



گفت‌وگوی امیرعلی نجومیان و فرزاد مؤتمن با موضوع نشانه‌شناسی و سینما

## نشانه و تصویر در سینما

حسن گوهرپور

دست می‌دهد. پس نشانه‌شناسی روشی منحصر به تحلیل و شناخت سینما نیست، بلکه روشی است که می‌تواند نه تنها پیکره‌های هنری متفاوتی را به عنوان موضوع در نظر گیرد، بلکه به ویژه به هنگام بحث‌های تطبیقی و قیاسی میان حوزه‌های متفاوت هنری توان بالایی دارد.

**مؤتمن:** من البته از دریچه‌ای دیگر معتقدم نشانه‌شناسی در برخی از دوره‌ها در مورد سینما چندان بحثش جدی و عمیق نشد. ولی حالا چون آقای دکتر نجومیان مسلط به نشانه‌شناسی هستند، من علاقه مندم مسئله این‌گونه ادامه پیدا کند که ببینیم نشانه‌شناسی چقدر در سینما کاربرد دارد، چون از یک دوره‌ای به بعد دیگر در سینما چنین مسئله‌ای مطرح نشد که به عقیده من شاید دلیل اقتصادی داشته باشد. نظریه‌پردازهای مهم سینما، از بازن، کریستین متس، فارنهایم و... از دهه ۱۹۵۰ به این طرف دیگر مسئله جدی برای سینما نداشتند. تلاش‌های مختصری از طرف پیترو ولن بود، اما می‌توان گفت که از دهه ۱۹۷۰ دیگر به کلی به کناری رفت و راجع به آن بحث نشد.

اگر بخواهیم به نتیجه خوبی از بحث برسیم بهتر است مسئله را از جایی شروع کنیم که مسئله به گونه‌ای بینا رشته‌ای هم تلقی شود و از زبان شناسی به نشانه‌شناسی برسیم و بعد به نشانه‌شناسی و سینما.

**نجومیان:** پس من در ابتدا توضیح مختصری درباره نشانه‌شناسی می‌دهم. همان‌گونه که می‌دانید نشانه‌شناسی در دهه‌های اول قرن بیستم با طرح نظریات زبان‌شناسی سوئیسی به نام سوسور و فیلسوفی آمریکایی به نام پیرس مطرح شد و جالب این‌جاست که این دو با طرح نظریات کم و بیش مشابه، از دیدگاه‌های یکدیگر خبری نداشتند. در واقع بحث اصلی سوسور این است که زبان‌شناسی کلاسیک در یک نگاه تاریخی (در زمانی) گرفتار شده است، به این معنا که زبان‌شناس وظیفه خودش می‌دانست به دنبال ریشه واژگان برود و زبان را در بستر تحولات زمانی بررسی کند. سوسور در مقابل، روش هم‌زمانی را پیشنهاد می‌کند. از این مسئله مهم‌تر در زبان‌شناسی کلاسیک این نکته بود که انگار کلمات همان «چیزها» هستند. یعنی به رابطه‌ای یک به یک بین زبان و عالم واقع اعتقاد داشتند. کلمات به این تعبیر نام‌هایی بودند که ما بر چیزها در عالم می‌گذاریم. اما سوسور می‌گوید در اساس، کلمه نماد یا نام نیست. نماد یا نام به تعبیر سوسور رابطه‌ای بی‌واسطه بین یک چیز با دنیای بیرون ایجاد می‌کند. او می‌گوید کلمات نماد نیستند بلکه نشانه‌اند، به این معنا که ما در اصل هدفمان در زبان‌شناسی این نیست که دنبال این باشیم که «کلمه» چه مابازایی در عالم بیرون دارد. در واقع آن چیز که در عالم بیرون است اصلاً موضوع نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی نیست. کلمات دلالت می‌کنند

در یک عصر بهاری فرزاد مؤتمن و دکتر امیرعلی نجومیان، متخصص سینما و نشانه‌شناسی، با هم به گفت‌وگو نشستند. فرزاد مؤتمن در این گفت‌وگو جدا از بحث اصلی از دلبستگی‌اش به سینمای پلیسی گفت و از اینکه شاید بدش نمی‌آمد منتقد سینما شود؛ و امیرعلی نجومیان هم با غوری که در ادبیات و سینما دارد، از هر دوی این دلمشغولی‌ها حرف زد و سرانجام گفت‌وگو آن‌چنان شد که می‌خوانید.

مجله «آینه خیال» هر شماره بخشی را با عنوان «گفت‌وگوی میان رشته‌ای» و با هدف یافتن نقطه اشتراک هنرها در خود جای داده است. در این شماره هم نشانه‌شناسی و سینما محور این گفت‌وگو قرار گرفته است.

**مؤتمن:** بله، اساساً نشانه‌شناسی ریشه‌اش خط و زبان است. در واقع به نوعی زیرشاخه زبان‌شناسی است. تا اینکه بعد از قرون وسطی، عکاسی و نقاشی توانستند به عنوان فرم‌های هنری‌ای که از نشانه‌شناسی استفاده می‌کنند، خود را تثبیت کنند و این‌جا بود که نشانه‌شناسی وارد حیطه تصویر هم شد. اما پیش از آن فقط در حوزه کلمه بود. در سینما هم در دوره صامت خیلی از کلمه استفاده می‌کردند.

**دکتر نجومیان:** من پیش‌زمینه‌ای که از گفت‌وگوهای بینارشته‌ای مجله شما دارم این است که به گونه‌ای دو حوزه هنری یا ادبی را در مقابل هم می‌گذارید و تعامل و گفت‌وگوی بین این رشته‌ها را مورد توجه قرار می‌دهید. مسئله «نشانه‌شناسی و سینما» از یک منظر گفت‌وگویی بینارشته‌ای نیست، چرا که نشانه‌شناسی روشی نقادانه است؛ روشی که به سراغ سینما یا هر اثر هنری دیگری می‌رود. پس، از این منظر ما نمی‌توانیم تلقی بینارشته‌ای از آن داشته باشیم. اما همان‌گونه که آقای مؤتمن هم فرمودند، اگر ما نشانه‌شناسی را به عنوان یک حوزه از علم بشری بدانیم که ریشه‌اش در زبان‌شناسی است، آن وقت می‌توانیم بگوییم «نشانه‌شناسی و سینما» به گونه‌ای گفت‌وگوی زبان‌شناسی با فیلم و سینماست و از این جهت یک نگاه بینارشته‌ای دارد. ولی به نظر من نکته سومی هم این‌جا هست که اتفاقاً اهمیت بیشتری هم پیدا می‌کند و این است که «نشانه‌شناسی سینما» یکی از روش‌هایی است که بسیار توان بحث و تحلیل بینارشته‌ای دارد. به عنوان مثال، شما وقتی می‌خواهید درباره اقتباس سینمایی از آثار ادبی بحث کنید، آن‌جا نشانه‌شناسی خیلی کاربرد دارد و دلیلش این است که تعریف و تلقی نشانه‌شناسی از سینما یا فیلم بر اساس نظام زبانی یا متنی شکل می‌گیرد و بنابراین سینما را وابسته به نظامی نشانه‌ای می‌داند. در این میان، نقد اقتباس سینمایی بر فرآیند برگرداندن یا ترجمه متن به تصویر استوار است و این‌جاست که نشانه‌شناسی با مقایسه بین متن ادبی و متن سینمایی ابزار و اصطلاحات لازم را برای تحلیل به



گفتمانی تنها نمونه‌هایی از نشانه‌شناسی معاصر هستند. جناب مؤتمن، دکتر نجومیان فرمودند بخشی از نشانه‌شناسی بعد از سوسور معتقد بود آنچه در عالم بیرون است مسئله نشانه‌شناسی نیست؛ این جا این پرسش ممکن است پیش آید که مسئله سینما اتفاقاً مبحث عالم بیرون است و جمله بندی تصویری (پلان و سکانس) در واقع در جهان واقع و بیرون اتفاق می‌افتد. آیا این مسئله باعث فاصله بین نشانه‌شناسی و سینما نشد؟

مؤتمن: شاید دلیل بن بست نشانه‌شناسی در سینما این بود که این مباحث به طرز متعصبانه تحت نظریات بازن بود که اینها سینما را بسیار واقع‌گرایانه می‌دیدند و یک اپوزیسیون عجیب مقابل اکسپرسیونیسم آلمان، آیزنشتاین، فرمالیست‌ها و فوتوریست‌ها داشتند و این سینما را محدود می‌کرد؛ به این دلیل که سینما می‌تواند واقع‌گرا باشد یا نباشد. مثلاً ما فیلم جنایی داریم؛ این نوع سینما اگرچه از واقعیت‌ها سرچشمه می‌گیرد، اما بسیار وامدار اکسپرسیونیسم آلمان است و در جوامع مختلف شکل‌های مختلف پیدا کرده است. ولی اساساً ژانری است که می‌تواند جاهایی هم واقع‌گرا نباشد. بعد نشانه‌شناسی که خیلی به دنبال واقع‌گرایی است، به بن بست می‌خورد، به ویژه در آثاری که درهالیوود ساخته می‌شدند؛ چون این آثار اصلاً با قواعدی که نشانه‌شناس‌ها با آن به سراغ فیلم می‌رفتند همخوان نبودند.

یعنی استناد نشانه‌شناسی فقط به تصاویر رئال بود، منظورتان این است؟

مؤتمن: بله، خیلی مواقع این گونه بود و خیلی هم تعصب داشتند. شاید به همین خاطر بود که این کوشش‌ها به بن بست خورد. البته در عمل دست کم در آن بیست‌سی سال سینمایی که نظریه پردازها دنبالش بودند رشد نکرد و اتفاقاً برعکس شد و سرمایه همه چیز را تغییر داد. هالیوود چون امکانش را داشت، بازار داشت و زبانش انگلیسی بود، توانست همه بازار سینمای دنیا را عوض کند و حالا فیلم‌هایی که درهالیوود ساخته می‌شد چندان با نظر نظریه پردازها سنخیت نداشت. به علاوه نوع تجربیات دیگری هم مثل فیلم سازهایی همچون ژان لوک گدار انجام شد که ژانرها را ادغام و به راحتی از واقع‌گرایی در کنار اکسپرسیونیسم استفاده کردند، که نشانه‌شناسی جاهایی در این فضا دچار مشکل می‌شد. در این حوزه نشانه‌ها خیلی وسیع شدند. شما ببینید وقتی پیکاسو و جیمز باند را ژان لوک گدار کنار هم می‌گذارد دیگر خیلی سخت می‌شود با نشانه‌شناسی آن را بیان و تشریح کرد. گدار و فیلم‌سازانی این چنینی سینما را خیلی نامحدود کردند و اتفاقاً این جنبه کار در سینمای صنعتی آمد.

یا به تعبیر سنتی معنی دارند، چون درون هر کلمه یا نشانه دو عنصر دال و مدلول قرار گرفته و ارتباط بین این دال (وجه فیزیکی واژه) و مدلول (وجه ذهنی آن) دلالت می‌آفریند. پس ما وقتی در جمله‌ای می‌خوانیم «خورشید»، دال فیزیکی این کلمه (یعنی صوت و شکل آن) با مفهومی ذهنی که از خورشید در ذهن ساخته‌ایم پیوند می‌خورد و ما به فهمی از این واژه می‌رسیم. در این فرآیند خود خورشید بالای آسمان نقش دلالتی آنی ندارد. از رابطه دال و مدلول که بگذریم، موضوع نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی بررسی «رابطه» میان واژه‌ها، یا به تعبیر درست‌تر، نشانه‌ها با یکدیگر است. مفهوم «ارتباط» و «رابطه» در این جا اهمیت پیدا می‌کند. حالا چرا می‌گوییم «نشانه»؟ سوسور توضیح می‌دهد که نشانه‌ها قراردادی هستند، یعنی ما مدلولی را برای دال به صورت قراردادی می‌پذیریم. پس در واقع نشانه ربطی به عالم بیرون ندارد. در درون یک ساختار و نظام، معنی پیدا می‌کند و سوسور این ساختار و نظام را «متن» می‌داند. پس «متن کلامی» دارای تعدادی عنصر است که رابطه این عناصر با هم «معنا» یا «دلالت» را ایجاد می‌کند. این در واقع خلاصه نشانه‌شناسی سوسور است.

همان طور که می‌دانید بحث نشانه‌شناسی سوسور به منتقدانی که بعدها «ساخت‌گرا» نام گرفتند بسیار کمک کرد. نگاه سوسور به زبان‌شناسی در واقع ساخت‌گراست. ولی آنچه که ما امروز می‌خواهیم پیرامون آن بحث کنیم در واقع از دهه ۶۰ میلادی آغاز می‌شود. در سال ۱۹۶۸ کریستین متس در کتابی به نام «زبان فیلم» می‌گوید من می‌خواهم همان ساختار متن کلامی را در متن سینمایی پیاده کنم. این پروژه‌ای بسیار جاه‌طلبانه است. بعدها خود او هم به این نتیجه می‌رسد که مطابقت یک به یک متن نوشتاری و متن فیلمی انجام شدنی نیست. یعنی تفاوت‌هایی اساسی بین یک جمله یا کلمه با یک تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر وجود دارد و این جاست که متس نمی‌تواند از خیلی از نظریه‌های نخستش حمایت کند. پس آن نشانه‌شناسی که ما درباره سینما می‌شناسیم از سال ۱۹۶۰ آغاز می‌شود. به اعتقاد من، نشانه‌شناسی دهه ۶۰ امروز محلی از اعراب ندارد و بعد در دهه ۷۰ این نگاه به کنار گذاشته می‌شود. اگرچه دیگر نشانه‌شناسی دهه ۶۰ چندان کاربردی ندارد، اما نشانه‌شناسی با نظریه‌های جدید (از قبیل نقد فرهنگی، روان‌شناسی لاکان، ساخت‌گرایی آلتوسر، تحلیل گفتمان) مرتب خود را تعریف کرده است و همچنان در حوزه نقد در جهان به طور مؤثری کاربرد دارد. برای همین است که هر سال با چاپ کتاب‌های جدید متعددی در زمینه نشانه‌شناسی در جهان روبه‌رویم. نشانه‌شناسی فرهنگی، نشانه‌شناسی روان‌کاوی لاکانی، نشانه‌شناسی

فیلم‌سازی مثل تارانتینو از این دست فیلم‌سازان امروزی است که پرورده آن نوع نگاه است. به همین نسبت نشانه‌های این اثر هم به گونه‌ای دیگر شکل گرفته که نشانه‌شناس یا نشانه‌شناسی می‌بایست حرف دیگر و فکر دیگری برای تبیین آن داشته باشد.

آقای دکتر نجومیان، اگر خاطرتان باشد در گفت و گویی که چند ماه پیش با شما داشتیم، درباره نشانه‌شناسی فرمودید: نشانه‌شناسی روشی برای واکاوی متن هنری است. حالا با توضیحات آقای مؤتمن، نشانه‌شناسی ظرفیتی برای تغییر در خود ندارد، به این صورت که اگر با متنی مواجه شد که چند حالت بیانی دارد، بتواند آن را واکاوی و بررسی کند.

نجومیان: نشانه‌شناسی پیوسته نقش نشانه در متن، رابطه متن با بیرون متن و ساختار نحوی آن را بازتعریف کرده است. به عنوان مثال، در نشانه‌شناسی سینما، نشانه‌شناسی مرتب خودش را با متن سینما اصلاح می‌کند؛ به این معنا که همواره سینما ساختار و نظام نشانه‌ای‌اش را تغییر می‌دهد، نشانه‌شناسی هم به همان سو می‌رود. آقای مؤتمن مثال گذار را آوردند. گذار در اصل با نشانه کلاسیک قابل درک نیست، به این دلیل که ساختار متن فیلمی از گذار یک ساختار خودگرا و مستقل و مشخص با نگاه سوسوری نیست.

یک بخش عمده نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی است. واقعیت این است که روایت‌شناسی از دل نشانه‌شناسی ساخت‌گرا بیرون می‌آید. در روایت‌شناسی ما مبحثی تحت عنوان کارکردهای شخصیت‌ها یا به عبارت دقیق‌تر «کنشگر»ها داریم. نشانه‌شناسی در این حوزه نحو یا گرامری را تعریف می‌کند که در آن هر شخصیت فیلمی را در یکی از قالب‌های کارکردهایش می‌گذارد. به عنوان مثال، در فیلم‌ها معمولاً تعدادی از شخصیت‌ها یاری‌دهنده قهرمان و تعدادی از شخصیت‌ها بازدارنده هستند. این کارکردهای «بازدارنده» و «یاری‌دهنده» گرامر متن را می‌سازند. در واقع نشانه‌شناسی با این تعریف به دنبال دستور زبان یا گرامری برای فیلم است. حالا این را کنار می‌گذاریم و دوباره سراغ گذار می‌رویم. در سینمای گذار این اتفاق نمی‌افتد. مثلاً در یک شخصیت نمی‌توانید یک نقش یا کارکرد را تعریف کنید و انتظار داشته باشید که این کارکرد را تا پایان فیلم منظم دنبال کند. این جاست که، بر خلاف نظر آقای مؤتمن، به نظر من نشانه‌شناسی این قابلیت را دارد که با نشانه‌ها و گرامرهای جدید تکامل یابد. نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا که بیشتر حوزه تحقیق من بوده است، بسیار قابل انعطاف است. به عبارت دیگر، در این روش نقد شما می‌توانید به راحتی وارد این گسست‌ها و بازی ژانرها در متنی مانند متن گذاری شوید. مثلاً یکی از ویژگی‌های نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا همانی است که ما به آن «بینامتنیت» می‌گوییم. مثلاً شما در فیلم تارانتینو می‌بینید که در فیلم ردپای بسیاری فیلم‌های متفاوت از ژانرهای متفاوت پیداست. اینها همه مواردی است که در نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا در موردش فکر شده است.

جناب مؤتمن، با توضیحات دکتر نجومیان در می‌یابیم که نشانه‌شناسی پس از اینکه حرکت هنرها را در می‌یابد (خلاقیت‌های هنری)، به استحاله خود تن می‌دهد و خود را ترمیم و اصلاح می‌کند. حالا نشانه‌شناسی با خلاقیت در عرصه هنر چه می‌کند و هنرمند چقدر به این نظریه پردازی‌ها می‌اندیشد؟

مؤتمن: من وقتی که فیلم می‌سازم اصلاً به این مباحث فکر نمی‌کنم؛ یعنی اصلاً نام‌هایی که بردم در ذهنم نمی‌آید. من وقتی فیلم می‌سازم

به نشانه‌هایی فکر می‌کنم که به آن فیلم می‌تواند کمک کند. مثلاً من در فیلم خودم «باج خور» وقتی یک شخصیت لمپن به نام «اسی» دارم، تلاش می‌کنم او را به درستی نشان دهم، مثلاً فکر می‌کنم اگر «اسی» گردنش را کمی کج بگیرد به این شخصیت کمک کرده است و اگر موقع راه رفتن کمی باز راه برود، باز به این شخصیت کمک کرده است. ما در واقع نشانه‌ها را این گونه پیدا می‌کنیم، اما بحث‌هایی که نظریه پردازها می‌کنند به شکلی غیرمستقیم و ناخودآگاه بر ذهن ما تأثیر می‌گذارند. این مباحث بدون اینکه بخواهیم ما و فیلم‌هایمان را شکل می‌دهد و حسن مباحث نظری همین است. حالا نشانه‌شناسی هم از همین مباحث است که به طور غیرمستقیم بر ما تأثیر می‌گذارد.

آقای دکتر نجومیان، آقای مؤتمن به مورد جالبی اشاره کردند در مورد ویژگی‌های باریک و ریز شخصیت‌ها؛ آیا نشانه‌شناسی برای این گونه مباحث و به اصطلاح ریزه کاری‌های سینما روشی دارد؟

نجومیان: بله، اتفاقاً نشانه‌شناسی به همین ریزه‌کاری‌ها، به تعبیر شما، توجه دارد. مثلاً در نشانه‌شناسی سینما می‌گوییم هر فیلم با پنج نوار (ترک) متفاوت جلو می‌رود: تصویر، دیالوگ، صوت و صدا، موسیقی و نشانه‌های کلامی. نشانه‌شناسی این پنج نوار را جدا جدا بررسی می‌کند. مثلاً در فیلم «اینک آخرالزمان»، اثر کاپولا می‌بینیم که چقدر صدا نقش اساسی دارد. از نگاه نشانه‌شناختی صدا خود به گونه‌ای روایت می‌کند. این گونه روایت‌صدایی را مثلاً در فیلم «پنج» کیارستمی به گونه‌ای دیگر می‌توانید بشنوید. آخرین اپیزود «پنج» در نماهایی تنها بازنمایی تاریکی است و این صداست که بار روایی فیلم را بیشتر به دوش می‌کشد. ما با توجه به این نوار صدا می‌توانیم ساختاری نحوی برای فیلم مشخص کنیم و البته این ساختار نحوی یکی از چند نظام زبانی است که در این اپیزود فیلم «پنج» می‌تواند با نگاه نشانه‌شناختی تحلیل شود. رابطه بین آب و بازنمایی آینه‌وار آن از آسمان، رابطه ابر و ماه هر یک کافی است تا نشانه‌شناس توان‌های نشانه‌ای این فیلم کوتاه را عمیق‌تر و عمیق‌تر بشکافد.

مؤتمن: آقای دکتر، من یک مسئله را درباره مطلبی که شما گفتید عرض کنم که به نظر من جالب است. من کتابی خواندم که یک خانم سوئیسی عاشق سینما نوشته و مسئله مهم این جاست که این خانم نابیناست و ارتباطش با سینما فقط از راه صداست. او کتابی درباره فیلم موج نوی ژان لوک گذار نوشته است و کتاب از طریق صدا فیلم را تشریح می‌کند. ضمیمه این کتاب سی‌دی صوتی این فیلم است. جمله اول کتاب این است: «من موج نو را ندیدم، شنیدم. صدای باد را می‌شنوم. صدای برخورد برگ‌ها را به همدیگر می‌شنوم. صدای برخورد برگ‌ها به من می‌گوید برگ‌ها سبز و تازه‌اند؛ یعنی تابستان است!» ببینید چگونه از جنس صدا استفاده می‌کند. مکان و زمان (حاشیه جنگل و تابستان) را در می‌یابد. من خودم حتی این گونه موسیقی را گوش می‌کنم. یعنی سازها را جدا جدا گوش می‌دهم و سپس به ارکستر توجه می‌کنم. گوش دادن این گونه برای لذت بخش است.

نجومیان: من دوست دارم در مورد این پرسش که رابطه نشانه‌شناسی با هنرمند چگونه است از دید یک منتقد/خواننده/مخاطب نگاه کنم. از این بابت من خیلی خوشحالم که هنرمندی می‌پذیرد که ذهنش با نظام نشانه‌ای جلو می‌رود، چنان‌که آقای مؤتمن گفتند، حتی اگر این فرآیند ناخودآگاه باشد. این خود پذیرش بزرگی است. بسیاری از هنرمندان ما

معتقدند که خلق اثر هنری تنها به نوعی الهام است که در لحظه‌ای مقدس و بی‌واسطه اتفاق می‌افتد. این موردی که آقای مؤتمن اشاره کردند بسیار مهم است که یک هنرمند خودش دریابد که واقع قضیه این است که در زمان خلق اثر، او هم با یک نظام نشانه‌ای جلو می‌رود، به این معنا که او هم در زمان خلق اثر با «ساختار فهم خودش از جهان» (یعنی همان نظام نشانه‌ای) پیش می‌رود. به اعتقاد من، خالق اثر هنری و دریافت‌کننده اثر هنری هر دو با نظام‌های نشانه‌ای جلو می‌روند. به این معنا که هر دو قبول می‌کنیم که فهمی از جهان، واقعیت و دنیای بیرون متصور است. این فهم از چه طریقی متصور است؟ از طریق ساختاری که ما از جهان می‌سازیم. در واقع ساخت‌گرایی در قرن بیستم نظریه‌ای را مطرح کرد که بحث واقعیت را به مفهوم یک چیز بی‌واسطه و عینی که در جهان بیرون وجود دارد نفی نمی‌کند، ولی دسترسی ما به این واقعیت ممکن نیست و ما همواره با واسطه‌ای به این «واقعیت» دسترسی داریم. واقعیت‌های جهان بیرون از طریق ساختارهای ذهنی انسان‌ها قابل درک و فهم است، پس در نتیجه من به عنوان مخاطب وقتی فیلمی را می‌بینم، یک نظام نشانه‌ای از فیلم را در ذهن می‌سازم و با آن فیلم را به اصطلاح «می‌فهمم». این فرآیند اتفاق می‌افتد حتی اگر هیچ چیز از نشانه‌شناسی هم ندانم. حال من در صورتی با خالق اثر می‌توانم ارتباط برقرار کنم که نشانه‌های آن خالق اثر با نشانه‌هایی که من در ذهنم هست و فهم من از عالم است هماهنگ باشد. اگر چنین نباشد آن‌گاه می‌گوییم اثر برای ما باور پذیر نیست. این جاست که در می‌یابیم ما همه با نشانه‌ها سر و کار داریم. پس به نظر می‌رسد که برای خالق اثر تنها پذیرش این‌که او هم با نشانه‌ها جلو می‌رود کافی است، ولی این مخاطب یا خواننده یا منتقد است که از نقد نشانه‌شناسی بهره اصلی را می‌برد. اولی را می‌گوییم رمزگذاری هنرمند و دومی رمزگشایی خواننده است.

جناب مؤتمن، اگرچه پیش از طرح این سؤال شما به گونه‌ای به آن پاسخ دادید، زمانی که فرمودید برای گوش دادن به یک ارکستر سازها را ابتدا جداگانه گوش می‌دهید و سپس به شکل منسجم، اما دکتر نجومیان مثالی از نشانه‌شناسی آوردند که در آن نشانه‌شناسی به پنج لایه از فیلم توجه می‌کند. آیا شما هم در زمان آفرینش توجهی آگاهانه به این متغیرها دارید؟

مؤتمن: یک پزشک جراح وقتی درون اتاق عمل می‌رود و سینه بیمار را می‌شکافد، اصلاً به فکر حرف‌های استادش در دانشگاه نمی‌افتد. او فقط کارش را انجام می‌دهد. در واقع ما بدون اینکه متوجه باشیم، می‌دانیم داریم چه می‌کنم و شاید به این پنج لایه توجه می‌کنیم. در آن لحظه من آن‌گونه که نظریه پردازها می‌گویند کار نمی‌کنم؛ اگرچه از حرف‌های آنها خیلی استفاده می‌کنم. مثلاً من به سینمای جنایی علاقه مند و این سینما را پیگیری کرده‌ام. مثلاً وقتی به صحنه اول برخورد فریبز عرب نیا و نیکی کریمی در «باج خور» نگاه می‌کنم، می‌بینم چقدر شبیه برخورد اول باربارا استونیک و فرد مک مورای در «غرامت مضاعف» شده است. این ناخودآگاه اتفاق افتاد. یا وقتی «شب‌های روشن» را ساختم، همان‌طور که می‌دانید گفت و گوی یک زن و مرد است؛ پس از سال‌ها یک روز با سعید عقیقی صحبت می‌کردم، به او گفتم من دیشب یاد این جمله اندرو ساریس افتادم که می‌گوید: «سینما در نهایت عبارت است از تصاویر یک زن و مرد که دارند با هم گفت و گو می‌کنند.» و گفتم انگار «شب‌های روشن» تمرین همین بود.

نجومیان: این صحبت‌های شما مرا یاد نظریه چامسکی می‌اندازد که از انباشت زبان سخن می‌گوید که به آن «توانش» می‌گوییم و اینکه بعد این زبان روزی به اجرا می‌رسد که به آن «کنش» گفته می‌شود. این مدل را به نوعی سوسور هم بیان می‌کند. البته او اصطلاحات «لانگ» و «پارول» را مطرح می‌کند. «لانگ» به اعتقاد سوسور یعنی نظام زبانی و «پارول» گفتارهای فردی ماست. ما الان داریم با هم حرف می‌زنیم. زمانی حرف یکدیگر را در می‌یابیم که در یک «لانگ» یعنی نظام نشانه‌ای باشیم که به آن ارجاع کنیم. حالا اگر من کلمه‌ای را به کار ببرم که در آن «لانگ» یا نظام نشانه‌ای نباشد، شما چیزی از حرف من دریافت نمی‌کنید. مؤتمن: من به نوعی این مسئله را در فیلم «هفت پرده» تجربه کردم. گاهی نشانه‌ها جلوتر از جامعه حرکت می‌کنند و به نوعی مسئله زبان شخصی در آن نظام نشانه‌ای که آقای دکتر فرمودند برای فیلم از نظر اقتصادی مشکل ساز می‌شود. «هفت پرده» اگرچه در ژانر نوار بود، اما ما چندان از آن فضا استفاده نکردیم و اتفاقاً بسیاری از فضاهای آفتابی گرفتیم و موسیقی اش هم کاملاً متفاوت بود. کسی این فیلم را نفهمید و کمتر ارتباط برقرار کردند. مردم می‌گفتند چرا نمی‌شود با آدم‌ها ارتباط گرفت، چرا اینها این قدر احمق‌اند؛ در صورتی که ما آنها را «گذاری» احمق کرده بودیم. اما عملاً جامعه پس زد.

نجومیان: بله، کاملاً و این برمی‌گردد به اینکه جامعه چقدر انباشت تصویری دارد که بتواند این تصاویر را دریابد.

آقای دکتر نجومیان، اگرچه برای بالا بردن سطح آگاهی مردم سلسله اتفاقاتی نیاز است، اما نشانه‌شناسی چه فعالیتی را در این میان می‌تواند انجام دهد که مثلاً ده سال آینده مخاطب هنر و سینمای ما داناتر با فیلم یا هنر برخورد کند؟

نجومیان: نشانه‌شناسی نمی‌تواند بار بالا بردن سطح آگاهی خواننده هنری را به تمامی به دوش بکشد. ما نباید از چیزی بیش از توانی که دارد توقع داشته باشیم. جواب تمام سؤال‌هایمان را به اعتقاد من نمی‌توانیم از یک چیز بگیریم. اما آنچه نشانه‌شناسی می‌تواند انجام دهد در دو مرحله قابل بحث است. در مرحله رمزگذاری (یعنی ساخت اثر) هم اکنون در تبلیغات تلویزیونی در جهان، نشانه‌شناسی منبع اصلی و نخست است. ما می‌توانیم با چیدن نشانه‌ها به گونه‌ای خاص پیام‌های خاصی را خلق کنیم. پس در مرحله خلق اثر هنری نشانه‌شناسی می‌تواند این رمزگذاری را آگاهانه تر و مؤثرتر سازد. سؤال در این‌جا این است که به عنوان نمونه صدا و سیمای ایران تا چه حد به این فرآیند توجه دارد تا بیننده را با رمزگان‌های جدید تصویری آشنا کند (و به این ترتیب مخاطب را در «خلق» اثر سهیم کند) یا اینکه به کلیشه‌های رمزگانی اکتفا و مرتب آنها را برای «مصرف» راحت مخاطب تکرار کند. در مرحله رمزگشایی (یعنی خوانش اثر) نشانه‌شناسی به مخاطب، ابزار فهم زیرساخت اثر را می‌دهد. مخاطبی که با نشانه‌شناسی آشناست به اصطلاح در سینما سواد تصویری بالاتری دارد، به راحتی گول نمی‌خورد و در عین حال قادر به فهم لایه‌هایی از متن است که مخاطب دیگری ممکن است به هیچ وجه متوجه حضور آنها هم نباشد و در نتیجه در ذهن یک مخاطب آشنا به نشانه‌شناسی فرآیندهای دلالتی غنی‌تری شکل می‌گیرد. مخاطب هر چه رمزهای بیشتری را به هنگام تماشای اثر کشف کند لذت بیشتری می‌برد و از مصرف‌کننده به گونه‌ای خالق تبدیل می‌شود.