نشانه‌ها و معنا در سینما

"نشانه‌ها و معنا در سینما"
■ نویسنده: پیتر وولن
■ انتشارات: تیراژه

● مهدی علیزاده

تا امروز دو ترجمه فارسی از کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما نوشته پیتر وولن، صاحب نظر بریتانیایی در حوزه نشانه‌شناسی سینما منتشر شده است. بازگردانی نخست به قلم "ناصر زراعتی" در ۱۳۶۳به چاپ رسید و از اندک آثار نظری هنر سینما بود که در زمان خودش در در دسترس فارسی زبانان قرار گرفت. وی در یادداشتی اشاره می‌کند که ترجمه این کتاب در واقع پایان‌نامه کارشناسی‌اش در دانشکده هنرهای دراماتیک چند سال مانده به انقلاب بوده است و از این که احمد شاملو بر او منت نهاده و چند سطر شعر از شارل بودلر را به فارسی برگردانده است، به وجد آمده و بر خود بالیده است. به هر حال با وجود کاستی‌هایی در ضبط صحیح اسامی و گاهی باز گردانی نادرست برخی سطور، یک نوع صداقت و بی ریایی در سرتاسر ترجمه وی به چشم می‌خورد که با تلاش بسیار همانند یک دوستدار فیلم و علاقمند مباحث نظری سینما، سطر به سطر کتاب را خوانده و پس از درک معنا، آن را در قالب واژگانی ساده و روشن و به دور از مغلق گویی به خواننده فارسی زبان منتقل کرده است و این بی گمان نشانه‌هایی از روحیه صادقانهٔ دانشجویی او بوده است.

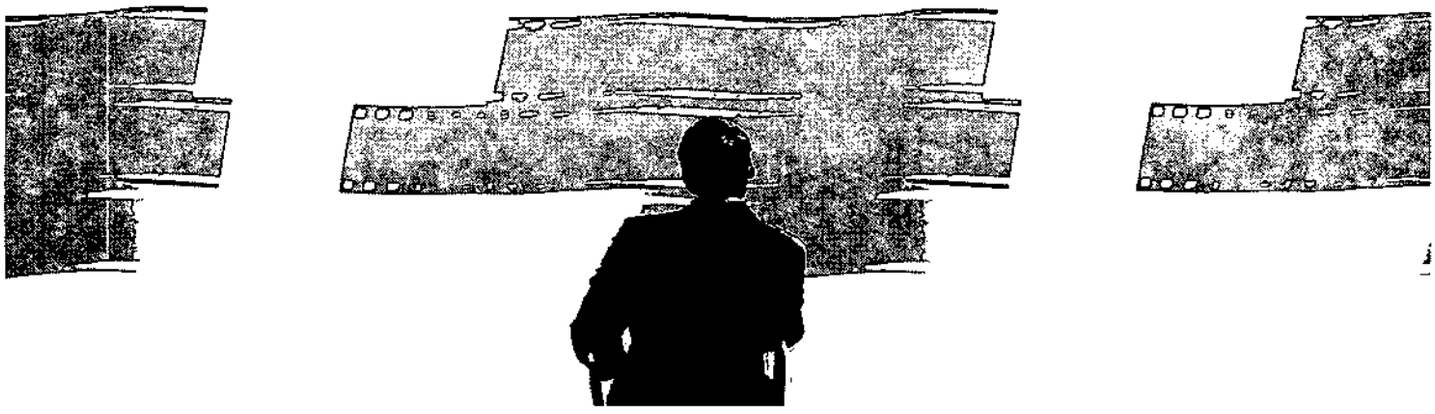
باری به درستی بر ما معلوم نشد که چرا همزمان با انتشارات تیراژه، انتشارات سروش نیز مصمم به ترجمه دگر باره‌ای از این کتاب شد. حالا یا ایرادات ترجمه ناصر زراعتی یا رقابت انتشاراتی یا حتی بی‌خبری از کار انتشارات تیراژه، انتشارات سروش کار بازگردانی را به دو تن از مترجمان مسلط، یعنی عبدا... تربیت و بهمن طاهری سپرد. این دو بزرگوار ضمن رفع بسیاری از کاستی‌های ترجمه پیشین با به کارگیری اصطلاحات مورد پسند شورای واژه گزینی انتشارات سروش، ترجمه‌ایی پالوده و با سبک و سیاقی خاص آماده کردند.[1] من هر دو ترجمه را خوانده‌ام و شخصاً ترجمه زراعتی را به دلیل پیشقدم بودن و نیز نداشتن کلمات و اصطلاحات پالوده و دشوار بیشتر ترجیح می‌دهم تا بازگردانی دقیق اما بی روح تربیت و طاهری را که تاکنون چندین بار تجدید چاپ شده است.

پیتر وولن برای علاقمندان مباحث نظری سینما، نامی آشناست. کتاب او تا کنون چندین بار به همت ناشران مختلف تجدید چاپ شده است. وی از معدود کسانی بود که در چند دهه پیش به طور جدی مباحث نشانه‌شناسی سینما را در کشورهای آنگلوساکسون مطرح کرد و همواره از این که بریتانیا در مقایسه با دیگر نقاط اروپا سال‌ها دیرتر به اهمیت چنین پژوهش‌هایی واقف گشته است، گله‌مند بود.

کتاب در سه بخش تنظیم شده است. بخش نخست به فیلمسازان شوروی در سینمای صامت، دومین بخش به بررسی نظریه مؤلف و سر انجام آخرین قسمت به نشانه‌شناسی سینما که حوزه اصلی علاقه وولن است ،می‌پردازد. همچنین، مقدمه‌ای کوتاه و گویا نیز برای کتاب آماده کرده است، اما مؤخره‌ایی که در چاپ نخست کتاب در ۱۹۶۹ نوشته بود، چندان گویا نبود از این رو در چاپ ۱۹۷۲ مؤخره ایی دیگر نوشت که اهمیت آن را توضیح خواهم داد اما اشاره کنم که برتری دیگر ترجمه زراعتی، داشتن هر دو مؤخره است، هر چند که مترجم آن شخص دیگری بوده است. به هر حال این امتیاز را باید با داشتن فهرست اعلام فیلم‌ها و اشخاص و همچنین ترجمه دو پیوست از وولن که به کتاب افزوده بود، مزایای دیگر ترجمه یاد شده دانست که ترجمهٔ انتشارات سروش فاقد آن است.

هر یک از سه بخش کتاب هر چند که به نظر می‌رسد بر اساس ترتیب تاریخی نظریات سینمایی مرتب شده‌اند، اما خود وولن در مؤخره ۱۹۶۹ اعتراف می‌کند که هر یک از سه بخش کتاب مستقل از یکدیگر هستند(ص۲۰۸، زراعتی) توجه اصلی او در این مؤخره این است که اهمیت لازم به نقد هنر سینما در مقایسه با نقد ادبی داده نمی‌شود در حالی که سینما شایستگی پژوهش‌های بسیاری را دارد.او از مقاله رومن یاکوبسون در ۱۹۳۳ مطلبی نقل می‌کند که مربوط به اهمیت سینما و لزوم نگهداری فیلم هاست :

"... ما در حال مشاهدهٔ رشد درخشان هنر



جدیدی بوده‌ایم. ما دیده‌ایم که این هنر خود از تأثیر هنرهای قدیم‌تر رهانیده است و حتی در مقابل به اعمال نفوذ بر آن‌ها پرداخته است...در حقیقت، ممکن است به زودی جست و جو برای نمونه‌های اولیهٔ سینما، وظیفه‌ای مناسب برای باستان شناسان شود. تقریباً دهه‌های قبل، دوران ناقص نام گرفته‌اند و بنا به گفتهٔ مجربین در اصل از فیلم‌های پیش از سال ۱۹۰۷ غیر از نخستین فیلم‌های لومیر چیزی باقی نمانده است.(ص ۲۱۰، زراعتی)

اما وولن در مؤخره دیگری که در ۱۹۷۲ می‌نویسد، به جای شکایت از بی توجهی به سینما، هدف اساسی‌تری را تعقیب می‌کند و آن، مرتبط ساختن سه بخش کتابش است. در نظر اول چنین می‌نماید که بخش اول به شکل گرایی در سینمای صامت و بخش دوم به واقعگرایی در سینمای ناطق و به ویژه اندره بازن، پر جذبه‌ترین مدافع واقعگرایی و همچنین نظریه مولف و موج نو اختصاص دارد. بخش سوم در باره اهمیت نشانه‌شناسی است. دیدگاه او در مؤخره ۱۹۷۲ کاملاً انقلابی است. او هم از زمره نسل جوان اروپایی به شمار می‌رود که بر باورهای سنتی در کشورهایشان شوریده بودند. این موج در فرانسه، آلمان و بریتانیا با شدت بیشتری ادامه یافته بود. در این مؤخره جدید اعلام می‌کند که سینما نسبت به سایر هنرها، بسیار دیرتر و کم دوام‌تر با جنبش هنر امروز (مدرن) تماس پیدا کرده است. علت این دیر کرد را باید در تسلط سود جویان اقتصادی و تماشاگران عامی دانست که فقط جنبه سرگرمی سینما را می‌پسندیدند. آن مقدار تأثیری که سینما از هنرهای مدرن و هنرمندان پیشتاز پذیرفت، مدیون دو موج است که نخستین آن در دهه ۲۰ و عمدتاً توسط فیلمسازان روس به ویژه ایزنشتاین و ورتوف بود و دومین آن در دهه ۶۰ بر اثر مساعی فیلمسازان موج نوی فرانسه به ویژه گدار به وقوع پیوسته است.

بنابراین موضعی مهم در دیدگاه زیبایی شناختی وولن در مؤخره ۱۹۷۲ کاملاً آشکار می‌شود و آن طرفداری از نوگرایی هنری در سینماست. به نظر او، تحولات بزرگ و مهم در ادبیات، موسیقی و نقاشی پیش از جنگ جهانی اول با شدت و حرارت تمام شروع شده و هنرمندان پیشتاز حملات سختی را بر پیکر زیبایی‌شناسی سنتی وارد کرده بودند در حالی که سینما کم‌کم در حال زبان باز کردن بود و هنوز امکانات بیانی ویژه خویش را به درستی در نیافته بود. بر اساس دیدگاه او، تغییرات زیبایی شناختی سینما پیوندی ناگسستنی با دگرگونی‌های سیاسی دارد به طوری که "نخستین مرحله قهرمانانه پیشتاز در هنرها، گذشته از هر چیز با مرحله‌ایی سیاسی که از ۱۹۰۵ تا انقلاب اکتبر طول کشید، مصادف شد. فیلم‌های گدار، به طور آشکار با تحولات سیاسی که در ماه مه ۱۹۶۸ در اروپا به اوج خود رسید پیوند دارد"(ص ۲۲۴، زراعتی).

وولن امیدوار بود تحولات موج دوم تغییرات زیبایی‌شناسی سینما با آموزه‌های نشانه‌شناسی پیوند خورد و از همین رو بود که گدار را به عنوان نماینده این موج با "پیرس" نشانه‌شناس امریکایی، مقایسه می‌کرد. "پیرس" بر خلاف "دو سوسور" نشانه‌شناسی فرانسوی که علم نشانه‌شناسی در سر آغاز این قرن بر شانه‌های این دو استوار گشت، معتقد نیست که نشانه‌ها همگی قراردادی هستند بلکه او سه نوح نشانهٔ تمثالی (Iconic)، شاخصی (Indexical) و نمادی (symbolic) را از یکدیگر متمایز می‌سازد،(۲) به عقیده او معمولاً هر سه نشانه با هم به کار می‌روند و از آن به نشانه کامل تعبیر می‌کرد. به نظر وولن نیز "سینما در دستان گدار همانند نشانه کامل در نزد پیرس است یعنی ترکیبی از تمثال، شاخص و نماد."(ص ۱۵۲، زراعتی)

به این ترتیب، ارتباط بخش نخست و سوم کتاب به خوبی روشن می‌شود. بخش اول درباره موج نخست جنبش هنر مدرن در سینما و بخش سوم مربوط به تأثیرات همین جنبش در دهه ۶۰ میلادی است. وولن سعی داشت این موج‌های دگرگونی را بر اساس آموزه‌های نشانه‌شناسی، نقد و تحلیل کند. نزد او ضعف اساسی و بزرگ همه کسانی که در باره سینما در دهه‌های پس از جنگ دوم جهانی نوشته‌اند، برخاسته از این اشتباه است که فقط یکی از انواع سه گانه نشانه‌ها را جوهر سینما به شمار آورده‌اند. تقریباً تمامی بخش دوم کتاب به نقد دیدگاه‌های واقعگرایانه نشانه شناختی "بازن" و "متز" دو تن از بلند آوازه‌ترین نظریه پردازان فرانسوی، اختصاص دارد و در ادامه به نقادان مجله کایه دو سینما و نظریه مؤلف در بارهٔ هالیوود می‌پردازد و می‌گوید:

> هر گونه نظریه سینمایی و هر گونه فیلمسازی باید هالیوود را به حساب بیاورد. سینمای هالیوود رمزهای اصلی مطالعه فیلم‌ها را عرضه می‌کند و در آینده قابل پیش بینی نیز چنین خواهد بود. هیچ نظریه پرداز و هیچ کارگردان پیشرویی نمی‌تواند به هالیوود پشت کند. فقط از طریق روبرو شدن با هالیوود است که می‌توان چیزهای جدیدی به وجود آورد."(ص ۲۴۷، زراعتی)

وولن در بحث از نظریه مؤلف می‌کوشد پایه‌ای علمی برای ارزیابی سینمای تجاری امریکا ارائه کند:او در توجیه چنین توجهی اظهار نظر "پانوفسکی"، زبان‌شناس روسی نقل می‌کند که اگر فیلم‌های کاملاً تجاری را همانند روسپیانی بدانیم که دست به دست می‌شوند، فیلم‌های کاملاً هنری نیز سرانجام پیردخترانی را خواهند یافت که مورد استقبال دیگران قرار نمی‌گیرند. بنابراین برای تعمیق جنبش هنر مدرن در سینما، تاختن بر هالیوود، ضروری است. اما پیش از تاختن باید آن را شناخت و به نظر وولن، نظریه مؤلف چنین نقش و عملکردی داشته است.

وولن مؤخره (۱۹۷۲) خویش را با این جمله آغاز می‌کند که به نظر می‌رسد کتابش در سرآغاز یک دوره تحول جدیدی که هنوز پایان نیافته، نوشته شده‌است (ص ۲۲۰، زراعتی). او سپس مؤخره را با این جمله به پایان برده‌است که این امکان وجود دارد، دورهٔ گذاری که ما اکنون وارد آن شده‌ایم، به پیروزی هنر پیشرو بینجامد (ص۲۴۸، زراعتی)؛ اما آینده نشان داد که آن همه امیدواری و خوش‌بینی که او از گدار و موج دوم سینمای مدرن انتظار داشت، به نتیجه‌ای قاطع و ملموس منجر نشد. سال‌ها بعد همچنان گدار، بعضی وقت‌ها به فیلمسازی ادامه داد، اما چیزی فراتر از آنچه بود، نساخت. باید از وولن پرسید آیا دورهٔ گذاری که فکر می‌کرد، آغاز شده‌است، بلافاصله پایان نیافت؟ کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما از موضع یک نشانه شناس طرفدار هنر مدرن نوشته شده است. امروز پس از گذشت نزدیک به ۳۰ سال از چاپ نخست کتاب به درستی نمی‌دانیم که پیتر وولن هم‌اکنون باید شصت ساله شده باشد، در برابر اندیشمندان پست مدرنی مانند "ژان بودریار" چه می‌گفت که در دنیای سرمایه‌داری که رسانه‌های تصویری همه‌جا را فتح کرده‌اند، نشانه‌ها فاقد معنا و دلالت شده‌اند، چه برسد به آن که سه نوع تمثالی، شاخصی و نمادی آن را از یکدیگر تمیز دهیم. آیا وولن بار دیگر مؤخره‌اش را عوض می‌کرد یا آن که کتاب دیگری درباره نشانه‌ها و معنا در سینما می‌نوشت؟

پانوشت:

(۱) مشخصات این ترجمه به این شرح است:
نشانه‌ها و معنا در سینما، نویسنده: پیتر وولن، مترجمان: عبدالله تربیت و بهمن طاهری، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۶۳

(۲) این اصطلاحات به صورت‌های دیگری نیز ترجمه شده است. از جمله، تربیت و طاهری آن‌ها را به ترتیب، شمایلی، نمایه‌ای و نمادین ترجمه کرده‌اند. □