدول ۱- جلوه‌های بین‌فرهنگی در نمونه‌های مطالعاتی.**

<table dir="rtl">
<tr><td>نام نمایشنامه ◄<br>▼ سنجه بینافرهنگی</td><td colspan="2">رقص مادیان‌ها<br>(۱۳۸۲)</td><td>بر اساس دوشس ملفی<br>(۱۳۹۴)</td></tr>
<tr><td>تفاوت‌های داستانی عمده در پیرنگ در مقایسه با متن مبدأ</td><td colspan="2">- مرگ فرزند ماریا<br>- خودکشی ماریا<br>- جلوگیری از دفن ماریا در قبرستان<br>- به قتل رسیدن ویکتور<br>- قتل خوان با دشنه<br>- بی‌میلی ابتدایی یرما به فرزندداشتن</td><td>- تنظیم در نُه منظر اپیک<br>- روایت‌گری دلیو<br>- استفاده از نقاب به جای تاریکی<br>- حضور مردم در منظر بازار و دیوانگان<br>- دوشس به جای سه فرزند یک فرزند دارد<br>- تکیه بر میل ناممکن دوک به دوشس<br>- کاردینال آنتونیو را می‌کشد<br>- فردیناند و بوزولا خودکشی می‌کنند</td></tr>
<tr><td>گونه‌شناسی میزانسن</td><td colspan="2">خودمتنی - سمبولیستی - باستان‌گرا و بازگشت به اسطوره‌ی متن - استعاری<br>(تلاش برای بازسازی انگاره‌های اساسی پیرنگ)</td><td>ایده‌متنی - اپیک – تاریخ‌گرا - صحنه‌نگار<br>(قرائتی وابسته به ایدئولوژی چپ‌گرا از متن مبدأ)</td></tr>
<tr><td rowspan="4">تداخل موقعیّت‌های بیانی</td><td rowspan="3">فرهنگ ایران:</td><td rowspan="3">• گفته‌پردازی چرم شیر<br>• گفته‌پردازی مترجمان لورکا در فارسی</td><td>• گفته‌پردازی ثمینی<br>• گفته‌پردازی رضایی‌راد</td></tr>
<tr><td>• گفته‌پردازی شکسپیر</td></tr>
<tr><td>اروپای رنسانس:</td><td>ماکیاولی، دانته، بروگل گفته‌پردازی وبستر دوشس ملفی)</td></tr>
<tr><td>فرهنگ اسپانیا:</td><td>• گفته‌پردازی لورکا</td><td>اروپای معاصر:</td><td>اشمیت، فوکو، آرتو، کامو، دورنمات، بنیامین، برشت</td></tr>
<tr><td>مراحل انضمامی‌سازی</td><td colspan="2">• تفسیر از جهان لورکا (متنی)<br>• حضور مردها و جامعه (دراماتورژی)<br>• فرم بیرونی (صحنه‌ای)</td><td>• ساده‌سازی زبان (متنی)<br>• پرده‌بندی (دراماتورژی)<br>• شخصیّت‌ها و فرم اپیک (صحنه‌ای)<br>• مناسب‌سازی (پذیرا)</td></tr>
</table>

## نتیجه

توجّه به داده‌های چارچوب نظری تئاتر بین‌فرهنگی در تحلیل دراماتیک به عنوان تجلّی مکتوب تئاتر، و به‌طور خاص تحلیل نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش، بر مبنای شیوه‌های تحلیلی مطالعه‌ی بین‌فرهنگی به‌خصوص از آراء پاتریس پاوی، می‌تواند دستاوردهای نظری بدین‌شرح داشته‌باشد:

نخست، شاید بتوان گفت، خط‌کشی‌های فنّی بین کلیدواژه‌هایی مثل اقتباس، بازخوانی، بازنویسی، الهام، بازگویی و غیره اگرچه درجای خود معتبر است، امّا به پیشنهاد چارچوب نظری مطالعه‌ی بینافرهنگی، با قرارگرفتن جملگی این کلیدواژه‌ها، زیر چتر مفهومی «مترجم به مثابه‌ی دراماتورژ» در هنرهای نمایشی می‌توان درباره‌ی تفاوت‌هایی سخن گفت که اثر مبدأ از فرهنگ و زبان مبدأ تا تبدیل‌شدن به اثری در فرهنگ و زبان مقصد می‌پذیرد. بنابراین، بخشی از ایده‌های تحلیلی در نظریات مربوط به مطالعات ترجمه، در این زمینه مفید خواهد بود. به‌طور مشخّص دو مدل تحلیلی به نام‌های «مراحل انضمامی‌سازی ترجمه‌ی نمایشی» و «تداخل موقعیّت‌های بیانی در ترجمه‌ی نمایشی» در این زمینه نقش محوری ایفا می‌کنند.

دوم؛ «میزانسن» در این دستگاه نظری، اگرچه مربوط به اجرا است

امّا منحصر به تجلّی غیر مکتوب تئاتر نیست؛ لذا نوع‌شناسی میزانسن در نمونه‌های مطالعاتی، نشان می‌دهد که *رقص مادیان‌ها* با تلاش در بازسازی شمایل فرهنگی مبدأ و یگانه‌سازی پیرامتن‌های فرهنگی مبدأ، مترجم و مقصد، میزانسنی خودمتنی دارد. این میزانسن خودمتنی در ارتباطی منطقی با مدل‌های ترجمه‌ی نمایشی، تفسیرها، معاصرسازی‌ها و داستان‌پردازی‌ها را در انضمامی‌سازی و تداخل موقعیّت‌های بیانی بر مبنای کشف و بروز گوهر درونی پیرنگ قرار می‌دهد. *براساس دوشس ملفی*، نمایشنامه‌ای با ایده‌های مشخّص سیاسی-اجتماعی است و تلاش می‌کند محتواهای فرامتنی خود را که پاوی میراث مارکسیستی ادبیّات می‌نامد، جایگزین ایده‌های متن مبدأ کند. لذا در شکل، به میزانسن اپیک و در مراحل انضمامی‌سازی با بهره‌گیری از امکانات موقعیّت‌های بیانیِ مرجع‌های بینامتنی چهارده‌گانه، به شماری تغییرات زبانی، بوطیقایی و صحنه‌ای برای ساختن میزانسنی ایده‌متنی می‌رسد. بنابراین، هر اقتباسی را می‌توان، در گام نخست (انضمامی‌سازی متنی)، در مواجهه با تفسیرهایی پُرشمار از متن و فرهنگ مبدأ تحلیل (و تولید) کرد و در گام‌های بعدی متناسب با موضعی که در برابر هر تفسیر اتّخاذ می‌شود، نوعی از انواع میزانسن را هم می‌توان به آن نسبت داد تا سرانجام در محیط فرهنگی مقصد (انضمامی‌سازی پذیرا) ترجمه‌ی نهایی در حصارموقعیّت‌های بیانی مختلف شکل گیرد.

سوم؛ در نمونه‌های موردی حاضر و در سایر ترجمه‌های نمایشی، می‌توان سهم عناصر فرهنگی مبدأ و مقصد را مورد ارزیابی قرار دارد که در نتیجه‌ی این ارزیابی، می‌توان چنین گفت که این ترجمه‌ها توجّه کم‌تری به عناصر فرهنگی کشورمان، به‌خصوص در میزانسن‌های خودمتنی و ایده‌متنی، نشان می‌دهند. به عبارت دیگر، پس از ارائه‌ی تفسیرهایی از متن و فرهنگ مبدأ، و سپس اتّخاذ موضعی (کم‌وبیش) شفّاف در برابر (شماری از) آن تفسیرها، متناسب‌سازی‌های فرهنگی را که در مرحله‌ی انضمامی‌سازی صحنه‌ای و انضمامی‌سازی پذیرا مورد انتظار است، کم‌تر انجام داده‌اند. برهمین اساس: ۱. توجّه به تحلیل‌های بینافرهنگی در مطالعات تجلّی مکتوب تئاتر یعنی ادبیّات دراماتیک، هرچند چارچوبی کاربردی برای مطالعات اجرا بوده‌است، ۲. ارائه‌ی تفسیرهای خلّاقانه‌تر از متن و فرهنگ مبدأ درکنارموضع‌گیری شفّاف‌تر در برابر آن تفسیرها، در نسبت با گونه‌های میزانسن و میراث‌های ادبی متون کلاسیک، ۳. توجّه بیشتر به شمایل، نمایه‌ها و ارکان سمبولیک و عناصر فرهنگی کشور در ترجمه‌های نمایشی، به جای بسنده‌کردن به توقّعات مقطعی و مصرف سیاسی کاربران فرهنگ مقصد، در کنار مطالعه‌ی بازخوردها می‌تواند علاوه‌بر گشودن دریچه‌ای تازه بر تحلیل بینافرهنگی اینگونه بازخوانی‌ها، در بهبود کیفیّت تولیدهای دراماتیک (اقتباسی) بعدی هم تأثیری هرچند اندک داشته باشد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Patrice Pavis (1947).
2. Federico García Lorca (1898-1936).
3. John Webster (1578?-1626?).
4. Cicero (106 BC- 43 BC).
5. Horace (65 BC-8 BC).
6. Susan Bassnett (1945).

۷. سوزان بسنت کتابی به همین عنوان دارد که با هدف تأکید بر نقش مترجمان به عنوان عنصری خلاق، عمل ترجمه را به‌دور از گمانه‌زنی‌های انتزاعی درباره‌ی دایره‌ی شمول ترجمه مورد توجّه قرار می‌دهد. امّا استعاره‌ای که در نظریه‌ی بینافرهنگی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد، برعکس این عنوان، یعنی دراماتورژ به مثابه‌ی یک مترجم است.

8. Mise en Jeu.
9. Mise en Scene.
10. Kathakali (കഥകളി).
11. Peking Opera (京剧).
12. Peter Brook (1925- ).
13. Eugenio Barba (1936- ).
14. Ariane Mnouchkine (1939- ).
15. Antonin Artaud (1896-1948).
16. William Butler Yeats (1865-1939).
17. Bertolt Brecht (1808-1956).
18. Intertextuality.
19. Interculturalism.
20. Blocking.
21. Performance.
22. International School of Theatre Anthropology.
23. Naturalist.
24. Realist.
25. Symbolist.
26. Expressionist.
27. Epic.
28. Theatricalized.
29. The archaeological reconstruction.
30. Historicization.
31. Recuperation.
32. The Mise-en-Scène of Possible Meanings.
33. Vocalizing.
34. The return to myth.
35. Hans-Thies Lehmann (1944 - ).
36. Robert Abirached (1930 - 2021).
37. Metaphoric.
38. Scenographic.
39. Eventlike.
40. Fictionalization.
41. Concretization.
42. Autotextual (Autotextuell).
43. Ideotextual (Ideotextuell).
44. Intertextual (Intertextuell).
45. Linguistic Text.
46. Situations of Enunciation.
47. Macrotexual.
48. Microstructure.
49. Marvin Albert Carlson (1935- ).
50. Illustration.
51. Fulfillment.
52. Anne Ubersfeld (1918- 2010).
53. Jacques Derrida (1930- 2004).

## فهرست منابع

باقری لویه، سپیده؛ احمدیان، ناهید (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناسی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه *یرما* و *خانه برناردا آلبا* نوشته فدریکو گارسیا لورکا، فصلنامه *علمی-پژوهشی تئاتر*، ۶۲، صص ۷۲-۹۱.

پویس، پتریس (۱۳۸۶)، نقد دراماتیک در مواجهه با میزانسن، *نمایش*، ۹۹ و ۱۰۰، صص۴۲-۴۴.

تدین، علی (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه* (دو جلد، چاپ اوّل)، تهران: انتشارات آگاه.

ثمینی، نغمه؛ رضایی‌راد، محمد (۱۳۹۷)، *براساس دوشس ملفی* (چاپ اول)، تهران: بیدگل.

چرم‌شیر، محمد (۱۳۹۰)، *رقص مادیان‌ها؛ بازخوانی نمایشنامه یرما* (چاپ دوم)، تهران: نشر نی.

حق‌روستا، مریم (۱۳۸۴)، خانه برناردا آلبا: تقابل سنت با آزادی، *پژوهش‌های زبان خارجی*، ۲۵، صص ۵-۱۹.

خاکی، محمدرضا؛ خبری، محمدعلی (۱۳۸۱)، پژوهش در روندآداپتاسیون در تئاتر ایران. *مدرس هنر*، ۲، صص ۱۳-۲۳.

فرشید نیک، فرزانه؛ مختاباد امرئی، سیّد مصطفی (۱۳۹۲)، مطالعه تطبیقی ساختار نمایشی در *خانه برنارد آلبا* با روایت عاشقانه‌ای از مرگ درماه اردیبهشت و آخرین پری دریایی کوچک، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۳(۶)، صص ۱-۹.

کورنگ بهشتی، رضا؛ صافیان اصفهانی، محمدجواد (۱۳۹۴)، زبان از نظر افلاطون و هیدگر: یک بررسی مقایسه‌ای، *متافیزیک*، ۷ (۱۹)، صص ۴۱-۶۴.

لورکا، فدریکو گارسیا (۱۳۹۳)، *یرما* (چاپ اول)، ترجمه یدالله‌رؤیایی،تهران: افراز.

مشایخی، مهدی (۱۳۹۰)، «نقد ترجمه با ابزار نشانه‌شناسی فرهنگی‌مطالعه موردی: آلبوم هدیه عشق» از کتاب *نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)* (چاپ اول)، به کوشش: امیرعلی نجومیان، تهران: انتشارات سخن.

وبستر، جان (۱۳۹۳)، *دوشس ملفی* (چاپ اول)، ترجمه ناهید قادری،تهران: نشر نی.

هنرور، افسانه (۱۳۸۰)، کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر، *هنرهای‌زیبا*، (۱۰)، صص ۷۵-۸۰.

Barker, Roberta. (2011). "The Duchess High and Low: A Performance History of *The Duchess of Malfi*", In *The Duchess of Malfi*: *A critical guide*. Edited by: Christina Luckyj, Bloomsbury Publishing. pp. 42-65.

Bassnett, Susan. (2005). *Translation studies*, Third Edition, Routledge, London and New York.

Bassnett, Susan. (2007). "Culture and translation", In *A Companion to Translation Studies*, Edited by: Kuhiwczak, Piotr, and Karin Littau, Published by Multilingual Matters, pp. 13-23.

Budzowska, Malgorzata. (2014). Postmodern Performances of Ancient Greek Tragedy (Aeschylus' Oresteia and Euripides' Electra), *Athens Journal of Humanities & Arts*, 1, pp. 225-238.

Cave, Richard Allen. (1988). *The White Devil and The Duchess of Malfi*: *Text and Performance*, Macmillan International Higher Education.

Delgado, Maria M. (2008). *Federico García Lorca*, Routledge, London and New York.

Desmet, Christy. (2011). "A Survey of Resources", In *The Duchess of Malfi*: *A critical guide*. Edited by: Christina Luckyj, Bloomsbury Publishing. pp. 153-174.

Freeman, Barry. (2010). *Toward a Postmodern Ethnography of Intercultural Theatre*: *an Instrumental case-study of the Prague-Toronto-Manitoulin Theatre Project* (Doctoral dissertation).

Lee, Vanessa. (2012). "In Search of the Orphan": Intercultural Theatre, Multi-Ethnic Casting, and the Representation of Chineseness on European and North American Stages. *Transtext* (*e*) *s Transcultures* 跨文本跨文化. *Journal of Global Cultural Studies*, (7).

Lei, Daphne P. (2011). "Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson's HIT Productions in Taiwan", *Theatre Journal*, pp. 571-586.

Lin, Li-Min. (2010). *Transformation in Chinese Theatre Work*'*s The Legend of White Snake* (Doctoral dissertation, University of Maryland), College Park.

Luckyj, Christina. (2011). "Introduction", In *The Duchess of Malfi*: *A critical guide*, Bloomsbury Publishing. pp. 1-13.

Male, David A. (1986). *The White Devil and the Duchess of Malfi by John Webster*, Macmillan International Higher Education.

McIvor, Charlotte. (2016). *Migration and Performance in Contemporary Ireland*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

McIvor, Charlotte. (2019). "Introduction: New Directions?", In *Interculturalism and Performance Now*. Edited by: Charlotte McIvor and Jason King, Palgrave Macmillan, Cham, pp.1-26.

Munday, Jeremy. (2008). *Introducing translation studies*: *Theories and applications*, Second Edition, Routledge, London and New York.

O'Toole, Emer. (2012). *Rights of Representation*: *An Ethics of Intercultural Theatre Practice* (Doctoral dissertation, University of London).

Pavis, Patrice. (2003). *Analyzing Performance*: *Theater*, *Dance*, *and Film*, Translated by: David Williams. University of Michigan Press.

Pavis, Patrice. (2005). *Theatre at the Crossroads of Culture*, Translated by: Loren Kruger, Routledge, London and New York.

Pavis, Patrice. (2013). *Contemporary mise en scène*: *Staging theatre today*, Translated by: Joel Anderson, Routledge, London and New York.

Pavis, Patrice. (2017). *Performing Korea*, Translated by: Joel Anderson, Palgrave Macmillan, London.

Postigo, Alejandro. (2015), The Copla Musical: Exploring intercultural exchanges between English and Spanish musical theatre, *Acotaciones*, 34(2015), pp. 53-81.

Profeta, Katherine. (2015). *Dramaturgy in Motion*: *At work on dance and movement performance*, University of Wisconsin Press.

Shih, Wen-shan. (2000). *Intercultural theatre*: *Two Beijing Opera Adaptations of Shakespeare* (Doctoral dissertation).

Tatlow, Antony. (2001). *Shakespeare*, *Brecht*, *and the Intercultural Sign*. Duke University Press.

Zeltiņa, Guna and Sanita Reinsone. (2013). *Text in Contemporary Theatre*: *The Baltics within the World Experience*, Cambridge Scholars Publishing.

# An Intercultural Analysis of Iranian Dramatic Translations of in Last Two Decades; Case Studies: *Dance of the Mare* and *Based on The Duchess of Malfi*[*]

**Mohamadali Fami Tafreshi[1], Mohammad Jafar Yousefian Kenari[**2], Mostafa Mokhtabad[3]**

[1]Master of Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

[2]Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

[3]Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 28 Aug 2021, Accepted: 18 Dec 2021)

**R**elying on Patrice Pavis's theories (1996 & 2002) on dramaturgy and intercultural adaptation, this research attempts to examine the quality of cultural translation in the process of dramatic adaptation of selected Iranian plays over the past two decades. The purpose of this study is to explore the relationships and cultural implications that can be transformed from the source culture to the destination culture during the process of dramaturgical translation. New plays, such as those discussed in Iranian examples, are commonly reorganized through a creative process of cultural dramaturgy and recomposed as a novel independent play. New playwriting dramaturgy has become a creative practice for the contemporarization and localization of the original text, almost immediately after the spread of intercultural studies in the field of drama and performance during the 1970s. Hamburg Dramaturgy (1767-1769) written by Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), the famous German critic and theorist, has historically influenced the practice of recomposing literary texts. This article has been organized and compiled using Case Study method and descriptive analysis of dramatic data from late Iranian plays. The theoretical framework of the discussion, based on the ideas of Patrice Pavis in his outstanding books entitled "Theater at the Crossroad of Culture" (1996) and "Intercultural Performance Readers" (2002), is the basis for analysis of Iranian plays. From a cultural semiotic point of view, Pavis refers to a variety of Mise-en-scène strategies in the process of exchanging or transforming the conceptual features of a work during cultural translation from the source language to the target language. According to him, the new dramaturge-playwright bases his cultural readings of the characters, events, style of work, and narrative pattern on a new intercultural adaptation of original text. At each stage, the playwright or dramaturge, as a cultural translator, adds aspects of the theatrical implications of the original text to his theatrical world or adopts and exploits them with technical measures. The art of playwriting and the collection of literary adaptation techniques help the artist to reorganize and rewrite a new play. In this way, culture is reinterpreted as a conduit of significations, and acquires a native identity or a contemporary feature of the writers. "*Dance of the Mare*" (2019) is Mohammad Charmshir's rereading of "*Yerma*" (1934) by Federico Garcia Lorca (1936 -1898 ), and "*Based on the Duchess of Malfi*" (2018) is, in fact, a new dramaturgical adaptation of Naghmeh Samini and Mohammad Rezaei Rad from a play with the same title written by John Webster (1634-1580). In each of the two Iranian plays, the playwrights have creatively succeeded in portraying the effects of intercultural exchanges during dramatic translations. The findings of this study show that the experience of composing intercultural drama in Iran based on the views of modern theorists and performance can generate a dynamic interaction between dramatic literature and culture. From the results of this research, it is expected that the Iranian theatre artists and scholars will pay more attention to the techniques and patterns of literary dramaturgy and intercultural translations.

**Keywords**

Intercultural Dramaturgy, Theatrical Translation, Patrice Pavis, Mise en scène, *Dance of the Mare*, *Based on the Duchess of Malfi*.

[*]This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "An intercultural analysis of iranian dramatic translations of in last two decades with emphasis on selected works" under supervision of the second author and the advisory of third author at Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University.

[**]Corresponding author: Tel:(+98-21) 82883705, Fax: (+98-21) 82883734, E-mail: yousefian@modares.ac.ir