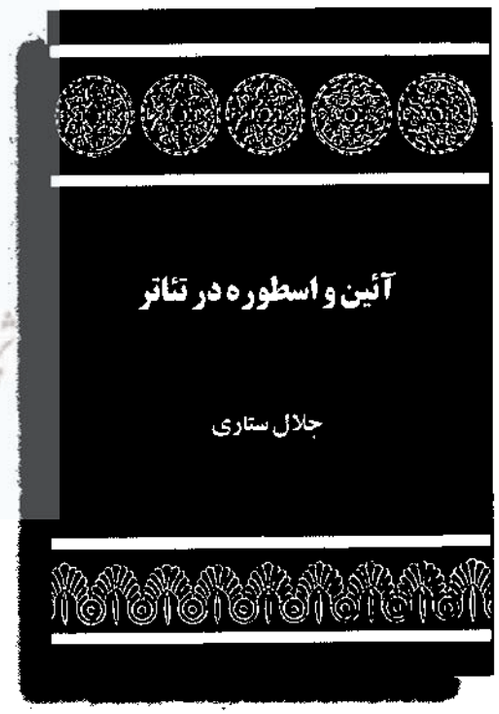
# از همان قدم های اول ...

■ آئین و اسطوره در تئاتر
■ جلال ستاری
■ انتشارات توس

● سعید عقیقی




مشکل ما با کتاب **آئین و اسطوره در تآتر**، از همان عنوان سادهٔ روی جلد آغاز می‌شود این مشکل تنها مربوط به کتاب آقای ستاری نیست و شاید به بسیاری از کتاب‌های تألیفی سال‌های اخیر ربط داشته باشد. روی جلد کتاب یک عنوان می‌بینیم که «آئین و اسطوره در تآتر» است و یک نام که جلال ستاری است. یعنی در همان قدم اول، این توهم به وجود می‌آید که با کتاب آئین و اسطوره در تآتر نوشتهٔ جلال ستاری مواجه هستیم، در حالی که اگر جلد کتاب را ورق بزنیم و به صفحهٔ بعد برسیم، به بطلان توهمی که عنوان روی جلد برایمان پدید آورده، پی می‌بریم. در آن صفحه می‌خوانیم:

آئین و اسطوره در تآتر
مجموعه مقالاتی از:
آنتونن آرتو، میرچا الیاده، ژان ژاکو، فرتییوف شوئون، جلال ستاری، ژان فانشت، کلود – لوی استروس، لویی ماسینیون، ونسان مونتی، آندره ویلیه، رزلین بافت، گی پالماد
ترجمه و تألیف:
جلال ستاری

این شیوهٔ اطلاع‌رسانی نادرست که از روی جلد کتاب شروع شده، مایهٔ آزار خواننده است. تا این جا فکر می‌کردیم که خب، نامی که روی جلد کتاب آمده، مقاله‌هایی دربارهٔ آئین و اسطوره در تآتر ترجمه نموده و خود نیز مقاله‌هایی ویژهٔ این کتاب بر آن افزوده است. اما تنها کافی‌ست این صفحه را هم ورق بزنیم تا دریابیم که باز مرتکب اشتباه شده‌ایم. در صفحهٔ بعد از قول آقای ستاری چنین می‌خوانیم: «این کتاب جلد دوم کتاب نماد و نمایش است، و مانند همان کتاب، شامل مقالاتی است که نگارنده ترجمه کرده و نوشته و همه در مجلهٔ نمایش، هنگامی که لاله تقیان سردبیرش بود، به چاپ رسیده است، به اضافه بیش‌تر مقالات بخش سوم همین کتاب که برای چاپ در همان مجله نوشته شده بود، ولی با کناره‌گیری سردبیر مجله به چاپ نرسیدند و اینک در این کتاب چاپ می‌شوند»

شاید اگر نام نویسندگان مقاله‌ها روی جلد می‌آمد، یا دست کم عنوان «مجموعه مقالاتی دربارهٔ نمایش / ترجمه و تألیف جلال ستاری» – صحیح‌تر بود.

از این موانع اولیه که بگذریم، به چند مقاله می‌رسیم که دور از هم و به شکل ترجمه و نوشتهٔ مطبوعاتی جذاب و درخور توجه‌اند، اما واقعاً ربطی به کتاب ندارند و نمی‌توانند به تشکیل مجموعه‌ای منسجم و حاوی اطلاعات و نظریه‌هایی مرتبط با یکدیگر کمک کنند. درد سر از این جا ناشی می‌شود که هر یک از این مقاله‌ها خود فصلی از یک کتاب جداگانه محسوب می‌شود و قطعاً مقالهٔ موجود در کنار مطالبِ پیش و پس نویسنده در کتاب اصلی معنا داشته‌اند. ورنه، در شکل فعلی، با چند شیر بی‌یال و دم و اشکم مواجه هستیم که ربط دادن‌شان به یکدیگر کار دشواری است. هر چند آقای ستاری با دسته‌بندی مطالب در سه عنوانِ **تآتر در شرق**، **پسیکودرام** و **آئین و اسطوره** سعی کرده است تا به مباحث پراکندهٔ موجود در کتاب نظم و نسقی بدهد، اما مقاله‌ها چنان دور از هم‌اند که این تقسیم‌بندی هم نمی‌تواند تأثیر چندانی در پیوند آن‌ها و ساختن شکلی منسجم و منظم داشته باشد. کافی است به این بیندیشیم که تنها شش مطلب از نوزده مطلب کتاب زیر عنوان **آئین و اسطوره** آمده است؛ در حالی کتاب عنوان سنگینی چون **آئین و اسطوره در تآتر** را یدک می‌کشد. واقعیت این است که همان شش مقاله نیز ربط زیادی به هم ندارند و تنها نام گردآورنده و مترجم مقالات کتاب، آن‌ها را به یکدیگر پیوند داده است. پرسش اصلی این است که کتاب با این عنوان، چه چیز تازه‌ای دارد که خوانندهٔ مقاله‌های مجلهٔ نمایش را دوباره به خودش جلب کند؟ این همان داستان غریب و غم‌انگیزی نیست که مدام در ادبیات ما – و به ویژه در حیطهٔ فلسفه و هنر – دارد اتفاق می‌افتد؟ یعنی چند مقالهٔ ترجمه شده و چند مقالهٔ تألیفی که پانوشت‌هاشان تأمین کنندهٔ ایده‌های مطالب است و بیش از آن‌ها اهمیت دارد، در مجموعه‌ای بی‌تناسب دور هم جمع می‌شوند و این مجموعه نام کتاب بر خود

می‌گیرد؛ یعنی مجله‌ای به شکل کتاب منتشر شده است. در بعضی از موارد، دست کم این مزیت وجود دارد که گردآورنده و مترجم، خود به سفارش‌دهندهٔ مطلب نیز تبدیل می‌شود؛ یعنی مقاله‌های اصیل و دست اول (original) برای کتاب نوشته می‌شود و گزینش ترجمه‌ها نیز با اهداف مشخص برای تبیینِ موضوعی خاص انجام می‌گیرد. اما این امتیاز مثبت نیز در کتاب آقای ستاری وجود ندارد. به عنوان نمونه، اگر یادداشت گردآورنده و مترجم در ابتدای کتاب نباشد، چه کسی می‌فهمد که **آئین و اسطوره در تآتر** جلد دوم کتاب **نماد و نمایش** است؟ نکتهٔ مهم‌تر این که بدانیم خود آن کتاب نیز مجموعهٔ چند مقاله است که پیش‌تر در مجلهٔ نمایش چاپ شده است! پس به نظر می‌رسد که عناوینی چون **نماد و نمایش** یا **آئین و اسطوره در تآتر** بیش‌تر «کاربرد عنوانی» دارند تا این که «عناوین کاربردی» باشند. یعنی قرار است مقاله‌ها در مجموعه‌ای گرد هم بیایند و واقعاً فرقی هم نمی‌کند که چه چیز کجا قرار بگیرد. توجه کنیم که بحث مجموعه مقالات یک نویسنده یا مترجم به شکل کتاب، اصلاً موضوع دیگری است و با مجموعه‌ای که به نام کتاب در مقابل ما می‌باشد، تفاوت آشکاری دارد.

اتفاق غم‌انگیز دیگری که در بسیاری از کتاب‌هایی از این دست می‌افتد، کم قدر ساختن و به حاشیه کشاندن نام‌های اصلیِ چنین مجموعه‌هایی است. نام اشخاص و کتاب‌ها یا اصلاً ذکر نمی‌شود و یا در صورت یادآوری، با همان نام اصلی و بدون قبول زحمت ترجمه، به کتاب وارد می‌شود. ظاهراً مؤلفان ما این سنت را مستقیماً از کتاب‌های تألیفی انگلیسی و فرانسه گرفته و به کتاب‌های خود وارد کرده‌اند. فقط در این میان نکته‌ای پوشیده مانده است و آن این است ک پانوشتِ مؤلفانِ آن سوی مرزها به همان زبانی است که دارند می‌نویسند!

اینک چند نمونه برای روشن‌تر شدنِ بحث:

۱- می‌خواهیم بدانیم مقالهٔ **تآتر شرق و تآتر غرب** از کدام کتابِ آنتونن آرتو ترجمه شده است. پانوشتِ صفحهٔ ۷ به ما می‌گوید:

1. Antonin Artaud, la theâtre et son double, Gallimard, 1964

خب، آیا برای درک این پانوشت باید رفت و دوره‌ای در زبان فرانسه گذراند؟ اگر قرار بود چنین کنیم، خب دیگر چه نیازی به خواندن ترجمه؟ آیا دست کم عنوان مقاله نباید به فارسی درمی‌آمد؟

۲- در مورد قبلی وضع‌مان بهتر بود، چون دست کم مترجم شرح کوتاهی در معرفی آنتونن آرتو نوشته بود. اگر بخواهیم بدانیم آندره ویلیه کیست که مطلبی را با عنوان دو نظر از او دربارهٔ سرچشمه‌های مذهبی تآتر و صفحهٔ نمایش در شرق می‌خوانیم، راه به جایی نخواهیم برد و کتاب در این مورد ساکت است. به علاوه، در معرفی مقاله یعنی پانوشت.صفحهٔ ۱۵ آمده:

«ترجمهٔ گزیده‌هایی از کتاب La Psychologie de L'Art dramatique نوشتهٔ Andre villiers، ۱۹۵۱، ص ۱۱ - ۱۰ و ۱۶ - ۱۸»

بنابراین، عنوان دو نظر هم ربطی به کتاب ندارد و حتی ما نمی‌توانیم کتاب اصلی دربارهٔ چه بوده که ما داریم سه صفحه‌اش را به طور مجزا می‌خوانیم. به همین دلیل است که این نوشتهٔ سه صفحه‌ای -که حتی نمی‌دانیم بخش پیوسته‌ای از یک کتاب است یا دو بخش مجزا -، چیزی هم به دانسته‌های خوانندهٔ علاقه‌مند اضافه نمی‌کند.

۳- مشکل همچنان ادامه دارد. دربارهٔ مشخصات و کارهای ژان ژاکو، ونسان مونتی، لویی ماسینیون، گی پالماد، فریتیوف شوئون و حتی کلودلوی استروس چیزی در کتاب نیست. به ویژه دربارهٔ نظریه‌پرداز شهیری چون کلودلوی استروس چنین نقصی بیش‌تر به چشم می‌آید؛ حتی در این مورد، منبع ترجمه نیز نامشخص مانده است.

«عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگوی». چند مطلب درخشان در کتاب هست که مطالعه‌شان ضروری است. مطلب رُزلین بافت با عنوان **هنر نمایش در کشور الجزایر**، نگاهی تازه و روشنگر به رابطهٔ متقابل هنر و مذهب دارد. خانم بافت بی آن که در موضع‌گیری‌اش تعجیلی به خرج دهد، ابتدا صورت مسأله را به سادگی و روشنی طرح می‌کند و سپس با ارائه مصداق‌های گوناگون، به تشریح وضعیت نمایش در کشورهای عربی و چگونگی تقابل اعتقادات مذهبی و مبانی نمایش می‌پردازد و ریشه‌های آن را بررسی می‌کند. همین جا باید اشاره کنیم که آوردن مقالهٔ ونسان مونتی در بخش **تآتر شرق و غرب** در این کتاب اشتباه است؛ به این دلیل که مونتی در حال مرور ادبیات عرب (به ویژه شعر و داستان‌نویسی) است و کم‌تر به نمایشنامه می‌پردازد. جدا از مطلب کلودلوی استروس با عنوان **جادوگری و روانکاوی**، چند مقالهٔ بسیار زیبا در کتاب قابل اشاره است: **هملت در قلب پالایش روانی به روایت شکسپیر** از ژان فانشت، **ادبیات شفاهی اثر میرچا الیاده** و تکه‌هایی از مقالات لویی ماسینیون و فریتیوف شوئون مباحث و نکته‌های ماندگار کتاب را تشکیل می‌دهند و با تأسف، مطالب خود آقای ستاری به جای تشریح و توصیف دقیق مباحث طرح شده، بیش‌تر به گرته برداری و اتصال منابع مختلفی می‌مانند که در پیوندشان با یکدیگر، ظرافت چندانی هم به کار نرفته است؛ بخصوص که بیش‌تر کوشش نویسنده، صرف جمله‌پردازی می‌شود تا تبیین مطلب و مهم‌تر این که بعضی از مطالب این مجموعه اصلاً دربارهٔ تآتر نیست! شاید برای خوانندهٔ مجلهٔ نمایش، دیدن این مقاله‌های متفاوت کاملاً توجیه‌پذیر باشد، اما خوانندهٔ کتاب **آئین و اسطوره در تآتر**، بیش‌تر مایل است تا مقالات هر کتاب را در جای خود و به همراه مطالب دیگر کتاب اصلی، با ترجمهٔ خوب آقای جلال ستاری بخواند و نه به این شکل مجله‌وارِ آشفته، پراکنده و بی پیوند دقیق و مستدل با یکدیگر. تفاوت یک کتاب (ترجمه یا تألیفی) با مجموعهٔ مطالب فراهم آمده از کتاب‌های مختلف، ما را به شروع کتاب و آغاز مطلب می‌رساند. مشکل از همان قدم‌های اول با ماست. □

# نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما

● علی صاح مهدی

■ نویسنده: یوری لوتمن
■ مترجم: مسعود اوحدی
■ انتشارات: سروش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در نیمه دوم دهه نخست سده کنونی، فضایی از خلاقیت و تنوع فکری و هنری روسیه را فراگرفته بود، اما متاسفانه به‌دنبال وقوع انقلاب اکتبر، تا پیش از به پایان رسیدن دهه ۲۰ بیشتر دوام نیافت. در زمینه زبان‌شناسی و نقد ادبی، بحث‌های مهمی توسط رومن یاکوبسون با حرارت تمام دنبال می‌شد. هسته مرکزی این مباحث دربارهٔ چگونگی وجه تمایز ادبیات از زبان متعارف بود. بلافاصله دیگر صاحب‌نظران به این مجادلات علمی پیوستند. این عده که بعدها سیاست‌گزاران فرهنگی آن‌ها را به فرمالیسم و دور شدن از زندگی حقیقی مردم متهم کردند، باور داشتند که چگونگی کنار هم قرار گرفتن واژگان موجب هنری شدن یک متن می‌شود و آن را از زبان متعارف، متمایز می‌سازد.

چنان که اشاره شد، در پی فضای فرهنگی بسته در دوره استالین، این پژوهش‌ها ادامه نیافت. در نتیجه یاکوبسون راهی آمریکا و گروه دیگری از این پژوهشگران مقیم شهر پراگ شدند و با تنوع بخشیدن به آموزه‌های یاکوبسون، مکتب پراگ را در زیبایی‌شناسی ادبیات بنیاد نهادند. عده‌ایی هم در محیط‌های دانشگاهی روسیه همچنان به طور غیرفعال به تحقیقاتشان ادامه دادند تا آن‌که استالین در ۱۹۵۳ درگذشت. پس از کمی افت و خیز سیاسی، سرانجام سیاست فرهنگی استالین محکوم شد و فضای بهتری به دور از رئالیسم سوسیالیستی حزب کمونیست فراهم آمد. در نتیجه در اوایل دهه ۶۰ در دانشگاه تارتو (Tarto) از جمهوری استونی، زبان‌شناس اندیشمندی به نام «یوری لوتمن» پرآوازه شد. او پژوهش‌های ادبی خویش را با رویکردی دوباره و البته نقادانه به آموزه‌های فرمالیست (صورت‌گرا)های دهه ۲۰ روسیه آغاز کرد. کم‌کم کار او آن‌قدر بالا گرفت که به مهم‌ترین سخنگوی مکتب تارتو در زیبایی‌شناسی ادبیات مبدل شد.

لوتمن زبان را گونه‌ایی نظام خاص می‌دانست که در هر جامعه‌ای، تابع نظام فرهنگی آن است و نظام‌های فرهنگی جوامع مختلف در قالب نظام زبانی، بیان اجتماعی پیدا می‌کنند. همچنین اعتقاد داشت که زبان، نظام نشانه‌ای ارتباطی و به سامان است و کارکرد اجتماعی آن، مبادله، انباشت و نگهداری آگاهی‌های جامعه است. از این جا معلوم می‌شود که او زبان‌شناسی را تابعی از دانش گستردهٔ نشانه‌شناسی می‌دانست و درباره نشانه‌شناسی ادبیات معتقد بود که نظام خاصی به نام زبان هنری، آن را از زبان متعارف و معمولی جدا

می‌کند.

لوتمن به دو نوع نظام زبانی باور داشت: زبان طبیعی یا همان زبان متعارف و زبان هنری. نزد او، زبان طبیعی و هنری از آن‌جایی به یکدیگر شبیه هستند که هر دو دارای نظامی از نشانه‌ها هستند و هر دو واحدهای اساسی، واژگان، دستور زبان و نحو (Syntax) دارند. اما تفاوت در نحوه کنار هم قرار گرفتن واژگان است. میان هنرهای مختلف نیز قائل به زبان خاص برای هر یک بود. بنابراین زبان ادبی و زبان سینما از آن حیث که هر دو زبان هنری هستند با زبان طبیعی تفاوت دارند، به یکدیگر شبیه‌اند، اما تفاوت آن‌ها در این است که هر یک زبان هنری خاص خودش را دارد.

از مهم‌ترین کتاب‌های او در زمینه زبان هنری می‌توان به دو کتاب ساختار متن هنری و تحلیل متن شاعرانه اشاره کرد. او همچنین برای یافتن زبان هنر سینما نیز کتابی نوشت که چند سال بعد به انگلیسی منتشر شد و در ۱۳۷۰ نیز به قلم مسعود اوحدی، مدرس سینما، به فارسی با نام نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما ترجمه شد و انتشارات سروش آن را در اختیار علاقه‌مندان قرار داد. لوتمن در مقدمه کتاب، مبانی و تعاریف دیدگاهش درباره زبان هنر سینما را به روشنی بیان می‌کند:

«مفهوم نسبتاً گستردهٔ زبان، تمامی حوزهٔ نظام‌های ارتباطی جامعه انسانی را دربرمی‌گیرد. این پرسش که آیا سینما، زبانی از آن خود دارد، باید ابتدا بدین صورت مطرح شود که آیا سینما یک نظام ارتباطی است؟ ظاهراً هیچ کس در این مورد تردید ندارد. همهٔ آن‌ها که در آفرینش فیلم، دستی دارند - کارگردانان، بازیگران، نویسندگان فیلمنامه - می‌خواهند از طریق کارهایشان چیزی به ما بگویند. نوار فیلم آن‌ها، نوعی نامه است، مراسله‌ای است که تماشاگران را خطاب می‌کند. برای آن‌که این مراسله را درک کنیم، باید زبانش را بدانیم» (ص ۱۶)

نگاهی به فهرست عناوین کتاب نشان می‌دهد که لوتمن به دنبال واژگان سینما، ماهیت و ساختارِ روایت سینمایی و مونتاژ به عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان هنر سینماست تا خوانندگان کتابش بتوانند زبان سینما را درک کنند.

با مطالب یاد شده به خوبی جایگاه لوتمن به عنوان یک نشانه‌شناس سینما روشن می‌شود. او درست در نقطه مقابل کریستین متز، دیگر نشانه‌شناس معروف سینماست. زیرا متز معتقد بود که سینما هم زبانی دارد، اما این زبان به هیچ وجه همانند زبان کلامی نیست و نباید به دنبال واحدهای زبان کلامی، واژگان، دستور زبان و نحو، در سینما بود.

لوتمن در مقدمه کتابش سنگ بنای تحلیل نشانه‌شناختی‌اش را توضیح می‌دهد و ذکر آن برای درک بهتر دیدگاه لوتمن ضروری می‌نماید.

او نشانه‌ها را به دو دستهٔ قراردادی و تصویری تقسیم می‌کند. مثلاً، چراغ سبز به معنای اجازه عبور و چراغ قرمز نشانهٔ ممنوعیت حرکت است. این دو نشانه کاملاً قراردادی هستند و مسلماً درک آن‌ها هنگامی میسر است که قراردادها را از پیش بدانیم. به اعتقاد لوتمن، واژگان، نشانه‌هایی قراردادی هستند که در ادبیات به کار می‌روند. این کلمات، دال‌هایی هستند که از لحاظ شکل و صورت، کمترین شباهت را با مدلولشان دارند؛ در حالی که نشانه‌های تصویری به طور «طبیعی و فطری» با مدلول خویش شباهت دارند. البته لوتمن انکار نمی‌کند که بعضی از نشانه‌های تصویری نیز ممکن است کلاً یا جزئاً قراردادی باشند، اما به طور «طبیعی و فطری» این گونه نیستند.

چندین دهه پیش از لوتمن، نخستین بنیان‌گذاران علم نشانه‌شناسی، یعنی دوسوسور و پیرس از نشانه‌های قراردادی بحث کرده بودند دوسوسور همهٔ نشانه‌ها را قراردادی می‌دانست، اما پیرس افزون بر نشانه‌های قراردادی که او به آن‌ها، نمادین (Symbolic) می‌گفت، از دو نوع نشانه دیگر، شمایلی (Iconic) و نمایه‌ایی {Indexical} نیز نام برده بود. این دو تن، از نشانه‌ها به طور کلی سخن گفته بودند در حالی که لوتمن به این دلیل نشانه‌های قراردادی را مربوط به ادبیات و نشانه‌های تصویری را برای سینما می‌داند که بتواند هنرها را به دو دسته کلیِ هنرهای کلامی و هنرهای دیداری تقسیم کند.

لوتمن پا را از محدودهٔ نشانه‌شناس بودن فراتر می‌گذارد و نوعی نظریه مربوط به تاریخ هنر را ارائه می‌کند. زیرا به عقیدهٔ او هر دو نوع نشانهٔ قراردادی و تصویری، پا به پای یکدیگر در طول تاریخ هنر بوده‌اند و ارتباط میان آن‌ها دیالک‌تیکی است. زیرا هر دو یکدیگر را نفی می‌کنند، اما در عین حال هم سوی یکدیگر گام برمی‌دارند. او با ذکر مثالی از داستان به عنوان هنری کلامی و نقاشی به عنوان هنری تصویری، می‌کوشد نظریه خویش را روشن سازد (صص ۲۲ - ۲۱) و سپس نتیجه‌گیری می‌کند که حضور هر دو نظام نشانه‌ای برای تحول فرهنگ بشری ضروری است و به گمان او، سینما به عنوان «هنری تألیفی» دارای چنین نقش و ضرورتی است:

«پیدایی سینما به عنوان هنر و پدیده فرهنگی، مربوط به شمار بسیاری از اختراعات فنی است و در این معنی، از دورانی که از سال‌های پایانی قرن نوزدهم آغاز می‌شود، جداشدنی نیست. این دورنمایی است که غالباً سینما را از درون آن می‌نگرند. اما نباید فراموش کنیم که شالودهٔ هنری سینما به وسیله گرایشی به مراتب کهن‌تر ریخته شده است؛ شالوده‌ایی که متضمن تضادهای دیالکتیکی میان دو نوع اصلی از نشانه‌هایی است که شاخص ارتباط در جامعه بشری هستند» (ص ۲۶) □