

مطالعه تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» به مثابه نظام معناساز در فرایند ترجمه فرهنگی

بررسی تطبیقی نمایشنامه «توبوسی به نام هوس» و دو اقتباس سینمایی کازان و توکلی

رامتین شهبازی، دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

shahbazi.ramtin@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۹/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۱/۱۰

رابطه میان متن مکتوب و متن سینمایی مبتنی بر ترجمه بینابانی 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 حوزه 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 نشانه آرامش و طبیعت را نشانه‌ای از آشوب می‌داند و بر پایه 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 حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی بازخوانی و امکانی که این حوزه مطالعاتی در ترجمه فرهنگی (اقتباس) آثار سینمایی پدید می‌آورد، به مثابه یک الگو بیان شود. در ادامه خوانشی از نمایشنامه «توبوسی به نام هوس»، نوشته 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 «توبوسی به نام هوس» ساخته 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 پایه روش توصیفی- تطبیقی بنا شده به این پرسش پاسخ داده می‌شود که فرایند ترجمه عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» از متن مبدأ به متون مقصد بر پایه چه سازوکاری شکل گرفته است؟ و تفاوت‌های عناصر نشانه‌ای «فرهنگ» و «طبیعت» در متن مبدأ و متون مقصد چگونه به ایجاد معنا کمک می‌کند؟

واژگان کلیدی:

اقتباس، «توبوسی به نام هوس»، فرهنگ و طبیعت، نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان.

رابطه میان انسان و طبیعت از خلق نخستین آثار هنری مورد توجه پژوهشگران عرصه هنر بوده است. اولین تصاویری که

انسان بدوی برای ارتباط با طبیعت بر دیواره غارها نقش زد، عاملی بود تا به واسطه 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 مطالعه تقابل‌های میان طبیعت و انسان به رهیافت‌های جدیدی در ارائه معنا دست یابند. این نظریه‌پردازان که انسان را ذاتاً موجودی فرهنگی می‌خوانند و نظریات تقابلی خود را بر همین اساس سامان می‌دهند، به جای تقابل میان انسان و طبیعت از تقابل «فرهنگ» و «طبیعت» یاد می‌کنند.

مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی^۱ مسکو-تارتو^۲ که نظریه‌پردازانی همچون یوری لوتمان^۳ را در خود جای داده از جمله نحله‌های فکری است که در گرایش ساخت گرایانه کوشیده است ایجاد معناها و شکل‌گیری نشانه‌های فرهنگی را در تقابل میان فرهنگ و طبیعت جست‌وجو کند. در این دیدگاه «فرهنگ» به مثابه «نظم» در برابر «طبیعت آشوب‌گر»

قرار می‌گیرد و سعی می‌کند با مطالعه نمونه‌های مختلف در حوزه هنر این فرضیه را به اثبات برساند که انسان به عنوان موجودی کنش‌گر قادر است به واسطه شکل‌گیری فرهنگ و یا به عبارتی دیگر فرهنگی کردن اطراف خود دیواری سترگ در برابر خشونت موجود در طبیعت ایجاد کند.

به واسطه این نگره می‌توان شکل‌های مختلف هنری را مورد بازخوانی قرار داد و با مطالعه رابطه میان «فرهنگ» و «طبیعت» زوایای مختلف نهفته‌ای را که شاید کمتر مورد مذاقه قرار گرفته باشد بازخوانی کرد. نمونه‌های این چنین در سنت‌های مطالعاتی غرب فراوان یافت می‌شود و در رجوع به سابقه مکتب تارتو نمونه‌های بسیاری را می‌توان در حوزه‌های ادبی سراغ گرفت که کوشیده‌اند این تقابل را به نمایش بگذارند، اما در حوزه‌های مختلف هنر در ایران این اتفاق کمتر به چشم می‌آید.

یکی از امکانات مطالعه این روش، بررسی تطبیقی آثار هنری است. بی‌شک در اندیشه‌ها و «فرهنگ (های)» شکل‌های بروز رابطه میان «فرهنگ» و «طبیعت»، متفاوت بوده و به شکل‌های مختلفی بازنمایی شده است. یکی از نویسندگان 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 کار کردی عینی می‌یابد نمایشنامه اتوبوسی به نام هوس^۴ است. پس از نگارش این نمایشنامه، الیا کازان^۵، کارگردان شهر سینمای کلاسیک و تئاتر، اقتباسی از آن در قالب یک فیلم سینمایی (۱۹۵۱) انجام داده و در سال ۱۳۹۲،

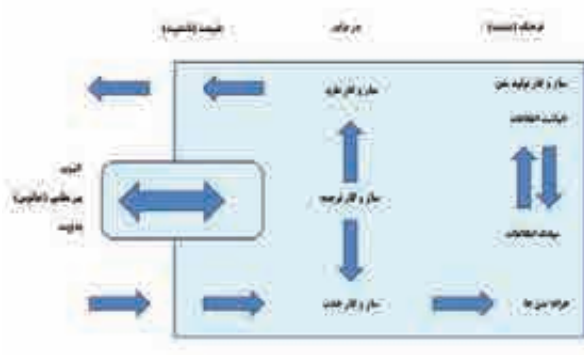
4. A Street Car Named Desire

5. Elia Kazan

1. cultural semiotics

2. Moscow-Tartu

3. Yuri Lotman



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

یک واژه دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به وجود آید» (سجودی به نقل از آستروک، ۱۳۸۷: ۲۳). اما این تقابل دوتایی تنها به بازی زبانی محدود نمی شود و مبنایی را تدارک می بیند که از خلال آن می توان نظام های تفکری گسترده تری را مورد تمییز قرار داد. واژه «فرهنگ» در گستره های فکری مختلف دارای تعاریف متفاوتی بوده است. (۴) از منظر نشانه شناسی فرهنگی انسان موجودی است که خود را با شرایط اطراف همگن می کند و می کوشد آن را تغییر دهد: «از طریق یک فرایند مستمر دگرگونی، محیط پیرامونی ما تغییر می کند و به اصطلاح تاریخی می شود. این جهان تاریخی شده پویاست که فرهنگ نامیده می شود» (سجودی به نقل از جانسون و لارسون، ۱۳۸۸: ۱۴۴). این تعریف معمولاً در مقابله با طبیعت قرار می گیرد و آن را می توان در الگوی مورد نظر سنسون (شکل شماره ۱) خلاصه کرد:

بهرام توکلی در برداشتی آزاد فیلم بیگانه (۲) را مقابل دوربین برده است. مقاله حاضر قصد دارد با استفاده از روش توصیفی- تطبیقی به این سؤال پاسخ دهد که فرایند ترجمه عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» از متن مبدأ به متون مقصد بر پایه چه سازوکاری شکل گرفته است؟ و تفاوت های عناصر نشانه ای «فرهنگ» و «طبیعت» در متن مبدأ و متون مقصد چگونه به ایجاد معنا کمک می کنند؟

برای همین منظور ابتدا نظریات لوتمان و هم اندیشان او در مکتب مسکو- تارتو مورد بازخوانی قرار گرفته و در ادامه این تقابل در هریک از آثار به صورت جداگانه بررسی شده است. پیشینه پژوهش حاضر مقاله های «مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه شناسی فرهنگی مکتب مسکو/تارتو» (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۲۰۵-۱۷۹)، «خود دیگری را می بیند: معنای دیگری در نشانه شناسی فرهنگی» (سنسون، ۱۳۹۰: ۱۹۹-۱۵۳) و «ارتباط بینا فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۶۵-۱۴۳) را در بر گرفته است.

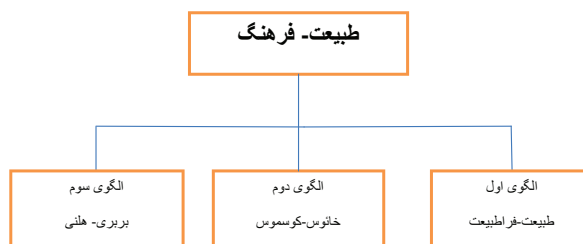
۱- فرهنگ و طبیعت در نشانه شناسی فرهنگی

نشانه شناسی فرهنگی (۳)
مکتب مسکو-تارتو همچون
دیگر نظریه های ساخت گرا
ایجاد معنا را بر پایه تقابل های

دوتایی بنا می نهد. در این تقابل فرهنگ در برابر طبیعت تعریف شده است: «زبان یک واژه ناممکن است زیرا در آن صورت همان یک واژه برای همه چیز به کار خواهد رفت و هیچ چیزی را متمایز نخواهد کرد؛ پس دست کم

سنسون^۶ در توضیح این نمودار می‌نویسد: «هر فرهنگ، خود را به‌مثابه 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 ابرالگورا با تفسیری جزئی‌تر ارائه می‌کند که در نمودار شماره ۱ به این ترتیب سامان گرفته‌است:



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

در توضیح این شکل نکات زیر در نظر گرفته شده‌است:

- ۱- طبیعت به‌مثابه امری ناظر بر محیط طبیعی زندگی انسان، در برابر فرهنگ که به‌مثابه امری ناظر بر جنبه‌های فراطبیعی زندگی انسان است [...]
 - ۱- طبیعت به‌مثابه خائوس (یا بی‌نظمی) در برابر فرهنگ به‌مثابه کوسموس (یا نظام‌مندی) [...]
 - ۲- طبیعت به‌مثابه امری ناظر بر بربریت [دیگری]، در برابر فرهنگ به‌مثابه وضعیت خود [...] (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۱۸۵-۱۸۲).

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.

نشانه‌های شناسایی عناصر «فرهنگ» و «طبیعت» در نمایشنامه اتوبوسی به‌نام هوس^۷ هوس را می‌توان در دو دسته جدا مورد بررسی قرار داد: ۱) دستور صحنه‌ها؛ ۲) گفت‌وگوها، کنش و رفتار شخصیت‌ها.

۲-۱- دستور صحنه‌ها

دستور صحنه در نمایشنامه خصلتی نشانه‌ای دارد. دستور صحنه‌ها را معمولاً به دو دسته درون گفت‌وگویی و برون گفت‌وگویی تقسیم می‌کنند و این تقسیم‌بندی کلی در نظام‌های ساختاری به دسته‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود (۵): «معناها به وسیله 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^۷ (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

کرد که نظام ارتباطی درونی از ارتباط بازیگر-بازیگر یا شخصیت-شخصیت و نظام ارتباطی بیرونی از ارتباط بازیگر/شخصیت-مخاطب شکل میگیرد. حال در تفسیر فیستر می توان دستور صحنه را جایگزینی برای ارتباط بیرونی تلقی کرد. بنابراین ویلیامز خود آشکارا از تقابل میان «فرهنگ» و «طبیعت» با مخاطبش سخن رانده است و به او نشانه‌هایی آشکار ارائه می کند:

۱-۲. «دو مرد به ساختمان نزدیک می شوند: استنلی کووالسکی^۸ و میچ^۹. حدود ۲۸ تا ۳۰ ساله اند. لباس کاری به تن دارند از جنس کتان زیر و راه راه آبی رنگ است. استنلی لباس بولینگ در زیر بغل دارد و یک بسته کثیف گوشت در دست دیگرش است. جلو پله های ساختمان متوقف می شوند» (ویلیامز، ۱۳۸۳: ۸).

در این فراز استنلی از جانب نویسنده به گونه ای توصیف می شود که گویا از شکار بازگشته است. اشاره به لباس هایی که به تن دارد و جنس آن زمخت بودن فیزیکی این شخصیت را نشان می دهد.

۲-۱-۲. «بلانچ^{۱۰} وارد می شود. یک چمدان در دست دارد. به یک تکه کاغذ نگاه می کند، سپس به خیابان می نگرند، بعد دوباره به کاغذ و دوباره به ساختمان. از چهره اش حیرت و ناباوری پیداست. ظاهرش با این محله سازگاری ندارد. با ظرافت لباس پوشیده است: یک دست لباس سفید به همراه گردنبند و گوشواره مروارید با دستکش و کلاه سفید، مثل کسی که به یک

8. Stanley Kowalski
9. Mitch
10. Blanche

مهمانی عصرانه چای در باغ دعوت شده باشد. زیبایی ظریف او باید دور از روشنایی تند چراغ قرار گیرد. رفتارش نامأنوس است، درست مثل لباس سفیدش که او را شبیه یک پروانه کرده است» (همان: ۹ و ۱۰).

در این توصیف، در عمل تقابلی دوتایی میان «استنلی» و «بلانچ» ایجاد می شود. همان گونه که نویسنده نمایشنامه در عبارات پایانی اشاره می کند، «بلانچ» به مثابه یک «دیگری» در محیط نمایش ظاهر می شود. جدا از این فصل معرفی می توان در بخش های دیگر نمایشنامه به نمونه هایی همچون بخش هایی که مورد توجه قرار گرفت، اشاره کرد:

۳-۱-۲. «...» او متوسط القامه است و عضلات قوی و به هم پیچیده ای دارد. نوعی سرخوشتی حیوانی در تمام حرکات و رفتارش دیده می شود. از آغاز جوانی، مرکز ثقل زندگی اش حول خوش بودن با زن ها چرخیده است، اما نه با ضعف و وابستگی بیمارگونه به آنها، بلکه با قدرت و غرور یک پرندۀ نر خوش پروبال در میان مرغ ها [...]» (همان: ۲۷).

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

۲-۲- گفت گو، رفتار و کنش ها

ویلیامز در کنار دستور صحنه هایی که مورد اشاره قرار گرفت، بخشی دیگر از منویات خود را در قالب کنش های دراماتیک میان شخصیت ها به نمایش گذاشته است. در این

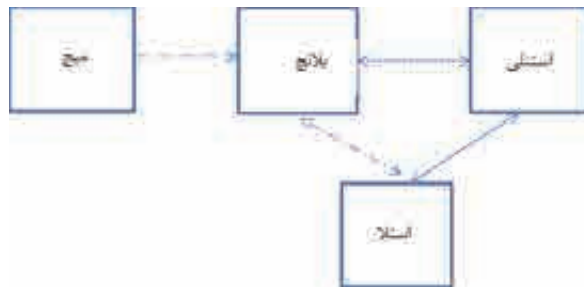
۲-۲-۱- گفت و گوها

در این بخش می توان از طریق مسیری که گفت و گو میان شخصیت های مختلف ترسیم می شود، تعامل ها و تقابل ها را دریافت کرد.

۱-۲-۲-۱- در یکی از گفت و گوهای میان «بلانچ» و «استلا»، «بلانچ»، «استنلی» را این گونه توصیف می کند و او را در اندازه یک «دیگری طبیعی» تنزل می دهد:

بلانچ: کارهایش شبیه حیوان است. عادات حیوانی دارد! مثل یک حیوان می خورد. مثل یک حیوان راه می رود، مثل یک حیوان حرف می زند؛ حتی بعضی مسائل زیر حد انسانی دارد! - چیزهایی که اصلاً در شأن نوع بشر نیستند؛ بله، یک سری چیزهای میمون وار. شبیه یکی از آن عکس هایی که در دروس انسان شناسی دیده ام. هزاران هزار سال گذشته و استنلی کووالسکی هنوز در عصر حجر مانده است. از شکارش در جنگل، گوشت خام به خانه می آورد! [...] (همان: ۷۴).

۲-۲-۱-۲- بنمونه زیر، با توجه به نمودار شماره ۱ در بخش بربری-هلنی واقع می شود: «دیگری» در نشانه شناسی فرهنگی به دو شکل خود را نشان می دهد: اول نا- فرهنگ؛ و دوم فرهنگ دیگری. سنسون عقیده دارد نا- فرهنگ اصولاً نا- کس است. یعنی از عدم می آید. در شکل منطقی قضیه، در بهترین حالت تنها می توان از این عدم سخن گفت، اما دیالوگ میسر نیست. این درحالی است که از پنجره ای دیگر، دیگری دارای فرهنگی خود ویژه است. می توان ویژگی های این فرهنگ را شناخت و با او به گفت و گو نشست. (۶)



نمودار شماره ۲

بخش رابطه میان «فرهنگ» و «طبیعت» نه تنها معناسازی درون اثر که نسبت شخصیت ها را نیز با یکدیگر مشخص می کند. نمودار شماره ۲ می تواند شمایی کلی از رابطه میان شخصیت های اصلی نمایشنامه را ترسیم کند. آن چنان که در نمودار شماره ۲ مشاهده می شود، رابطه «بلانچ» با «استنلی» رابطه ای گسسته است که اتفاقاً تقابل واقعی میان این دو در حال شکل گیری است. «بلانچ» یک معلم است و در خانه ای اشرافی بزرگ شده و این درحالی است که استنلی کارگری مهاجر و لهستانی تبار به شمار می آید. رابطه «میچ» و «بلانچ» تا پرده نهم تعاملی است، اما پس از آن گسسته می شود؛ زیرا که وجه «طبیعت» گونه شخصیت «بلانچ» خود را می نمایاند. این اتفاق برای رابطه «بلانچ» و «استلا» نیز رخ می دهد. اما «استلا» در رابطه با «استنلی» رابطه ای پیوسته دارد. نویسنده نمایشنامه در گفت و گوها، رفتارها و کنش ها می کوشد فضایی را به نمایش بگذارد که این تقابل ها در راستای مقابله میان «فرهنگ» و «طبیعت» خود را به مخاطب بنمایاند.

11. Stella

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

استتلی: فکر نکنم از داستان‌های من خوشت بیاد، بلانچ. بلانچ: خوشم می‌آید، به شرط آنکه سرگرم‌کننده باشند، نه شرم‌آور.

استتلی: هیچ داستان مؤدبانه‌ای که طبع تو پسندد بلد نیستم (همان: ۱۱۵ و ۱۱۶).

این ماجرا را می‌توان از وجهی دیگر در جذب شدن «میچ» نسبت به «بلانچ» نیز دنبال کرد:

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

۲-۲-۲- رفتارها و کنش‌ها

رابرت مک کی^{۱۲} در کتاب داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی می‌نویسد که در یک فیلمنامه شخصیت و ساختار را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و می‌کوشد بر این فرضیه که فیلمی داستان‌محور است یا شخصیت‌محور خط بطلان بکشد:

ما نمی‌توانیم پیرسیم ساختار مهم‌تر است یا شخصیت. زیرا ساختار همان شخصیت است و شخصیت همان ساختار. آنها یک چیزند و لذا یکی نمی‌تواند از دیگری

مهم‌تر باشد. اما این بحث تازمانی که دو جنبه بنیادی نقش داستانی از هم تفکیک نشود ادامه خواهد داشت - یعنی تفاوت میان شخصیت (Character) و شخصیت‌پردازی (Characterization) (۱۳۸۱: ۶۹). (۷)

مک کی شخصیت‌پردازی را به سن و میزان هوش، سبک حرف زدن و ادا و اطوار پیوند می‌زند، اما زمانی که از شخصیت سخن به میان می‌آید می‌نویسد: «شخصیت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد آشکار می‌شود - هرچه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک‌تر» (همان).

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

بنابه تعریف ای. هوبلر کنش، گذر یا انتقال از یک موقعیت به موقعیتی دیگر است به نحوی که حسی از پیشرفت یا حرکت رو به جلو را القا کند، انتقالی که بسته به نوع موقعیت دخیل، به‌شکلی آگاهانه از میان شماری از امکانات مختلف انتخاب می‌شود، نه آن‌که صرفاً به‌گونه‌ای علی‌تعیین و مقدر شده باشد (فیستر به نقل از ای. هوبلر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

برخی از شخصیت‌پردازی‌های مورد نظر در اشاراتی که به دستور صحنه‌ها صورت گرفت، به تفسیر درآمد. اما در زمینه کنش می‌توان موارد زیر را مورد توجه قرار داد: ۱-۲-۲-۲. «استتلی» در کنش‌های رخ داده دائم بر وجه «طبیعت» گونه‌اش (وحشی‌گری) تأکید می‌کند:

12. Robert McKee

استلا: صورت و دست‌های 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 این طور میز را تمیز می‌کنم! [بازوی استلا را چنگ می‌زند]. دیگر هرگز با من این طور 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 پرده هفتم، «استنلی» زمانی که «بلانچ» در حمام است برای «استلا» تعریف می‌کند که چگونه خواهرش را به دلیل ارتکاب به عملی غیراخلاقی از مدرسه بیرون کرده‌اند و او در ضربه از این ماجرا به اغفال و روابط تعریف نشده با مردان دیگر روی آورده‌است. (۸) این ماجرا نشان می‌دهد که رفتارهای تقلبی «بلانچ» شکل گرفته 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 مذاقه قرار داده‌است:

«بلانچ: آنچه درباره‌اش حرف می‌زنی هوس حیوانی است... فقط هوس!... اسم آن اتوبوس ابوقراضه که با

تلق‌تلق 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).

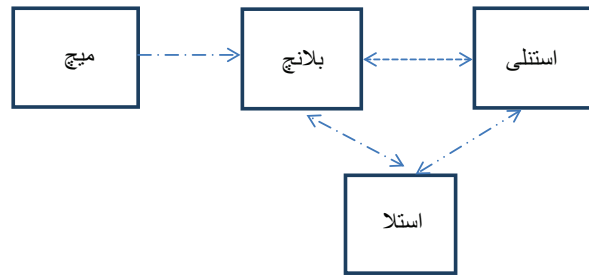
۲-۲-۲-۳. کنش‌های دیگری که در راستای ارتباط دیگر شخصیت‌ها با یکدیگر به آن می‌توان اشاره کرد، نوع پوششی است که «میچ» برای خود برمی‌گزیند و آن را در چند گفت‌وگو مورد اشاره قرار می‌دهد. او از این که دیگران آثار عرق را بر لباس او ببینند شرم دارد و این را نوعی فقدان و بی‌ادبی می‌داند که همین مسئله وجه «فرهنگی»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

در ارجاع دوباره به نمودار شماره 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 ترجمه فرهنگی باشد.

۲- فیلم
«اتوبوسی به نام هوس»
الیا کازان در فیلم اتوبوسی به نام هوس کوشیده است تا به متن اصلی وفادار باشد. ایده 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.

روابط میان شخصیت‌ها در نمودار شماره ۲ می‌تواند به نمودار شماره ۳ تغییر یابد.



نمودار شماره ۳

در مقایسه نمودار شماره ۲ با نمودار شماره ۳ مشاهده می‌شود که روابط میان «استنلی» و «میچ» با «بلانچ» به همان شکل و مدار پیشین است. تنها در این میان روابط «استلا» با «استنلی» دستخوش تغییراتی شده که این نکته، اگرچه در ظاهر بر شکل ارتباط گسسته «بلانچ» و «استلا» تأثیری چشمگیر نمی‌گذارد، اما جهت پیکان را از سوی «استلا» به «بلانچ» مستحکم‌تر می‌کند. در انتهای فیلم، آن‌گاه که «بلانچ» روانه بیمارستان می‌شود، «استلا» از سبعت همسرش به‌ستوه آمده و تصمیم می‌گیرد او را برای همیشه ترک کند و از همین روی به خانه همسایه در طبقه بالا پناه می‌برد. جایی که یک بار پیش‌تر نیز (دقیقه ۳۹) پس از ضرب و شتم «استنلی» به آنجا پناه برده بود. اما این بار در قالب یک «کنش» این عمل را انجام می‌دهد که این «کنش» یکی از تغییرات اساسی فیلم نسبت به نمایشنامه است.

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

۱-۳- بازی بازیگران

بخشی از توصیف‌های ویلیامز که به‌عنوان «توصیف» در بخش دستور صحنه‌های نمایشنامه مورد استفاده قرار گرفت، در فیلم وجهی «محاکاتی» پیدا می‌کند. برای نمونه، آشناییگاه نمایشنامه ورود «استنلی» به صحنه است و این در حالی است که در فیلم ابتدا با شخصیت «بلانچ» آشنا شده و نخستین رویارویی مخاطب با «استنلی» و «استلا» همراه با «بلانچ» است. بنابراین به‌نظر می‌رسد که راوی سوم‌شخص جای خود را به راوی اول‌شخص داده است. وجه حیوانی و خشونت و ام گرفته از «طبیعت» شخصیت «استنلی» در فیلم، حین «دعوی فیزیکی» وی با دیگران در بازی بولینگ به‌نمایش درمی‌آید. برون‌گرایی مارلون براندو در بازی نیز در برابر درون‌گرایی ویویان لی قرار می‌گیرد. لی بازی به‌شدت کنترل‌شده دارد و این درحالی است که براندو عموماً بازی کنترل‌نشده را از خود بروز می‌دهد. بنابراین وجهی 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 پوشش شخصیت‌ها در فیلم دراماتیزه شده است. لباس‌هایی که

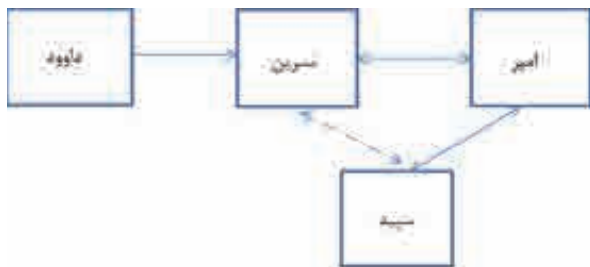


۳-۳- میزانشن‌ها

در این بخش نیز کازان سعی دارد تا از قابلیت‌های زبان سینما در برجسته کردن وجوه متقابل شخصیت‌ها سود جوید. «استنلی» در یکی از فصول فیلم دیده می‌شود که ظرف غذایی را در دست گرفته و همچون حیوانات وحشی گوشت به نیش می‌کشد (دقیقه ۱۶). این اتفاق سر میز غذا نیز دیده می‌شود که در نهایت به مشاجره میان «استلا» و وی منجر می‌شود. از دیگر سو در دو صحنه کارگردان از میزانشن‌های تقابلی سود می‌جوید. در دقیقه ۳۴ پس از این که «استنلی» رادیو را به بیرون پرتاب می‌کند، در موقعیتی مسلط بالای سر «بلانچ» ایستاده است. نگاه او در این قاب رو به درون است و شیوه ایستادنش به گونه‌ای است که گویا قصد دارد تا «بلانچ» را از تصویر بیرون براند. اما در فصلی دیگر، همین ماجرا با حضور «میچ» تکرار می‌شود.

«استنلی» بر تن دارد عموماً بدن‌نماست. لباس‌هایی که خشونت و عضلانی بودن فیزیک او را برجسته می‌کند. در عوض «بلانچ» دائم از چگونگی پوشش خود مضطرب است. او بیم آن دارد که با پوششی نامناسب از منظر دیگران بی‌مبالات به‌نظر آید. این نکته در مورد پوشش «میچ» نیز باز نمود پیدا کرده‌است. در یکی از سکانس‌های فیلم که دوستان «استنلی» به بازی پوکر مشغول هستند، «میچ» به واسطه نوع پوشش با آن‌ها تمایز می‌یابد و نشان‌دار می‌شود. «میچ» کت و شلوار به تن دارد و این با نیمه‌برهنگی مردان دیگر از جمله «استنلی» در تعارضی نشان‌دار قرار می‌گیرد که یکی از وجوه نزدیکی وی به «بلانچ» محسوب می‌شود (دقیقه ۳۴). در فصلی دیگر از فیلم نیز زمانی که با «بلانچ» سخن می‌گوید، آشکارا به این نکته اشاره می‌کند که «بدنش بسیار تعرق می‌کند و برای پنهان نگاه داشتن آن، از کت و شلواری خاص به‌عنوان پوشش سود می‌جوید [نقل به مضمون]» (دقیقه ۶۶).

در بخش طراحی صحنه نیز ویلیامز اشاره می‌کند که «بلانچ» نباید در نور دیده شود. اما این نکته در خود فیلم به شکل‌های مختلف مورد تأکید قرار می‌گیرد. «بلانچ» در بخشی از منزل قرار دارد که نسبت به نقاط دیگر منزل در تاریکی قرار گرفته است. او حتی با تأکید از «میچ» می‌خواهد تا تنها نور اتاق را نیز ببوشاند. همین نکته دوجهی 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 نیمه تاریک وجود خویش را برای دیگران حفظ کند.



نمودار شماره ۴

دست یابد، دو ضلع از روابط را مستحکم و تقابل را میان دو شخصیت «نسرین» و «امیر» متمرکز کرده است. بنابراین محوریت شخصیت‌های دیگر فیلم از میان می‌رود. نمودار شماره ۴ می‌تواند به تبیین این موضوع یاری رساند. آن‌چنان که در شکل مشاهده می‌شود، رابطه میان «امیر» و «سیده» همچنان رابطه‌ای پیوسته است. یعنی شخصیت زن و شوهر فیلم بیگانه، همچون «استنلی» و «استلا»ی نمایشنامه ویلیامز تا انتها استحکام خانوادگی خود را حفظ می‌کنند. از سوی دیگر رابطه میان «داوود» به جای شخصیت «میچ» با «نسرین» در انتها به رابطه‌ای متصل بدل می‌شود و «داوود» می‌پذیرد تا با «نسرین» ازدواج کند و خانواده تازه‌ای را شکل دهد. بنابراین داستان به نحو دیگری پایان می‌پذیرد. اما نکته اینجاست که موضع توکلی در قبال ارتباط شخصیت‌ها با مقوله «فرهنگ» و «طبیعت» نیز تغییر کرده است.

فیلم رو به «نسرین» گشوده می‌شود و تصویر گلدان شکسته‌ای بر یک بالکن که گویا در ذهن او مرور می‌شود. آغاز فیلم توکلی برخلاف نمایشنامه و فیلم کازان بسیار ذهنی است. در مواجهه وی با دیگر شخصیت‌ها نیز

«استنلی» دائم «میچ» را صدا می‌زند. او که 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 است و اگرچه «میچ» همان وضعیت «استنلی» را در پلان پیش دارد، اما چون زاویه تغییر کرده و این بار «بلانچ» در مرکز کادر قرار گرفته، گویا «میچ» وجه دیگری از وجود «بلانچ» را به نمایش می‌گذارد (دقیقه ۳۷).

بررسی نمونه‌های این چنین می‌توانند نمودار شماره ۳ را بیشتر مورد تبیین قرار دهند. با تغییراتی که کازان در شخصیت‌ها و نحوه ارتباط ایشان داده است، نشان می‌دهد که «بلانچ» در حقیقت در جست‌وجوی یک «دیگری» آرمانی است. «استنلی» برای او یک وجه کامل «طبیعت» است، خود نیز دارای همین وجه (پنهان) است، اما «دیگری» را می‌جوید تا خود را در شرایط آن «فراکن» کند. «میچ» می‌تواند نشانه این دیگری آرمانی تلقی شود. دیگری‌ای که به محض شناخت وضعیت «بلانچ» وجود او را بر نمی‌تابد و در نتیجه وی را «طرد» می‌کند. «استنلی» نیز وجود او را بر نمی‌تابد و او را «طرد» می‌کند. پس وضعیت جدیدی برای «بلانچ» شکل می‌گیرد که «وضعیتی آستانه‌ای» است. اتفاقی که در انتها تا حدودی برای «استلا» نیز تکرار می‌شود.

۴- فیلم «بیگانه»

بهرام توکلی در ترجمه فرهنگی خود از متن ویلیامز برخلاف کازان که شخصیت‌ها را در بی‌ثباتی کامل ترسیم کرده و کوشیده در این رهیافت به تصویر مستحکم‌تری از تقابل میان «فرهنگ» و «طبیعت»



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: دقیقه ۶۲). همین مسئله دوقطبی بودن شخصیت را تقویت کرده است. اما در فیلم تو کلی به دلیل امتناع فرهنگی متن مقصد، اتفاقی که توسط «نسرین» رخ داده بدون توجه به وجه محاکاتی آن به وسیله «سپیده» بازگو می‌شود. او در دقیقه ۷۰ تا ۷۲ فیلم بیگانه برای «نسرین» بیان می‌دارد که چگونه پسری جوان‌تر از خود را فریفته و در ادامه با احساسات وی به گونه‌ای بازی کرده که پسر دست به خودکشی زده است. پس کارگردان اثر مقصد، توصیف و تأویل را جایگزین «محاکات» می‌کند. بنابراین قضاوت نه به واسطه «کنش» درون اثر که از طریق «تأثیر کنش» خود

کارگردان ایرانی موضوعی متفاوت اختیار کرده است. در دقیقه ۹۰ 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 دقیقه ۴۹ نیز زمانی که درباره گذشته «نسرین» با او سخن می‌گوید، به شکل مستقیم اشاره می‌کند که اهل آبروداری است و چندان با گذشته این زن کاری ندارد. حتی در صحنه‌ای که «سپیده» را کتک می‌زند بیشتر از این که 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 (دقیقه 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. تو کلی 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 همه اتفاق‌های گذشته در کنار «کنش»‌های

را می‌نمایاند و ارتباط مخاطب را به‌سوی بستری می‌کشد که اطلاعات و انگیزه 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 نمایشنامه 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» ثمره 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 همه این ماجرا متناسب با زبان رسانه در شکل محاکاتی رخ می‌دهد، اما در نسخه دوم اقتباس شده یعنی فیلم بیگانه محاکات به دلیل 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 فوریه ۱۹۸۳] نویسنده و به ویژه نمایشنامه‌نویس آمریکایی است. وی جوایز زیادی در زمینه خلق آثار نمایشی خود دریافت کرده است. وی جایزه پولیتزر را در سال ۱۹۴۸ برای اتوبوسی به‌نام هوس و برای گربه روی شیروانی داغ در سال ۱۹۵۵ دریافت کرد. علاوه بر آن باغ وحش شیشه‌ای در سال ۱۹۴۴ در شیکاگو و سال ۱۹۴۵ در نیویورک و شب ایگوانا در سال ۱۹۶۱، جایزه منتقدان نمایش نیویورک را دریافت کردند. نمایشنامه خال گل سرخ نیز در سال ۱۹۵۲ جایزه تونی را دریافت کرد. از دیگر آثار وی می‌توان به پرندۀ شیرین جوانی، ناگهان تابستان گذشته، طوفان بهاری و جدال فرشتگان اشاره کرد.

(۲) نسرین (پاتنه آبه‌رام) معلم نقاشی یک آموزشگاه آزاد است که به خانه 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 رابطه عاشقانه‌ای با داوود برقرار می‌کند و او نیز دل‌باخته 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 این که عامل خودکشی جوانی در آموزشگاه نقاشی بوده، متواری شده است.

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

این میان تنها حلقه زبان‌شناسی مسکو (Moscow Linguistic Circle) از زبان‌شناسی به سمت نشانه‌شناسی گرایید. در این حلقه نیز، ابتدا مطالعات ادبی مورد نظر قرار گرفت و بعدتر نشانه‌شناسی اولویت پیدا کرد. با توجه به علاقه روس‌ها به ادبیات، نشانه‌شناسی در روسیه، طی نیمه نخست قرن بیستم دو رویکرد عمده را دنبال می‌کرد. گروه نخست، تنها به ادبیات می‌پرداختند و گروه دوم، به موضوعاتی دیگر نظر داشتند - که آنها هم در نهایت به ادبیات می‌رسیدند. در گروه نخست، صورت‌گرایان (formalists) و نمادگرایان (symbolists) با بن‌مایه فکری خود از رویکردهای دیگر همچون تئاتر، پژوهش، شعرشناسی و... جدا می‌شدند. در گروه دوم نیز رویکردهای دین‌پژوهی، فرهنگ‌شناسی و... وجود داشت. در مطالعه شاخه زبان‌شناسی، زبان‌شناسی روس از همان ابتدا اتکای ویژه‌ای به پدیدارشناسی هوسرل (Edmund Husserl) داشت و همین مسئله زمینه‌های هشیاری آنان را درباره ویژگی‌های فرهنگی زبان پدید آورد. این روند تا ابتدای دهه ۶۰ میلادی ادامه یافت تا این که روسیه وارد دوران جدیدی در علم نشانه‌شناسی شد و مکتب پراهمیت مسکو - تارتو (Moscow-Tartu) شکل گرفت. این مکتب که کوشید وامدار اسلاف خود باشد، آموزه‌های صورت‌گرایان روس، میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) و... را چراغ راه کرد، اما هیچ‌گاه در بند آنان نماند. در دهه ۷۰ اعضای مکتب تارتو و برخی از پژوهشگران شاخه مسکو بیشتر تلاش خود را با صبغه ساخت‌گرا (Structural) - زبان‌شناسانه به مطالعه تاریخی، درباره فرهنگ از سیستم‌های نشانه‌شناختی، معطوف داشتند و شاخه‌ای دیگر که در مسکو باقی ماند، همان نگاه پیشین ساخت‌گرایانه به نشانه‌شناسی عمومی را ادامه داد. پژوهشگران مکتب تارتو با روی آوردن به هنرهایی همچون سینما، تئاتر و نقاشی روندی ویژه را در مطالعات میان‌رشته‌ای به وجود آوردند (برای مطالعه بیشتر ر.ک اکو، ۱۳۹۰: ۷-۱؛ پاکتچی، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۰).

- (۴) برای مطالعه بیشتر در این زمینه ر.ک شهبازی، ۱۳۹۳: ۲۶-۱۹
 (۵) برای مطالعه بیشتر ر.ک آستن و ساونا، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۱۴
 (۶) برای مطالعه بیشتر ر.ک سنسون، ۱۳۹۰: ۱۷۴-۱۶۶
 (۷) نویسندگان و نظریه‌پردازان دیگری برای شخصیت در فیلمنامه و کارکرد آن هویتی مستقل قایل شده‌اند. (برای مطالعه بیشتر ر.ک شهبازی، ۱۳۹۰: ۶۵-۴۷)
 (۸) برای مطالعه بیشتر ر.ک ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۱۰۴.

کتاب‌ها

درآستن، آلن، ساونا، جرج (۱۳۸۶)، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه داود زینلو، زیر نظر فرزانه سجودی، چاپ اول، تهران: نشر سوره مهر.

سجودی، فرزانه (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، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

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

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

ویلیامز، تنسی (۱۳۸۳)، اتوبوسی به نام هوس، ترجمه مرجان بخت‌مینو، چاپ اول، تهران: مینو.

مقالات

اکو، امبرتو (۱۳۹۰)، «مقدمه‌ای بر کتاب جهان ذهن: نظریه نشانه‌شناختی فرهنگ»، ترجمه فرهاد ساسانی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران: انتشارات علم.

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

_____ (۱۳۸۵)، «ارزیابی نشانه‌شناسی روسیه در روی آورد به هنر»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱، ویژه نشانه‌شناسی هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، «ارتباطات بینا فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد»، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: علم.

سنسون، گوران (۱۳۹۰)، «خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی»، ترجمه 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.