مطالعهٔ تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» به‌مثابهٔ نظام معناساز در فرایند ترجمهٔ فرهنگی

بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ «اتوبوسی به‌نام هوس» و دو اقتباس سینمایی کازان و توکلی

رامتین شهبازی، دانشجوی دکتری تخصصی فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
shahbazi.ramtin@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۹/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۱/۱۰

رابطهٔ میان متن مکتوب و متن سینمایی مبتنی بر ترجمهٔ بینازبانی است. نشانه‌های مکتوب به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند و در این راستا تغییراتی رخ می‌دهد که این تغییرات می‌تواند از دو منظر زیبایی‌شناسی و مطالعات میان‌رشته‌ای مورد پژوهش قرار گیرد. یکی از منظرهای مطالعات میان‌رشته‌ای در این راستا استفاده از آرای یوری لوتمان و هم‌فکرانش در حوزهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو- تارتو است. ایشان عقیده داشتند بخشی از فرایند تولید معنا در «تقابل میان فرهنگ- طبیعت» شکل می‌گیرد. این نگاه، با فرض اولیه‌ای، فرهنگ را نشانهٔ آرامش و طبیعت را نشانه‌ای از آشوب می‌داند و بر پایهٔ این فرضیه نظام‌های معناساز تقابلی خود را در حوزه‌های نقد هنر و نظام‌های فرهنگی گسترش می‌دهد. در این مقاله کوشیده می‌شود ضمن دقت در این انگاره، فرهنگ و طبیعت در حوزهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی بازخوانی و امکانی که این حوزهٔ مطالعاتی در ترجمهٔ فرهنگی (اقتباس) آثار سینمایی پدید می‌آورد، به‌مثابهٔ یک الگو بیان شود. در ادامه خوانشی از نمایشنامهٔ *اتوبوسی به‌نام هوس*، نوشتهٔ تنسی ویلیامز بنا بر آرای مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی مسکو- تارتو ارائه می‌شود و تقابل فرهنگ و طبیعت در دو اقتباس سینمایی این نمایشنامه یعنی فیلم‌های *اتوبوسی به‌نام هوس* ساختهٔ الیا کازان (۱۹۵۱) و *بیگانه* اثر بهرام توکلی (۱۳۹۲) از منظر تطبیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این پژوهش که بر مبنای کتابخانه‌ای است و بر پایهٔ روش توصیفی- تطبیقی بنا شده به این پرسش پاسخ داده می‌شود که فرایند ترجمهٔ عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» از متن مبدأ به متون مقصد بر پایهٔ چه سازوکاری شکل گرفته‌است؟ و تفاوت‌های عناصر نشانه‌ای «فرهنگ» و «طبیعت» در متن مبدأ و متون مقصد چگونه به ایجاد معنا کمک می‌کنند؟

واژگان کلیدی:
اقتباس، *اتوبوسی به‌نام هوس*، فرهنگ و طبیعت، نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

مقدمه

رابطهٔ میان انسان و طبیعت از خلق نخستین آثار هنری مورد توجه پژوهشگران عرصهٔ هنر بوده است. اولین تصاویری که انسان بدوی برای ارتباط با طبیعت بر دیوارهٔ غارها نقش زد، عاملی بود تا به‌واسطهٔ آن بتواند نیروهای گریزناپذیر و فراانسانی موجود در این طبیعت خشن را مسخر خود کند و آن‌ها را برای زندگی اجتماعی رام سازد. این نگرش تا به امروز ادامه یافته و چالش میان انسان و طبیعت را به بسترهای تازه‌ای در حوزه‌های مختلف مطالعاتی کشانده است.

برخی باورهای نظری در رجوع به ساختارهای اجتماعی و باورهای همین انسان‌های نخستین طبیعت را در مقابل با زیست جمعی انسان می‌بینند و می‌کوشند در مطالعهٔ تقابل‌های میان طبیعت و انسان به رهیافت‌های جدیدی در ارائهٔ معنا دست یابند. این نظریه‌پردازان که انسان را ذاتاً موجودی فرهنگی می‌خوانند و نظریات تقابلی خود را بر همین اساس سامان می‌دهند، به‌جای تقابل میان انسان و طبیعت از تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» یاد می‌کنند.

مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی[1] مسکو-تارتو[2] که نظریه‌پردازانی همچون یوری لوتمان[3] را در خود جای داده از جمله نحله‌های فکری است که در گرایشی ساخت‌گرایانه کوشیده است ایجاد معناها و شکل‌گیری نشانه‌های فرهنگی را در تقابل میان فرهنگ و طبیعت جست‌وجو کند. در این دیدگاه «فرهنگ» به‌مثابهٔ «نظم» در برابر «طبیعت آشوب‌گر» قرار می‌گیرد و سعی می‌کند با مطالعهٔ نمونه‌های مختلف در حوزهٔ هنر این فرضیه را به اثبات برساند که انسان به‌عنوان موجودی کنش‌گر قادر است به‌واسطهٔ شکل‌گیری فرهنگ و یا به‌عبارتی دیگر فرهنگی کردن اطراف خود دیواری سترگ دربرابر خشونت موجود در طبیعت ایجاد کند.

به‌واسطهٔ این نگره می‌توان شکل‌های مختلف هنری را مورد بازخوانی قرار داد و با مطالعهٔ رابطهٔ میان «فرهنگ» و «طبیعت» زوایای مختلف نهفته‌ای را که شاید کمتر مورد مداقه قرار گرفته باشد بازخوانی کرد. نمونه‌های این‌چنین در سنت‌های مطالعاتی غرب فراوان یافت می‌شود و در رجوع به سابقهٔ مکتب تارتو نمونه‌های بسیاری را می‌توان در حوزه‌های ادبی سراغ گرفت که کوشیده‌اند این تقابل را به‌نمایش بگذارند، اما در حوزه‌های مختلف هنر در ایران این اتفاق کمتر به چشم می‌آید.

یکی از امکانات مطالعهٔ این روش، بررسی تطبیقی آثار هنری است. بی‌شک در اندیشه‌ها و «فرهنگ (های)» شکل‌های بروز رابطه میان «فرهنگ» و «طبیعت»، متفاوت بوده و به‌شکل‌های مختلفی بازنمایی شده است. یکی از نویسندگانی که در آثارش از این تقابل برای ایجاد معنا استفاده کرده، تنسی ویلیامز(۱)، نمایشنامه‌نویس آمریکایی به‌شمار می‌آید. یکی از آثار او که این تقابل در آن کارکردی عینی می‌یابد نمایشنامهٔ اتوبوسی به‌نام هوس[4] است. پس از نگارش این نمایشنامه، الیا کازان[5]، کارگردان شهیر سینمای کلاسیک و تئاتر، اقتباسی از آن در قالب یک فیلم سینمایی (۱۹۵۱) انجام داده و در سال ۱۳۹۲،

1. cultural semiotics
2. Moscow-Tartu
3. Yuri Lotman

4. *A Street Car Named Desire*
5. Elia Kazan

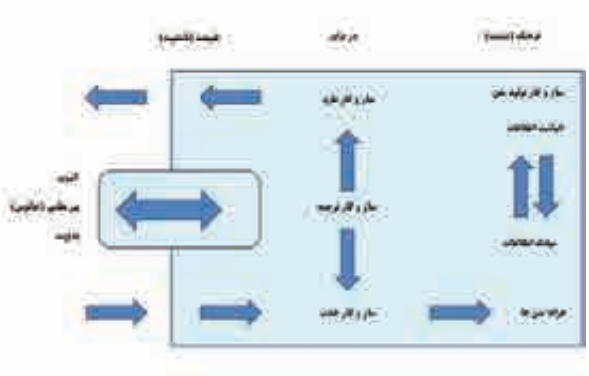
[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

بهـرام توکلی در برداشـتی آزاد فیلم بیگانـه(۲) را مقابل دوربین برده‌است. مقالهٔ حاضر قصد دارد با استفاده از روش توصیفی- تطبیقی به این سؤال پاسخ دهد که فرایند ترجمهٔ عناصـر «فرهنگ» و «طبیعت» از متن مبدأ به متون مقصد بر پایهٔ چه سازوکاری شکل گرفته‌است؟ و تفاوت‌های عناصر نشـانه‌ای «فرهنگ» و «طبیعت» در متن مبدأ و متون مقصد چگونه به ایجاد معنا کمک می‌کنند؟

بـرای همین منظـور ابتدا نظریـات لوتمان و هم‌اندیشـان او در مکتب مسـکو- تارتو مـورد بازخوانی قرار گرفته و در ادامـه این تقابل در هریک از آثـار به‌صورت جداگانه بررسی شده‌است. پیشینهٔ پژوهش حاضر مقاله‌های «مفاهیم متقابـل طبیعت و فرهنگ در حوزهٔ نشانه‌شناسـی فرهنگی مکتب مسـکو/تارتو» (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۲۰۵-۱۷۹)، «خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی» (سنسون، ۱۳۹۰: ۱۹۹-۱۵۳) و «ارتباط بینافرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد» (سـجودی، ۱۳۸۸: ۱۶۵-۱۴۳) را در برگرفته است.

۱- فرهنگ و طبیعت در نشانه‌شناسی فرهنگی

نشانه‌شناسـی فرهنگـی(۳) مکتب مسکو-تارتو همچون دیگر نظریه‌های سـاخت‌گرا ایجاد معنا را بر پایهٔ تقابل‌های دوتایـی بنا می‌نهد. در این تقابـل فرهنگ در برابر طبیعت تعریف شده اسـت: «زبان یک واژهٔ ناممکن است زیرا در آن صـورت همان یک واژه برای همه‌چیـز به‌کار خواهد رفت و هیچ‌چیزی را متمایز نخواهد کرد؛ پس دسـت‌کم



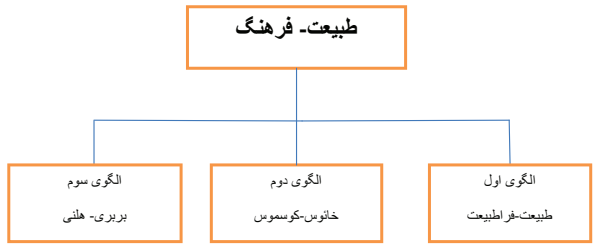
شکل شمارهٔ ۱: سازوکار متن در مکتب تارتو (سنسون، ۱۳۹۰: ۱۵۷)

یک واژهٔ دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به‌وجود آید» (سـجودی به نقل از آستروک، ۱۳۸۷: ۲۳). امـا این تقابل دوتایی تنها به بازی زبانی محدود نمی‌شـود و مبنایـی را تـدارک می‌بینـد کـه از خـلال آن می‌توان نظام‌های تفکری گسترده‌تری را مورد تمییز قرار داد. واژهٔ «فرهنگ» در گسـتره‌های فکری مختلـف دارای تعاریف متفاوتی بوده‌است.(۴) از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی انسان موجودی است که خود را با شرایط اطراف همگن می‌کند و می‌کوشـد آن را تغییر دهد: «از طریق یک فرایند مستمر دگرگونی، محیـط پیرامونی ما تغییر می‌کند و به اصطلاح تاریخـی می‌شـود. این جهان تاریخی‌شـدهٔ پویاسـت که فرهنگ نامیده می‌شـود» (سـجودی به نقل از جانسـون و لارسـون، ۱۳۸۸: ۱۴۴). ایـن تعریف معمـولا در مقابله با طبیعـت قرار می‌گیرد و آن را می‌توان در الگوی مورد نظر سنسون (شکل شمارهٔ ۱) خلاصه کرد:

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

سنسون[6] در توضیح این نمودار می‌نویسد: «هر فرهنگ، خود را به‌مثابهٔ نظم در نظر می‌گیرد. این نظم در مقابل آنچه بیرون فرهنگ وجود دارد، بیان می‌شود که همان آشوب، بی‌نظمی و وحشی‌گری است؛ به بیان دیگر بر این اساس فرهنگ در مقابل طبیعت مطرح می‌شود» (سنسون، ۱۳۹۰: ۱۵۸).

در همین راستا احمد پاکتچی این ابرالگو را با تفسیری جزئی‌تر ارائه می‌کند که در نمودار شمارهٔ ۱ به این ترتیب سامان گرفته‌است:



نمودار شمارهٔ ۱. تقابل فرهنگ و طبیعت (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۱۸۵)

در توضیح این شکل نکات زیر درنظر گرفته شده‌است:

۱- طبیعت به‌مثابهٔ امری ناظر بر محیط طبیعی زندگی انسان، در برابر فرهنگ که به‌مثابهٔ امری ناظر بر جنبه‌های فراطبیعی زندگی انسان است[...]

۱- طبیعت به‌مثابهٔ خائوس (یا بی‌نظمی) در برابر فرهنگ به‌مثابهٔ کوسموس (یا نظام‌مندی) [...]

۲- طبیعت به‌مثابهٔ امری ناظر بر بربریت [دیگری]، در برابر فرهنگ به‌مثابهٔ وضعیت خود[...] (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۱۸۲-۱۸۵).

6. Sonesson

این الگوی دوتایی نوعی قطعیت را در ایجاد معنی از سوی لوتمان ایجاد می‌کند که می‌تواند پنجره‌ای در نقد و تحلیل سیستم‌های فرهنگی مختلف باشد.

۲- نمایشنامهٔ «اتوبوسی به‌نام هوس»

نشانه‌های شناسایی عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» در نمایشنامهٔ اتوبوسی به‌نام هوس را می‌توان در دو دستهٔ جدا مورد بررسی قرار داد: ۱) دستور صحنه‌ها؛ ۲) گفت‌وگوها، کنش و رفتار شخصیت‌ها.

۱-۲- دستور صحنه‌ها

دستور صحنه در نمایشنامه خصلتی نشانه‌ای دارد. دستور صحنه‌ها را معمولاً به دو دستهٔ درون‌گفت‌وگویی و برون‌گفت‌وگویی تقسیم می‌کنند و این تقسیم‌بندی کلی در نظام‌های ساختاری به دسته‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود(۵): «معناها به‌وسیلهٔ دو شکل زبانی کاملاً مختلف انتقال می‌یابند - گفتارهای طرفین محاوره و توضیحات نویسنده (که معمولاً دستور صحنه نامیده می‌شوند)» (آستن و ساونا به نقل از ولتروسکی، ۱۳۸۶: ۱۰۵). در این شکل از ایجاد معنا نویسنده با صدای خود از درون متن بیرون می‌آید و مخاطب را هدف قرار می‌دهد. در اینجا نظام‌های ارتباطی درونی و بیرونی هم طبق تعریف مانفرد فیستر[7] (۱۳۸۷: ۱۵) شکل می‌گیرند. فیستر این دو وجه تمایز را در مورد «اجرای تئاتری» مدنظر قرار داده‌است. بنا به تعریف فیستر می‌توان این گونه استنباط

7. Manfred Fister

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

کـرد که نظام ارتباطی درونی از ارتبـاط بازیگر- بازیگر یا شخصیت- شـخصیت و نظام ارتباطی بیرونی از ارتباط بازیگر/شخصیت- مخاطب شکل میگیرد. حال در تفسیر فیسـتر می‌توان دسـتور صحنه را جایگزینی برای ارتباط بیرونی تلقی کرد. بنابراین ویلیامز خود آشـکارا از تقابل میان «فرهنگ» و «طبیعت» با مخاطبش سخن رانده‌است و به او نشانه‌هایی آشکار ارائه می‌کند:

۱-۱-۲. «دو مرد به سـاختمان نزدیک می‌شوند: استنلی کووالسـکی[8] و میچ[9]. حـدود ۲۸ تا ۳۰سـاله‌اند. لباس کاری به‌تـن دارند از جنس کتان زبر و راه‌راه آبی‌رنگ است. استنلی لباس بولینگ در زیر بغل دارد و یک بستهٔ کثیف گوشـت در دسـت دیگرش است. جلو پله‌های ساختمان متوقف می‌شوند» (ویلیامز، ۱۳۸۳: ۸).

در این فراز اسـتنلی از جانب نویسنده به‌گونه‌ای توصیف می‌شـود که گویـا از شـکار بازگشته‌اسـت. اشـاره به لباس‌هایـی که بـه تـن دارد و جنس آن زمخـت بودن فیزیکی این شخصیت را نشان می‌دهد.

۲-۱-۲. «بلانچ[10] وارد می‌شود. یک چمدان در دست دارد. به یک تکه کاغذ نگاه می‌کند، سـپس به خیابان می‌نگرد، بعد دوباره به کاغذ و دوباره به سـاختمان. از چهـره‌اش حیرت و ناباوری پیداسـت. ظاهرش با این محله سـازگاری ندارد. با ظرافت لباس پوشیده‌است: یک دست لباس سـفید به‌همراه گردن‌بند و گوشوارهٔ مروارید با دستکش و کلاه سفید، مثل کسی که به یک مهمانی عصرانهٔ چای در باغ دعوت شده باشد. زیبایی ظریف او باید دور از روشـنایی تند چراغ قرار گیرد. رفتارش نامأنوس است، درست مثل لباس سفیدش که او را شبیه یک پروانه کرده‌است» (همان: ۹ و ۱۰).

در این توصیف، در عمل تقابلی دوتایی میان «اسـتنلی» و «بلانچ» ایجاد می‌شـود. همان‌گونه که نویسندهٔ نمایشنامه در عبـارات پایانی اشـاره می‌کند، «بلانـچ» به‌مثابهٔ یک «دیگـری» در محیـط نمایش ظاهر می‌شـود. جدا از این فصـل معرفی می‌تـوان در بخش‌هـای دیگر نمایشـنامه بـه نمونه‌هایی همچـون بخش‌هایی که مـورد توجه قرار گرفت، اشاره کرد:

۳-۱-۲. «[...] او متوسـط‌القامه اسـت و عضلات قوی و به‌هم‌پیچیـده‌ای دارد. نوعی سرخوشـی حیوانی در تمام حرکات و رفتارش دیده می‌شود. از آغاز جوانی، مرکـز ثقـل زندگی‌اش حـول خوش بودن بـا زن‌ها چرخیده است، اما نه با ضعف و وابستگی بیمارگونه به آنها، بلکه با قدرت و غرور یک پرنده نر خوش‌پروبال در میان مرغ‌ها [...]» (همان: ۲۷).

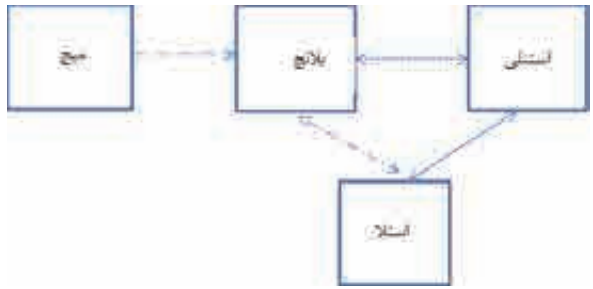
در این بخش نیز نویسنده بر ساختار حیوانی وجود «استنلی» تأکید می‌کند و این‌بار با فرارفتن از ظاهر سعی دارد ارتباطی میان «برون» و «درون» این شخصیت برقرار کند.

۲-۲- گفت‌گو، رفتار و کنش‌ها

ویلیامز در کنار دسـتور صحنه‌هایی که مورد اشـاره قرار گرفت، بخشی دیگر از منویات خود را در قالب کنش‌های دراماتیک میان شخصیت‌ها به نمایش گذاشته‌است. در این

8. Stanley Kowalski
9. Mitch
10. Blanche

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]



نمودار شمارهٔ ۲

بخـش رابطهٔ میان «فرهنگ» و «طبیعت» نه‌تنها معناسـازی درون اثر که نسبت شخصیت‌ها را نیز با یکدیگر مشخص می‌کند. نمودار شـمارهٔ ۲ می‌تواند شـمایی کلی از رابطهٔ میان شخصیت‌های اصلی نمایشنامه را ترسیم کند.

آن‌چنان که در نمودار شـمارهٔ ۲ مشـاهده می‌شود، رابطهٔ «بلانچ» با «اسـتنلی» رابطه‌ای گسسته است که اتفاقاً تقابل واقعی میان این دو در حال شکل‌گیری است. «بلانچ» یک معلم است و در خانه‌ای اشرافی بزرگ شده و این درحالی اسـت که استنلی کارگری مهاجر و لهسـتانی‌تبار به‌شمار می‌آید. رابطهٔ «میچ» و «بلانچ» تا پردهٔ نهم تعاملی اسـت، اما پس از آن گسسته می‌شود؛ زیراکه وجه «طبیعت»گونهٔ شخصیت «بلانچ» خود را می‌نمایاند. این اتفاق برای رابطهٔ «بلانچ» و «اسـتلا»[11] نیز رخ می‌دهد. اما «اسـتلا» در رابطه با «اسـتنلی» رابطه‌ای پیوسته دارد. نویسـندهٔ نمایشنامه در گفت‌وگوهـا، رفتارها و کنش‌ها می‌کوشـد فضایی را به نمایـش بگذارد که ایـن تقابل‌ها در راسـتای مقابله میان «فرهنگ» و «طبیعت» خود را به مخاطب بنمایاند.

11. Stella

۱-۲-۲- گفت‌وگوها

در این بخش می‌توان از طریق مسـیری که گفت‌وگو میان شخصیت‌های مختلف ترسیم می‌شود، تعامل‌ها و تقابل‌ها را دریافت کرد.

۱-۱-۲-۲- در یکـی از گفت‌وگوهـای میـان «بلانچ» و «اسـتلا»، «بلانچ»، «استنلی» را این‌گونه توصیف می‌کند و او را در اندازهٔ یک «دیگری طبیعی» تنزل می‌دهد:

> بلانچ: کارهایش شبیه حیوان است. عادات حیوانی دارد! مثل یک حیوان می‌خورد. مثل یک حیوان راه می‌رود، مثل یک حیوان حرف می‌زند؛ حتی بعضی مسـائل زیر حد انسـانی دارد! – چیزهایی که اصلاً در شأن نوع بشر نیستند؛ بله، یک سـری چیزهای میمون‌وار. شبیه یکی از آن عکس‌هایی که در دروس انسان‌شناسـی دیده‌ام. هزاران هزار سال گذشته و استنلی کووالسکی هنوز در عصر حجر مانده است. از شکارش در جنگل، گوشت خام به خانه می‌آورد! [...] (همان: ۷۴).

۲-۱-۲-۲- بنمونـه زیر، با توجه به نمودار شـمارهٔ ۱ در بخش بربری–هلنی واقع می شود:

«دیگری» در نشانه‌شناسـی فرهنگی به دو شـکل خود را نشـان می‌دهد: اول نا– فرهنـگ؛ و دوم فرهنگ دیگری. سنسون عقیده دارد نا– فرهنگ اصولاً نا–کس است. یعنی از عدم می‌آید. در شـکل منطقی قضیه، در بهترین حالت تنها می‌توان از این عدم سـخن گفت، اما دیالوگ میسـر نیست. این درحالی اسـت که از پنجره‌ای دیگر، دیگری دارای فرهنگی خودویژه اسـت. می‌توان ویژگی‌های این فرهنگ را شناخت و با او به گفت‌وگو نشست.(۶)

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

بلانچ [ناگهان]: اســتنلی یک جــوک برایمان تعریف کن، یک داستان بامزه که بخنداندمان [...] یک داستان کوچولوی بامزه تعریف کن، اســتنلی؛ یک چیزی که ما را از این حالت درآورد.

استنلی: فکر نکنم از داستان‌های من خوشت بیاد، بلانچ.

بلانچ: خوشــم می‌آید، به شــرط آنکه ســرگرم‌کننده باشند، نه شرم‌آور.

استنلی: هیچ داســتان مؤدبانه‌ای که طبع تو بپسندد بلد نیستم (همان: ۱۱۵ و ۱۱۶).

این ماجــرا را می‌تــوان از وجهی دیگر در جذب شــدن «میچ» نسبت به «بلانچ» نیز دنبال کرد:

میچ [با سرگشتگی برمی‌خیزد و به‌طرف بلانچ می‌رود، کنارش می‌ایســتد و با ملایمت]: تو به یک نفر احتیاج داری، من هم به یک نفر احتیاج دارم. نمی‌شــود آن دو نفر من و تو باشیم، بلانچ؟ (همان: ۱۰۲ و ۱۰۳)

۲-۲-۲- رفتارها و کنش‌ها

رابرت مک‌کی[۱۲] در کتاب داســتان: ســاختار، ســبک و اصــول فیلمنامه‌نویســی می‌نویســد که در یــک فیلمنامه شــخصیت و ســاختار را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و می‌کوشــد بر این فرضیه که فیلمی داســتان‌محور است یا شخصیت‌محور خط بطلان بکشد:

ما نمی‌توانیم بپرســیم ســاختار مهم‌تر است یا شخصیت. زیرا ســاختار همان شــخصیت است و شــخصیت همان ســاختار. آنها یک چیزند ولذا یکی نمی‌تواند از دیگری مهم‌تر باشد. اما این بحث تا زمانی که دو جنبهٔ بنیادی نقش داســتانی از هم تفکیک نشود ادامه خواهد داشت -یعنی تفاوت میان شخصیت (Character) و شخصیت‌پردازی (Characterization) (۱۳۸۱: ۶۹). (۷)

مک‌کی شخصیت‌پردازی را به سن و میزان هوش، سبک حــرف زدن و ادا و اطوار پیوند می‌زنــد، اما زمانی که از شــخصیت ســخن به میان می‌آید می‌نویســد: «شخصیت حقیقی یک انســان در تصمیماتی که در شــرایط بحرانی می‌گیرد آشــکار می‌شــود - هرچه بحران و فشــار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک‌تر» (همان).

بحث شخصیت مک‌کی همان عنصری است که فیستر نیز از آن با عنوان «کنش» یاد می‌کند.

بنابــه تعریــف ای. هوبلر کنش، گذر یــا انتقال از یک موقعیت به موقعیتی دیگر اســت به نحوی که حسی از پیشــرفت یا حرکت رو به جلو را القــا کند، انتقالی که بســته به نوع موقعیت دخیل، به‌شــکلی آگاهانه از میان شــماری از امکانات مختلف انتخاب می‌شود، نه آن‌که صرفاً به‌گونه‌ای علی تعیین و مقدر شــده باشد (فیستر به نقل از ای. هوبلز، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

برخی از شــخصیت‌پردازی‌های مورد نظر در اشاراتی که به دســتور صحنه‌ها صورت گرفت، به تفســیر درآمد. اما در زمینهٔ کنش می‌توان موارد زیر را مورد توجه قرار داد:

۲-۲-۲-۱. «اســتنلی» در کنش‌های رخ‌داده دائم بر وجه «طبیعت» گونه‌اش (وحشی‌گری) تأکید می‌کند:

12. Robert McKee

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

استلا: صورت و دست‌هایت از چربی حال آدم را به هم می‌زنند. برو بشورشان و بعد کمک کن تا میز را تمیز کنم.
استنلی [بشقابش را به زمین پرت می‌کند.]: من این‌طور میز را تمیز می‌کنم! [بازوی استلا را چنگ می‌زند.] دیگر هرگز با من این‌طور حرف نزن [...]. [یک فنجان و نعلبکی را روی زمین پرت می‌کند.] جلو من تمیز شد. می‌خواهی جلو تو را هم تمیز کنم؟ (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۱۷ و ۱۱۸)

در همین پرده و در گفت‌وگویی که مورد اشاره قرار گرفت، کنش کلامی و نگاه انتقادی «استلا» به «استنلی» نیز خود را می‌نمایاند.

۲-۲-۲-۲. کنش مهم دیگری که در نمایشنامه رخ می‌دهد و شخصیت «بلانچ» را در مرزی میان «فرهنگ» و «طبیعت» نگاه می‌دارد، «دروغ‌گویی» اوست. دروغی که توسط استنلی فاش می‌شود. در پردهٔ هفتم، «استنلی» زمانی که «بلانچ» در حمام است برای «استلا» تعریف می‌کند که چگونه خواهرش را به‌دلیل ارتکاب به عملی غیراخلاقی از مدرسه بیرون کرده‌اند و او در ضربه از این ماجرا به اغفال و روابط تعریف‌نشده با مردان دیگر روی آورده‌است.(۸) این ماجرا نشان می‌دهد که رفتارهای تقلبی «بلانچ» شکل‌گرفته از «کنش» او در شرایط تازه است. ویلیامز در چند پرده از نمایش با اشاره به نام اثر این نکته را در شکلی ضمنی مورد مداقه قرار داده‌است:

«بلانچ: آنچه درباره‌اش حرف می‌زنی هوس حیوانی است... فقط هوس!... اسم آن اتوبوس ابوقراضه که با تلق‌تلوق از چهارراه می‌گذرد، از یک خیابان باریک قدیمی بالا می‌رود و از دیگری پایین می‌آید...
استلا: هرگز سوار آن اتوبوس شده‌ای؟
بلانچ: با آن به اینجا آمدم. جایی که نمی‌خواستندم و جایی که در آن سرافکنده شدم...» (همان: ۷۲).

۳-۲-۲-۲. کنش‌های دیگری که در راستای ارتباط دیگر شخصیت‌ها با یکدیگر به آن می‌توان اشاره‌کرد، نوع پوششی است که «میچ» برای خود برمی‌گزیند و آن را در چند گفت‌وگو مورد اشاره قرار می‌دهد. او از این‌که دیگران آثار عرق را بر لباس او ببینند شرم دارد و این را نوعی فقدان و بی‌ادبی می‌داند که همین مسئله وجه «فرهنگی» وجودش را تقویت می‌کند.

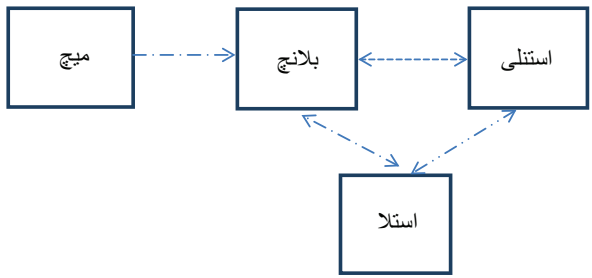
در ارجاع دوباره به نمودار شمارهٔ ۲ مشاهده می‌شود که شخصیت‌ها در عین آشکارگی، نقاط تاریکی دارند که حول محور شخصیت «بلانچ» نمود یافته و همین نقطه می‌تواند عزیمت مناسبی جهت بحث ترجمهٔ فرهنگی باشد.

۲- فیلم «اتوبوسی به‌نام هوس»

الیا کازان در فیلم اتوبوسی به‌نام هوس کوشیده است تا به متن اصلی وفادار باشد. ایدهٔ تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» در نگاه کازان بسیار نزدیک به نگاه ویلیامز بوده و کارگردان فیلم سعی داشته همین نگاه را به عامل اصلی تولید معنا بدل کند. اما نکته‌ای که در این تطبیق می‌تواند مدنظر قرار گرفته باشد، پیچیدگی بیشتر شخصیت‌هاست.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

روابط میان شـخصیت‌ها در نمودار شـمارهٔ ۲ می‌تواند به نمودار شمارهٔ ۳ تغییر یابد.



نمودار شمارهٔ ۳

در مقایسـهٔ نمودار شـمارهٔ ۲ با نمودار شـمارهٔ ۳ مشاهده می‌شـود که روابط میان «اسـتنلی» و «میچ» بـا «بلانچ» به همان شـکل و مدار پیشین اسـت. تنها در این میان روابط «اسـتلا» با «اسـتنلی» دسـتخوش تغییراتی شـده که این نکته، اگرچه در ظاهر بر شـکل ارتباط گسستهٔ «بلانچ» و «استلا» تأثیری چشـمگیر نمی‌گذارد، اما جهت پیکان را از سـوی «استلا» به «بلانچ» مستحکم‌تر می‌کند. در انتهای فیلم،آن‌گاه که «بلانچ» روانهٔ تیمارسـتان می‌شود، «استلا» از سبعیت همسـرش به‌ستوه آمده و تصمیم می‌گیرد او را برای همیشه ترک کند و از همین روی به خانهٔ همسایه در طبقهٔ بـالا پناه می‌برد. جایی که یک بار پیش‌تر نیز (دقیقهٔ ۳۹) پس از ضرب و شتم «استنلی» به آنجا پناه برده‌بود. اما این‌بـار در قالب یک «کنش» این عمـل را انجام می‌دهد کـه این «کنش» یکی از تغییرات اساسـی فیلم نسـبت به نمایشنامه است.

اما علاوه بر این تغییر، کازان کوشیده تا از مدیوم سینما و زبان تصویر بیشترین استفاده را در دراماتورژی نمایشنامهٔ ویلیامز ببرد. این نگاه نیز بیشـتر در جنس بازی بازیگران، طراحی صحنه، لباس و میزانسن‌ها نمود پیدا می‌کند.

۱-۳- بازی بازیگـران

بخشـی از توصیف‌هـای ویلیامز که به‌عنـوان «توصیف» در بخـش دسـتور صحنه‌های نمایشـنامه مورد اسـتفاده قرار گرفـت، در فیلم وجهـی «محاکاتی» پیـدا می‌کند. برای نمونه، آشـناییگاه نمایشنامه ورود «استنلی» به صحنه اسـت و این در حالی اسـت که در فیلم ابتدا با شخصیت «بلانچ» آشنا شده و نخستین رویارویی مخاطب با «استنلی» و «اسـتلا» همراه با «بلانچ» اسـت. بنابراین به‌نظر می‌رسد که راوی سوم‌شـخص جای خود را به راوی اول‌شخص داده اسـت. وجه حیوانی و خشونت وام‌گرفته از «طبیعت» شخصیت «استنلی» در فیلم، حین «دعوای فیزیکی» وی با دیگران در بازی بولینگ به‌نمایش درمی‌آید. برون‌گرایی مارلون براندو در بازی نیز دربرابر درون‌گرایی ویویان لی قرار می‌گیرد. لی بازی به‌شـدت کنترل‌شـده دارد و این درحالی اسـت کـه براندو عموماً بازی کنترل‌نشـده را از خـود بروز می‌دهد. بنابراین وجهـی از تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» درون فیلم به این واسطه بروز می‌یابد.

۲-۳- طراحی صحنه و لباس

بروز تقابل دوتایی «فرهنگ» و «طبیعت»، در نوع پوشـش شخصیت‌ها در فیلم دراماتیزه شـده است. لباس‌هایی که

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

«اســتنلی» بر تــن دارد عموماً بدن‌نماســت. لباس‌هایی که خشــونت و عضلانی بودن فیزیک او را برجسته می‌کند. در عوض «بلانچ» دائم از چگونگی پوشش خود مضطرب اســت. او بیــم آن دارد که با پوششــی نامناســب از منظر دیگران بی‌مبالات به‌نظر آید. این نکته در مورد پوشــش «میچ» نیز بازنمود پیدا کرده‌است. در یکی از سکانس‌های فیلم که دوســتان «اســتنلی» به بازی پوکر مشغول هستند، «میــچ» به‌واســطهٔ نوع پوشــش بــا آن‌ها تمایــز می‌یابد و نشــان‌دار می‌شود. «میچ» کت و شــلوار به تن دارد و این با نیمه‌برهنگی مردان دیگر از جمله «اســتنلی» در تعارضی نشــان‌دار قرار می‌گیرد که یکــی از وجوه نزدیکی وی به «بلانچ» محسوب می‌شــود (دقیقهٔ ۳۴). در فصلی دیگر از فیلم نیز زمانی که با «بلانچ» سخن می‌گوید، آشکارا به این نکته اشــاره می‌کند که «بدنش بسیار تعرق می‌کند و برای پنهان نگاه داشــتن آن، از کت و شلواری خاص به‌عنوان پوشش سود می‌جوید [نقل به مضمون]» (دقیقهٔ ۶۶).

در بخــش طراحی صحنه نیــز ویلیامز اشــاره می‌کند که «بلانچ» نباید در نور دیده شــود. اما این نکته در خود فیلم به شــکل‌های مختلف مورد تأکید قرار می‌گیرد. «بلانچ» در بخشــی از منــزل قرار دارد که نســبت بــه نقاط دیگر منــزل در تاریکی قرار گرفته اســت. او حتــی با تأکید از «میچ» می‌خواهد تا تنها نور اتاق را نیز بپوشاند. همین نکته دووجهی بودن شخصیت «بلانچ» را برجسته می‌کند. او از یک سو در تعارض با محیطی قرار دارد که «استنلی» خود را «پادشاه» آن خطاب می‌کند و از سویی دیگر قصد دارد تا نیمهٔ تاریک وجود خویش را برای دیگران حفظ کند.



۳-۳- میزانسن‌ها

در این بخش نیز کازان ســعی دارد تــا از قابلیت‌های زبان ســینما در برجســته کردن وجوه متقابل شــخصیت‌ها سود جوید. «اســتنلی» در یکی از فصول فیلم دیده می‌شــود که ظرف غذایی را در دست گرفته و همچون حیوانات وحشی گوشت به نیش می‌کشد (دقیقهٔ ۱۶). این اتفاق سر میز غذا نیز دیده می‌شــود که در نهایت به مشــاجره میان «استلا» و وی منجر می‌شــود. از دیگر ســو در دو صحنه کارگردان از میزانســن‌های تقابلی سود می‌جوید. در دقیقهٔ ۳۴ پس از این که «استنلی» رادیو را به بیرون پرتاب می‌کند، در موقعیتی مسلط بالای ســر «بلانچ» ایستاده است. نگاه او در این قاب رو به درون اســت و شیوهٔ ایســتادنش به‌گونه‌ای است که گویا قصــد دارد تا «بلانچ» را از تصویر بیرون براند. اما در فصلی دیگر، همین ماجرا با حضور «میچ» تکرار می‌شــود.

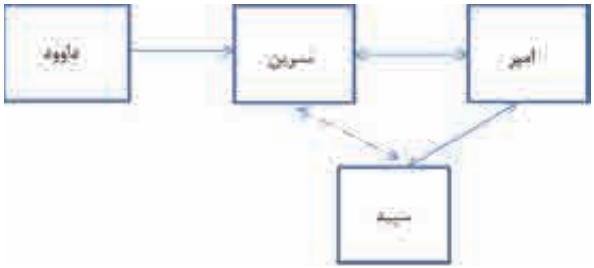
[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

«اســتنلی» دائم «میچ» را صدا می‌زند. او کــه رو به «بلانچ» رفتاری مأخوذ به حیا دارد، ناگهان به بیرون از قاب می‌نگرد و با خشم پاسخ «استنلی» را می‌دهد. در اینجا نگاه به بیرون اســت و اگرچه «میچ» همان وضعیت «اســتنلی» را در پلان پیش دارد، اما چون زاویه تغییــر کرده و این‌بار «بلانچ» در مرکــز کادر قرار گرفته، گویا «میچ» وجه دیگری از وجود «بلانچ» را به‌نمایش می‌گذارد (دقیقهٔ ۳۷).

بررسی نمونه‌های این‌چنین می‌توانند نمودار شمارهٔ ۳ را بیشتر مورد تبیین قرار دهند. با تغییراتی که کازان در شخصیت‌ها و نحوهٔ ارتباط ایشــان داده است، نشان می‌دهد که «بلانچ» در حقیقت در جســت‌وجوی یک «دیگری» آرمانی است. «اســتنلی» برای او یک وجه کامل «طبیعت» است، خود نیز دارای همین وجه (پنهان) است، اما «دیگری» را می‌جوید تا خود را در شــرایط آن «فرافکن» کند. «میچ» می‌تواند نشانهٔ این دیگری آرمانی تلقی شــود. دیگــری‌ای که به محض شناخت وضعیت «بلانچ» وجود او را برنمی‌تابد و در نتیجه وی را «طرد» می‌کند. «اســتنلی» نیــز وجود او را برنمی‌تابد و او را «طــرد» می‌کند. پس وضعیت جدیدی برای «بلانچ» شکل می‌گیرد که «وضعیتی آستانه‌ای» است. اتفاقی که در انتها تا حدودی برای «استلا» نیز تکرار می‌شود.

٤- فیلم «بیگانه»

بهرام توکلی در ترجمهٔ فرهنگی خود از متــن ویلیامــز برخلاف کازان کــه شــخصیت‌ها را در بی‌ثباتی کامل ترســیم کرده و کوشــیده در این رهیافت به تصویر مســتحکم‌تری از تقابل میان «فرهنگ» و «طبیعت»



نمودار شمارهٔ ۴

دســت یابد، دو ضلع از روابط را مستحکم و تقابل را میان دو شخصیت «نسرین» و «امیر» متمرکز کرده‌است. بنابراین محوریت شخصیت‌های دیگر فیلم از میان می‌رود. نمودار شمارهٔ ۴ می‌تواند به تبیین این موضوع یاری رساند. آن‌چنان که در شکل مشــاهده می‌شود، رابطه میان «امیر» و «سپیده» همچنان رابطه‌ای پیوسته است. یعنی شخصیت زن و شوهر فیلم بیگانه، همچون «استنلی» و «استلا»ی نمایشنامهٔ ویلیامز تا انتها استحکام خانوادگی خود را حفظ می‌کنند. از سوی دیگر رابطه میان «داوود» به‌جای شخصیت «میچ» با «نسرین» در انتها به رابطه‌ای متصل بدل می‌شود و «داوود» می‌پذیرد تا با «نســرین» ازدواج کند و خانوادهٔ تازه‌ای را شکل دهد. بنابراین داســتان به نحــو دیگری پایان می‌پذیــرد. اما نکته اینجاســت که موضع توکلی در قبال ارتباط شخصیت‌ها با مقولهٔ «فرهنگ» و «طبیعت» نیز تغییر کرده‌است.

فیلم رو به «نســرین» گشــوده می‌شــود و تصویــر گلدان شکسته‌ای بر یک بالکن که گویا در ذهن او مرور می‌شود. آغاز فیلم توکلی برخلاف نمایشــنامه و فیلم کازان بســیار ذهنــی اســت. در مواجههٔ وی بــا دیگر شــخصیت‌ها نیز

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

کارگردان ایرانی مواضعی متفاوت اختیار کرده‌است. در دقیقهٔ نُه نیز شخصیت «امیر» به مخاطب معرفی می‌شود. او که از کار بی‌کار شده، ظاهری بسیار آرام دارد و حتی از برخورد با دیگر افراد نیز طفره می‌رود و موجودی آرام می‌نماید. در دقیقهٔ ۴۹ نیز زمانی که دربارهٔ گذشتهٔ «نسرین» با او سخن می‌گوید، به‌شکل مستقیم اشاره می‌کند که اهل آبروداری است و چندان با گذشتهٔ این زن کاری ندارد. حتی در صحنه‌ای که «سپیده» را کتک می‌زند بیشتر از این‌که در جست‌وجو و ایجاد «کنش» باشد، «واکنش» نشان می‌دهد. بنابراین با توجه به این مختصات شخصیت «امیر» در قطب «فرهنگ» این روایت قرار می‌گیرد و «نسرین» در جایگاه «طبیعت» مقابل وی صف‌آرایی می‌کند. از سوی دیگر «سپیده» میان این دو شخصیت قرار گرفته و گاهی دلسوز شرایط نزار خواهر است و گاهی نیز به سمت شوهر گرایش پیدا می‌یابد. از سوی دیگر «داوود» نیز که در تنهایی است به سمت «نسرین» گرایش پیدا کرده و بیشتر دوست دارد راجع به «نسرین» دروغ بشنود و از همین روی زمانی که در فصول پایانی فیلم «نسرین» می‌گوید هرچه شنیده دروغ بوده، باور می‌کند و با او می‌ماند (دقیقهٔ ۷۷).

عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» در دو اثر مبدأ فیلم بیگانه با کمک نشانه‌های دراماتیکی خود را می‌نمایانند که در متن مقصد به حداقل خود می‌رسد. توکلی در این فیلم با حذف نشانه‌های مورد توجه ویلیامز و کازان، به سمت ایجاد انگیزه‌هایی می‌رود تا بتوانند «موقعیت کنونی» شخصیت‌ها را بزرگ‌نمایی کنند. این در حالی است که در متن مبدأ همهٔ اتفاق‌های گذشته در کنار «کنش»های



زمان حال معنا پیدا می‌کند. این مسیر تا جایی پیش می‌رود که در متون مبدأ نشانه‌هایی از گذشته در زمان حال بازسازی می‌شوند، همانند زمانی که «بلانچ» با پسر جوانی که در کار آبونمان روزنامه است روبه‌رو می‌شود و دست به عملی از منظر اخلاقی ناهنجار می‌زند (ویلیامز، ۱۳۸۳: ۸۸) و (کازان، ۱۹۵۱: دقیقهٔ ۶۲). همین مسئله دوقطبی بودن شخصیت را تقویت کرده است.

اما در فیلم توکلی به دلیل امتناع فرهنگی متن مقصد، اتفاقی که توسط «نسرین» رخ داده بدون توجه به وجه محاکاتی آن به وسیلهٔ «سپیده» بازگو می‌شود. او در دقیقهٔ ۷۰ تا ۷۲ فیلم بیگانه برای «نسرین» بیان می‌دارد که چگونه پسری جوان‌تر از خود را فریفته و در ادامه با احساسات وی به‌گونه‌ای بازی کرده که پسر دست به خودکشی زده است. پس کارگردان اثر مقصد، توصیف و تأویل را جایگزین «محاکات» می‌کند. بنابراین قضاوت نه به‌واسطهٔ «کنش» درون اثر که از طریق «تأثیر کنش» خود

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

را می‌نمایاند و ارتباط مخاطب را به‌سوی بستری می‌کشد که اطلاعات و انگیزهٔ کافی برای آن وجود ندارد.

نتیجه

تقابل میان «فرهنگ» و «طبیعت» بنابر آرای نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو- تارتو می‌تواند عامل مناسبی جهت برقراری ارتباط با اثر هنری محسوب شود. یکی از نویسندگانی که این شیوه را در آثارش مورد توجه قرار داده‌است، تنسی ویلیامز در نمایشنامهٔ اتوبوسی به‌نام هوس است. در این نمایشنامه وجوه «فرهنگ» و «طبیعت» طبقه‌بندی شده و نویسنده در این راستا وضعیت جامعه‌ای نامتعادل را ترسیم می‌کند. جامعه‌ای که در پی «دیگری آرمانی» ثمرهٔ مناسبی نمی‌یابد. الیا کازان نیز در اقتباس خود کوشیده‌است به این نگاه وفادار بماند. در تغییر ساختاری کازان، روابط شخصیت‌ها متزلزل‌تر از متن مقصد است و او نیز با استفاده از بیان سینمایی و امکان زبان بصری نتیجه را متزلزل‌تر از متن نخستین نشان می‌دهد و تأکید می‌دارد که چگونه شخصیتی آستانه‌ای می‌تواند ثبات‌های موجود را پی‌افکنی کند. در طول مقاله کوشش شده‌است بیان شود همهٔ این ماجرا متناسب با زبان رسانه در شکل محاکاتی رخ می‌دهد، اما در نسخهٔ دوم اقتباس‌شده یعنی فیلم بیگانه محاکات به‌دلیل امتناع فرهنگی جای خود را به «توصیف» داده و از همین رو کارگردان متناسب با تغییرات تازه در فضایی بینابین سیر کرده که می‌تواند موجبات تأثیرگذاری را بر مخاطب کاهش دهد و ارتباط را مخدوش کند.

پی‌نوشت

(۱) تنسی ویلیامز (Tennessee Williams) [توماس لانیر ویلیامز، ۲۶ مارس ۱۹۱۱ – ۲۵ فوریهٔ ۱۹۸۳] نویسنده و به ویژه نمایشنامه‌نویس آمریکایی است. وی جوایز زیادی در زمینهٔ خلق آثار نمایشی خود دریافت کرده است. وی جایزهٔ پولیتزر را در سال ۱۹۴۸ برای اتوبوسی به‌نام هوس و برای گربه روی شیروانی داغ در سال ۱۹۵۵ دریافت کرد. علاوه بر آن باغ‌وحش شیشه‌ای در سال ۱۹۴۴ در شیکاگو و سال ۱۹۴۵ در نیویورک و شب ایگوانا در سال ۱۹۶۱، جایزهٔ منتقدان نمایش نیویورک را دریافت کردند. نمایشنامهٔ خال گل‌سرخ نیز در سال ۱۹۵۲ جایزهٔ تونی را دریافت کرد. از دیگر آثار وی می‌توان به پرندهٔ شیرین جوانی، ناگهان تابستان گذشته، طوفان بهاری و جدال فرشتگان اشاره کرد.

(۲) نسرین (پانته‌آ بهرام) معلم نقاشی یک آموزشگاه آزاد است که به خانهٔ خواهر ناتنی‌اش، سپیده (مهناز افشار) می‌آید. و برای چند روزی ماندگار می‌شود. او که در انتظار دیدن شوهر خواهرش، امیر (امیر جعفری) است با مردی روبه‌رو می‌شود که از پیش می‌دانسته املاکی از طریق همسرش به او ارث خواهد رسید و حالا که بیکار است و شدیداً گرفتار، روی این ماترک حساب کرده و با ورود نسرین به بازپس گرفتن ارث برمی‌خیزد. در یکی از شب‌ها دوست امیر، داوود (هومن برق‌نورد) با نسرین آشنا می‌شود. نسرین رابطهٔ عاشقانه‌ای با داوود برقرار می‌کند و او نیز دل‌باختهٔ نسرین می‌شود. در این اثنا امیر که نسبت به رفتار خواهرزنش مشکوک شده در مورد او تحقیق می‌کند و پی به حقایق می‌برد. او متوجه می‌شود که او زنی غیراخلاقی است و به دلیل این‌که عامل خودکشی جوانی در آموزشگاه نقاشی بوده، متواری شده است.

(۳) دهه‌های پایانی سدهٔ ۱۹ و نیمهٔ نخست سدهٔ ۲۰ میلادی مکاتب گوناگونی در روسیه پیرامون نشانه‌شناسی شکل گرفت، که در

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

ایــن میان تنها حلقه زبان‌شناســی مســکو (Moscow Linguistic Circle) از زبان‌شناســی به ســمت نشانه‌شناســی گرایید. در این حلقــه نیــز، ابتدا مطالعات ادبــی مورد نظر قــرار گرفت و بعدتر نشانه‌شناسی اولویت پیدا کرد. با توجه به علاقهٔ روس‌ها به ادبیات، نشانه‌شناسی در روســیه، طی نیمهٔ نخست قرن بیستم دو رویکرد عمده را دنبال می‌کرد. گروه نخست، تنها به ادبیات می‌پرداختند و گــروه دوم، به موضوعاتی دیگر نظر داشــتند –که آنها هم در نهایت به ادبیات می‌رســیدند. در گروه نخســت، صورت‌گرایان (formalists) و نمادگرایــان (symbolists) بــا بن‌مایــهٔ فکــری خود از رویکردهای دیگر همچون تئاتر، پژوهش، شعرشناســی و... جدا می‌شــدند. در گروه دوم نیــز رویکردهای دین‌پژوهی، فرهنگ‌شناسی و... وجود داشــت. در مطالعهٔ شاخهٔ زبان‌شناسی، زبان‌شناســی روس از همان ابتدا اتکای ویژه‌ای به پدیدارشناسی هوســرل (Edmund Husserl) داشــت و همین مسئله زمینه‌های هشــیاری آنان را دربارهٔ ویژگی‌های فرهنگــی زبان پدید آورد. ایــن روند تا ابتدای دههٔ ۶۰ میلادی ادامه یافت تا این‌که روســیه وارد دوران جدیدی در علم نشانه‌شناســی شد و مکتب پراهمیت مســکو- تارتو (Moscow-Tartu) شــکل گرفت. این مکتب که کوشید وامدار اســلاف خود باشــد، آموزه‌های صورت‌گرایان روس، میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) و... را چراغ راه کرد، امــا هیچ‌گاه در بند آنان نماند. در دههٔ ۷۰ اعضای مکتب تارتو و برخی از پژوهشــگران شاخهٔ مســکو بیشتر تلاش خود را با صبغهٔ ساخت‌گرا (Structural)- زبان‌شناسانه به مطالعهٔ تاریخی، دربارهٔ فرهنگ از سیستم‌های نشانه‌شناختی، معطوف داشتند و شاخه‌ای دیگر که در مســکو باقی ماند، همان نگاه پیشــین ساخت‌گرایانه به نشانه‌شناســی عمومی را ادامه داد. پژوهشگران مکتب تارتو با روی آوردن به هنرهایی همچون ســینما، تئاتر و نقاشــی روندی ویژه را در مطالعات میان‌رشــته‌ای به وجود آوردند (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک اکو، ۱۳۹۰: ۷-۱؛ پاکتچی، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۰).

(۴) برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه ر.ک شهبازی، ۱۳۹۳: ۲۶-۱۹
(۵) برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک آستن و ساونا، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۱۴
(۶) برای مطالعه بیشتر ر.ک سنسون، ۱۳۹۰: ۱۷۴-۱۶۶
(۷) نویســندگان و نظریه‌پــردازان دیگــری برای شــخصیت در فیلمنامه و کارکرد آن هویتی مســتقل قایل شده‌اند. (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک شهبازی، ۱۳۹۰: ۶۵-۴۷)
(۸) برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۱۰۴.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]

منابع

کتاب‌ها

درآســـتن، آلن، ساونا، جرج (۱۳۸۶)، نشانه‌شناســـی متن و اجرای تئاتری، ترجمهٔ داود زینلو، زیر نظر فرزان سجودی، چاپ اول، تهران: نشر سورهٔ مهر.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران: علم.

شهبازی، رامتین (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۳۰-۱۳۰۰)، چاپ اول، تهران: علم.

شهبازی، شاهپور (۱۳۹۰)، تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی، چاپ اول، تهران: چشمه.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، نظریه و تحلیل درام، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ اول، تهران: هرمس.

ویلیامز، تنسی (۱۳۸۳)، اتوبوسی به‌نام هوس، ترجمهٔ مرجان بخت‌مینو. چاپ اول، تهران: مینو.

مقالات

اکـــو، امبرتـــو (۱۳۹۰)، «مقدمه‌ای بر کتاب جهان ذهن: نظریهٔ نشانه‌شـــناختی فرهنگ»، ترجمهٔ فرهاد ساســـانی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران: انتشارات علم.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۳)، «مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزهٔ نشانه‌شناســـی فرهنگی مکتب مسکو-تارتو»، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، «ارزیابی نشانه‌شناســـی روســـیه در روی‌آورد به هنر»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۱، ویژهٔ نشانه‌شناسی هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ســـجودی، فـــرزان (۱۳۸۸)، «ارتباطات بینافرهنگـــی: ترجمه و نقـــش آن در فرایندهای جذب و طـــرد»، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: علم.

سنسون، گوران (۱۳۹۰)، «خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی»، ترجمهٔ تینا امراللهی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران: علم.

فیلم‌ها

بیگانه (۱۳۹۲)، کارگردان: بهرام توکلی.

A Street Car Named Desire (1951),DIR.: Elia Kazan, On DVD.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-13]