سطوح تجزیه علائم سینمایی

نویسنده : اومبرتو اکو[1]

مترجم : سید علاءالدین طباطبایی

مقدمه :

در پی انتشار دو اثر پازولینی[2] تحت عناوین «سینمای شعر[3]» در سال ۱۹۶۵ و «ثبت زبان حرکت» "La lingua scritta dell'azione" (که به سال ۱۹۶۶ در مجله «نووی آرگومنت[4]» به طبع رسید)، اکو در «جشنوارهٔ فیلم پزارو[5]» به ارائهٔ مقالهٔ زیر همت گماشت. ترجمهٔ انگلیسی این اثر به ضمیمهٔ پانویسهای روشنگرانهٔ پیتر وولن[6] در ژانویه ۱۹۷۰ در اولین شمارهٔ نشریهٔ «سینمانتیکس[7]» انتشار یافت. اکو در این مقاله ضمن تأیید مقام شامخ کریستین متز[8] و پیر پائولو پازولینی به عنوان ذی نفوذترین نشانه‌شناسان سینما، به بررسی دیدگاههای آنان درخصوص «زبان سینما» می پردازد.

وی در مبحث زبان سینما جانب پازولینی را می گیرد و بر این سخن او که زبان فیلم را باید در تصاویر و نه در فراسوی آنها جستجو کرد، مهر تأیید می زند. اما در عین حال نظریهٔ دیگر او را مبنی بر همسان پنداشتن نشانه‌شناسی سینما و نشانه‌شناسی واقعیت، موشکافانه به نقد می کشد. اکو مدعی وجود مجموعه‌ای از علائم تصویری[۹] است که می توانند به وجوه منقطع دوگانه تجزیه شوند* (این دیدگاه دقیقاً در مقابل نقطه‌نظر متز مبنی بر «قیاس بسیط تصویری»[۱۰] قرار دارد). وی آنگاه مجموعهٔ مورد بحث را مبنای دستگاهی از علائم سینمایی قرار می دهد که از سه سطح تجزیه برخوردار بوده و در قالب تصاویر (و یا به عبارت دقیقتر در قالب یك نما[۱۱] و یا زنجیره‌ای از فریم ها) عمل می کند. ** به نظر وی وجوه سه‌گانهٔ بیان که امری است نامعمول و غیرعادی، چنان ظرافت و غنایی به فیلم می بخشد که به نظر می رسد واقعیت احیا گردیده است (اکو این حالت را توهم باز نمود[۱۲] واقعیت می نامد). از این رهگذر، همانطور که بازن[۱۳] به روشنی اظهار کرده است، ماورای طبیعت سینما نمودار می شود.

در نظریات اکو و آرای متز و پازولینی بسیاری نکات وجود دارد که سزاوار بحث و تفحص جدی است و شاید این نظر اکو که کلیه پیامهای ارتباطی را می توان به واحدهای منقطع پیام رسانی رقومی تجزیه کرد، بحث برانگیزترین آنها باشد. این حکم در واقع اساس نظریهٔ «سطوح سه‌گانهٔ تجزیه» را تشکیل می دهد (برای نقد جامع تر این نکته به بخش سبك دستور زبان و سینما در همین فصل مراجعه کنید). از طرف دیگر چنین می نماید که تأکید اکو بر عملکرد علائم در چارچوب تصویر (که از علائم ادراك گرفته تا علائم احساسی مثلاً علائم چشایی را شامل می شود) بر بنیادی مستحکمتر استوار باشد و هرگونه استدلالی در تأیید «قیاس بسیط» بی آنکه در رد نظریهٔ اکو بکوشد، بی حاصل جلوه می کند. متز، خود نیز در اثر بعدی از دیدگاه بازن کناره جسته و نه تنها نظریهٔ اکو را منکر نمی شود بلکه در نزدیکی بدان می کوشد.

سخن آخر اینکه به هر حال نظریهٔ اکو درخصوص علائم بیانی بصری که در قالب تصاویر ارائه می گردند در خور توجه بسیار است، چرا که به توصیف فرایند قراردادی شدن علائم می پردازد، فرایندی که به نحوی جالب توجه با توصیف متز پیرامون چگونگی پیدایش نحو روایت گری سازگار است. متز خود به دلیل همسان پنداشتن هنر بیان[۱۴] و دستور[۱۵] مورد انتقاد قرار گرفته است (وی نظر خود را این گونه توضیح می دهد: طبیعت نشانه‌شناسی سینما ایجاب می کند هنر بیان و دستور، تفکیك ناپذیر باشند[۱۶]). میشل سگارا[۱۷] در «سینما و نشانه‌شناسی[۱۸]» این چنین استدلال می کند: «نظر متز، هنر بیان را تا حد یك نوع دلالت معنایی ساده تنزل می دهد. حال آنکه هنر بیان و یا به قول متز «هنر بیان ناب[۱۹]» به سینما تعلق نداشته بلکه در مقولات فرهنگی می گنجد». سگارا نتیجه می گیرد «با توجه به این دیدگاهها پیداست که هنر بیان سینمایی نیازمند ارزیابی مجدد است...». گذشته از نظریهٔ متز در مورد دستور و هنر بیان، دیدگاه پازولینی تحت عنوان «سینمای شعر» و آثار نظریه‌پردازان فن تدوین

شایستهٔ توجه فراوان است. براستی هنرِ بیانِ سینمایی چیست؟ نماد، استعاره، ایجاز و کنایه در سینما چه مفهومی دارد؟ اینها جملگی در شمار مباحث دشواری است که باید محل توجه و موضوع کنکاش ما قرار گیرد. امبرتو اکو با کاوش در جهات گوناگون و در پاسخ به چنین پرسشهایی است که در مقابل متز و پازولینی «راه سوم» را برمی گزیند که راهی است مبهم و جنجال آفرین.

---

* برای توضیح بیشتر به شماره ۱۹ پی نویس متن مراجعه شود (م)

** برای توضیح بیشتر به شماره ۲۵ پی نویس متن مراجعه شود (م)

پیشگفتار[1]

این مقاله در برخی مباحث با تحقیق کنونی من پیرامون نشانه‌شناسی علائم بصری[2] سروکار دارد. در این جُستار بی آنکه در آن داعیهٔ انتظام یافتگی مطلب بتوان داشت صرفاً به بررسی و تأیید نسبی برخی از مفاهیم و دیدگاههای سینمایی می پردازیم. بویژه امروز قصد دارم توجه خود را تنها به سطوح تجزیه علائم سینمایی معطوف دارم و از ارائهٔ تحقیقات در باب سبک شناسی، بلاغت موضوعی، و تدوین قواعد نحوی سینما صرف نظر نمایم. به عبارت دیگر امروز با *این فرض که*؛ از سینما تاکنون به عنوان مثال تنها اثر «ورود قطار به ایستگاه L'arrivée du train à la gare و یا باغبان آب پاشی شده L'arroseur arrosé» در اختیار ما قرار گرفته است، به معرفی ابزاری می پردازیم که برای تجزیه و تحلیل زبان مفروض سینمایی به کار آید (این همانند آن است که ما در نخستین تلاش خویش برای کشف قواعد زبان انگلیسی تنها کتاب دومزدی[3] را سنظور نظر داریم).

در بررسی مذکور، آرای دو تن از محققان گرانقدر یعنی متز و پازولینی را پیرامون نشانه‌شناسی سینما به مثابهٔ نقطهٔ آغاز اختیار کردم چرا که آرای این دو تن (منظور آرایی است که متز در مقاله‌ای تحت عنوان «سینما: زبان یا گفتار Le cinéma: Langue ou Langage»

و پازولینی در گفتار سال گذشته‌اش در اینجا (پزارو) بیان داشته‌اند) به گونه‌ای شگرف شوق تحقیق را در من برانگیخت[۳].

برای پرهیز از اطالهٔ کلام، ناگزیر باید تنها آن نکاتی از نظریات دو محقق را منظور نظر داریم که بحث برانگیز می نمایند و یا آنکه نیازمند بسط و گسترش در سایر شاخه‌های علوم هستند. به هر حال من درحالی به بحث در این جُستار می پردازم که همواره نسبت به محققان مذکور احترامی عمیق روا دانسته و به عنوان فردی سهیم در تحقیقاتشان آثار آنان را محل توجه و دلبستگی خاص خود یافته‌ام. به گمان من بناچار باید کار را از همان نقطه‌ای آغاز کرد که متز و پازولینی شروع کرده‌اند؛ اما من از طریقی که آنان بحث خود را به پیش برده‌اند متابعت نکرده و جهت خلاف را اختیار نموده‌ام.

۱ـ به عبارت دیگر تفکرات متز در خصوص بررسی فیلم به لحاظ نشانه‌شناسی، وی را به تشخیص واحد مستقل نخستین[۵] رهنمون می شود که به نظر وی تجزیه‌پذیر نبوده و نمی تواند به واحدهای منفصل کوچکتر تقسیم شود. این واحد مستقل را «تصویر[۶]» نام می نهد. در اینجا مراد از تصویر چیزی است غیر قراردادی و عمیقاً «انگیزشی همسان با واقعیت، که سنتهای قراردادی زبان قادر به مقید ساختن آن نیست. با چنین فرضی می توان گفت که نشانه‌شناسی سینما، همانا نشانه‌شناسی سخنی است که درپس آن هیچ زبانی نهفته نباشد. و یا در واقع نشانه‌شناسی، الگوهای ویژه‌ای از سخن است که از واحدهای نحوی تشکیل گردیده و در نتیجهٔ تلفیق این واحدها، زبان سینما صورت واقع می یابد. در

دیر زمانی است که نظریهٔ رمکس به مثابه چیزی نظیر واقعیت، حتی از جانب آنان که دوردستی شایستهٔ ستایش می دانستند به کنار نهاده شده است.

هر حال امروز بدین مسئله می پردازیم که آیا می توان به بیانی قراردادی و یا رمزی در *فراسوی* تصویر به عنوان یك واقعیت خارجی ره جست؟

۲ـ پازولینی بر دیدگاه دیگری تأکید دارد. در نظر او می توان به ایجاد یك زبان سینمایی دست زد. به گمان من او به حق بر این نکته تأکید می ورزد که ارزشمند بودن این زبان مستلزم متابعتش از سطوح دوگانهٔ تجزیه، که زبان شناسان به زبان کلامی نسبت می دهند، نیست. اما پازولینی، در پی یافتن واحدهای بیانی این زبان سینمایی، خود را به تصوری بحث برانگیز درخصوص واقعیت، معتقد نشان می دهد، بنابه اعتقاد او عناصر اولیهٔ بیان سینمایی همان عینیاتی است که دوربین، هر یك را به منزلهٔ *واحدی مستقل* ضبط و ثبت می نماید (به گونه‌ای که واقعیت بر امور قراردادی ارجحیت می یابد). پازولینی در واقع از نوعی نشانه‌شناسی واقعیت سخن می گوید یعنی از ترجمان فکورانهٔ زبانی که ذاتی رفتار و حرکات انسان است.

پیش از آنکه به ارائهٔ فهرست عناوین این تحقیق بپردازم، به گمان من با توجه به موضوع گردهمایی امسال، یادآوری این نکته که اصولاً علت وجودی چنین تحقیق و ممارستی چیست خالی از فایده نباشد.

چنانچه شیوه‌ای متقن برای تحقیق پیرامون نشانه‌شناسی وجود داشته باشد بی تردید این شیوه با نگرش به تمامی پدیده‌های ارتباطی درچارچوب روابط جدلی بین علائم و پیامها، صورت واقع می یابد. دراینجا بر استفاده از اصطلاح «مجموعهٔ علائم» که از این پس همواره به جای واژهٔ «زبان» از آن سود خواهیم جست،

اصرار دارم؛ چرا که اصطلاح مزبور به هیچ وجه این گمان را به ذهن نمی آورد که توصیف علائم ارتباطی گوناگون، براساس زبان کلامی (که دستگاهی است ویژه، متشکل از علائمی که به شکلی خاص انتظام یافته و از دو وجه بیانی برخوردار است) وجههٔ همت ماست. تحقیق در باب نشانه‌شناسی با قبول این اصل آغاز می گردد که ارتباط تنها درصورتی میسر است که براساس روشی که پیام دهندهٔ پیام را سازمان می دهد، درك و فهم شود. انتقال پیام براساس مجموعه‌ای از قواعد صورت می پذیرد که در جامعه (دست کم در سطح ناخودآگاه) به طور سنتی و قراردادی پذیرفته شده و دستگاه علائم ارتباطی را پدید می آورند.

. . .[۷] اگر مخاطبان پیام را درك می نمایند به معنی آن است که در پس پیام نوعی دستگاه علائم نهفته است، لیکن هرگاه موفق به درك پیام نشویم، مفهوم فقدان هرگونه دستگاه علائم را دربرندارد؛ بلکه باید به درك و کشف آن دستگاه نائل شویم. دستگاه علائم چه بسا طبیعتاً به غایت، ضعیف و گذرا بوده، حتی پیدایش و زوال آن تقریباً در یك زمان صورت پذیرد؛ اما وجود آن به هر حال الزامی است.

بی تردید روانیست از مطلب فوق به این نکته رسید که در ارتباطات نمی توان در روشهای درك متقابل انسانها به تجدید سازمان، نوآوری و ابداع دست زد. پیام دارای محتوای هنری نمونه‌ای است بارز از پیام مبهم و دوپهلو که دستگاه علائم را به زیر سؤال می کشد و در این چارچوب چنان ارتباط نوینی بین علائم برقرار می نماید که به ناچار درك ما را از امکانات آن دستگاه دستخوش تحول می سازد. این گونه پیامها بسیار نافذ بوده، خلق مفاهیم تلویحی بی شماری را ممکن می سازند.

نباید از نظر دور داشت که هیچ پیامی از اطلاعات حشو و زائد تهی نیست. از هر دستگاه علائم تنها تا حد معینی می توان برای مفاهیم تلویحی سود جست بدون آنکه سایر امکانات آن مخدوش گردد، در غیر این صورت سر و صدایی بیش نبوده، ایجاد هیچ گونه ارتباطی از طریق آن متصور نیست، چرا که هیچ ارتباطی جدلی مابین بی قاعدگی تحت کنترل و قواعد حاکم بر آن دستگاه برقرار نیست و آنچه می ماند بی قاعدگی محض است. به همین لحاظ هرگاه در مورد طرح کلی دستگاه علائم که پیام را تحت نظم و قاعده در می آورد توافق حاصل نیامده باشد، تشخیص ابداعات و آفرینندگیها در آن دستگاه میسر نخواهد بود. چرا که اگر علائم قابل درك نباشند طبیعتاً تشخیص آنکه نوآوری در کجا صورت گرفته نیز امکان پذیر نخواهد بود.

از این دیدگاه، تحقیق در باب نشانه‌شناسی هر چند در ظاهر به سمت جبرگرایی[۸] معطوف است اما در واقع افشای کاربرد دروغین آزادی را پی می جوید. تحقیق مزبور از طریق یافتن تعینات و تحدیدات، امکان نوآوری و ابتکار را محدود می سازد ولی در عین حال چنان بصیرتی به فرد می بخشد که *آفرینندگی واقعی را تشخیص دهد*. همواره چنین می نماید که نشانه‌شناسی درپی تأیید این نکته است که انسان به زبانی خاص سخن نمی گوید بلکه در واقع *زبان، آدمی را به سخن می آورد*. زیرا مواردی که جز این می نماید بسیار معدود بوده و آن هم به صورت ناخودآگاه انجام می پذیرد، از این رو در خور اعتنا نیست.[۹]

شناخت حد و مرزی که در چارچوب آن، زبان منویات آدمی را بیان می دارد، بدین مقصود است که سیلان آفرینندگی دروغین، تخیلات لاقید و سخنان صرف که همواره با نفوذ خاص خود به گونه‌ای سحرآمیز آدمی را وسوسه می کنند، بی اثر گردند. به عبارت دیگر مقصود آن است که به نگرشی بی پیرایه و خردمندانه نسبت به جایگاه علائم ارتباطی دست یابیم و قادر باشیم مواردی را که حاوی پیامی است، که هنوز به صورت سنت و قرارداد درنیامده و در عین حال که می تواند جذب جامعه شود، حدوث آن در نزد جامعه قابل پیش بینی نیست، تشخیص دهیم. وظیفهٔ نشانه‌شناسی در زمینهٔ درك و فهم جهان تاریخی و اجتماعی که ما در آن زیست می کنیم از این هم مهمتر و بنیادی تر است. زیرا نشانه‌شناسی ضمن طراحی دستگاهی از علائم ارتباطی به منزلهٔ مجموعه‌ای از انتظارات معتبر در قلمرو نشانه‌ها، در حیطه نگرشهای روان شناختی و روشهای متداول تفکر نیز به طرح مجموعه‌ای از انتظارات متناظر می پردازد. نشانه‌شناسی، جهانی از اندیشه و عقاید را که در دستگاهی از علائم و نشانه‌ها متمکن گردیده‌اند در مقابل دیدگان ما به نمایش می گذارد. این اندیشه‌ها و عقاید جملگی در قالب روشهای متداول استفاده از زبان ظاهر می گردند[10].

همان طور که پیوبالدلی[11] سال گذشته در همین جا اظهار داشت: «هر نوع تجزیه و تحلیلی راجع به ساختار، ضرورتاً بررسی محتویات را نیز دربرمی گیرد و این بدین معناست که بگوییم اندیشه و عقاید در ساختار زبان...» ما با نظر بارت[12] موافقیم، تجزیه و تحلیل ساختاری هرگاه

به درستی صورت پذیرد لاجرم در خلاف جهت زیبایی شناسی و شکل گرایی[۱۳] گام خواهد زد و نه آن گونه که تصور عموم است در جهت موافق آن.

هرگاه در جایی که می پنداشتیم باید عاری از علائم ارتباطی باشد، با مجموعه‌ای از علائم مواجه شویم، در واقع آنجا که آزادی محض را گمان داشتیم، به لحاظ اندیشه و آرمان محدودیت و تعیّنی یافته‌ایم که در شیوهٔ ایجاد ارتباط، انعکاس پیدا کرده است. از این دیدگاه، به موازات پیشرفت دانش نشانه‌شناسی، توانایی آن در زمینهٔ تشخیص انگیزه‌های اجتماعیِ آن جنبه از رفتار ما که ـ در ظاهر خلاقانه و ابداع آمیز می نماید ـ در قالب انگیزه‌های ارتباطی و تعیّنات مربوط به هنر بیان ظاهر می شود، افزایش خواهد یافت. در تحقیق پیرامون نشانه‌شناسی در پی آن نیستیم که ظرفیت نوآوری و یا توان چالشگری و دقت دستگاه علائم ارتباطی را منکر شویم بلکه برآنیم که به تشخیص نوآوریهای واقعی و درک شرایط ایجاد آنها دست یابیم.

اینک نظریات فوق را در قالب قراردادهای سینمایی قرار می دهیم. بسیاری این نکته را پذیرفته‌اند که در سطح مجموعه‌های بزرگ نحوی[۱۴]، شیوه‌های روایتگری (که متز به شایستگی آنها را تشریح می کند) و یا در سطح روشهای مربوط به هنر بیان بصری (که پازولینی در تشریح تمایز بین شعر و نثر سینمایی تجزیه و تحلیل دقیق و درخشانی از آن به دست می دهد) قراردادها و دستگاههای علائم ویژه‌ای ـ و یا اگر خوشایند شماست زبان خاصی ـ قرار دارد. البته امروز بر آن نیستم در این موضوعات به بحث

هر گاه در مورد طرح کلی دستگاه علائم که بیان را تحت نظم و قاعده در می آورد قراردادی حاصل نیامد یا ناقص، تشخیص ابداعات و آفرینندگیها در آن دستگاه میسر نخواهد بود.

بپردازم.

اینک به این مسئله می پردازیم که آیا می توان زبان تصویر را به علائم، و زبان فرضی حرکات را به قرارداد تبدیل نمود؟ بررسی این مسئله، بازنگری در مفهوم سنتی نشانه‌های تصویری و بحث در مفهوم حرکات به منزلهٔ ابزار ارتباطی را ایجاب می کند.

بخش اول: نقد تصویر

۱ـ مفهوم نشانه‌های بصری:

شباهت طبیعی تصویر به واقعیت خارجی، بنیاد نظری مفهوم *نشانه‌های تصویری* را تشکیل می دهد. درحال حاضر این مفهوم عمیقاً مورد تجدید نظر قرار گرفته است و ما تنها به خطوط بنیادی آن اشاره خواهیم داشت. علاوه بر آن به بررسیهای خود من در این زمینه نیز اشاراتی خواهد رفت.[۱۵]

ازپیرس[۱۶] و موریس[۱۷] گرفته تا سایر نشانه‌شناسان برجستهٔ عصر حاضر، جملگی نشانه‌های تصویری را به این صورت تعریف نموده‌اند: «*نشانه‌ای که برخی از خصوصیات شئ واقعی را دارا می باشد*». اما بررسی پدیدار شناختی نقاشی و یا عکسها نشان می دهد که تصویر، هیچ یك از خصوصیات شئ واقعی را دارا نیست و واقع نمایی نشانه‌های تصویری که برخلاف نشانه‌های گفتاری، غیرقابل بحث می نمود، درنظر ما مخدوش می نماید. و بالطبع این گمان را در ما برمی انگیزد که نشانه‌های تصویری نیز تماماً قراردادی است بی آنکه نشانی از واقعیت در خود داشته باشند.

بررسی دقیقتر داده‌ها ما را به این نتیجه رهنمون می شود که: نشانه‌های تصویری

برخی از شرایط ادراك را که با علائم ادراکی عادی همبستگی دارد، بازآفرینی می نماید. به عبارت دیگر ما تصویر را به عنوان پیامی که به علائمی معین اشاره دارد، درك می کنیم؛ اما همواره همان علائم ادراکی عادی است که ناظر بر عمل شناخت ماست. هر چند نشانه‌های تصویری شرایط ادراك را بازآفرینی می کنند ولی عمل بازآفرینی تنها شامل برخی از آن شرایط می گردد. حاصل اینکه ما با نوعی نسخه‌برداری و گزینشی جدید روبه‌رو هستیم.

یادآوری اشیای ادراك شده و همچنین شناخت اشیای مأنوس همواره از اصل «صرفه‌جویی در کار ذهن» پیروی می کند. اصل مذکور متکی بر علائمی است که از این پس تحت عنوان «علائم شناخت» از آن یاد می کنیم. این علائم، ویژگیهای معینی از اشیا را به منزلهٔ مؤثرترین خصوصیات برای یادآوری و یا ایجاد ارتباط فراهم می آورند. به عنوان مثال ما قادریم گورخری را از مسافتی دور تشخیص دهیم بی آنکه شکل دقیق سر و یا حالت پاها و بدن آن را متوجه باشیم. تنها کافی است دو ویژگی اساسی را تشخیص دهیم: چهارپا بودن و داشتن پوست راه راه.

همین علائم شناخت، شرایط ادراك شیئی را که می خواهیم در قالب علائم تصویری نمایش دهیم تعیین می نماید. از این رو عموماً گورخر را در هیئت حیوانی چهارپا و راه راه نمایش می دهیم. حال آنکه اگر بر سبیل مثال در نزد مردمان قبیله‌ای فرضی، گورخر و نوعی گرگ تنها حیوانات چهارپای شناخته شده به شمار آیند و این هر دو حیوان پوستی راه راه داشته باشند، بی تردید برای نمایش آنها و ایجاد تمایز میان تصاویرشان باید شرایط ادراکی دیگری را برجسته نماییم. با توجه به شرایط بازآفرینی و با بهره جستن از علائم شناخت می توان اشیا را به تصویر کشید مثلاً پاها را به صورت خطوط باریك و یا رشته‌ای از نقاط رنگی نمایش داد.

انواع گوناگونی از علائم تصویری را می توان شاهد آورد. به عنوان مثال می توان با ترسیم خطوط، جسمی را نشان داد (که از قضا همین خطوط از جمله ویژگیهایی است که شیٔ واقعی *دارا نیست*). این، از آنجا میسر است که خطوط و بازی با سایه روشن ها، بنابر قرارداد، شرایطی ایجاد می کند که تصویر از زمینه‌اش متمایز می گردد. این مثال در مورد عکس و نقاشیهای آبرنگ نیز مصداق دارد و تنها تفاوت در شدت و ضعف آن است. اینك دیر زمانی است که نظریهٔ «عکس به مثابهٔ چیزی نظیر واقعیت» حتی از جانب آنان که روزگاری شایستهٔ حمایتش می دانستند به کنار نهاده شده است. حال، همه آگاهیم که برای تشخیص تصاویر عکاسی تمرین لازم است. و نیز همه بر این نکته واقفیم که تصویری که بر روی فیلم شکل می گیرد نظیر تصویری است که بر روی شبکیهٔ چشم پدید آمده؛ اما نمی توان آن را با آنچه به ادراك ما در می آید مشابه پنداشت. در عین حال می دانیم که همین تصویر نیز با استفاده از داروهای عکاسی بارها *نسخه‌برداری می شود*، به گونه‌ای که حتی اگر پیوندی علّی بین آن تصویر و پدیدهٔ واقعی موجود باشد عکس را می توان پدیده‌ای کاملاً مستقل از تصویر اولیه منظور داشت و رابطهٔ آن را با تصویر نخستین، کاملاً قراردادی فرض کرد. بی گمان درجات متفاوتی از قراردادی بودن و واقع نمایی در مورد

عکس صادق می باشد که بایستی با تفصیل بیشتر مورد بحث قرار گیرد. لیکن در هر حال این نکته حقیقت دارد که: *هر تصویری به درجات متفاوت، حاصل یك سلسله نسخه‌برداریهای متوالی است.*

۲ـ محتوای اطلاعاتی علائم تصویری

نشانه‌های تصویری، با *ماده‌ای* متفاوت همان شکلی را که به ادراك ما درآمده تجسم می بخشند. به عبارت دیگر نشانهٔ تصویری تأثیری بر ذهن به جای می گذارد که اطلاق ساختاری واحد برای دو پدیدهٔ گوناگون را میسر می سازد (همان گونه که نظام موقعیتها و تفاوتها در یك زبان می تواند با نظام موقعیتها و تفاوتها در علائق خویشاوندی از نسبت همانند برخوردار باشد). این نکته را نیز به عنوان یکی از نقاط شروع بحث منظور می داریم. اما ایجاد یك الگوی ساختاری، دقیقاً به معنای خلق دستگاهی از علائم است. ساختار، فی نفسه وجودی مستقل ندارد (ویا آنکه دست کم من با آن گروه که برای ساختار، وجودی مستقل قائلند هم آواز نیستم)؛ اما در پرتو برخی نوآوریهای نظری و گزینش قراردادهای مؤثر استحکام می یابد.

این قراردادها بر مجموعه‌ای از توافقها و تقابلها متکی است. چارچوب ساختاریی که بی درنگ به نحوی سحرآمیز در دو شئ متفاوت ظاهر می شود از جمله مسائلی نیست که به تشابه قیاسی[۱۸] مربوط شود، بلکه می توان با آن براساس *گزینشهای نظام دودویی* برخورد کرد.[۱۹]

همان طور که بارت در اثر خویش تحت عنوان **عناصر نشانه‌شناسی** اظهار داشته است، عناصر قیاسی و عددی درچارچوب نظام واحدی با یکدیگر برخورد می کنند؛ اما تقابل آنها در جهت ایجاد چرخه‌ای است که براساس گرایشی دوگانه بنا شده، از یك سو به عادی و مرسوم ساختن عناصر غیر انگیزشی و از سوی دیگر به فرهیختن عناصر انگیزشی متوجه است. این سخن از آنجا درست است که می توان طبیعی ترین پدیده‌ها را که در روابطشان اساساً قیاسی می نمایند در قالب پردازشهای عددی و رقومی توصیف نمود. بر سبیل مثال عمل ادراك را شاهد می آوریم. مغز ممکن است براساس گزینشهای دوگانه، اشکال را درك نماید. مکتب ساختارگرایی ژان پیاژه و نظریه‌های نوروفیزیولوژیکی که براساس روشهای سیبرنتیك بنا شده‌اند نیز، این نکته را به ما می آموزند.

بدین لحاظ می توان گفت که آنچه درنظر ما قیاسی، مداوم، پیوسته، انگیزشی، طبیعی و بالطبع «غیر استدلالی» می نماید دقیقاً همانهاست که با سطح کنونی دانش و امکانات عملی، ما هنوز **در تبدیل آنها به عناصر منقطع، عددی و کاملاً متمایز توفیق نیافته‌ایم. با توجه به پدیدهٔ اسرارآمیز تصویر که شئ واقعی را به ذهن متبادر می سازد، اینك کافی است فرایند علائم سازی را که در مکانیسم ادراك نهفته است، تشخیص دهیم. چنانچه علائم سازی از چنین بنیانی برخوردار باشد، در این صورت برای فراگیری عناصر همنشین[۲۰] واجد ارزش سبك شناختی، دلایل متقن بیشتری وجود خواهد داشت.**

بی تردید علائم تصویری مادامی که در شمار علائمی نافذ و پایدار همچون زبان کلامی قرار نگرفته باشند، ضعیف، ناپایدار و محدود به گروههایی معدود و یا سلیقهٔ اشخاص بوده و متغیرهای اختیاری بر ویژگیهای پایدار آنها برتری

خـواهـد داشت. لیکن مـا این نکتـه را نیـز آمـوختـه‌ایم کـه متغیـرهـای اختیـاری همچـون خصوصیات زبـر زنجیره‌ای[۲۱] نیـز ممکن است در معرض قراردادی شدن واقع شوند.

بی گمـان تجـزیهٔ یـك نشـانهٔ تصـویـری بـه عناصر بیانی اولیه‌اش نیز امری است دشـوار. هر نشـانهٔ تصـویری همـان طـور کـه قبـلاً ذکـر شـد همواره نوعی «مشخصهٔ معنایی[۲۲]» (چیـزی که در زبـان، معـادل هیـچ واژه‌ای نیست لیکن یـك عبـارت معنادار محسـوب می گردد) می بـاشد. تصـویـر یـك اسب، مفهـوم کلی یـك اسب را دربـرندارد بلکـه بـه عنـوان مثـال، تنهـا بـه اسب سفیـدی که در زمینـه تصویـر ایستاده است اشـاره دارد. مکتب مـارتینت[۲۳] (در اینجا بـویژه آخـرین تحقیقـات لوئیس پـریتو[۲۴] را مـدنظر دارم) اثبـات کـرده است علائمی وجـود دارنـد کـه آن دسته از «مشخصـه‌هـای معنـایی» را کـه نمی تـوان بـه واحدهای کوچکتر تجزیه کرد، به صورت متداول و قراردادی در می آورند. بنابر این علـائم صرفـاً از یك سطح تجزیه (خواه سطح تجزیهٔ اول، خواه دوم) بـرخوردار می بـاشنـد و مـا بـه این نکتـه در بخش سـوم خواهیم پـرداخت. بـدین تـرتیب در تحقیق نشـانـه شنـاختی، تنهـا کـافـی است مشخصـه‌هـای معنـایی قـراردادی را طبقـه‌بنـدی نماییم تا به معنای علائم در آن سطح تجزیه دست یـابیم. اینك بـا توجـه بـه مـطالب پیشین قـادریم حـداقـل بـه منـظور ارائـهٔ رهنمـودهـایی بـرای آزمـایشهـای بصـری بـه شیـوه‌ای تحلیلی تـر، جـدولی از سطوح تجـزیه قـابل تشخیص تـرسیم نماییم.[۲۵]

۳ـ توضیحاتی در باب علائم:

۱ـ علائم ادراکی Perceptive Codes: در چـارچـوب روان شنـاسـی ادراك بـررسـی می شـود. این عـلائم، شـرایط ادراك مؤثـر را ایجاد می نمایند.

۲ـ عـلائـم شـنـاخـت Codes of recognition: این عـلائم مجمـوعـهٔ شـرایط ادراك را در درون *مشخصـه‌های معنـایی* تشکیـل می دهنـد، کـه در شمـار مجمـوعـهٔ مـدلـولهـا محسوب گردند. (به عنوان مثال خـطوط سیاه بـر پـوستی سفیـد رنـگ). ومـا بـراسـاس این مدلولهاست که اشیـا را تشخیص داده و یا اشیـای ادراك شـده را بـه‌خـاطـر می آوریم. این اشیـا اغلب بـا تـوجـه بـه مجمـوعـه‌هـای مـورد بحث تقسیم بنـدی می شـونـد. عـلائم مـزبـور را در چارچوب روان شناسی هوش، حـافظه و یـا ابزار یـادگیـری و همچنین در قلمـرو انسان شنـاسی فرهنگی مورد بحث و بررسی قرار می دهند.

۳ـ عـلائـم انـتـقـال Codes of transmission: این عـلائم، شـرایط معیـنی بـرای ادراك تصویـر فراهم می آورنـد ـ به عنـوان مثال می توان از نقـاطی که تصـاویر روزنـامـه را شکـل می دهـد و یـا خـطوطی کـه تصـاویـر تلویزیونی را ایجاد می کند، یـاد کرد. بی تـردید این علائم می توانند با استفاده از روشهای مربوط به نظریهٔ اطلاعـات در فیزیـك، تجزیـه و تحلیل شـونـد. عـلائم مـذکـور چگـونگی انتقـال یـك احسـاس را مشخص می نمـاینـد بی آنکـه بـه چگـونگی انتقـال ادراكِ از پیش سـرشتـه[۲۶] بپـردازنـد. این عـلائم در تـوصیف بـافت یـك تصویر مشخص، از بیـان کیفیت هنری پیـام بسی فـراتر رفتـه و از این رهگـذر زمینهٔ ایجـاد عـلائم *نواختی*، *علائم مربوط به ذوق فردی*، *علائم سبك شناختی* و *علائم مربوط به ادراك ناخودآگاهـانه را*

فراهم می آورند.

۴ـ علائم نواختی Tonal codes : این نامی است که به سیستمهای زیر می دهیم :

الف) متغیرهای اختیاری که تاکنون حالت قراردادی یافته‌اند ـ مثلاً خصوصیات زیر زنجیره‌ای که از طریق آهنگهای خاص کلامی (مانند «شدت[۲۷]» و «تنیدگی[۲۸]») بیان می گردند.

ب) سیستمهای اشارات تلویحی که تاکنون در سبکی خاص ارائه گردیده‌اند (به عنوان مثال سبکهای اکسپرسیونیستی)، سیستمهای قراردادی از این نوع با نشانه‌های تصویری محض همراه آمده و حاوی پیامی تکمیلی می باشند.

۵ـ علائم تصویری Iconic codes : معمولاً برمبنای آن دسته از عناصر قابل ادراکی پدید آمده‌اند که براساس علائم انتقال، صورت واقع می یابند. این علائم در قالب *سیما*[۲۹] *ها*، *نشانه‌ها* و *مشخصه‌های معنایی* بیان می گردند:

الف) *سیماها*: شرایط ادراك (مثلاً رابطهٔ بین زمینه و موضوع، تقابل رنگها و مقادیر هندسی) را که براساس قوانین حاکم بر دستگاه علائم در هیئت نشانه‌های ترسیمی در آمده‌اند ایجاد می نمایند. سیماهانه به لحاظ کمی نامحدود بوده، نه همواره منقطع می باشند. به این دلیل دومین سطح تجزیه مربوط به علائم تصویری همانند زنجیره‌ای از امکاناتی است که در پرتو آن پیامهای بسیاری که در آن بافت قابل فهم بوده اما نمی توانند در قالب یك علامت مشخص بیان گردند، امکان ظهور می یابند. در واقع این علائم هر چند قابل تشخیص نیستند اما وجود آنها

را منکر نمی توانیم شد. دست کم بر این نکته واقفیم که هرگاه ارتباط بین سیماها تغییر یابد شرایط ادراك آن نیز دستخوش تغییر خواهد شد.

ب) *نشانه‌ها*: بر عوامل زیر دلالت می کنند:

۱ـ مشخصه‌های معنایی شناخت[۳۰] (مانند بینی، چشم، آسمان، ابرو...) از طریق ابزار ترسیمی قراردادی.

۲ـ الگوهای انتزاعی، نمادها و نمودارهای تصویری (مثلاً تصویر خورشید که به صورت دایره‌ای با خطوط پرتو مانند در اطراف آن ترسیم می گردد).

نشانه‌ها را اغلب به دشواری می توان در چارچوب یك مشخصهٔ معنایی تجزیه و تحلیل نمود، زیرا معمولاً نشانه‌ها، غیرمنقطع بوده، به صورت بخشی از یك زنجیرهٔ ترسیمی ظاهر می شوند. نشانه‌ها تنها در بافت یك مشخصهٔ معنایی، قابل تشخیص هستند.

ج) *مشخصه‌های معنایی*: که بیشتر تحت عنوان تصاویر و یا علائم تصویری (مثلاً یك انسان، اسب و...) شهرت یافته‌اند. مشخصهٔ معنایی در واقع یك عبارت تصویری پیچیده (مثلاً «این نیمرخ اسبی است که ایستاده» و یا حداقل «اسبی در اینجاست») را فرموله می کند. مشخصه‌های معنایی از باقاعده‌ترین علائم به شمار می آیند و تنها یك علامت تصویری در سطح آنها عمل می کند. از آنجا که صرفاً در بافت آنها می توان علائم تصویری را بازشناخت، از این رو به صورت عوامل کلیدی در ایجاد ارتباط در می آیند. بنابر این مشخصه‌های معنایی را ـ با توجه به علائمی که تشخیص را میسر می سازد ـ باید همچون یك گویش[۳۱] فردی محسوب داشت.

علائم تصویری به سهولت در چارچوب یك الگوی فرهنگی و یا حتی یك اثر هنری تغییر می یابند. در این مورد نشانه‌های بصری بابیان شرایط ادراك در قالب سیماهای کلی بر موضوع پیش زمینه[۳۲] دلالت دارند. درحالی که تصاویر پس زمینه[۳۳] به مشخصه‌های معنایی فراگیر شناخت تبدیل گردیده، بقیهٔ عناصر را در هاله‌ای از ابهام رها می کند. (از این نظرگاه، سیماهای پس زمینهٔ یك نقاشی قدیمی اگر به صورت منفرد و بزرگتر از حد واقعی درنظر گرفته شود اغلب همانند برخی از نقاشیهای مدرن به نظر می رسد ـ هنر تجسمی مدرن روز به روز از بازآفرینی سادهٔ شرایط ادراك و بازسازی معدودی از مشخصه‌های معنایی شناخت، فاصله می گیرد.)

۶ـ علائم تصویری ـ ترسیمی Iconographic codes: این علائم مدلولهای تصویری را تا حد دالّ آنها ارتقا می بخشند و از این طریق مفهوم مشخصه‌های معنایی پیچیده‌تر و پرورده‌تر را به ذهن متبادر می سازند. (به عنوان مثال در این مورد دیگر مرد و یا اسب معمولی در نظر نیست بلکه پادشاه، پگاسوس، بوفالوس و یا اسب بالام[۳۴] منظور نظر است). از آنجا که این علائم براساس مشخصه‌های معنایی فراگیر بنا شده‌اند از طریق متغیرهای تصویری قابل شناخت می باشند. علائم مزبور به هیئتهای نحوی که بسیار پیچیده و در عین حال قابل شناسایی هستند (مانند ملیت، عدالت جهانی، چهار سوار آپوکالیپسی[۳۵]) امکان ظهور می دهند.

۷ـ علائم مربوط به ذوق و حساسیت Codes

of taste and sensibility : این علائم با تغییرپذیری فوق العاده، مفاهیمی تلویحی را ایجاد می نمایند که از طریق مشخصه‌های معنایی علائم پیشین به ذهن متبادر می شوند. یک معبد یونانی ممکن است مفهوم «زیبایی هماهنگ»، «آرمانهای یونانی» و یا قدمت و کهنسالی را در ذهن ما تداعی کند. پرچمی که درمیان باد به اهتزاز در آمده ممکن است مفهوم «میهن پرستی» و یا «جنگ» را به ذهن بیاورد. تمامی مفاهیم تلویحی بستگی تام به وضعیت موجود دارند. بدین لحاظ است که گاه در یک دورهٔ تاریخی مشخص هنرپیشه‌ای به صورت سمبل زیبایی و طنازی در می آید حال آنکه در نزد مردمان دورهٔ دیگر مسخره می نماید. البته باید توجه داشت که واکنشهای فوری احساسی (از قبیل احساسات عاشقانه و جنسی) که با مشاهدهٔ برخی علائم به انسان دست می دهد دالّ بر این نیست که فرایند ارتباطی جنبه طبیعی دارد و از محتوای فرهنگی تهی است: زیرا همواره سنت و قرارداد است که یک نمونهٔ فیزیکی را در مقایسه با سایر نمونه‌ها مطلوبتر جلوه می دهد. حال نمونه‌ای از علائم مربوط به احساس و ذوق را شاهد می آوریم: تصویر مردی با تکه چرمی بر روی یک چشم که در چارچوب علائم تصویر شناختی معمولاً دزد دریایی را تداعی می کند درنتیجهٔ تأثیرات شدید فرهنگی، مفهوم «مرد اهل دنیا ولذت جو» و یا «مرد خبیث» را القامی نماید.

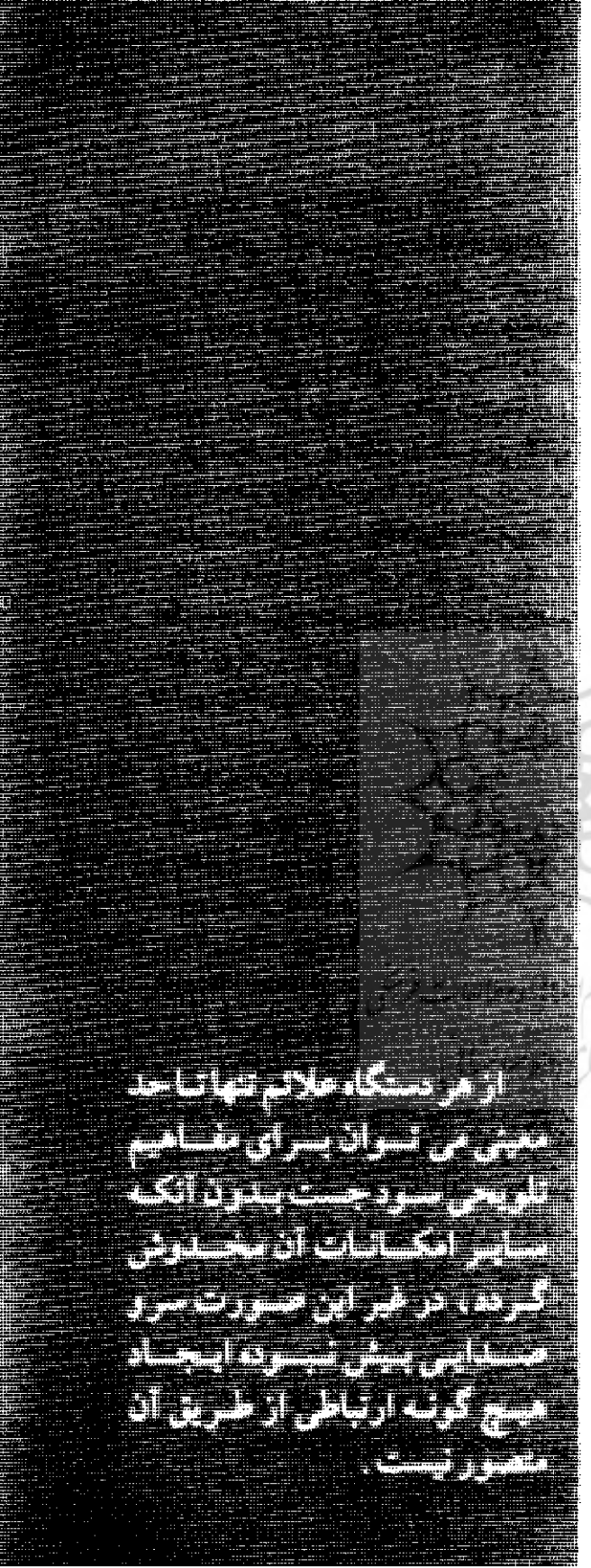
۸ـ علائم مربوط به هنر بیان Rhetorical codes : این علائم مولود قراردادی شدن مفاهیم تصویری است که هنوز در قالب کلام بیان نشده‌اند اما رفته رفته در جامعه به صورت

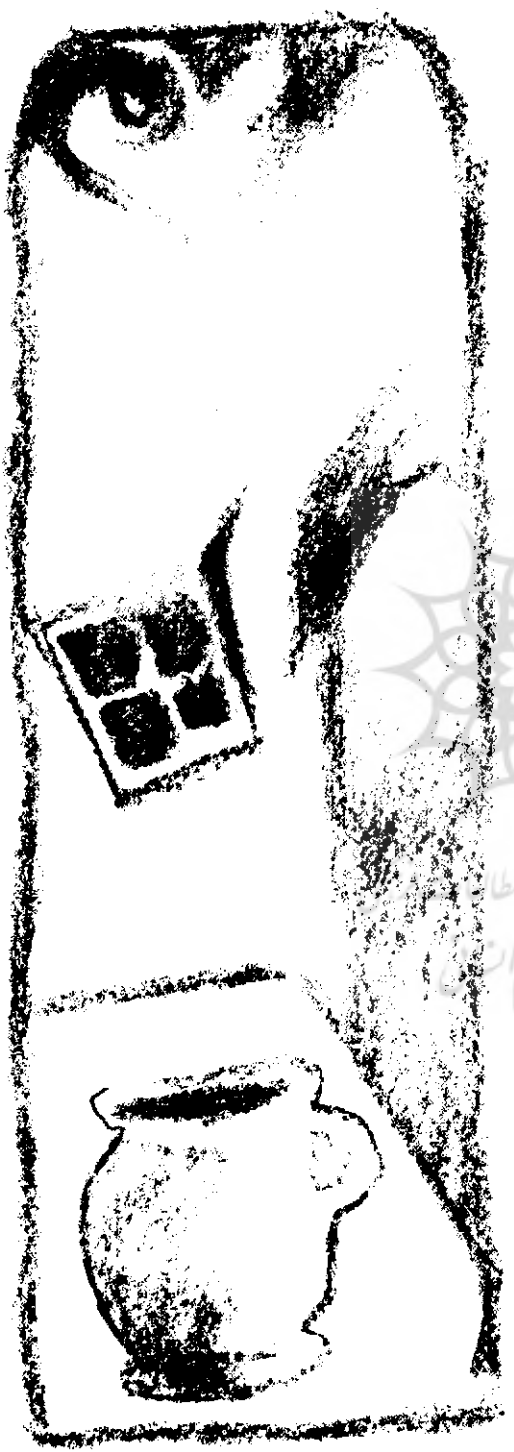
هنجارهای ارتباطی قبول عام یافته‌اند. این علائم را نیز می توان همانند علائم *مربوط به هنر بیان در مفهوم عام*، به *استعارات*، *مفروضات و استدلالات* تقسیم نمود.

الف) استعارات مربوط به هنر بیان بصری: این استعارات را می توان به اشکال کلامی و بصری تبدیل کرد. نمونه‌های این علائم در مفاهیم مجازی، کنایه‌ای، خفض جناح[۳۶]، اغراق و غیره قابل مشاهده است.

ب) مفروضات مربوط به هنر بیان بصری: این علائم، مشخصه‌های معنایی تصویرنگاری را شامل می شوند که مفاهیمی احساس برانگیز و یا ذوقی دربردارند. درمقام تشبیه تصویر مردی که در دوردست ها در جاده‌ای بی انتها ومشجر گام برمی دارد «مفهوم تنهایی» را می رساند، وتصویر مرد وزنی که با نگاهی محبت آمیز به کودکی می نگرند مفهوم «خانواده» را تداعی می کند. همین تصویر بنابر علائم تصویرنگاری فرضیه‌ای می شود بر این استدلال که یک خانوادهٔ خوشبخت شایستهٔ تقدیر و گرامیداشت است.

ج) استدلالات مربوط به هنر بیان بصری: این علائم، پیوستگی واقعی عناصر همنشینی هستند که از ظرفیت استدلالی برخوردار می باشند. در ضمن تدوین فیلم با این گونه مفاهیم برخورد می نماییم. توالی برخی صحنه‌های فیلم ممکن است احکام پیچیدهٔ خاصی را القا نماید. مثلاً شخصیت «ایکس» به صحنهٔ جنایت وارد می شود و از سوء ظن و گمان، نگاهی به جنازه می افکند ـ مفهومی که این قطعه ازفیلم القا می نماید این است که شخصیت مذکور باید شریک جرم و یا دست کم





فردی باشد که قتل به او نفعی می رساند.

۹ـ علائم سبك شناختی Stylistic codes: این علائم دارای منشأیی مشخص و اصیل می باشند و هر چند شاید تنها یك بار واقعیت یافته‌باشند، لیکن از رهگذر بیانی استادانه دارای مفهومی رمزی گردیده‌اند. علائم مزبور گاه بر نوعی موفقیت در زمینهٔ سبك شناسی دلالت دارند (به عنوان مثال در پایان فیلم، مردی نشان داده می شود که در طول جاده‌ای قدم برمی دارد و رفته رفته همچون نقطه‌ای به نظر می رسد ـ از شگردهای چارلی چاپلین) و یا آنکه برای تجسم صحنه‌ای تحریك آمیز به کار می آیند (به عنوان مثال برای القای احساسات عاشقانه، زنی که با حالتی شهوانی بر پرده‌های نرم و لطیف اتاق چنگ انداخته است، نشان داده می شود ـ از شگردهای بل اُپك[۳۷]). علائم مورد بحث گاه نیز به منظور تجسم نوعی آرمان هنری و یا آرمان فنی ـ سبك شناختی به کار می آیند.

۱۰ـ علائم ناخودآگاهانه Codes of the unconscious: این علائم اشکال معینی را در قالبهای تصویری و یا تصویری ـ ترسیمی پدید آورده، یا آنکه در قالب سبك شناسی و هنر بیان به آنها مفهوم می بخشد. به طور سنتی اعتقاد بر این است که علائم مذکور قادرند اشکالی از همسان سازی و یا قیاس به نفس را انتقال دهند و یا واکنشهای مشخصی را برانگیزند و یا آنکه حالات روان شناختی خاصی را بیان نمایند. این علائم بخصوص با روشهایی متقاعد کننده به کار گرفته می شوند.

بخش دوم: نقد مفهوم حرکت

پازولینی در مقالاتی پیرامون نشانه‌شناسی فیلم از جمله در مقالهٔ نوشتاری حرکات، به چهار

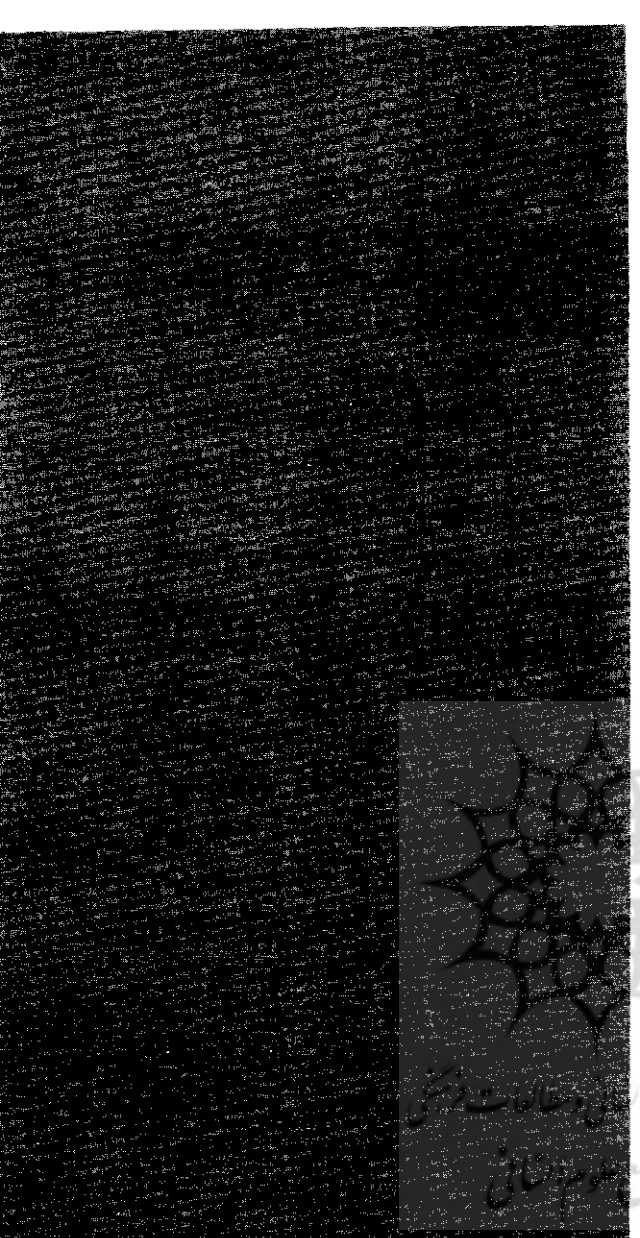
مطلب جالب توجه می پردازد:

۱ـ بر این نکته تأکید می ورزد که باید نوعی زبان (و یا آن طور که ما می نامیم نوعی دستگاه علائم) سینمایی طراحی و تدوین گردد. این زبان، تنها از نوعی روش سمعی و بصری معمول سود نجسته، در تدوین آن لزوماً نباید از الگوی سطوح دوگانهٔ زبان گفتاری متابعت نمود.

۲ـ بنابه عقیدهٔ او از آنجا که سینما تنها یک زبان پیش ـ بود[۲۸] و یا به عبارت دیگر زبان حرکات را ثبت و ضبط می نماید، لذا نشانه‌شناسی سینما را می توان نشانه‌شناسی واقعیت تلقی کرد.

۳ـ وی در پی بیان زبان سینما در قالب «تکواژها[۲۹]» و «سینما واج ها[۳۰]» است. (بنابه توصیف او، تکواژها واحدهای معنایی پیچیده‌ای هستند متناظر با فریم ها، و سینما واج ها عبارت هستند از همان اشیا و اعمال در عالم واقع). این عناصر از معانی خاص خود برخوردار می باشند (معانی طبیعی و نه قراردادی) و در عین حال که عناصر سطح دوم تجزیه را دارا هستند، همانند اشکال و اشیایی که به طور روزمره با آنها برخورد می کنیم محدود و مشخص می باشند.

۴ـ پازولینی براساس این زبان به طرح و تدوین نوعی دستور زبان، علم بیان و سبک شناسی به گونه‌ای که آنها جملگی قابل تحویل به قوانین عملی باشند دست می زند. این عناصر به منزلهٔ علائم آغازین برای بسط و توسعهٔ پیام رسانی کم و بیش تصنعی سینمایی به کار گرفته می شوند، درحالی که نکات (۱) و (۴) درنظر من مقبول می نمایند، لیکن نکتهٔ دوم را صریحاً رد می کنم و در مورد نکتهٔ سوم به قصد تصحیح و



حتی در جایی که به نظر می رسد علائم کاملاً اختیاری برگزیده شده‌اند، در واقع، فرهنگ، سنت، نظام حاکم بر علائم و در مجموع اندیشه‌ها و اعتقادات، گزینش آنها را محدود می سازد.

تکمیل توضیحاتی خواهم افزود. مراد از این توضیحات همه آن است که تحقیق را در مسیر درست هدایت نمایم. امید آن دارم که اظهاراتم از این جنبه مقبول افتد.

۱) نقد نکتهٔ دوم: اظهار اینکه حرکات آدمی نوعی زبان است از دیدگاه نشانه‌شناسی جالب توجه می نماید؛ اما پازولینی در اینجا از اصطلاح «حرکات» در دو معنای متفاوت سود می جوید: هنگامی که او می گوید بقایای زبان انسان ماقبل تاریخ اشکال تغییر یافته‌ای از واقعیت خارجی است که از طریق حرکات محض پدید آمده، مراد او از «حرکات» *فرایندی* است فیزیکی که به نشانه‌ها و اشیای واقعی مربوط می شود. ما این عناصر زبانی را این گونه می شناسیم؛ اما این بدین مفهوم نیست که عناصر مزبور همان حرکات هستند (حتی اگر نشانی از حرکات را هم ـ همان گونه که در هر عمل ارتباطی به چشم می خورد ـ بتوان در آن مشاهده کرد). به هنگامی که لوی ـ اشتراوس[۲۱] از ابزار ارتباطی یک جامعه به منزلهٔ عناصری از «نظام ارتباطی» (که همان فرهنگ است با تمام پیچیدگیهایش) تعبیر می نماید در واقع از همین نشانه‌ها سخن به میان آورده است، لیکن آنگاه که پازولینی به زبان سینما اشاره می کند آنچه طرف علاقهٔ اوست دیدن حرکت به مثابهٔ اشارات و حرکاتی است معنی دار. حال آنکه نیک می دانیم آن نوع ارتباطی که صحبت آن رفت با آنچه طرف توجه پازولینی است مطلقاً بی ارتباط است. بد نیست برای دریافتن معنای دوم حرکات به سخنمان ادامه دهیم، من چشمانم را حرکت می دهم، دستم را بلند می کنم، بدنم را در حالتی خاص نگاه می دارم، می خندم، به رقص و پایکوبی می پردازم، مشتهایم را گره می کنم، تمامی اینها جملگی در عین حال که حرکت هستند، عامل ارتباط نیز می باشند، یعنی در واقع من از طریق آنها چیزی به دیگران می گویم و یا آنکه سایر افراد با آنها چیزی را به من انتقال می دهند.[۲۲]

اما معانی این حرکات و اشارات، ماهوی نیست و از این رو اگر «واقعی» را به مفهوم ماهوی، غیراستدلالی و ماقبل فرهنگی فرض نماییم، معانی این حرکات از آنجا که از *ماهیتی فرهنگی و قراردادی برخوردار است*، واقعی نخواهد بود. نشانه‌شناسی این زبان هم اکنون دردست است و ایماشناسی نامیده می شود. هر چند ایماشناسی رشته‌ای است که هنوز مراحل شکل گیری را از سر می گذراند و حد و مرزش با موضع شناسی «Proxemics» (مطالعهٔ اهمیت جایگاه افراد و فاصلهٔ بین گویندگان) کاملاً مشخص نگردیده؛ اما در مسیر تدوین ایما و اشارات انسان به صورت واحدهای معنی داری که بتوان آنها را در قالب نظام خاص سازمان داد، گام برمی دارد. همان طور که پیتینگر[۲۳]، ولی اسمیت[۲۴] گفته‌اند: اشارات و حرکات بدن در انسان غریزی و ذاتی نیست بلکه نظامهایی از رفتار قابل فراگیری می باشند و در فرهنگهای گوناگون به نحوی آشکار متفاوت هستند (این سخن در نزد آنان که بحث دل انگیز ماوس[۲۵] را پیرامون حرکات بدن مطالعه کرده‌اند به هیچ وجه شگفت انگیز نمی نماید). ری بردویستل[۲۶] نیز به تدوین نظامی برمبنای برداشت سنتی از حرکات ایمایی و اشاره‌ای پرداخته است؛ این نظام، علائم را براساس حوزه‌های تحت بررسی و تحقیق متمایز می سازد. او کوچکترین جزء هر

حرکت که بتوان آن را به صورت منفرد در نظر گرفت و حامل معنایی مستقل باشد، «بن واژهٔ ایمایی[۲۷]» نام نهاده است. بی تردید این طرح گامی است در راستای تدوین *نوعی نحو ایماشناختی* که در پرتو آن می توان به وجود واحدهای نحوی بزرگی پی برد که قابلیت قرار گرفتن در دستگاهی از علائم را دارا می باشند. دراین مورد بویژه یك نکته را نباید از نظر دور داشت: حتی در جایی که به نظر می رسد علائم کاملاً اختیاری برگزیده شده‌اند؛ در واقع، فرهنگ، سنت، نظام حاکم بر علائم و در مجموع اندیشه‌ها و اعتقادات، گزینش آنها را محدود می سازد و در اینجا نشانه‌شناسی با ابزار ویژه خویش عمل می نماید و بر علائم طبیعی، لباس جامعه و فرهنگ می پوشاند. اگر «موضع شناسی» قابلیت آن را دارا باشد که به بررسی روابط قراردادی معناداری بپردازد که به عنوان مثال فاصلهٔ میان دو طرف گفتگو، عوامل حرکتی بوسه و یا مدت زمان فراق و جدایی را که لازم است تا یك خداحافظی ساده، به وداعی دردناك تبدیل شود تحت نظم و قاعده در آورد، در این صورت ما نیز قادر خواهیم بود به درك جهان حرکات *به مثابهٔ دستگاهی از نشانه‌های ارتباطی* که سینما از آن نسخه‌برداری می نماید، نائل آییم.

نشانه‌شناسی سینما نباید صرفاً به نظریه‌ای پیرامون شرایط نسخه‌برداری از حرکات ارتجالی ـ طبیعی محدود گردد. نشانه‌شناسی سینما در واقع عمدتاً به ایماشناسی متکی می باشد و در چارچوب این شرایط به مطالعهٔ امکانات نسخه‌برداری تصویری می پردازد و از این رهگذر مشخص می نماید ایما و اشاره‌های سبك دارِ متعلق به سینما تا چه حدی از علائم ایمایی موجود عدول می کنند. فیلم صامت ناگزیر می باید ایماهای عادی را بزرگ جلوه دهد حال آنکه به نظر می رسد در فیلمهای آنتونیونی به عکس، سعی در کاستن از شدت آنهاست. در هر دو حالت، ایماشناسی تصنعی محصول ضرورتهای سبك شناختی می باشد و بر عادات و رفتار گروهی که به دریافت پیام فیلم نائل می شوند چیزی می افزاید و در عین حال به تدریج علائم ایماشناختی خود را تعدیل می نماید. در اینجا با مبحثی جالب توجه در زمینهٔ نشانه‌شناسی سینما روبه رو هستیم، زیرا این مبحث در واقع مطالعهٔ تبدیل و تحولات و ارتباطات بوده، مدخلی است برای بررسی قابلیت شناخت ایما. لیکن در هر مورد ما در چرخه‌ای گرفتار آمده‌ایم که علائم بر ما تحمیل می کنند، از این جهت دیگر فیلم درنظر ما به صورت بازآفرینی معجزه‌آسای واقعیت جلوه نمی کند، بلکه همچون زبانی می نماید که به زبان پیش ـ بود دیگری سخن می گوید و این دو زبان از طریق نظامهایی قراردادی بر یکدیگر تأثیر می گذارند.

در عین حال که این مطلب کاملاً آشکار می نماید، لیکن آزمایش نشانه شناختی در سطح واحدهای ایمایی که صرفاً به صورت عناصر ارتباطی سینمایی ظاهر گردیده‌اند حائز اهمیت فراوان است، زیرا چنین عناصری را نمی توان تجزیه نمود.

۲) نکته سوم:

پازولینی بر این نکته توافق دارد که زبان سینما نیز از دو سطح تجزیه برخوردار است (هر چند که این سطوح تجزیه با سطوح تجزیه زبان کلامی

همسان نیست)، او در این زمینه نظرات خاصی ابراز می دارد که تجزیه و تحلیل آنها ضروری می نماید.

الف) کوچکترین واحدهای زبان سینمایی اشیای واقعی گوناگونی هستند که در یک فریم فیلم جای می گیرند.

ب) این واحدهای کمینه[۴۸] که اشکالی از واقعیت به شمار می آیند «*سینما واج*» را که معادل «*واج*[۴۹]» در زبان کلامی است نمایندگی می کنند.

ج) سینما واج ها به یکدیگر پیوسته و در واحدهایی بزرگتر متمکن می شوند و بدین طریق فریم را پدید می آورند که می توان آن را معادل تکواژ در زبان گفتاری پنداشت.

به نظر من نظرات فوق را باید به صورت زیر تصحیح کرد:

الف) اشیای گوناگون واقعی که در یک فریم جای می گیرند همانها هستند که قبلاً آنها را مشخصه‌های معنایی تصویری نام نهاده‌ایم و نشان دادیم که آنها عوامل واقعی نیستند که بدون واسطه حامل معنی باشند بلکه در حقیقت معلول قراردادها می باشند. هنگامی که ماشینی را تشخیص می دهیم، به معنای آن است که مدلولی[۵۰] را (براساس علائم تصویری) به دالّی[۵۱] نسبت می دهیم. پازولینی هنگامی که به یک شیٔ مفروض واقعی عمل دالّ را نسبت می دهد (همان طور که ویتوریوسالتینی[۵۲] سال گذشته به وضوح تشریح کرد) بین نشانه، دالّ، مدلول و نشان گیر[۵۳] هیچ تمایزی قائل نمی شود و اگر تنها یک نکته باشد که نشانه‌شناسی هرگز با آن سر سازگاری ندارد، همانا جایگزین ساختن نشانگیر با مدلول است.

ب) لیکن این واحدهای کمینه را نمی توان معادل واج های زبان گفتاری تلقی کرد. زیرا از مباحثی که در پی می آید به این نکته خواهیم رسید که واج ها عناصری هستند که تکواژ به آنها تجزیه می شود (تکواژ واحدی است معنی دار، اما واج ها به تنهایی فاقد معنی می باشند)، حال آنکه سینما واج های پازولینی (تصاویر اشیای قابل شناسایی گوناگون) همچنان به عنوان یک واحد معنی دار وجود خود را حفظ می کنند.

ج) واحد بزرگتر یا به عبارت دیگر فریم نیز معادل تکواژ نیست بلکه بیشتر به یک گفته شباهت دارد (همان طور که متز نیز اظهار کرده است). بر سبیل مثال می توان گفت که یک فریم چنین معنایی را به ذهن متبادر می سازد: «در اینجا معلمی بلند قد و موبور با عینکی بر چشم و لباسی راه راه دیده می شود که با ده دانش آموز مشغول گفتگوست، دانش آموزان، دو نفر، دو نفر بر نیمکتهای چوبی کهنه و رنگ ورو رفته‌ای نشسته‌اند...»

اینک به این نکته می پردازیم که چرا اطلاعات و مفاهیم مورد استفادهٔ پازولینی را به نقد می کشیم. بیانات یک دستگاه علائم، یا تجزیه‌پذیر است و یا نیست. هرگاه همان طور که در مورد علائم متز صادق است تجزیه‌پذیر نباشد، در این حال کافی است صرفاً بپذیریم که سینما با تلفیق واحدهای غیرقابل تجزیه آغاز می شود (مانند یک *نما* که از وجودی پیوسته و انگیزشی برخوردار بوده، قابل قیاس با واقعیتی است که به بازآفرینی آن می پردازد) و آنگاه در پی یافتن دستگاه علائمش باید در سطح واحدهای نحوی بزرگ به کنکاش پرداخت.

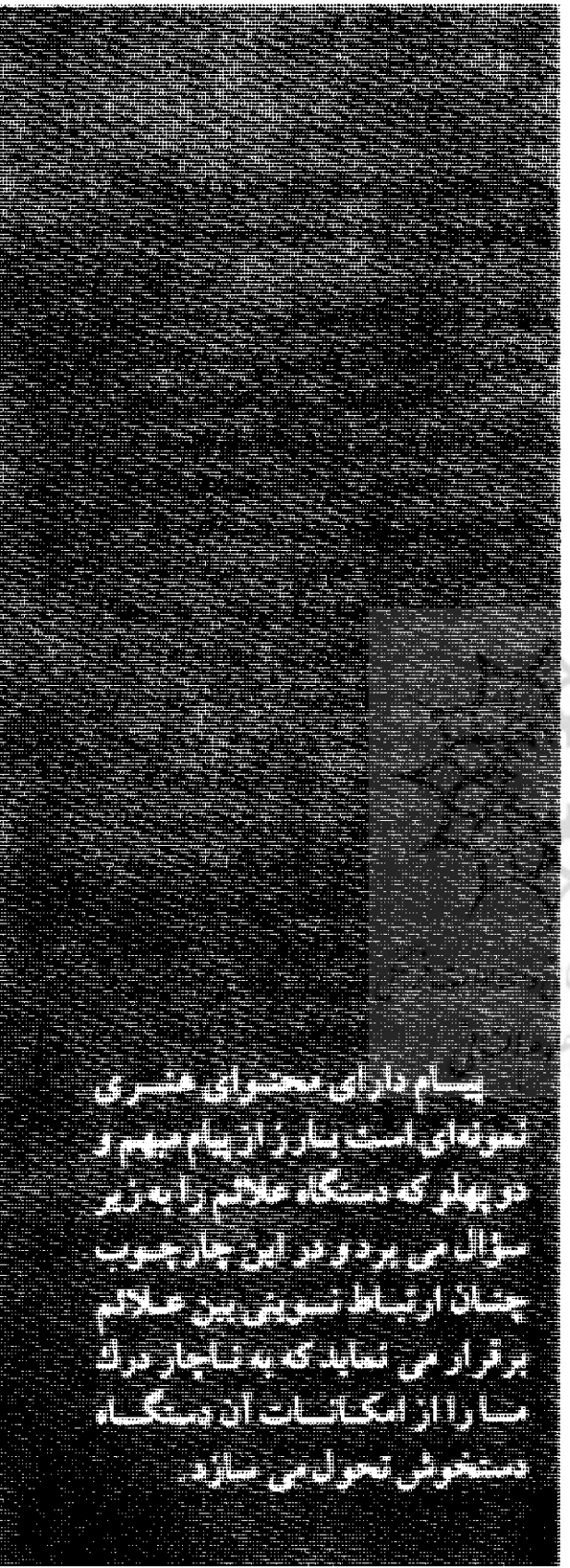
لیکن اگر بنیاد نهادن یك زبان سینمایی ضروری می نماید (که به اعتقاد من پازولینی در آثار خود بر چنین ضرورتی صحه می گذارد) در این صورت همان دقت و نکته سنجی که در تجزیه و تحلیل سایر دستگاههای علائم غیرکلامی به کار می رود، در مورد آن نیز باید اعمال گردد.

از این رو پیش از آنکه مجدداً به تشریح برخی قضایای نشانه‌شناسی علائم سینمایی بپردازیم، ناگزیر می بایست به اثر لوئیس پریتو در باب بیانات گوناگون علائم، نظری بیفکنیم[۵۲]:

بخش ۴ـ سطوح تجزیهٔ علائم سینمایی

پرسش نهایی: آیا ممکن است دستگاه علائمی با بیش از دو سطح تجزیه پدید آید؟ اینك در اصل صرفه‌جویی در کار ذهنی که حاکم بر استفاده از سطوح دوگانهٔ تجزیه در یك زبان است اندکی به کنکاش می پردازیم: شمار اندکی از واحدها (اجزای کمینه) فی نفسه فاقد معنی بوده، از ارزشی متغیر برخوردار می باشند، این واحدها با پیوستن به یکدیگر واحدهای معنی داری شماری پدید می آورند که همان نشانه‌ها هستند.

اصولاً یافتن سطح سوم تجزیه در یك زبان یا دستگاه علائم حاوی چه نکته‌ای است؟ شاید به منظور ایجاد نوعی «دلالت اضافی[۵۵]» به کار آید (در اینجا از این اصطلاح در قیاس با «بعد اضافی[۵۶]» که بر بعد جدیدی افزون بر ابعادی که در هندسهٔ اقلیدسی مقبول است دلالت دارد، بهره جسته‌ایم) که این از طریق تلفیق نشانه با نشانه امکان پذیر است. در چنین حالتی نشانه‌هایی که مسبب «دلالت اضافی» هستند از وجودی جزئی برخوردار نبوده بلکه ما بین آنها و مدلول همان رابطه‌ای برقرار است که بین اجزای



کمینه و نشانه‌ها. بدین لحاظ یک دستگاه علائم دارای سه سطح تجزیه متشکل از واحدهای ذیل خواهد بود:

۱ـ *اجزای کمینه* که از تلفیق آنها با یکدیگر نشانه‌ها حاصل می آیند بی آنکه اجزای کمینه درمعنی نشانه‌ها سهمی داشته باشند.

۲ـ *نشانه‌ها* که از به هم پیوستن آنها سرانجام «عناصر همنشین» ظاهر می شوند.

۳ـ *عناصر فرضی «ایکس»* که از ترکیب نشانه‌ها پدید می آیند (در اینجا نیز نشانه‌ها در معنی این عناصر فرضی دخیل نیستند).

اجازه بدهید از زبان کلامی شاهدی بیاوریم. بر سبیل مثال واژهٔ «شیر» را به عنوان نشانه منظور می داریم. هر یک از اجزای آوایی کلمهٔ شیر ـ مثلاً «ش» یا «ر» ـ (که در شمار اجزای کمینه قرار دارند) بر جزئی از این حیوان دلالت ندارد. به همین ترتیب اگر در این زبان بعد دیگری به منزلهٔ «دلالت اضافی»، «ایکس» وجود می داشت، نشانه به عنوان یکی از اجزای متشکلهٔ ایکس بر بخشی از آن دلالت نداشت.

حال با این فرض که دستگاه علائم سینمایی *تنها دستگاهی است که از سه سطح تجزیه برخوردار است* به بحث خود ادامه می دهیم.

اینک بار دیگر به فریمی که پازولینی به آن اشاره داشت نظری می افکنیم[۵۷]: معلمی درحال سخن گفتن با شاگردان در کلاس. این فریم را درحالی که به لحاظ تطابق زمانی از جریان «درزمانی[۵۸]» تصاویر متحرک جدا گردیده است در سطح یکی از عکسهای آن در نظر بگیرید. در این صورت عنصری نحوی درپیش روی ماست که می توان به تشخیص اجزای متشکله آن به مثابه مشخصه‌های معنایی که به‌طور

همزمان با یکدیگر تلفیق گردیده‌اند، نائل شد. مشخصه‌های معنایی از قبیل «مردی موبور و بلند قامت که در اینجا ایستاده است و جامه‌ای به رنگ روشن بر تن دارد...» را می توان در نهایت به نشانه‌های تصویری کوچکتری تجزیه نمود ـ به عنوان مثال به چشم، بینی، سطح مربع شکل، و... که هر یک در زمینهٔ مشخصهٔ معنایی قابل تشخیص بوده و از مفهومی «دلالتی[۵۹]» و یا تلویحی برخوردار می باشند. از نظر علائم ادراکی می توان این نشانه‌ها را باز هم به اجزای کمینهٔ بصری کوچکتری تجزیه نمود ـ زوایا، رنگها، انحناها و روابط زمینه و موضوع.

پیداست که ضرورت حکم نمی کند برای تشخیص عکس به مثابهٔ یک مشخصهٔ معنایی کمابیش قراردادی، به طریق مذکور در تجزیهٔ آن بکوشیم (زیرا برخی ویژگیهای دیگر به ما کمک می کند که مشخصهٔ معنایی «معلم با شاگردان» را به نحوی از مشخصهٔ معنایی دیگری مانند «پدری با تعداد زیادی از فرزندان» تمیز دهیم)؛ اما همان طور که قبلاً ذکر شد عدم نیاز به تجزیهٔ عکس تا کوچکترین اجزا و توصیف آن در هیئت رقومی، به‌معنای فقدان سطوح سه‌گانهٔ تجزیه نیست.

اگر بخواهیم دو سطح تجزیه را براساس سنتهای متداول زبان شناسی در قالب نمودار نشان دهیم می باید از دو محور عمود بر هم سود جوییم (محور جانشینی و محور هم نشینی).

اما شخصیتهای فیلم با عبور از عکس و رسیدن به فریم، حرکات ویژه‌ای تحصیل می کنند. به عبارت دیگر تصاویر از طریق حرکت در زمان، *ایماها* را ایجاد می نمایند و آنگاه ایماها با آرایش خاصی *بن واژه‌های ایمایی* را می آفرینند (البته بی تردید مسئله سینما کمی بغرنج تر از این توصیفات است). در حقیقت ایماشناسی این سؤال را مطرح ساخته است که آیا ایماها را به مثابهٔ واحدهای حرکتی معنی دار (و اگر خوشایند شماست به عنوان معادل تکواژ در زبان کلامی و قابل تعریف برحسب *علائم نشانه شناختی*) می توان به اجزای کمینهٔ ایمایی تجزیه نمود؟ بی گمان درنظر دارید که اجزای کمینهٔ ایمایی در شمار اجزای منقطع ایما به حساب آمده، در معنای آن سهیم نیستند (بدین مفهوم که شمار کثیری از واحدهای بی معنی حرکتی می توانند واحدهای معنی دار متعددی انشا نمایند). اینک علم ایماشناسی در تشخیص واحدهای منقطع زمان در زنجیرهٔ حرکات ایمایی با دشواری رو به‌روست. *لیکن دوربین با چنین دشواریی مواجه* نیست. دوربین ایماها را به دقت به تعدادی از واحدهای منقطع که فی نفسه فاقد معنی بوده؛ اما با توجه به سایر واحدهای منقطع از ارزشی متغیر برخوردار هستند، تجزیه می نماید. هرگاه دو حرکت شاخص سر (مثلاً نشانه‌های «بله» و «خیر») را به تعدادی عکس تجزیه نماییم، با وضعیتهای گوناگون مواجه می شویم که نمی توان تشخیص داد به کدام یک از ایماهای «بله» یا «خیر» تعلق دارند. به عنوان مثال سر مردی را درحال چرخش به سمت راست در نظر آورید، این حرکت از طرفی می تواند جزء کمینهٔ یک *ایمای* «بله» باشد، زیرا هرگاه او بخواهد به فرد سمت راست خود «بله» بگوید به دو حرکت تلفیقی نیاز است: ابتدا باید سر را به سمت راست بچرخاند و سپس آن را پایین بیاورد (که در این صورت مفهوم *بن واژهٔ ایمایی* چنین

است: من به فرد سمت راست بله می گویم)، از طرف دیگر این حرکت می تواند جزء نخستینِ ایمای «نه» باشد که در این صورت باید با ایمای لرزاندن سر تلفیق شود. ایمای لرزاندن سر معانی تلویحی گوناگون دارد (در این مورد بن واژهٔ ایمایی بدین مفهوم است: «من با لرزاندن سر می گویم نه.»).

بدین ترتیب پیداست که دوربین، اجزای کمینهٔ ایمایی فاقد معنایی در اختیار ما قرار می دهد که هم می توانند در عرصهٔ تطابق زمانی به صورت منفرد مشاهده شوند و هم در حالت تلفیق با یکدیگر و در هیئت ایما. ایماها نیز به نوبهٔ خود بن واژگان ایمایی را می سازند («بن واژگان ایمایی» همان مشخصه‌های معنایی ایما شناختی و یا عناصر هم نشینی هستند که می توانند بی هیچ محدودیتی به یکدیگر افزوده شوند).

چنانچه بخواهیم این وضعیت را به صورت یك نمودار نشان دهیم، دیگر نمی توان به محورهای دو بعدی بسنده کرد، بلکه استفاده از محورهای سه بعدی ضروری می نماید. در واقع، هنگامی که نشانه‌های تصویری با یکدیگر تلفیق گردیده، مشخصه‌های معنایی را ایجاد می کنند و آنگاه در هیئت عکس ظاهر می شوند (در امتداد یك خط زمانی پیوسته) به نحوی همزمان و هماهنگ، نوعی بعد «در زمان» خلق می کنند که بخشی از کل حرکت در درون یك فریم را شامل می شود. این حرکات مستقل از طریق تلفیق «در زمانی» به بعدی دیگر وجود می بخشند که بر سطح پیشین عمود بوده و از واحدهای حرکتی معنی دار ترکیب یافته است.

اینك به این سؤال می پردازیم که نسبت دادن

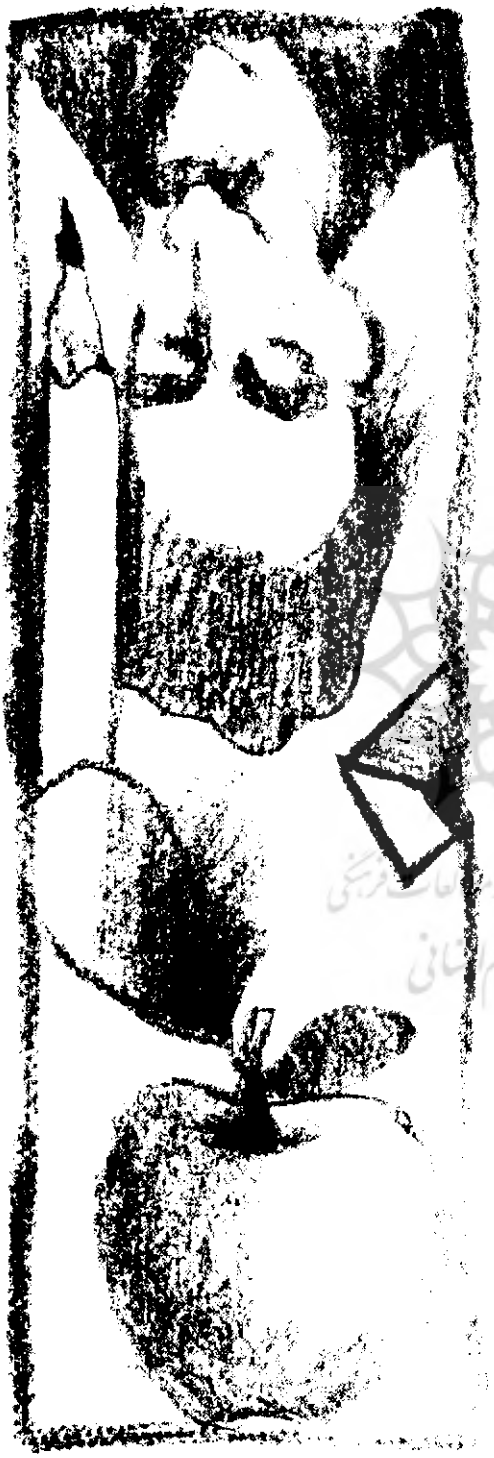
سطوح سه‌گانهٔ تجزیه به سینما حاوی چه نکته‌ای است و چه فایده‌ای بر آن متصور است؟

بیانات به منظور آ نکه حداکثر تعداد عناصر تلفیق پذیر را به مخاطبان انتقال دهند در قالب دستگاهی از علائم ارائه می گردند. انتقال آنها نیز مانند هر عمل دیگری بر اصل صرفه‌جویی مبتنی است و بی گمان در هنگام گزینش عناصر تلفیق پذیر، توان دستگاه علائم، کاستی بسیار می گیرد و آنگاه که بیانات از قید امکانات تلفیقی رهایی یافتند از غنای واقعیات و رخدادها تنها *اندکی* انتقال یافته است (کارآمدترین زبانها همواره در توصیف واقعیات نارسا می نمایند- چرا که در غیر این صورت به «چند معنایی Polysemy» حاجت نبود). حال طبیعتاً بدین نکته می رسیم که به محض نهادن نام بر واقعیتی، خواه در قالب زبان کلامی، و خواه بر سبیل تمثیل در چارچوب علائم نارسا و غیرملفوظ نابینایان، در هر حال از مایه و توان تجزیهٔ خویش کاسته‌ایم. لیکن این تاوانی است که برای ایجاد ارتباط از آن گریزی نیست.

زبان شاعرانه با بهره جستن از ابهام نشانه‌ها، درپی آن است که خواننده را به بازآفرینی غنای از دست رفتهٔ پیام وادارد. و این مهم را در تقریب معانی متعدد در بافتی واحد جستجو می کند.

از آنجا که اغلبِ علائم دارای سطوح دوگانهٔ تجزیه، مألوف ذهن ماست، تجربهٔ دستگاهی از علائم با سطوح سه‌گانه، بی قرار و پریشانمان می سازد (و از اینجاست که این دستگاه در مقایسه با سایر دستگاههای علائم، بیشتر محل تعابیر ناروا و تحریف قرار گرفته است). در مقام تشبیه، احساس ما در مواجهه با دستگاه علائم سینمایی، با قهرمان دو بعدی داستان فلت لند

نشانه‌شناسی، جهانی از اندیشه و عقاید را که در دستگاهی از علائم و نشانه‌ها متمکن گردیده‌اند در مقابل دیدگان ما به نمایش می گذارد.



Flatland آنگاه که بعد سوم بر او مکشوف شد، قابل قیاس است.

حتی اگر در هر فریم تنها یک نشانهٔ ایمایی ظاهر شد، همین احساس به ما دست می داد. اما در عمل از رهگذر جریان «در زمانی» عکسها، شماری از اجزای کمینهٔ ایمایی در یک عکس واحد تلفیق می شوند و در طول یک فریم نشانه‌های بسیاری با هم ترکیب گردیده، عناصر همنشین را ایجاد می کنند. غنای بافتی این تلفیق، سینما را در مقام مقایسه با کلام به ابزاری غنی تر و کارآمدتر بدل می سازد ـ در سینما و همین طور در مشخصه‌های معنایی تصویری، معانی گوناگون در امتداد محور همنشینی در توالی یکدیگر قرار نمی گیرند بلکه جملگی یکجا و همزمان پدیدار می شوند و در نتیجهٔ تأثیر متقابل آنها، شبکهٔ گسترده‌ای از مفاهیم تلویحی خلق می گردد.

این نکته را نیز باید افزود: انطباع "واقعیت که از طریق سطوح سه‌گانهٔ تجزیه بصری حاصل می آید با بیانات کلامی و صوتی تکمیل می گردد. اما این ملاحظات به دستگاه علائم سینمایی مربوط نمی شود بلکه در عرصهٔ کار نشانه‌شناسی پیام سینمایی قرار می گیرد.

پس از تشریح سطوح سه‌گانهٔ تجزیه در زبان سینما چنانچه سخن را همین جا به پایان رسانیم، منظور را کفایت می کند. اینک خود را با پدیده‌ای مواجه می بینیم که با ظرافتی بی همتا علائم ارتباطی را به نظم و قاعده کشیده و فرایند مرسوم ساختن علائم در آن، از چنان توان و مایه‌ای برخوردار است که نظیری بر آن نتوان یافت. از باور این مطلب که زبانی تولد یافته که واقعیت را احیا می کند برخود می لرزیم و

بدینسان علم ماورای طبیعت سینما قدم بر عرصهٔ وجود می نهد.[۶۱]

پی نویسها:

۱ـ به‌طور سنتی، مسائلی که در زمینهٔ زبان فیلم مطرح است، در حول و حوش ماهیت تدوین و تنظیم رابطهٔ بین نماهای مختلف متمرکز می گردد. اکو که به تازگی در عرصهٔ نشانه‌شناسی فیلم قدم نهاده است، با بررسی عکس (فوتوگراف) کار را آغاز می کند. به یک مفهوم می توان گفت در مقام مقایسه آنقدر که شرایط اولیهٔ مفهوم بودن تصاویر به تنهایی محل توجه اوست، نحو سینما (به این معنا که فیلم چگونه از طریق جا به جایی تصاویر به لحاظ زمانی، به انتقال معانی می پردازد) طرف علاقهٔ او نیست. از این رو آنچه وی بر زبان می راند بیش از آنکه با زبان شناسی قرین باشد، اغلب با روان شناسی ادراک (آموختن تشخیص طرحهای بصری و غیره) پیوند نزدیک دارد. خوانندگان آنگلوساکسون قرابت آرای وی را با اندیشه‌های نویسندگانی از قبیل چری Cherry و گامبریچ Gombrich متوجه خواهند بود. توجه اکو از زیبایی شناسی منحرف گردیده و به سمت نظریهٔ اطلاعات تمایل یافته است.

2- Semiology of visual Codes

3- Domesday Book

۴ـ برای مطالعه آرای پازولینی می توان به کتاب Pasolini on Pasolini (پازولینی بر اساس پازولینی) مراجعه کرد. این کتاب توسط اوسوالداستاك (Oswald Stack) تنظیم گردیده و زندگینامهٔ کامل او را نیز شامل می گردد.

5- Primal entity

6- Image

۷ـ متن ایتالیایی در اینجا ناقص است.

8- determinism

۹ـ اکو معتقد است که تمامی ارتباطات آدمی از طریق علائم صورت می پذیرد و این امر شرط لازم تفاهم به شمار می رود. زبان کلامی جامعترین و در عین حال بغرنج ترین دستگاه علائمی است که آدمی در اختیار دارد. سایر اشکال ارتباطی از ساختاری به مراتب ساده‌تر و سست تر برخوردارند. ما از آنجا به درك انواع گوناگون پیامها قادریم که شماری از «دستگاههای انتظارات معتبر» در اختیار داریم (در اینجا تمایل اکو به روان شناسی ادراك و نظریهٔ اطلاعات آشکار است). اغلب به طور ناخودآگاه قوانینی در زمینهٔ ادراك آموخته‌ایم و این دانش اکتسابی، ما را قادر می سازد پیرامون آنچه مشاهده می کنیم به فرضیاتی متوسل شویم. هر چند ممکن است که گاه برخطا رویم، لیکن در مجموع نوعی «صرفه‌جویی در کار ذهن» غلبه یافته و حقیقت را باز می شناسیم. صعوبت درك آثار هنری از این روست که آنها را بسیار مبهم و درپهلو می یابیم.

تحقیق در باب نشانه‌شناسی با قبول این اصل آغاز می گردد که ارتباط تنها در صورتی میسر است که براساس روشی که پیام دهندهٔ پیام را سازمان می دهد، درك و فهم شود.

۱۰ـ اکو می کوشد بین دو مجموعهٔ ذهنی ـ ادراك و اعتقادات ـ پیوند برقرار نماید. بنابه عقیدهٔ او تعصبات و پیشها را می توان به مثابهٔ «مجموعهٔ انتظارات» و یا «طرق پیش سرشتهٔ تفکر» که در طول زمان به کسب آن نائل آمده‌ایم و به طور ناخودآگاه در نظریات و رفتارمان انعکاس می یابد، منظور داشت.

11- Pio Baldelli

12- Barthes

13- Formalism

14- Big Syntagmatic Blocs

۱۵ـ اکو مصرانه تأکید دارد که تمامی نشانه‌ها ـ نه فقط نشانه‌های کلامی بلکه تصاویر نیز ـ قراردادی و اختیاری می باشند و بدین لحاظ بناگزیر باید چگونگی تعبیر و تفسیر آنها را آموخت. بنابر اعتقاد او، نشانه‌ها بیش از آنکه طبیعی باشند فرهنگی هستند؛ اما در عین حال این نکته را مسلم پنداشته که به عنوان مثال تماشای عکس یك گورخر در مقایسه با شنیدن نام آن و یا خواندن واژهٔ گورخر از برخی جهات به گورخر واقعی نزدیکتر می نماید. با این وجود اکو تأکید دارد که وجوه افتراق ما بین ادراك تصویر از یك سو و ادراك شیئی موجود در جهان خارج از سوی دیگر، نکته‌ای است که باید محل توجه و دقت نظر نشانه‌شناس قرار گیرد.

16- Peirce

17- Morris

18- Analogical Resemblance

۱۹ـ اکو در تحلیل ادراك از نوعی دستگاه دو دویی سود می جوید. وی بر این باور است که در مقام تشبیه، کار مغز را با رایانه (کامپیوتر) می توان مقایسه کرد که اطلاعات در آن تجزیه شده، به صورت مجموعه‌های دوتایی که مغز باید یکی را انتخاب نماید، در می آید. عمل ادراك تا حدی به مکانیسم انتقال تصاویر تلویزیونی شباهت دارد؛ لیکن چنین نظریه‌ای از عهدهٔ تحلیل ظرافتهای عمل ادراك برنمی آید. در زبان کلامی بین واج های مختلف به قول «مارتینت» یك حاشیهٔ ایمنی وجود دارد. صدای «پ» کاملاً از «ب» متمایز است و اگر در زبان آدمی تعداد نامعینی صدای نیمه متمایز وجود می داشت، بی گمان در فهم آن دچار اشکال می شدیم. افزون بر این، ادراك بصری را نمی توان براساس آن نظریه تحلیل کرد، و چنانچه به نقشه های جغرافیایی اطلس نظری بیفکنیم این نکته بر ما معلوم خواهد شد که، تشخیص اینکه کدام رنگ نقطهٔ مقابل رنگ دیگر است بی نهایت دشوار می نماید. ظرافت تشخیص دو افراد گوناگون، متفاوت است (به عنوان نمونه ظرافت در تشخیص طعم چای همچون تشخیص سازگاری رنگها مهارت و دقت می طلبد). این نکته در زمینهٔ تشخیص لحن و آهنگ صدا، چین و شکن خطوط در خطاطی و... نیز صادق است بی آنکه وجود هیچ گونه حاشیهٔ ایمنی برای آنها متصور باشد. هر چند حرکت عقربه‌های ساعت قابل تشخیص نیست اما می توان حتی بی توجه به اعداد منقوش بر صفحه، برای انجام مقصود به عنوان مثال رسیدن به «قطار»، وقت صحیح را دریافت. در این مورد زاویهٔ بین دو عقربه را با ظرافتی در خور توجه تمیز می دهیم.

۲۰ـ عناصر همنشین. اکو در مقابل واژه امریکایی Syntagma (که پیروان بلوم فیلد Bloom Field به کار می برند) از معادل فرانسهٔ آن Sytagm بهره می جوید. این دو اصطلاح در عین حال که بر فرایافت واحدی دلالت دارند، همان وجوه افتراق و اشتراك مکاتب فرانسوی و امریکایی نیز در موردشان صدق می کند.

21- Prosodic Features

۲۲ـ Seme: ـ اکو از واژهٔ «Sema» به عنوان معادل ایتالیایی واژهٔ فرانسوی «Seme» (که توسط Buyssons, Prieto و همکاران به کار رفته است) بهره جسته است. مفهوم این واژه‌ها از هنگامی که «بلوم فیلد» لغت Sememe را ابداع کرد تغییر یافته است.

23- Martinet

24- Luis Prieto

۲۵ـ برای زبان کلامی دو سطح تجزیه متصور است. سطح اول از آن «واج» هاست که بنا به قول هیلمسلو (Hyelmslev) می توان با یك آزمایش سادهٔ تبدیلی، وجود آن را اثبات کرد: واژهٔ «پیل» را در نظر آورید. اگر اولین صدای آن را به «م» تبدیل نمایم معنای جدیدی حاصل می آید، به همین دلیل «پ» و «م» را دو واج مجزا محسوب می داریم. سطح دوم زبان کلامی به «واژه‌ها» تعلق دارد. در اینجا نیز می توان با آزمایش ساده نکته را دریافت. اگر ترکیب «آرزوی بزرگ» را به «آرزوی کوچك» تبدیل نمایم در اینجا نیز همانند مثال پیشین معنایی جدید (اما در سطحی متفاوت) خلق می شود. به همین گونه می توان «آرزوی بزرگ» را به «پیروزی بزرگ»، و «آرزوی کوچك» را به «پیروزی کوچك» تبدیل کرد. بدین طریق با چهار واژهٔ جداگانه روبه‌رو هستیم: «آرزو»، «پیروزی»، «کوچك»، و «بزرگ». با چنین استنباطی، برای زبان کلامی، دو سطح تجزیه قائل می توانیم شد. به گفتهٔ اکو، هنگامی که به قصد بررسی تصاویر بصری گام پیش می نهیم، بناچار باید سه سطح تجزیه یا سه بعد برای آن قائل شویم و معنی تصاویر ممکن است در هر کدام از این ابعاد دستخوش تبدیل و تغییر گردد. سطح اول تجزیه از آن اجزای کمینه است. در ظاهر مراد اکو از این نکته طریقی است که در چارچوب آن با یافتن اختلافاتی در رنگ، زاویهٔ خطوط و غیره، به عنوان مثال دو نقاشی انتزاعی را از یکدیگر باز می شناسیم. این اختلافات از بار معنایی برخوردار می باشند، بدین مفهوم که هر تفاوتی از این دست، ضرورتاً بر تفاوت معنایی مشابهی دلالت دارد. سطح دوم به «نشانه‌ها» تعلق دارد. چنین می نماید که مقصود اکو از نشانه، خطوط و یا اشکال مشخصی است که در نزد ما یادآور شیئی واقعی در جهان خارج است. در مقام تشبیه، ما جملگی یك بیضی با نقطه‌ای در وسط آن را به عنوان چشم تشخیص می دهیم. سطح سوم به «مشخصه‌های معنایی» مربوط است. در اینجا مراد اکو به زبانی نه چندان دقیق، روشی است که در چارچوب آن از طریق تلفیق عناصر متشکلهٔ یك تصویر، به درك تمامی آن نائل می آییم. به عنوان نمونه دو چشم به اضافه بینی و دهان، تصویر صورت را مجسم می سازد. اکو از این نکته که آیا می توان برای اثبات مدعا به نوعی آزمایش تبدیلی در هر یك از ابعاد سه گانه دست زد، سخنی به میان نیاورده است.

26- Prefabricated

27- Strength

28- Tension

29- Figure

30- Semes of Recognition

31- Idiolect

32- Foreground

33- Background

34- King; Pegasus; Bucephalus; or ass of Balaam

35- Apocalypse

36- Litotes

37- Belle Epoque

38- Pre - Existing

۳۹ـ تکواژ Moneme کوچکترین واحد معنی دار در زبان.

40- Cineme

41- Lévi - Strauss

۴۲ـ در اینجا از نکته‌ای به غایت در خور توجه سخن در میان است. این مطلب که تا حدی با دیدگاههای روان شناسان «رفتارگرا ـ تجربه‌گرا» همخوانی دارد، پیش از این تحت عنوان «زبان حرکات و اشارات» و یا «ایماشناسی» (Kinesics) محل توجه و مطالعهٔ محققان بوده است. تاکنون نقش حرکات و اشارات در زندگی روزمره محل تأکید و توجه فراوان بوده (هر چند تحقیقاتی اختصاصی نیز به عنوان مثال پیرامون حرکات و اشارات راهبان ترابیست [فرقه‌ای از راهبان مرتاض اهل سکوت که در سال ۱۶۶۴ در صومعه‌ای موسوم به Trapp در نرماندی تشکیل گردید ـ م.] و رقاصان بالـه صورت پذیرفته است). اکو می پرسد آیا در سینما نظام خاصی از حرکات و اشارات رشد و تکامل یافته است؟ او برای اثبات این مدعا، سبک نمایشی فیلمهای صامت را شاهد می آورد، ما نیز به نوبهٔ خود می توانیم سبک خاص حرکات و اشارات فیلمهای وسترن را منظور داریم که جملگی شواهدی است گویا، دالّ براینکه سینما نیز زبان تصنعی خاص خود را پدید آورده است.

43- Pittinger

44- Lee Smith

45- Mauss

46- Ray Bird Whistell

47- Kinemorph

48- Minimal Units

49- Phoneme

50- Signified

51- Signifying

52- Vittorio Saltini

53- Referent

۵۴ـ در بخش سوم، اکو، اثر لوئیس پرینتو (آثار لوئیس پرینتو از قبیل پیام نشانه‌ها Messages et signaux و اصول شناخت Principes de noologie که به ترتیب در سالهای ۱۹۶۶ و ۱۹۶۴ انتشار یافته‌اند.) را به صورت خلاصه بیان می دارد و نمونه‌های گوناگون از دستگاه علائم با سطوح تجزیهٔ متفاوت ذکر می کند. در اینجا زبانهای فرعی از جمله زبان نشانه‌ای انتقال پیام توسط کشتی ها، علائم راهنمایی، سیستم شماره‌گذاری اتاقها در هتل، شماره‌های تلفن و سرانجام نمونه‌هایی از سایر علائم دارای سطوح تجزیهٔ متفاوت همچون توازن آهنگین موسیقی، ورق بازی و درجات نظامی، محل توجه خاص پرینتو قرار گرفته است. وی در پایان، با لحنی احتیاط آمیز نتیجه می گیرد: طرح این بدیلها جملگی از آنجا صورت پذیرفت که برما معلوم دارد بنیاد نهادن سطوح به طور انتزاعی تا چه حد دشوار است. نکته مهم این نیست که شمار معینی از سطوح تجزیه را در قالب ثابت مشخص نماییم. صرف نظر از تمامی مطالب، یك عنصر ممکن است گاه در سطح اول و گاه در سطح دوم ظاهر شود و یا در واقع جایگاه عناصر به چگونگی نگرش شما بستگی تام دارد.

55- Hypersignificance

56- Hyper Space

۵۷ـ اکو هر فریم مستقل فیلم را به منزلهٔ تصویری تلقی می نماید که برای آن سطوح سه‌گانهٔ تجزیه متصور است ـ جزء کمینهٔ تصویری، نشانهٔ تصویری و مشخصهٔ معنایی تصویری ـ و توالی فریم ها را نیز به عنوان بعدی جدید چه بسا با سطوح سه‌گانهٔ خاص خود درنظر می گیرد. ولی می دانیم که شمار کثیری از حرکات و اشارات گاه به طور همزمان روی می دهند. بدیهی است در این صورت تجزیه و تحلیل آنها بغایت پیچیده و بغرنج خواهد بود. افزون بر این هر چند اکو این نکته را مطرح نساخته است لیکن، پیداست که حرکات و اشارات ضرورتاً متحرك نیستند و یا دست کم تحرك آنها به صور متفاوت انجام می پذیرد، به عنوان نمونه «چشمك زدن» اشاره‌ای است متحرك که در یك لحظه انجام می پذیرد، اما یك پوزخند ثابت و یا نگاه اخم آلود را چگونه می توان متحرك دانست. لب بالایی بوگارت (Bogart) از آنجا معنای ایمایی خاصی القا می کند که همواره بدون حرکت دیده شده است.

58- Diachronic

59- Denotative

۶۰ـ Impression = محمد علی فروغی معادل این اصطلاح را «تاثر» و منوچهر بزرگمهر «انطباع» ذکر کرده است. در این متن انطباع مناسب تر به نظر می رسد ـ م.

۶۱ـ اکو در جایی دیگر در مقام تشبیه از روشی سخن می گوید که در قالب آن تغییر و تبدل ارقام با جهش از کمی به کیفی در مفهوم هگلی قابل قیاس است ـ طریقی که باعث می شود شماری از گزینشهای دوتایی به یکدیگر پیوسته و تصویری منسجم و یکپارچه از جهان فراهم آورد. در اینجا به معنای واقعی کلمه سخن از متافیزیك سینما در میان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نویس مقدمه

1- Umberto Eco.

2- Pier Paolo Pasolini.

3- The Cinema of Poetry.

4- Nuovi Argomenti.

5- Pesaro.

6- Peter Wollen.

7- Cinemantics.

8- Christian Metz.

9- Iconic Codes.

10- Simple Iconic Analogy.

11- Shot.

12- Representation.

13- Bazin.

14- Rhetoric.

15- Grammer.

16- **Essais Sur La Signification du Cinema'** Eds., Paris, Klincksieck 1968, P. 119

17- Michel Cegarra.

18- "Cinema and Semiology", Michel Cegarra, trans. in **Screen**, VOL. 14, no, 1/2.

19- Pure Rhetoric.