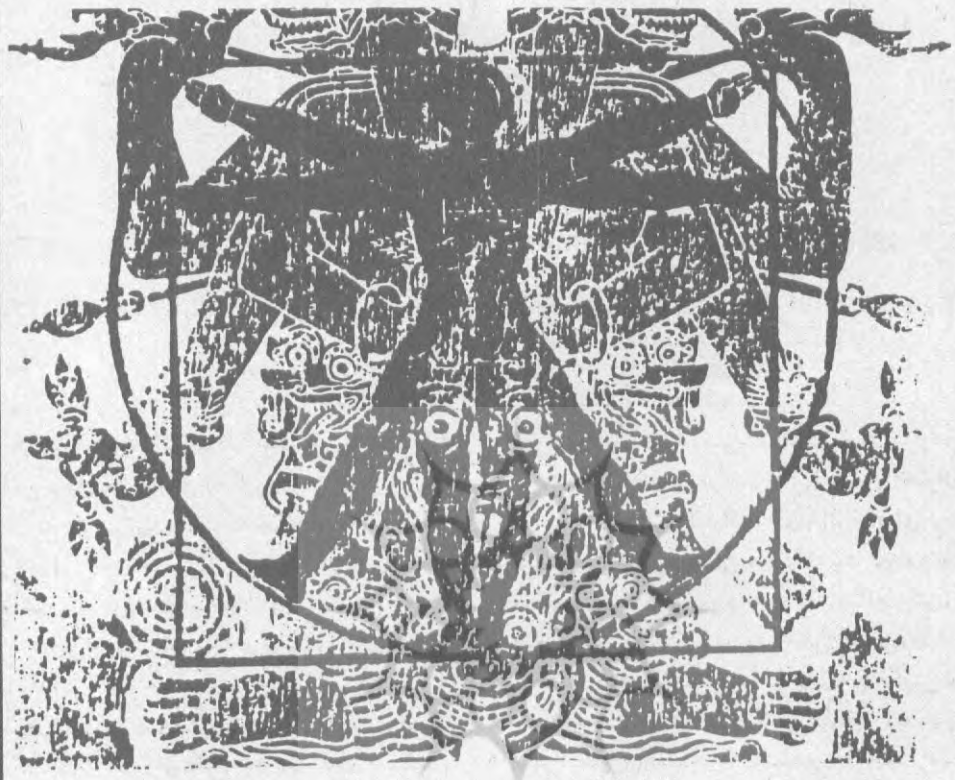
نظام نشانه ها در سینما

حجت‌الاسلام مجتبی الهی خراسانی



سینمایی که امروز در پیش‌رو داریم، یعنی سینمای گویا، چهار دسته از نشانه ها را در خود جای داده است: ۱) نشانه های تصویری ۲) نشانه های حرکتی ۳) نشانه های موسیقایی و آوایی ۴) نشانه های زبانی، شامل گفتاری و نوشتاری. این چهار دسته در شش نظام نشانه شناسی (با تفکیک موسیقی از آوا، و گفتار از نوشتار) قرار دارند.

نشانه های تصویری:

در یک نما یا حتی یک فریم، غیر از تصویر عوامل دیگری نیز شرکت دارند: اگر مکالمه، موسیقی و صداهای خارجی را حذف کنیم، باز هم نمی توان تصویری خالص داشت، زیرا حرکت در آن وجود دارد، حرکت دوربین و زاویهٔ دید، و نیز توالی تصاویر. بنابراین نشانهٔ تصویری محض در فیلم، «قاب» یا «تک تصویر» است. در واقع اگر عکسی که از پردهٔ سینما یا صفحهٔ تلویزیون بگیریم، یا یک خانه از حلقهٔ فیلم را به صورت اسلاید نمایش دهیم، آنوقت می توان گفت در آن تنها نشانه های تصویری وجود دارند.

در ابتدا به ویژگی های نشانه های تصویری سینما (خصوصاً در مقایسه با نشانه های کلامی) نظری می اندازیم و پس از آن به این نکته خواهیم پرداخت که آیا موضوع حکم «حرمت کذب» را می توان در آنها یافت یا نه؟

برخی از ویژگی های نظام نشانه شناسی تصاویر در سینما این‌چنین است:

۱ـ در این نظام، کوچکترین واحد معنایی وجود ندارد. تک تصویر یا دالّ تصویری نمی تواند معادل کوچکترین واحد معنا در زبان گفتاری و نوشتاری باشد. واحد معنایی در زبان، معنای کلمهٔ بسیط یا به تعبیر برخی، «واژه» است و دالّ آن خود کلمه می باشد. در سینما هیچ تصویری که بتواند جانشین کلمه باشد یافت نمی شود. اساساً سینما فاقد واحد معنایی و چیزی معادل با اسم است. حتّی اگر تصویر، تنها چهرهٔ یک بازیگر را نمایش دهد، باز هم با یک گزاره روبرو هستیم: «مردی را که می بینید،... است که در این فیلم، نقش... را بازی می کند!» در تصویر سینمایی حتی ساده ترین شکل دلالت آن (شمایلی) همانند تصویر یک گل سرخ گزاره ای مرکّب از موضوع و محمول را می سازد: «این (که می بینید) یک گل سرخ است.»

آنچه گفتیم مبتنی بر فرض (محال) وجود تنها یک دالّ تصویری در کادر یا قاب است، امّا اگر تک تصویری مرکّب از نشانه های

آندری تارکوفسکی

تصویری داشته باشیم، آنوقت این تک تصویر شامل گزاره‌هایی فراوان، لااقل به تعداد آن نشانه‌ها، خواهد بود. صحنه‌های استیلیزه شدهٔ هیچکاک که اشیاء و اجزای تصویر به دقّت در کنار هم چیده شده‌اند، و یا تصویری از همشهری کین خصوصاً در صحنهٔ ورود آرام مرد به اتاق همسرش، نمونه‌های ازدحام نشانه‌های تصویری هستند. و باز همهٔ اینها بدون در نظر گرفتن دلالت‌های ضمنیِ حاصل از تصویر و مسألهٔ تأویل است، که در آن صورت شمارش گزاره‌های معنادار تصویر، کاری بس دشوار می‌نماید.

بدین ترتیب چقدر غیرمنطقی می‌نماید که برخی همچون پازولینی تلاش کرده‌اند نه تک تصویر را، بلکه مجموع چند تصویر را به علاوهٔ عوامل دیگر، یعنی «نما» را با کلمه برابر بدانند و آن را کوچکترین واحد معنایی قلمداد کنند. در بعضی از آثار قدیم سینمایی و حتی تألیفاتی جدید، مقایسهٔ واژه با نما یا تک تصویر به صورتی خام و شاعرانه تا پاراگراف و فصل و... ادامه یافته است.

نکتهٔ اساسی همان است که موناکو بدان اشاره کرده است: «اساساً فیلم مرکّب از واحدهایی این گونه نیست، بلکه معنایی پیوسته و مستمر دارد.»

۲ـ نحوهٔ دلالت نشانه‌های تصویری فیلم از دلالت واژگان و دلالت زبانی جداست. دلالت تصویری فیلمی مستقیم‌تر و ساده‌تر است، به این سبب که در آن دال و مدلول به هم شبیه‌ترند. از این رو گفته می‌شود لااقلّ دلالت بعضی از انواع تصویر، بر اساس شباهت است، نه قرارداد. این احساس همسانی میان دال و مدلول بخصوص در نشانه‌های شمایلی بسیار محسوس است. یک دالّ شمایلی دقیقاً همان است که می‌تواند باشد. تصویر خانهٔ روستایی روسی در *ایثار* اثر تارکوفسکی (اگر سفارش تارکوفسکی را در اینکه تصاویرش را نمادین نبینیم، بلکه آنها را همان که هستند ببینیم، بپذیریم) همان است که نشان می‌دهد: یک «داچا»ی ساده!

شاید بتوان گفت خواص دسته‌های متفاوت تصویر را نیز رابطهٔ میان دال و مدلول تعیین می‌کند. در یک تصویر شمایلی، دال و مدلول بر هم منطبقند. در تصویر نمادین، دال معادل مدلول است امّا با آن منطبق نیست، و از این جهت، تفاوت کمتری با نشانه‌های زبانی مانند کلمه دارد. در مجاز و تشبیه تصویری، دال از جهاتی مشابه مدلول است، در حالی که در کنایه دال و مدلول مساوی نبوده، متفاوت است، و رابطهٔ میان آنها ظریف و شکننده است. و بالاخره در نمایه دال و مدلول موافق و با هم متجانس‌اند. صورت آرام و درخشندهٔ «یوهانس» در *اُردت*، نمایه‌ای از ایمان محکم او است، و این آرامش با استحکام و ایمان وی به زنده شدن همسر برادرش تناسب و تجانس دارد.

از این رو شاید بتوان گفت دلالت‌های تصویری بر اساس شباهت و ارتباطی خاص با مدلول، و دلالت‌های زبانی در اثر قرارداد شکل می‌گیرند. امّا در این حکم می‌توان تردیدی جدّی کرد، چندان که حتی دلالت نشانه‌های شمایلی را نیز استوار بر شباهت ندانیم. صرف نظر از اینکه حتی شمایلی‌ترین تصاویر نمی‌توانند واقعیت را بدون تحریف عرضه کنند، چه شباهتی میان آنها، که یک سری نور با طیفهای متفاوت بر پرده، و دوبعدی آن هم اغلب در ابعاد غیرعادّی هستند، با اشیای واقعی سه بعدی وجود دارد. آیا جز برابری تناسب میان اجزاء و یا شباهت رنگ‌ها، سنخیّتی میان این دو دیده می‌شود؟ آیا جز این است که ما بر اثر نوعی قرارداد پنهان و حاصل از آموزه‌های سینمایی، یک تصویر تخت روی پرده از آنتونی کوئین را در فیلم *جادهٔ* فلّینی (با ابعادی غیرعادّی که اگر لمسش کنیم، تنها الیاف یک پارچه یا شیشهٔ تلویزیون و مانند آن را حس خواهیم کرد) به جای وجود واقعی و سه بعدی او که از گوشت و پوست شکل یافته، می‌پذیریم؟! آزمایش‌های بصری نشان داده است که حتی درک ساده‌ترین وجه دلالت تصویر یعنی دلالت آن بر یک شیء سه بعدی، حاصل تمرین و اطلاع از قراردادهای گرافیک است. از این رو برخی نشانه شناسان عقیده دارند دلالت نشانه‌های تصویری (حتی

○ تک تصویر یا دال تصویری نمی تواند معادل کوچکترین واحد معنا در زبان گفتاری و نوشتاری باشد.

از نوع شمایلی) نیز همانند دلالت واژگان، در بنیانش استوار بر قرارداد است.

امّا در هرحال نمی توان انکار کرد که شباهت تصاویر به مدلول خود، از شباهت واژه ها با مدلولشان بیشتر است. تصویری که

نبودن ساختار نحوی در سینما، انتقال گزاره های معنایی تصویر را به تماشاگر، آنچنان که کارگردان خواسته است، مشکل می سازد.

می بینیم بدین سبب به تصور ذهنی، پیوند می خورد که نشانهٔ تصویری نسبت به واژه دقیقتر، و به مراتب به دال نزدیکتر است. شاید به همین دلیل کودکان مدّت ها پیش از آن که نظام ارتباط کلامی را درک کنند، قادر به خواندن بعضی از تصاویر هستند. نیز اگر زیر تصاویری از اشیاء نام چیزهای دیگری را بنویسند، هیچ دانش آموز خردسالی نخواهد گفت: «این اشیاء را اشتباه کشیده اند.» بلکه اعتقاد دارد در نوشتن اسامی اشتباهی رخ داده است!

همین شباهت غیرقابل انکار سبب شده است بعضی از نشانه شناسان، همانند کریستین متز، یکسر منکر دلالت تصاویر شوند و ادّعا کنند «تصاویر مدلول هایی را می سازند که خود دال آنهایند و نشانه های تصویری به آنچه نشان می دهند تبدیل می شوند. بنابراین بر چیزی جز خودشان دلالت نمی کنند. در صورتی که واژگان بر چیزی غیر خود دلالت دارند.»

امّا باید در نظر داشت که گرچه واژه به سبب اتکای دلالتش بر قرارداد دارای معنا است، امّا اگر دلالت تصاویر را غیرمتّکی برقرار هم بدانیم، باز هم یقیناً دارای دلالت معنایی است، زیرا در غیر این صورت در گسترهٔ نشانه شناسی جای نمی گرفت. این دلالت بر «غیر» خصوصاً در تصاویر نمادین کاملاً حس می شود، گو اینکه شمایلی ترین تصاویر نیز دلالت بر غیر (واقعیّت خارجی) دارد و اگر بخواهیم وارد بحث دلالت های ضمنی شویم، پاسخ بسیار واضح تر خواهد بود، و روشن است که تمام دلالتهای تصاویر بر «غیر خود» را نمی توان در دامنهٔ دلالت های ضمنی جای داد.

۳ـ در نظام های زبانی می توان واژه ها را به شکل های مشابه، رسم الخط های گوناگون و یا گویشهای متفاوت به کار برد. امّا نمی توان نشانه های تصویری در فیلم را همانند عناصر زبانی تغییر داد. در سینما هر گونه دگرگونی در دال های تصویری، دلالت و مدلول آنها را دیگرگون می کند. تغییر زاویهٔ دید تصویر، نورپردازی و سایر عوامل (خصوصاً در تصاویر به اصطلاح استیلیزه) به دگرگونی مدلول می انجامد.

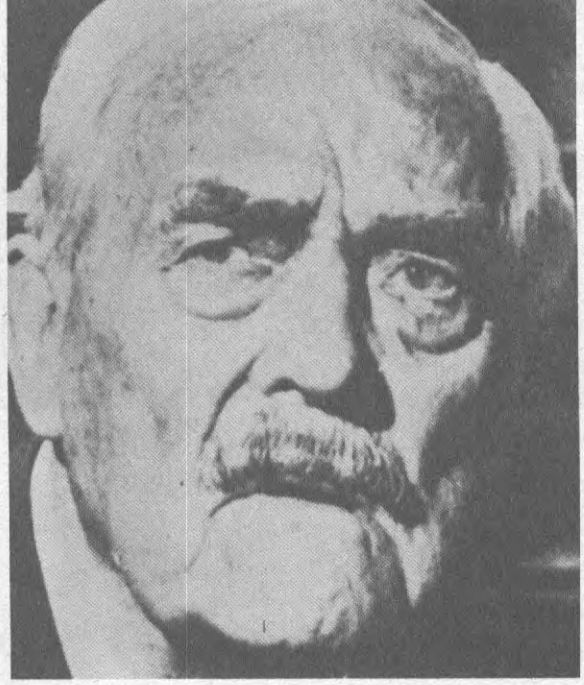
۴ـ در سینما دستور زبان وجود ندارد. هرگز نمی توانیم قاعده ای بیابیم که ثابت کند تصویری نادرست است. زیرا هر نوع تصویر دارای مدلول جدیدی است و تصویر بدون دلالت (و به این معنا، اشتباه) نمی توان یافت. این است که میان فیلمی از لوک بسون یا الیور استون و یک فیلم درجهٔ چندم(!) از نظر دلالت و پیکربندی معنایی تفاوتی وجود ندارد. تفاوت در روش بیان منحصر است. به قول **پازولینی**: «در سینما روش بیان و دستور زبان یکی هستند!» تدوین و مانند آن نیز تنها یک روش بیان هستند و نه قاعده.

نبودن ساختار نحوی در سینما، انتقال گزاره های معنایی تصویری را به تماشاگر، آنچنان که کارگردان خواسته است، مشکل و اندک می سازد. تماشاگر نمی تواند معنا را مطابق با نیّت فیلمساز درک کند، زیرا نه رمزگان سینمایی تک معنا هستند، و نه پیش از شکل گیری یک فیلم، قاعده ای تعیین کننده وجود دارد. شاید سبب آن، چنانکه متز و دیگران اشاره کرده اند، نامتعین بودن واحد سینمایی باشد.

۵ـ تصویر، قادر به انکار و پرسش نیست و فقط می تواند گزاره های محدودی را تولید کند.

۶ـ تصاویر، معانی خود را کاملاً مصداقی و به تعبیر منطقی «جزئی» عرضه می کنند. یعنی بسیاری از مشخصه های مفاهیم را تعیین و آنها را به صورتی عینی تعریف می کنند. از این رو تصاویر در بیان مفاهیم کلّی (چه رسد به تجریدی) تقریباً ناتوان است. نمی توان مفهوم خانه را به تصویر کشید، و آن را در فیلم نمایش داد، بی آنکه مشخصات عینی آن هویدا شود، بلکه ناخواستهٔ به صورتی نسبتاً دقیق متعیّن می شود. شاید به همین سبب بعضی همچون **پازولینی**، سینما را «پرحرف» می نامیدند!

امّا در زبان گفتاری و نوشتاری می توانید مفاهیم کلّی یا نکره را نیز تفهیم کنید، بی آنکه مجبور باشید آن را کاملاً توصیف کنید و مثلاً براحتی می گویید: «آنجا خانه ای بود.»



نوت فرنگی های وحشی

۷ـ واژه ها محدودند و مشخص، و گوینده از میان فرهنگ ناپیدای واژگان تعدادی را به کار می گیرد. امّا تصاویر نامحدودند و کارگردان آنها را ایجاد می کند (نه انتخاب). هم فرض وجود فرهنگ تصاویر (حتی در آینده) برخلاف نظر پازولینی ناممکن است (زیرا نشانه های تصویری نشانگی خود را از فرهنگ گرفته اند و فرهنگ پایان ناپذیر است) و هم کارگردان برخلاف گویندهٔ زبان که به کار برندهٔ آن است، آفرینندهٔ آن تصاویر محسوب می شود.

غیر از ویژگی هایی که برای نشانه های تصویری برشمرده شد، نکات جالب توجه و بحث انگیز دیگری نیز وجود دارد که به سبب رعایت اختصار از آنها صرف نظر می شود، به علاوه، سایر خصوصیات، شاید دخالت چندانی در حکم فقهی آنها نداشته باشند، از این رو به همین مقدار بسنده می شود.

با توجه به آنچه گفته شد مشکل می توان نشانه های تصویری را همچون کلمات و سایر عناصر زبانی، دارای یک نظام ارتباطی قراردادی که مبتنی بر قواعد از پیش تعیین شده باشد، دانست. از این رو نمی توان آن را در ردیف زبان گفتاری، نوشتاری یا اشاره ای، یک زبان به شمار آورد. تصاویر تنها از یک نظام دلالتگر برخوردارند، همانند دلالت کننده های دیگری، چون نحوهٔ لباس پوشیدن که دلالت بر فرهنگ و روحیات فرد می کند، و نه بیشتر. در مباحث فقهی پیشین گفتیم که ایجاد دلالت معنایی (حتی از نوع گزارهٔ خبری) تنها در نظام های زبانی می تواند مشمول حکم حرمت کذب شوند. بدین سبب، دلالتهای تصویری (گرچه از نوع شمایلی باشد) فاقد شرط لازم جهت اتّصاف ایجاد کنندهٔ آن (کارگردان و...) به کذب هستند. این عدم حرمت، اختصاص به سبک و ژانر خاصّی ندارد و حتی در ژانر مستند نیز صادق است.

نشانه های حرکتی:

ماهیت اصلی سینما، حرکت تصاویر است. ممکن است فیلمی بدون مکالمه یا موسیقی ساخته شود، امّا نمی توان یک تصویر ثابت را فیلم نامید. در هر نما، هنرپیشه ها، اشیاء، حجم ها، رنگها، عدسی ها، فاصلهٔ کانونی و بسیاری چیزهای دیگر، بالقوه یا بالفعل تغییر و حرکت می کنند، زاویهٔ دوربین جابجا می شود و حرکت داخلی نما را ایجاد می کند و توالی خاصّی از تصاویر، حرکتی دیگر.

تردیدی نداریم که حرکت دارای مدلول است. هر سینما دیده ای می داند وقتی دوربین از هنرپیشه فاصله می گیرد و دامنهٔ دید مرتّباً بزرگتر می شود، و او به آرامی در نقطهٔ مرکزی کادر، از نظر دور می شود، یعنی اینکه: «فیلم تمام شد!» و باید از روی صندلی برخاست. به وسیلهٔ تدوین که می توان آن را توالی تنظیم شدهٔ تصاویر دانست، تصاویری حذف شده، مدلول های تازه ای جان می گیرند. از ساده ترین آنها، توالی تصویر بازیگری در حال صحبت، و تصویر بازیگری روبه جهت مخالف در حال

دلالت های تصویری براساس و ارتباطی خاص با مدلول و دلالت های زبانی در اثر قرارداد شکل می گیرند.

گوش کردن است که مدلول آن را همهٔ ما به خوبی دریافت می کنیم: «اوّلی مشغول گفتگو با دوّمی است.»

امّا آیا این حرکت ها دارای نظام زبانی هستند و همچون نشانه های زبانی می شود در آنها دروغ گفتن و حرمت شرعی فرض شود؟ حرکاتی که رمزگان مشترک سینما و دیگر هنرها است (مانند حرکت بازیگر، حرکت اجزای صورت و...) نوعی عناصر

جاده

پیرازبانی شمرده می شوند و از این رو در گستردهٔ دالهایی که کاربرد آنها بتواند متّصف به کذب شوند جای نمی گیرند (مگر زبان اشاره که خود یک نظام ارتباطی زبانی، و دلالتی قراردادی است، نه یک عنصر پیرازبانی محض).

نظام رمزگان حرکتی انحصاری سینما[1] نیز دارای شباهتهای کافی با نظام زبانی نیست، تا بتوان آنها را در ردیف نشانه های زبانی قرارداد به شمار آورد.

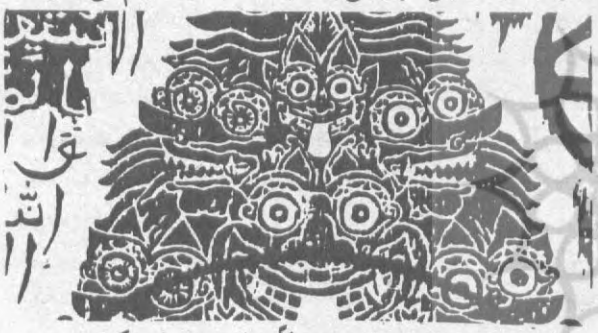
از جمله شواهدی که می توان بر ناهمگونی این دو نظام یافت، یکی آن است که دلالت نشانه های حرکتی بر پایهٔ قرارداد نیست، بلکه بر فرهنگ و تلقی عمومی و گاهی صرفاً با تبانی و تسامح در دریافتها به صورتی عام استوار است. این موضوع، بخصوص در دلالت نشانه های حرکتی شخصی، و وابسته به ژانر یا کارگردانی خاص، قابل درک است. در ژانروسترن، وقتی عدّه ای سوارکار در بیابانی در حال حرکتند، و دوربین مرتّب بر روی لبهٔ پرتگاه ها و صخره های اطراف حرکت می کند، می فهمیم که احتمالاً عدّه ای در کمین، یا خطری در شرف وقوع است؛ امّا آیا این دلالت بر پایهٔ قراردادی قبلی شکل گرفته است؟ یا از این روست که در فیلم هایی که قبلاً از این ژانر دیده ایم، معمولاً پس از چنین حرکاتی، حادثه ای اتّفاق می افتد، و اینکه ما براساس همان عادت، وقوع حمله یا حادثه را پیش بینی می کنیم.

بنابر آنچه گفته شد، کاربرد هیچیک از نشانه های حرکتی سینمایی (مگر زبان اشاره) نمی تواند متّصف به کذب یا صدق شود.

نشانه های آوایی:

انواع آواها و صداهایی که غیرزبانی هستند، و نیز موسیقی، در این نشانه ها جای می گیرند. آواها و صداهای داخل یا خارج از تصویر، بخشی از مفهوم صحنه را به ما منتقل می کنند. صدای ریزش مداوم و غیریکنواخت آب بر روی زمین، که از پشت یک در بسته می آید، یعنی اینکه کسی در حال دوش گرفتن است. بسیاری از این دلالت ها، بر پایهٔ اطلاع از رابطهٔ علیّت میان صدا و مدلول آن شکل می گیرد. در همین مثال، سبب پیدایش چنین دلالتی برای ما، این است که ما می دانیم غالباً چنین صدایی حاصل از برخورد آب یک دوش با کف حمام است و اگر صدا یکنواخت نباشد، به سبب آن است که کسی زیر آب خود را شستشو می دهد. گاهی صدا حالت انگیزشی به خود می گیرد و در انتقال یک مفهوم روانی، نقش تعیین کننده تری از مکالمه و حتی تصویر کسب می کند. در *مردی در طبقهٔ همکف* صدای غرّش و خورخور یک حیوان وحشی (که آمیخته ای از صدای پلنگ و بوفالو به نظر می رسد) در صحنهٔ حملهٔ زندانی جوان به یک زندانی دیگر بیشترین سهم را در انتقال مفهوم استحالهٔ روانی وی به درنده خویی بر عهده دارد.

موسیقی به دو گونه در فیلم به کار می رود. در کاربرد اوّل آن که کاربرد غالب آن است، موسیقی، موازی و خارج از صحنه ها و نماها جریان دارد و این موسیقی را تنها تماشاگران فیلم می شنوند.



عبارت «موسیقی متن» معمولاً به این معنا به کار می رود. شکل دیگر موسیقی، نوعی است که علاوه بر تماشاگران، شخصیّتی در فیلم نیز آن را می شنود. این موسیقی جزء متن فیلم (و نه موازی با آن) است و می تواند به شکلی واقعی (مانند صدای موسیقی همسایه، رادیو یا کنسرت) یا خیالی به گوش برسد. موسیقی، به خصوص در موسیقی متن سینمای کلاسیک، نقشی توضیحی و کارکردی یاری دهنده دارد، و گاهی از مرحلهٔ تأکیدی فراتر نمی رود. موسیقی در فیلمهای پلیسی-جنایی غالباً چنین نقشی دارد. موسیقی تفسیر کننده نیز می تواند به دو صورت تفسیری محض (همانند بیان نکته های رازناک درون یک شخصیّت)[2] یا سازندهٔ لحن و ایجاد کنندهٔ یک حالت در بیننده باشد. در فیلم های هیچکاک، نمونه هایی از نقش موسیقی را در ایجاد دلهره و ترس، و در فیلم *توت فرنگی های وحشی* (آخرین صحنه) نقش آن در القای آرامش و آسودگی را می توان یافت.

موسیقی عنصری ساختاری در فیلم است و بهترین کاربرد دلالتی خود را در لحظاتی که سایر عناصر در بیان یک مفهوم در می مانند، نشان می دهد. امروزه نظریه پردازی پیدا نمی شود که موسیقی را تنها (یا وظیفهٔ اصلی آن را) رفو کننده و به اصطلاح استراوینسکی «کاغذ دیواری» عیب و نقص های ساختاری فیلم باشد.[3]

○ نمی توان انکار کرد که شباهت تصاویر به مدلول خود از شباهت واژه ها به مدلولشان بیشتر است.

امّا ضمن تأکید بر دلالت مند بودن آواهای موسیقایی یا جز آن در فیلم، دلیلی برای داشتن کارکرد مشترک و مبنای واحد با نظامهای زبانی در دست نیست، و یقیناً کسی نمی تواند این دلالت ها را ناشی از قرارداد قبلی بداند. از این رو آواها در فیلم، اگر مدلولی ایجاد کنند که واقعیت نداشته باشد، متّصف به کذب نمی شوند. در همان مثال یاد شده دربارهٔ صدای ریزش آب، اگر صداگذاری خارج از صحنه انجام شده باشد، کسی واقعاً در آن اتاق دربسته مشغول دوش گرفتن نیست، امّا چنین استفاده ای از صدا دروغ محسوب نمی شود. در یک فیلم تاریخی که چهرهٔ یک شخصیّت را در نمای درشت نشان داده می شود (مثلاً مالک اشتر در تنهایی) و صدای چکاچک شمشیرها در این صحنه، حاکی از آن است که وی به جنگ فکر می کند، اگر آن شخصیّت تاریخی واقعاً هیچ وقت چنین حالتی را نداشته باشد، باز هم کارگردان مرتکب دروغ نشده است، زیرا کاربرد عناصر خارج از نظامهای زبانی برای ارائه خلاف واقع، کذب محسوب نمی شود.

نشانه های زبانی:

الف) نشانه های گفتاری:

مکالمه، تک گویی و حدیث نفس (مونولوگ)، صدای راوی، متن اشعار، از کاربردهای رایج این نشانه هاست. برخلاف نظر بعضی که سینما را تنها «زبان تصاویر» می شناسند، در بسیاری از اوقات، نقش گفتار (نه در انتقال مفاهیم، بلکه) از جهت ساختاری و زیبایی شناسی همپایه و گاهی برابر با آن است. چه بسیار فیلم هایی که با وجود استحکام در بنیان های تصویری، به سبب ضعف در بخش گفتاری تألیفی ضعیف داشته اند، و برعکس، فیلم هایی هست که حتی با وجود کاستی های فراوان، قدرت گفتار، صحنه هایی از آنها را به یادماندنی کرده است.

گفتار، بارزترین نمونهٔ نظام های زبانی است که کذب با آنها ایجاد می شود، و تنها موردی است که فرض کذب در آنها نیازی به سرایت دادن ملاک کذب در روایات ندارد، بلکه اغلب روایات، تصریح به حرمت کذب کلامی دارند.

گفتار در فیلم از هر نوع که باشد، صدق و کذب آن متوجه فاعل و ایجاد کنندهٔ کلام است، نه ضبط کننده یا پخش کننده و یا تألیف گر آن. وقتی بازیگری جملهٔ دروغی ادا می کند تنها وی کاذب محسوب می شود، نه مسؤول صدا، یا کارگردان و یا تدوین گر.

ب) نشانه های نوشتاری:

این نوع نشانه ها به صورت عنوان فیلم، عنوان بندی، میان نوشتها و پانوشتهای تصاویر هستند، و می توانند به شکل نوشته های جزء واحدهای تصویری مانند تابلوها، نامه و جز آن نیز باشند. نظام نشانه های نوشتاری نیز یقیناً می تواند وسیله ای برای ایجاد باشند و همانند نشانه های گفتاری، تمامی فقها فتوا به جریان کذب در آنها داده اند.

***

به این ترتیب، با توجه به آن که شرط تحقّق کذب، استفاده از دال های قراردادی و در نظام های زبانی است، از میان نشانه های سینمایی، تنها کاربرد نشانه های گفتاری و نوشتاری می تواند مشمول کذب و حکم حرمت آن واقع شود.

امّا در صورتی که شواهد یاد شده برای اثبات ناهمگونی دلالت های نشانه های تصویری یا حرکتی با نشانه های زبانی ناکافی به نظر برسد، نمی توان کاربرد چنین نشانه هایی را برای ارائهٔ خلاف واقع، به طور قطع از دایرهٔ حرمت کذب خارج کرد. امّا احتمال تفاوت این نشانه ها با نشانه هایی که ایجاد آنها می تواند موضوع کذب باشد نیز کافی است و می توان با همین احتمال، حکم به عدم حرمت کاربرد آنها در ارائهٔ خلاف واقع کرد. زیرا در اینکه این نشانه ها مصداق موضوع حرمت کذب هستند شک وجود دارد، و همین شک کار را آسان می سازد. چنین مواردی که شک می شود آیا مورد خاصّی مصداق موضوع یک حکم شرعی الزامی (وجوب یا حرمت) است یا نه، در اصطلاح دانش «اصول فقه» از قبیل «شک در تکلیف، ناشی از شبههٔ موضوعی» محسوب می شود، و جای اجرای «اصل برائت» است. بنابراین در هرحال، عدم تطبیق مدلول های نشانه های غیرزبانی فیلم با واقعیّت، از دایرهٔ کذب حرام خارجند. ■

■ پانویس:

۱ـ البته اگر چنین رمزگانی انحصاری وجود داشته باشد. زیرا امروزه حتی اختصاصی ترین رمزگان حرکتی (مانند تدوین) نیز در هنرهای دیگر از جمله ادبیات استفاده می شود.

۲ـ مانند موسیقی صحنهٔ تنهایی الیزابت در بیمارستان، در فیلم «برسونا»ی «برگمن».

۳ـ به نقل از: «از نشانه های تصویری تا متن»، بابک احمدی، صفحهٔ ۱۱۱.