رویکرد نشانه‌شناختی به تحلیل ارتباطات درون فردی در فیلم «زندگیِ دوگانهٔ ورونیک»

دکتر غلامرضا آذری*
دکتر سید محمد دادگران**
محمد مهدی وحیدی***

چکیده

سینما علاوه بر آنکه خود یک وسیله ارتباط جمعی است، ابزار بازنمایی ارتباطات نیز هست. در این مقاله کوشیده‌ایم با رویکردی نشانه‌شناختی به تحلیلِ بازنماییِ ارتباطات درون‌فردی در سینما بپردازیم و برای این منظور، اثری از کریستف کیشلوفسکی، یکی از کارگردانانِ مؤلّف اروپای شرقی را، برگزیده‌ایم. در این مقاله با تأکید بر فیلمِ «زندگی دوگانه ورونیک»، رمزگانِ خاصّ کیشلوفسکی را در نمایشِ این نوع ارتباط، تحلیل کرده‌ایم و نشان داده‌ایم که فیلمساز با تعریفِ رمزگانِ فنّیِ خاصّ خود، دو بخشِ جسمانی و درونیِ انسان را به تصویر می‌کشد. او از نشانه‌های موردِ اشاره در روانکاویِ یونگی در جهتِ نمایشِ ارتباط فرد با خودش بهره می‌گیرد و خواب‌دیدن را، که یکی از مضامینِ کلیدی در تعریفِ ارتباطاتِ درون فردی است، به شکلی واقع‌گرایانه و به‌وسیلهٔ روایتِ داستانی دربارهٔ دو بُعدِ زندگیِ یک شخصیت، به تصویر می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، ارتباطات درون‌فردی، بازنمایی، رمزگانِ فنّی، سینما

- تاریخ دریافت: ۲۹ دی ۱۳۹۰ تاریخ پذیرش: ۱٤ اسفند ۱۳۹۰

* استادیار گروه ارتباطات، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی azari_gh2002@yahoo.com
** مدیر گروه ارتباطات، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی mohammad_dadgran@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری، دانشگاه علامه طباطبایی mohammadm.vahidi@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

سینما را یکی از قوی‌ترین و تاثیرگذارترین وسایل ارتباط جمعی دانسته‌اند. یکی از محققان معتقد است «[سینما] امروزه به شکلی هنری تبدیل شده‌است که بیشترِ مردم نسبت به آن واکنش‌هایی قوی نشان می‌دهند و در آن به دنبالِ تفریح، الهام و شناخت هستند. قدرتمندیِ فیلم‌ها از جهتِ زیبایی‌شناختی به این خاطر است که گفت‌وگو، موسیقی، صحنه‌آرایی و حرکت را به گونه‌ای تصویری-روایی، به‌هم می‌آمیزند.» (Danesi, 2004: 88).

سینما علاوه بر انجامِ وظیفهٔ مهمِ برقراری ارتباط با مخاطب (آذری، ۸۷:۱۳۸۵)، در درونِ خود، ابزارِ بازنماییِ انواع ارتباطات نیز بوده‌است. اگر فیلم‌ها را آثاری بدانیم که در سطوحِ مختلف و با رویکردهای زیبایی‌شناختی متفاوت به انعکاسِ دغدغه‌هایی اصیل پیرامونِ جهان می‌پردازند، اینکه سینماگرانِ برجسته، چگونه از امکاناتِ این رسانه در جهتِ نمایشِ گونه‌های مختلفِ ارتباطی سود برده‌اند موضوعی است که می‌تواند مبنای تحقیقاتی وسیع در حوزه مطالعاتِ رسانه‌ای و فرهنگی باشد.

یکی از رویکردهای غالب در مطالعاتِ سینماییِ رویکردِ نشانه‌شناختی است. دانسی[1] معتقد است که «از نظرگاه نشانه‌شناختی فیلم را می‌توان به صورت متنی تعریف کرد که در سطح دال، از زنجیره‌ای از تصاویر تشکیل شده‌است که بازنمایانندهٔ فعالیت‌های زندگی واقعی هستند. در سطح مدلول، فیلم‌ها آینه‌هایی مجازی از زندگی هستند. موضوع سینما، به وضوح، موضوعی اصلی در حوزهٔ نشانه‌شناسی[2] است به این خاطر که گونه‌های فیلم‌ها نظام‌های دلالتی را می‌سازند که امروزه بیشتر مردم به آن عکس‌العمل نشان می‌دهند و در مقامِ تفسیرگر، در آن به جست‌وجوی تفریح، الهام و شناخت می‌پردازند.»(Danesi, 2004: 88).

از دیگر سو، «نشانه‌شناسی یا مطالعهٔ نشانه‌ها، سنت فکری مهمی را در نظریه ارتباطات تشکیل می‌دهد. «سنتِ نشانه‌شناختی شاملِ انبوهی از نظریه‌هاست که به توضیح این مطلب می‌پردازند که نشانه‌ها چگونه اشیاء، اندیشه‌ها، وضعیت‌ها، موقعیت‌ها، احساسات و شرایطِ خارج از خودشان را نمایندگی می‌کنند. مطالعه نشانه‌ها نه‌تنها روشی برای نگریستن به

---

1. Danesi
2. Semiotics

Archive of SID

www.SID.ir

ارتباطات به دست می‌دهد، بلکه تقریبا بر تمام رویکردهایی که اکنون در نظریه ارتباطات به کار می‌روند اثری قدرتمند داشته‌است.»(Littlejohn & Foss, 2008:35) .

پیوندِ نشانه‌شناسی با دانشِ ارتباطات و کاربردِ آن در تولیدِ فیلم و تحلیلِ سینما، مبین اهمیتِ این دانش در انجام پژوهش‌های ارتباطیْ پیرامونِ سینما است. اینکه سینماگرانِ برجسته، از کدام قابلیت‌های نشانه‌شناختی در نمایشِ جنبه‌های مختلفِ ارتباطاتِ انسانی بهره برده‌اند و اینکه اساساً قابلیت‌های فیلم ـ به مثابه یک وسیلهٔ ارتباط جمعی ـ در نمایش ابعادِ گوناگونِ این نوع ارتباطات تا چه اندازه است، از پرسش‌های بنیادینِ تحلیلِ نشانه‌شناختیِ سینماست. این نوع رویکرد، مخصوصا در کارِ سینماگرانی که مبنای کارِ حرفه‌ای خود را، نمایش زندگیِ انسانِ معاصر و درون‌کاوی ابعادِ مختلفِ رفتاریِ او قرار داده‌اند، بسیار قابلِ ملاحظه است. فیلمسازانی که بیانِ سینمایی را، نه فقط به عنوانِ ابزارِ سرگرمی، که به مثابه وسیلهٔ بیانِ دغدغه‌های ذهنیِ خویش برگزیدند و در بیانِ این دغدغه‌ها بیش از هرچیز به انسان و ابعادِ مختلفِ روابطِ انسانی توجه نشان دادند.

دو جنبهٔ مهم در مطالعاتِ ارتباطی، بررسی ارتباطات درون‌فردی[3] و ارتباطات میان فردی[4] است. «ارتباط درون‌فردی، یک داد و ستد ارتباطی است که در درون وجود شخص روی می‌دهد و می‌توان آن‌را حرف‌زدن با خود نامید» (بلیک ۱۳۷۸ : ۳۹). یکی از محققان در توضیح این نوع از ارتباطات می‌گوید: «فرایند رمزگذاری–رمزگشایی که به هنگام انتظار کشیدن انسان در تنهایی رخ می‌دهد یا درون‌نگری او نسبت به یک مصیبت شخصی، خود، نوعی ارتباط به‌قدر کافی متمایز است؛ که نیازمند تحلیلی جداگانه است. به همین دلیل، بهتر است ارتباط درون‌فردی را به بهره‌برداری از اشارت درون شخص که در غیاب دیگر مردمان رخ می‌دهد، محدود کرد. بدین ترتیب، محمل(عرض) این ارتباط، محصور در تنها یک شخص است؛ که با محیط خویش بده و بستان دارد و هم اوست که آنچه را مقاصدش ایجاب کرده، می‌بیند و آنچه را که اندامگان او پذیرفته، حس می‌کند و نشانه‌ها را بر طبق پویش شخصیت خویش تداعی و به یکدیگر پیوند می‌زند.» (همان :۳۹). ارتباط درون‌فردی، اعمال ذهنی خودآگاه انسان مانند تفکر، محاسبه و ارزیابی خود و دیگران و روابط میان خود و دیگران، برنامه‌ریزی،

---

3. Intrapersonal communication
4. Interpersonal communication

Archive of SID

www.SID.ir

تخیّل و یادآوری و همچنین اعمال ذهنی ناخودآگاه؛ مانند خواب دیدن را دربر می‌گیرد.

نمایش جنبه‌های مختلف ارتباطاتِ درون‌فردی در کارِ فیلمسازانِ مختلف به وجوه گوناگون نمود یافته است. این نوع رویکرد، مخصوصا در کارِ سینماگرانی که مبنای کارِ حرفه‌ای خود را، نمایش زندگیِ انسانِ معاصر و درون‌کاوی ابعادِ مختلفِ رفتاریِ او قرار داده‌اند، بسیار قابلِ ملاحظه است. البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که فیلمسازان مختلف برای بیانِ هنری در اثرِ خود، ناگزیر به استفاده از نشانگانِ فنّی و به‌کارگیری رمزهای بصری هستند و واضح است که برای انتقالِ حس و حال و هوای داستان در زمانی محدود، چاره‌ای جز تلخیصِ موقعیت و بهره‌گیریِ هوشمندانه از نشانه‌ها نیست. این بهره‌برداری مخصوصا در موردِ «سینماگرانِ مؤلف» نمود بیشتری دارد؛ کسانی که بر اساسِ نگرهٔ مؤلف[5] آفرینش‌گر یک اثر سینمایی هستند.

در این تحقیق به بررسی نوعِ بازنمایی ارتباطاتِ درون‌فردی در فیلمِ «زندگیِ دوگانهٔ ورونیک»[6]، از آثار برجستهٔ فیلمسازِ فقیدِ لهستانی، کریشتف کیشلوفسکی[7]، خواهیم پرداخت. هدفِ ما در این مقاله شناختِ شیوه‌های نمایشِ ارتباطاتِ درون‌فردی در فیلم زندگیِ دوگانهٔ ورونیک و شناختِ نشانه‌های مربوط به این نوع ارتباط و معنای آنها است.

کریشتف کیشلوفسکی

نامِ کیشلوفسکی در میانِ علاقه‌مندانِ جدّیِ سینما، ناشناخته نیست. او در ۲۷ ژوئن سال ۱۹٤۱ در ورشو به دنیا آمد و در ۱۹٦۹ از مرکزِ آموزش سینما و تئاتر ووج[8] فارغ‌التحصیل شد. از ۱۹٦۹ به ساختِ فیلم‌های مستند و داستانی برای تلویزیون پرداخت؛ در ۱۹۷٦ اولین فیلم بلندش، بلیژنا[9]، را ساخت؛ در خلال سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۱ نایب رئیس اتحادیهٔ سینماگرانِ لهستانی و از ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۲ عضو دانشکدهٔ رادیو و تلویزیونِ سیلِسیا[10] بود؛ در سال‌های ۱۹۸۸ تا ۱۹۸۹ مجموعهٔ دَه فرمان[11] را برای تلویزیونِ لهستان ساخت و بعد توانست بودجه‌ای

---

5. Auteur theory
6. The Double Life of Veronique
7. Krzysztof Kieslowski
8. Lodz
9. Blizna
10. Silesia
11. Decalogue

Archive of SID

www.SID.ir

به‌دست بیاورد و از دو قسمتِ آن مجموعه، نسخه‌های بلندتری برای پخش در سینما تهیه کند.

«کیشلوفسکی در کنار آندره وایدا[۱۲]، رومن پولانسکی[۱۳]، یرژی اسکولیموفسکی[۱۴] و کریستف زانوسی[۱۵]، از مشهورترین فیلمسازانِ لهستانی است. فیلمِ آماتور[۱۶] او، که در ۱۹۷۹ ساخته شد و جایزهٔ گرند پری را در مسکو به‌دست آورد، نامش را در میانِ علاقه‌مندانِ سینما در غرب بر سر زبان‌ها انداخت، امّا با فیلم بدون پایان[۱۷] و از همه مهم‌تر با فیلم‌های ده‌فرمان بود که در تمامِ محافل و نزدِ همگان مشهور شد» (استوک، ۱۳۷٦: دوازده).

در دههٔ ۱۹۸۰، کار کشیلوفسکی با ساخت مجموعه‌ای تلویزیونی و همچنین دو فیلم با موضوعاتی برگرفته از ده فرمانِ حضرتِ موسی، به اوج خود رسید. فیلمی کوتاه درباره کشتن[۱۸] بر مبنای فرمانِ پنجم ساخته شد و فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق[۱۹] از فرمان ششم اقتباس شد. ماجراهای هر دو فیلم، و همچنین مجموعه تلویزیونی، در زمانِ حال اتفاق می‌افتاد و بیشتر بر لزومِ احیای اخلاق در جامعه و میانِ مردم، تأکید می‌کردند.

پس از سقوط کمونیسم و زمانی که، به واسطهٔ شرایط اقتصادی، تولید فیلم در اروپای شرقی با مشکل مواجه شد، بعضی فیلمسازان به همکاری با استودیوهای خارجی پرداختند. این مسیری بود که کیشلوفسکی نیز در پیش گرفت. تمام فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰ او با مشارکتِ تولیدکنندگانِ فرانسوی ساخته شدند: زندگی دوگانه ورونیک و سه‌گانهٔ رنگ‌ها: آبی، سفید و قرمز[۲۰].

شاید بتوان کریشتف کیشلوفسکی را ـ که به بیانِ عده‌ای از منتقدان «از بزرگ‌ترین "سینماگرانِ مؤلف" اروپا است» (مورر، ۱٤:۱۳۸٦) ـ سرسلسلهٔ کسانی دانست که بیش از هر چیز در آثار خود به انسان و ابعاد مختلفِ روابطِ انسانی پرداخته‌اند. چنانکه مونیکا مورر[۲۱] در تحلیلِ سینمای او می نویسد: « ... همین کشمکش‌ها و انکارهاست که کیشلوفسکی ـ و آثار او ـ را چنین جذاب می‌کند. او انکار می کند که فیلم‌هایش بار نمادین دارند اما آنها به طرز

---

12. Andrzej Wajda
13. Roman Polanski
14. Jerzy Skolimowski
15. Krzysztof Zanussi
16. Amateur
17. No End
18. A Short Film About Killing
19. A Short Film About Love
20. Three Colors: Blue, White, Red
21. Monica Maurer

Archive of SID

www.SID.ir

آشکاری این چنین‌اند. او سعی کرد تا چیزهای فیلم نشدنی را به فیلم در آورد: انگاره‌ها را به جای عمل‌ها و همچنین زندگی درونی شخصیت‌های انسانی.» (همان: ۲۷). پس می‌توان سینمای کیشلوفسکی را نمونه‌ای‌ترین مورد، در تحلیل ارتباطاتِ درون فردی ـ جنبه‌ای غالباً مغفولْ در مطالعاتِ ارتباطی ـ دانست. با توجه به تأثیرِ عمدهٔ کیشلوفسکی بر سینماگرانِ بعد از خود مطالعهٔ رمزگان – ـِ اغلبْ پیچیدهٔ – موجود در سینمای کیشلوفسکی، می‌تواند به راهنمایی برای مطالعاتِ بعدی، پیرامونِ ارتباطاتِ درون‌فردی در سینما تبدیل شود.

نشانه‌شناسی

در پژوهش‌های کیفی، تمرکز اصلی بر توصیف و شرح سوژه‌ها است. یکی از محققان در تعریفِ روشِ تحقیقِ کیفی می نویسد: «روش تحقیقِ کیفی به رویهٔ تحقیقی گفته می‌شود که یافته‌های آن از طریق داده‌های آماری یا کمّی کردن حاصل نشده‌است. یا به عبارتی تحقیقِ کیفی با معانی، مفاهیم، تعاریف، نمادها و توصیفِ ویژگی‌ها سر و کار دارد، در صورتی که تحقیق کمّی بر شمارش و اندازه‌گیری تأکید می‌کند. [...]در این روش نوعی تقابل با روش‌های کمّی و تأکید بر تعبیری و تفسیری بودنِ مفاهیم مفروض است.» (محمدی، ۱۳۹۰: ١٦) پژوهشگران کیفی اساساً در پی آن هستند که شکل، محتوا و تجربهٔ کنش اجتماعی را که مقید به موقعیت‌ها هستند، حفظ و تحلیل کنند، و از اینکه آنها را در قالبِ ریاضی و صوری قرار دهند گریزانند. گفتگوی واقعی، اشارات و حرکات هنگام سخن گفتن و امثال اینها مواد خام تحلیل هستند.

«از منظرِ روش‌شناختی، همهٔ پارادایم‌های غیر اثباتی را می‌توان در قالبِ روش‌شناسیِ کیفی قرار داد. این روش‌شناسی چونان چتری است که تعداد فراوانی از روش‌های تحقیق را در خود جای می‌دهد. با این وجود، هریک از پارادایم‌ها یا رویکردها بر یک یا چند روشِ خاصِ آن تأکید دارد» (محمدپور، ۱۳۸۹: ۹۳).

نشانه‌شناسی یکی از رویکردهایی است که در انجامِ تحقیقِ کیفی به کار برده می‌شود. تحلیلگران به هنگام تفسیر غالباً از ابزارهای نشانه‌شناختی برای رمزگشایی فعالیت‌ها و رفتارهای ارتباطی بهره می‌برند. برخی از تمهیداتی که برای دلالت‌ها در پژوهش‌های کیفی به کار می‌رود عبارتند از: استعاره، مجاز مرسل، کنایه، همنشینی و پارادایم (لیندلف و تیلور، ۱۳۸۸: ۲۹٤).

Archive of SID

www.SID.ir

با وجودِ تألیفِ آثارِ مختلف در حوزهٔ نشانه‌شناسی، همچنان ماهیت این عنوان نامشخص است. «با مروری بر نوشته‌های کسانی که از نشانه‌شناسی، چه در حوزهٔ نشانه‌شناسی و چه در دیگر حوزه‌ها، استفاده کرده‌اند، می‌توان سه برداشتِ مختلف امّا مرتبط از آن را ارائه داد: رشته[۲۲]، روش[۲۳]، و رویکرد[۲۴]» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۸٦).

ساسانی پیشنهاد می‌کند که به‌دلیلِ این گستردگیِ برداشت‌ها و نیز لزوم بهره‌گیری از دیگر رشته‌ها در تحلیلِ نشانه‌شناختی، و در نتیجه بینارشته‌ای شدنِ نشانه‌شناسی ـ مانند بسیاری دیگر از دانش‌های امروز ـ شاید بهتر باشد دیگر آن را «ترارشته»[۲۵] بدانیم؛ کاری که تئو ون لیون با تحلیلِ گفتمان انجام می‌دهد و آن را یک ترارشته می‌داند (همان: ۸۷).

آرتور آسابرگر در «نقدِ فرهنگی» دربارهٔ پیش‌زمینه‌ها و تاریخچهٔ پیدایشِ نشانه‌شناسی می‌نویسد: نشانه‌شناسی در اصل به معنای علم نشانه‌ها است. واژه سمیوتیک از ریشه یونانی سمیون[۲٦] یا نشانه است و از آن برای توصیف تلاشی نظام‌یافته برای فهم این مسئله که نشانه‌ها چیستند و چگونه عمل می‌کنند استفاده می‌شود. نشانه شناسی احتمالا اصطلاحی رایج‌تر است، اما برخی از دانش‌پژوهان در حوزه نشانه‌ها از اصطلاح علم نشانه‌ها یا سمیولوژی[۲۷] استفاده می‌کنند. سمیولوژی مرکب از دو واژه لوگوس به معنای «کلمات» و سمیون به معنای «درباره نشانه‌ها» است. اصطلاح نشانه شناسی در پیوند با سی.اس.پیرس[۲۸]، فیلسوف امریکایی است (هر چند که ریشه‌های آن را باید در فلسفه قرون وسطی جستجو کرد) و اصطلاح علم نشانه‌ها را فردینان دوسوسور[۲۹]، زبان‌شناس سوییسی به کار می‌برد.

یکی از تفاوت‌های میان نشانه‌شناسی و علم نشانه‌ها این است که نشانه‌شناسی انگاره‌های اصلی خود را از یک تقسیم بندی سه وجهی می‌گیرد که سی.اس.پیرس ارائه می‌کند (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۹۱). سه وجه مختلف در نشانه‌ها عبارتند از:

۱) نماد[۳۰] / وجه نمادین: دال شباهتی به مدلول ندارد و تنها براساس یک قرارداد اختیاری

---

22. Discipline
23. Method
24. Approach
25. Transdiscipline
26. Semion
27. Semiology
28. Charles Sanders Peirce
29. Ferdinand de Saussure
30. Symbol

Archive of SID

www.SID.ir

به آن مرتبط شده است. مثل زبان به طور کلی، حروف الفبا و...

۲) شمایل[۳۱] / وجه شمایلی: مدلول به دلیل شباهت به دال یا به این دلیل که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود. مثل نقاشی چهره، ماکت و...

۳) نمایه[۳۲] / وجه نمایه‌ای: دال اختیاری نیست، بلکه به طور مستقیم به مدلول مرتبط است. مثل نشانه‌های طبیعی مثل دود، رعد، جای پا و علائم بیماری‌ها و...

این سه وجه از نظر قراردادی بودن به تریتب کاهشی مرتبط شده‌اند (چندلر، ۱۳۸۷: ٦٧).

سه شکل ارائه شده توسط پیرس برای نشانه‌ها به طور کامل از هم جدا نیستند. یک نشانه ممکن است شمایل، نماد و نمایه و یا هر ترتیب دیگری باشد.

نشانه‌شناسی سه حوزهٔ اصلیِ مطالعه دارد:

۱.خود نشانه. این عبارت است از مطالعهٔ انواع گوناگون نشانه‌ها، شیوه‌های گوناگونی که معنا را انتقال می‌دهند، شیوه‌ای که با افراد استفاده‌کننده ارتباط برقرار می‌کنند. چون نشانه از ساخته‌های انسان است، و تنها در چارچوبی که مردم از آن استفاده می‌کنند، فهمیده می‌شود.

۲.رمزها یا نظام‌هایی که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شود. این مطالعه، شیوه‌هایی را که انواع رمزها بسط داده‌است تا نیازهای جامعه یا فرهنگ را برآورد، یا مجراهای ارتباطیِ در دسترس برای انتقالشان را به‌کار بگیرد، شامل می‌شود.

۳.فرهنگی که این رمزها و نشانه‌ها در درونِ آن عمل می‌کنند و این به نوبتِ خود بسته به استفادهٔ این رمزها و نشانه‌ها برای وجود و شکلِ آن است (فیسک، ۱۳۸۸: ٦٤).

در موردِ نشانه‌شناسیِ سینما میان صاحبنظران، بحث‌های مختلفی درگرفته‌است. بعضی از نظریه‌پردازان سینما را نیز مانند زبان دارای نظامی دانسته‌اند که به اجزایی قابلِ تقسیم است و در نشانه‌شناسیِ سینما به دنبالِ تجزیهٔ فیلم به اجزا و بررسیِ هر جزء بوده‌اند. امّا عده‌ای دیگر، امکانِ چنین تقسیم‌بندی‌ای را رد کرده‌اند و سینما را در حکمِ کلیتی ساختمند در نظر گرفته‌اند که در تحلیلِ نشانه‌شناختی باید آن را به صورتِ یک کُلِّ واحد بررسی کرد.

بابک احمدی با جمع‌بندی نظراتِ موجود دربارهٔ سینما، سینمای گویا را متشکّل از شش نظامِ نشانه‌شناختیِ متفاوت در نظر می‌گیرد. این شش نظام عبارتند از:

---

[31]. Icon
[32]. Index

Archive of SID

www.SID.ir

۱. نظام نشانه‌های تصویری که از نشانه‌های شمایلی [به تعبیر پیرس] آغاز می‌شود، اما از آن ها می‌گذرد.

۲. نظام نشانه‌های حرکتی که جدا دانستن آن از نظام تصویری یکی از مهم‌ترین گام‌های نشانه‌شناسی سینما بوده است.

۳. نظام نشانه‌های زبان‌شناختی گفتاری، یعنی هرگونه کاربرد زبانی گفتاری و کلام در سینما مثل مکالمه، تفسیر خارجی، زبان های خارجی و... .

٤. نظام نشانه‌های زبان‌شناختی نوشتاری، یعنی هر شکل کاربرد زبان نوشتاری در سینما از قبیل عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که درون عناصر تصویری جلوه می کنند، زیرنوشته ها و... .

۵. نظام نشانه‌های آواییِ غیرزبانی، یعنی هر شکل از اصوات که به مقصود ارائهٔ معنا از راه عناصر زبانی نشان داده نشوند، سر و صداها، اصوات طبیعی و... .

٦. نظامِ نشانه‌های موسیقایی، مانند موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه‌ای، زمزمه‌های موسیقایی شخصیت ها و... (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۳).

ارتباطات درون‌فردی

«ارتباطات به سه دسته اساسی تقسیم شده است: ۱)ارتباطات با خود[۳۳] ۲) ارتباط با دیگران[۳٤]، ۳) ارتباط عمومی یا جمعی[۳۵]» (فرهنگی، ۱۳۸۷: ۱۲).

خود در ارتباطات از اهمیتِ ویژه‌ای برخوردار است. این نقش در شرایط و اوضاع گوناگون مطرح و ایفا می‌شود؛ چه در یک رؤیای بیداری[۳٦]، چه در یک خاطره‌نویسی، و چه در یک گروهِ کوچک و سازمان و نهایتاً در برابر یک جمع بزرگ و در یک رسانهٔ همگانی. تسهیم با خود برای ما «ارتباط با خود» را پدید می آورد و تسهیم با دیگران آن چیزی است که امروز در میان اکثر علمای علوم اجتماعی، به نام «ارتباط با دیگران» شناخته شده است (همان: ۸).

تقریباً تمامِ ارتباطاتی که برقرار می‌کنیم، از سخن‌گفتن با خود، شکل می‌گیرند. ما در ذهنِ خود برنامه‌ریزی و ارزیابی می‌کنیم و تصویرسازی انجام می‌دهیم. این ارتباط با خود را ارتباطِ

---

33. intrapersonal communication
34. interpersonal communication
35. public communication
36. Daydream

Archive of SID

www.SID.ir

درون‌فردی می‌نامند، که همان ارتباطِ نظام‌مند با خود است.

«ذهنِ شما پُر است از تصاویر، ادراکات، خاطرات و حس‌ها، که این‌ها فقط برای درکِ کلماتی که به سرعتِ گلوله بیان می‌شوند نیستند. هنگامی که آن افکار را، از طریقِ سخن‌گفتن یا نوشتن، به شکلِ جمله در می‌آورید، به فکرتان ساختار می‌دهید. به عنوانِ مثال اگر بخواهید مقاله‌ای درسی به نگارش درآورید، ممکن است مجبور شوید چند پیش‌نویس تهیه کنید تا بتوانید افکارتان را منظم کنید. در واقع ممکن است افکار خودتان، تا زمانی که پردازششان نکرده‌اید، مثلاً به شکلِ نوشتار درشان نیاورده‌اید، همچنان برایتان مبهم باشند. این معناسازی، درکِ یک موقعیت یا پیام، ذاتِ ارتباطاتِ درون‌فرودی است. هرچه در ارتباطِ درون‌فردی‌تان معنا را با دقّتِ بیشتری پردازش کنید، ارتباطِ میان‌فردی‌تان مؤثّرتر خواهد بود. همان‌طور که پیام‌های خود را اصلاح می‌کنید در حالِ بهره‌برداری از شناخت[۳۷] هستید» (Berko et al., 2010: 34).

یکی دیگر از ابعادِ ارتباط درون‌فردی، خودانگاره[۳۸] است. برداشتِ شما از خودتان، خودانگارهٔ شماست. «خودانگاره عاملِ راهنمایِ رفتارهای هر فرد است. نوعِ نگاهِ هر انسان به خودش، تعیین‌کنندهٔ بیشترِ افعال و انتخاب‌های او در زندگی‌اش است. اساساً یک فرد خودش تصمیم می‌گیرد که ارزشِ خود را چقدر بداند.» معنایش این است که احساسِ شما دربارهٔ خودتان بر نحوهٔ ارتباطی که با دیگران برقرار می‌کنید مؤثّر است. اگر خودانگارهٔتان شاملِ اعتماد به نفس باشد ـ احساسِ لیاقتِ فردی و اتکاء به خود ـ این اعتماد به نفس می‌تواند بر اثربخشیِ میان‌فردی‌تان تأثیری مثبت داشته‌باشد (Ibid: 40).

در میان جلوه‌های اساطیری «خود»، اغلب تصویر چهارگوشهٔ جهان را مشاهده می‌کنیم و در بسیاری از تصویرها «انسان بزرگ» را می بینیم که در میان یک دایرهٔ چهارقسمتی قرار گرفته‌است. یونگ برای نشان‌دادنِ چنین ساختاری از کلمهٔ هندوی ماندالا[۳۹] (دایرهٔ جادویی) بهره گرفته‌است. کلمه‌ای که معرف نمادینِ هستهٔ اصلیِ روان است.

در تمدن‌های شرقی از نمایه‌های مشابهی برای تحکیم وجود درونی و یا آماده کردنِ شرایط برای فرو رفتن در اندیشهٔ ژرف استفاده می‌شود. تماشای ماندالا برای دستیابی به آرامش است و اینکه زندگی مفهوم و نظم خود را بازیابد. ماندالا به هنگامِ بروز خودبه‌خودی در خواب‌های

---

37. Cognition
38. self-concept
39. Mandala

Archive of SID

www.SID.ir

انسان امروزی که نسبت به سنت‌های مذهبی بیگانه است هم همین تأثیر را دارد. و شاید اثر مثبتِ آن در چنین مواردی حتی بیش از این هم باشد، زیرا شناخت و سنّت، گاه می‌توانند تجربهٔ خودانگیخته را تضعیف یا حتی غیرممکن سازند. از دیدگاه یونگ، دایره (یا کره) نماد «خود» است و بیانگر تمامیت روان با تمام جنبه‌هایش.» (یونگ، ۱۳۸۹: ۳٦٥).

زندگیِ دوگانهٔ ورونیک: خلاصهٔ داستان

فیلم، داستان زندگی ورونیکای[۴۰] لهستانی و ورونیکِ[۴۱] فرانسوی است، که نقشِ هر دو را ایرن ژاکوب[۴۲] بازی می‌کند. ورونیکا که نوازندهٔ پیانو است در آزمونِ خوانندگی پذیرفته می‌شود و پس از آن آزمون در میدانِ شهرِ کراکو[۴۳]، با ورونیک که کاملاً شبیهِ خودش است مواجه می‌شود، اما ورونیک او را نمی‌بیند. پس از این دیدار، ورونیکا دچار حملهٔ قلبی می‌شود و حینِ اجرای کنسرتی از آثار وان‌دن بودنمایر[۴۴]، می‌میرد. پس از مرگِ ورونیکا با ورونیکِ فرانسوی آشنا می‌شویم. او، که انگار به‌گونه‌ای ماورائی، از مرگِ ورونیکا باخبر شده، در اندوهی عمیق فرو می‌رود؛ کلاسِ خوانندگی‌اش را متوقف می‌سازد و در مدرسه‌ای به تدریسِ موسیقی، از جمله ساخته‌های وان‌دان بودنمایر، می‌پردازد. پس از اجرای یک نمایشِ خیمه‌شب‌بازی در مدرسه‌شان، او نشانه‌هایی مرموز دریافت می‌کند و با دنبالِ کردنِ آن نشانه‌ها به الکساندر فابری[۴۵] می‌رسد. مردی که نمایشِ خیمه‌شب‌بازی را اجرا کرده‌بود. او به ورونیک می‌گوید که زندگیِ او را دستمایهٔ یک کار داستانی قرار داده‌است و دو عروسکِ شبیه به هم ساخته تا نمایشی در موردِ دو دخترِ همسان اجرا کند. ورونیک با شنیدنِ داستانِ این نمایش دچار پریشانی می‌شود و به خانهٔ پدرش پناه می‌برد.

نشانه‌شناسی ارتباطاتِ درون‌فردی در زندگی دوگانهٔ ورونیک

فیلم با تصویری وارونه آغاز می‌شود. ستارگانی را در پایین صفحه می‌بینیم و ساختمان‌هایی را در بالا. بعد صدای مادرِ ورونیکا را روی تصویر می‌شنویم که دارد دربارهٔ ستارهٔ کریسمس

---

40. Weronika
41. Veronique
42. Irene Jacob
43. Krakow
44. Van den Budenmayer
45. Alexandre Fabbri

Archive of SID

www.SID.ir

توضیح می‌دهد و سپس تصویرِ ورونیکا را می‌بینیم که به صورتِ وارونه، در آغوشِ مادرش، به آسمان اشاره می‌کند. گفت‌وگوهای این بخش به زبان لهستانی است. سپس، ورونیک را می‌بینیم که از درونِ ذره‌بینی به برگِ سبزی نگاه می‌کند. چشم درشتِ او در میانهٔ قابِ تصویر جلبِ توجه می‌کند.

کیشلوفسکی در افتتاحیهٔ فیلم، به سیاق دیگر مؤلفانِ سینما، رمزگانِ فنّی جدیدی را تعریف می‌کند و در دنیایی که خود می‌سازد از رمزگانِ شخصی‌اش بهره می‌برد. کیکاسولا[۴۶] در تعریفِ این دو رمزِ فنّی می‌نویسد: «دو تصویرِ ابتدایی دو روشِ اصلیِ مشاهده [در این] فیلم را به نمایش در می‌آورند: زاویهٔ دیدِ وارونه[۴۷] (زاویه‌ای جدید) و زاویهٔ دیدِ ذره‌بینی[۴۸] (نظرگاهِ بزرگ‌شدهٔ پُرجزئیات). این دو رویکرد را با مسامحه می‌توان شبیهِ رهیافتِ عرفانی‌ـمذهبی[۴۹] و روشِ علمی[۵۰] دانست. فیلم هر دو رویکرد را مؤثر می‌داند اما نهایتاً هریک را به خودیِ خود نابسنده می‌شمرد. هر دو تصویرِ افتتاحیهٔ فیلم کودکانی را نشان می‌دهد که از طریقِ همین روش‌ها، و با کمک‌های تفسیرگرانه و معلم‌وارِ مادرانشان (که هر دو در جوانی می‌میرند)، به آموختن مشغولند. در پایانِ فیلم، ورونیک به محلِ این تحقیقِ اولیه بازمی‌گردد» (Kickasola, 2004: 246).

در آغاز فیلم رمزگان جدیدی معرفی می‌شود. تفسیر این رمزگان تا حدود زیادی در ادامهٔ تحلیل راهگشا خواهد بود. اولین رمزگان بصری «تصویر وارونه» است. در آغاز فیلم تصویر وارونهٔ آسمان را می‌بینیم و توضیحات مادرِ ورونیکا را در موردِ ستارهٔ کریسمس می‌شنویم. این رمزگانِ بصری از طریقِ رمزهای گفتاری و کلامی برجسته نیز می‌شود، مادرِ ورونیکا همان‌طور که ستاره‌ها را به او نشان می‌دهد می‌گوید: «... ما منتظرِ این ستاره بودیم تا شبِ کریسمس برسد. می‌بینی‌اش؟ و آنجا، زیرِ مه. نگاه کن. در واقع مِه نیست، میلیون‌ها ستاره است.»

کیشلوفسکی به نحوِ بارزی اشاره می‌کند که باید دور از ظاهرِ قضیه (تصوّرِ «مِه» اشاره‌ای به ظاهربینی است) به معنای اصلیِ تصویر توجّه کنیم. نمایش‌دادنِ آسمان (که در بسیاری از ادیان و فرهنگ‌ها محلّ حضور خداوند و منبعِ بروز وقایع ماورای طبیعی است) با اشاره به

---

46. Kickasola
47. inverted perspective
48. microscopic perspective
49. mysticoreligious approach
50. scientific method

Archive of SID

www.SID.ir

ستارهٔ کریسمس همراه شده است و بعد نمایشِ تصویرِ ورونیکا که وارونه، با انگشتانِ کوچکش، به آسمان اشاره می‌کند (تصویر شماره۱). چنانکه بعداً نیز اشاره خواهیم کرد، ورونیکا و ورونیک یک نفر هستند و این نمادپردازی در جهتِ نمایشِ بُعد درونی و معنوی یک انسان عمل می‌کند و در ادامهٔ فیلم، نمایشِ تصویر وارونه، به بُعدِ درونی و معنویِ شخصیت اشاره خواهد داشت.

تصویر شماره ۱: نظرگاه وارونه

مضمونِ دیگری که در افتتاحیهٔ فیلم تقویت می‌شود دیدگاه علمی و طبیعت‌گرایی است. ورونیک از درونِ ذره‌بین به رگ‌برگ‌های برگی می‌نگرد که در دستش است. پس تماس او با برگ بیانگرِ نوعی نگاهِ تجربه‌گرا، و همچنین بیانگرِ پیوندِ او با طبیعت است. در انتهای فیلم با بازگشتِ او به نزدِ پدرش و دست گذاشتن روی تنهٔ درخت شاهدِ تقویتِ این درون‌مایه خواهیم بود. پس دیدگاهِ ذره‌بینی، رمزگانِ فنّی دیگری است که کیشلوفسکی در بیانِ رویکردِ علمی و تجربی به جهان از آن استفاده می‌کند. می‌بینیم که نگاهِ تجربه‌گرای مادّی از طریقِ نظرگاهِ ذره‌بینی و بزرگ‌نمایی شده، و دیدگاهِ معنوی و ماوراءطبیعی از طریقِ نظرگاهِ وارونه به نمایش در می‌آید. کیشلوفسکی می‌کوشد نشان‌دهد که میانِ این دو دیدگاه تمایزِ فراوانی وجود دارد، یکی از کاراکترهای داستان به زبانی سخن می‌گوید و دیگری به زبانی دیگر و ماجرای فیلم هم حتی در دو نقطهٔ متفاوت از جهان ـ یعنی فرانسه و لهستان ـ می‌گذرد، ظاهرا کیشلوفسکی کوشیده است از تمام امکانات و نشانه‌های سینمایی در به‌تصویرکشیدنِ تمایزِ این

Archive of SID

www.SID.ir

دو دیدگاه استفاده‌کند.

نمایشِ ذره‌بین و چشم همچنین دربردارندهٔ مضمونی مهم است: نگاه از درونِ یک دایره. چشمِ ورونیک در پشتِ عدسیِ ذره‌بین دایره‌ای دیگر می‌سازد در درونِ دایرهٔ ذره‌بین. همان‌طور که اشاره شد در روانکاویِ یونگی دایره نمادی است از «خود». نشانهٔ دایره در ناخودآگاهِ فرد نشان‌گرِ ارتباطِ او با خویشتن است. چیزی که ارتباط درون‌فردی می‌خوانیمش و، همان‌طور که در ادامه بیان خواهیم کرد، شاید در درونِ یک رؤیا دیده می‌شود.

در سکانسِ پنجم ورونیکا را در خانهٔ دوستش، آنتک[۵۱]، می‌بینیم. در خانهٔ آنتک ارتباط با خویشتن، این بار از طریقِ نشانه‌ای شمایلی بروز می‌یابد. عکسی از ورونیکا که بر دیوارِ خانهٔ آنتک آویخته‌شده‌است. ورونیکا رو به دوربین (رو به تماشاگر) لبخند می‌زند و بعد عکسِ روی دیوار که تصویرِ خندانی از خودِ اوست نمایش داده می‌شود. روکردنِ او به سوی دوربین، به لحاظِ فنّی کاری اشتباه است چرا که معمولا در فیلم‌های واقع‌گرا، شخصیتِ داستان، تنها در صورتی به دوربین نگاه می‌کند که دوربین در زاویه‌ای سوبژکتیو قرار داشته‌باشد (و در واقع جایگزینِ شخصیتی دیگر شده باشد). امّا در این صحنه دوربین از چشمانِ عکسِ ورونیکا به او می‌نگرد. در واقع ورونیکا از لحاظِ بصری به‌گونه‌ای بی‌واسطه با خویش ارتباط برقرار می‌کند. انعکاسِ نور بر روی عکسِ آویخته به دیوار و سایهٔ قطراتِ باران به این تصورِ بی‌جان، جان می‌بخشد.

در سکانسِ هشتم، ورونیکا را در قطار، در حال سفر به کراکو می‌بینیم. در قطار با دو نشانهٔ بصری مواجه می‌شویم. اول از نظرگاه ورونیکا و از پشتِ شیشهٔ قطار تصویرِ زندهٔ همان تابلویی را می‌بینیم که پیش‌تر بر دیوار اتاقِ او دیده‌بودیم. این تصویر در درونِ شیشهٔ قطار می‌شکند و کج و معوج می‌شود. این شکستن و از فُرم افتادن چیزی شبیه به همان نظرگاهِ ذره‌بینیِ ابتدای فیلم ایجاد می‌کند. همان برجِ ناقوسِ کلیسا، و همان تپه‌ها و درختان از جلوی چشمانِ ورونیکا می‌گذرند. تفسیرِ این نشانهٔ مرکب این است که ورونیکا در جست‌وجوی آرامش، با نگاهی عقلانی (نظرگاهِ ذره‌بینی) از خانه (شمایلی که از دیوارِ اتاقش آویخته‌بود) دور می‌شود. شاید بَد نباشد در این‌جا اشاره کنیم که این تصویرِ جدایی از خانه، در تقابلی آشکار با بازگشتِ ورونیک به خانه ـ در پایانِ فیلم ـ قرار دارد.

---

[51]. Antek

Archive of SID

www.SID.ir

در قطار، ورونیکا بار دیگر به سمتِ بالا (به دوربین و در واقع به تماشاگرِ فیلم) نگاه می‌کند و سپس توپِ شیشه‌ای شفافی را در دست می‌گیرد و از درونِ آن به مناظر می‌نگرد (تصویر شماره ۲). این توپ شیشه‌ای از یک نظر همان نماد دایره (یا کُره) است که پیشتر در مورد آن سخن گفتیم و حکایت از ارتباط با خود دارد و از سوی دیگر ادامهٔ یکی از نظرگاه‌هایی است که در افتتاحیهٔ فیلم معرفی شدند. در اینجا این نماد در کنار نگاه‌کردن ورونیکا به دوربین تقویت‌کنندهٔ مضمونِ ارتباط با خویشتن است. ورونیکا از درونِ این توپ به مناظر می‌نگرد و مناظر از دیدِ او واژگون می‌شوند. کیشلوفسکی از جنبه‌ای دیگر مدالیتهٔ این نشانه را نیز افزایش داده‌است: درونِ توپ شیشه‌ای ستاره‌هایی شناورند که با تکان‌خوردن توپ به حرکت در می‌آیند؛ پس توپ به نشانهٔ انگیخته‌ای بدل می‌شود از همان نمای آغازینِ فیلم، یعنی نظرگاهِ وارونه به ستارگان (در جست‌وجوی ستارهٔ کریسمس). بنابراین توپ شیشه‌ای در درجه‌ای دیگر نمادِ همان نظرگاهِ وارونه و دیدگاهِ ماورای طبیعی به جهان است. ورونیکا در جست‌وجوی نشانه‌ای در حرکت است که علامتِ آشکاری ندارد.

در این صحنه همچنین نباید از انعکاسِ تصویرِ ورونیکا بر شیشهٔ پنجرهٔ قطار غافل شویم (تصویر شماره ۲). انعکاسی که بارها تکرار می‌شود و تعمد در تکرار آن باز هم به نشانه‌ای از ارتباط با خویشتن بدلش می‌کند.

تصویر ۲: انعکاس تصویر و نماد دایره

در سکانسِ سیزدهم، ورونیکا، پوشهٔ نُت در دست، به میدانِ شهر وارد می‌شود. در میدان

Archive of SID

www.SID.ir

تظاهراتی برپاست. در این سکانس شاهدِ مواجههٔ ورونیکا با ورونیک هستیم. ورونیک گردشگری فرانسوی است که از کراکو بازدید می‌کند و صحنهٔ اعتراضات مردم (در این شهر) توجّه او را به خود جلب کرده‌است. او مشغولِ عکس گرفتن است. این صحنه در واقع دیدارِ ورونیکا با خودش (یا با بدلِ خودش) است. کیکاسولا دربارهٔ این صحنه می‌نویسد: «کیشلوفسکی سیاست را، به عوضِ استفاده‌ای که دیگران از آن می‌کنند، در خدمتِ افسانهٔ کهنِ «همزاد»[۵۲] قرار می‌دهد. این افسانه می‌گوید که هرکس ممکن است در جهان همزادی داشته‌باشد و دیدنِ همزاد نشانهٔ مرگ است.» (Kickasola, 2004: 245)

پس این صحنه از یک سو پیام‌آور سرنوشتِ شومِ ورونیکاست و از سوی دیگر بیانگر رویدادی است ناممکن: مواجههٔ انسان با خود. اسلاوی ژیژک[۵۳] دربارهٔ این صحنه می‌نویسد: «در ورونیک نه با «رازِ» ارتباطِ دو ورونیک، بلکه با یک ورونیکِ واحد که در زمان به عقب و جلو سفر می‌کند سر و کار داریم. به همین‌دلیل، صحنهٔ کلیدیِ فیلم رویارویی دو ورونیک در میدانِ بزرگی است که تظاهراتِ جنبشِ همبستگی در آن جریان دارد. این رویارویی در نمایِ دَوَرانیِ سرگیجه‌آوری که یادآورِ نمای ۳۶۰ درجه‌ایِ معروفِ سرگیجهٔ هیچکاک است مجسّم شده‌است. این رویارویی برای هریک از دو ورونیک معنای متفاوتی دارد: برای ورونیکای لهستانی، این رویارویی، به شیوهٔ رمانتیکِ سنّتی، نشانهٔ رویارویی با مرگ است (و او در واقع کوتاه‌زمانی پس از آن می‌میرد)، در حاکی که در موردِ ورونیکِ فرانسوی، این وقوف که او همزادی دارد وی را آشکارا با امکانِ گزینش رویاروی می‌کند ـ او می‌توانسته‌است زندگیِ دیگری (برای ادامهٔ کارِ خوانندگی) انتخاب کند، انتخابی که باز هم منجر به مرگِ او می‌شد.» (ژیژک، ۱۳۸۸: ۱۳۳).

می‌توان گردشِ دوربین را (در نمایی شبیه گردشِ ۳۶۰ درجه‌ای) به نوعی رمزپردازیِ فنّی در جهتِ شکل‌دهی به مفهومِ دایره و بیانِ ارتباط با خویشتن تفسیر کرد. پس شکلِ دایره بار دیگر از طریقِ رمزگانِ فنّی نمایش داده می‌شود. پس این صحنه را در مجموع می‌توان رویارویی دو بعد عقلانی و معنوی (یا درونی) یک فرد تفسیر کرد.

در سکانسِ بیست‌و یکم، ورونیکا، روبه‌روی آینه، حلقه‌ای را به پلکِ پایینی‌اش می‌مالد.

---

52. Doppelganger
53. Slavoj Zizek

Archive of SID

www.SID.ir

دلیل این کارِ ورونیکا مشخص نیست و به نظر می‌رسد کارگردان صرفاً کاری کاملاً خصوصی در موردِ یکی از شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد. از سوی دیگر کیفیتِ اجرای این صحنه ما را به همان مضمونِ یونگیِ دایره و ارتباط با خویشتن راهنمایی می‌کند. ابتدا او را در مقابلِ آینه می‌بینیم؛ او و تصویرش نمادِ ارتباط با خود هستند که قبلاً به آن اشاره کردیم. سپس صحنه کیفیتی انتزاعی پیدا می‌کند. ازدیدِ ورونیکا، تصویرِ بسته‌ای از یک چشم او می‌بینیم درحالی‌که حلقه را به پلکِ پایینی‌اش می‌کشد (تصویر شماره۳). تصویر برای لحظاتی از بخارِ نَفَسِ او تار می‌شود و هنگامی که بخار از بین می‌رود تنها نمایِ بسته‌ای از چشمِ ورونیکا را می‌بینیم.

هم حلقه هم چشم مضمونِ دایره را تقویت می‌کنند. بخار (یا مِهی که آینه را می‌پوشاند) بیانگرِ کدرشدنِ رابطهٔ او با خویش است و در نهایت با رفتنِ بخار، تنها چشم اوست که صحنه را نظاره می‌کند. این مِه را می‌توان اشاره‌ای دانست به سخنِ ابتدایی مادرِ ورونیکا، هنگامی که داشت ستارهٔ کریسمس را به او نشان می‌داد. اینکه مِه نمی‌تواند جلوی دیده‌شدن ستاره را بگیرد نوعی اشاره است به اینکه چیزی نمی‌تواند سدّ باورِ مذهبی و ماوراءِ طبیعی ورونیکا شود. در نهایت مِهِ این صحنه نیز می‌رود و آنچه باقی می‌ماند همان نگاهِ (ماورائیِ) ورونیکاست.

تصویر ۳: ورونیکا حلقه‌ای را به زیر چشم می‌کشد (تأکید بر نماد دایره)

ورونیکا در حینِ اجرای کنسرتی از آثارِ وان‌دن بودنمایر دچار حملهٔ قلبی می‌شود و می‌میرد. همزمان با دفن‌شدنِ ورونیکا، از چشم ناظری بیرونی (که از طریق فیلمبرداری با دوربین‌روی‌دست نمود می‌یابد)، ورونیک را در رختخواب می‌بینیم. او در همین صحنه،

www.SID.ir

بی‌آن‌که علّتِ مشخصی داشته‌باشد، چراغی را که در دست دارد، در رختخوابش، روشن می‌کند. می‌توان این چراغ را، چراغ رابطهٔ ورونیک با خودش دانست. در این لحظه او به سرنوشتِ خود وقوف می‌یابد و می‌فهمد در صورت ادامه دادنِ کارِ خوانندگی سرانجامِ شومی در انتظارش است. او کلاس‌های آوازش را متوقف می‌کند و به تدریس نوازندگی در مدرسه‌ای می‌پردازد. در مدرسه او با الکساندر فابری[54] (مردی عروسک‌گردان و قصه‌نویس) آشنا می‌شود و پس از کش و قوس‌هایی، رابطه‌ای میان آن دوشکل می‌گیرد.

در سکانسِ پنجاه و هشتم ورونیک کیفش را درون کُمُد می‌گذارد و به‌طرفِ اتاقِ کناری حرکت می‌کند. داخلِ اتاق، روی تخت، الکساندر، درحالی‌که عینکش را در دست دارد، خوابیده است.

هنگامی که او خواب است، ورونیک به آرامی عینکش را از دستش درمی‌آورد. چنانکه از همان ابتدای فیلم شاهد بودیم، ورونیک نمایندهٔ وجه واقع‌گرای شخصیتِ اصلیِ فیلم است اما این حرکتِ او را می‌توان نشانه‌ای دانست بر دورشدنش از زاویهٔ دیدِ عینی و طبیعت‌گرایانه. عینک، به وضوح، ارجاعی است به ذره‌بین در سکانسِ افتاحیه، در ضمن ورونیک با گرفتنِ عینکِ الکساندر می‌خواهد او را از دیدگاهِ علمی به سوی دیدگاهِ عاطفی و ماوراءباور سوق دهد. در ادامه نشانه‌هایی دیگر نیز ارائه می‌شود که ما را به سمت همین دیدگاه سوق می‌دهند.

ورونیک به رختخواب می‌رود و پیش از آن‌که خوابش ببرد حلقه‌ای را بر روی پلکِ پایینی‌اش می‌کشد. کاری که ورونیکا قبل از شرکت در کنسرت انجام داده‌بود. هم‌زمان با این عمل، سایه‌ای از بالای سرِ او می‌گذرد و او ناگهان حلقه را می‌اندازد و به خواب می‌رود. بعد از این شاهدِ نمایش یک نمای واسط هستیم که بیانگرِ یک رؤیاست. در رویای ورونیک کلیسایی وارونه از درونِ گویی شیشه‌ای به نمایش در می‌آید؛ اشاره‌ای آشکار به کلیسایی که عکسِ آن بر دیوارِ اتاقِ ورونیکا آویخته بود و بعد، از پشتِ شیشه قطار آن را دیدیم. همچنین گوی شیشه‌ای ارجاعی به توپِ اسباب‌بازیِ ورونیکا است. ورونیک از خواب بیدار می‌شود، در حالی‌که الکساندر بالای سرش نشسته‌است. ورونیک می‌گوید: «همین‌که داشت خوابم می‌برد، پارچه‌ای را دیدم که دارد رویم می‌افتد.» این پارچه شاید همانِ کَفَنِ ورونیکا باشد و اشاره‌ای آشکار است به مرگ.

ورونیک محتویات کیفش را روی تخت خالی می‌کند. در میانِ وسایلِ او عینکی هست، عینکی که ورونیک مدت‌ها پیش آن را گم کرده بود، و همچنین توپی شیشه‌ای، شبیه توپ

---

54. Alexandre Fabbri

Archive of SID

www.SID.ir

ورونیکا؛ نشانه‌ای دیگر که بیانگر یکی بودنِ این دو شخصیت است. الکساندر با تردستی توپِ شیشه‌ای را غیب می‌کند. غیب کردنِ توپِ شیشه‌ای، که از یک سو نمادِ زاویهٔ دیدِ وارونه و از سوی دیگر نماد ارتباط با خود است، یعنی انکارِ دیدگاهِ ماوراءباور. نکتهٔ جالب این است که الکساندر در عوض عینکی را پیدا می‌کند که ورونیک یک سالِ پیش گم کرده‌بود. این هم تأکیدِ دیگری است بر دیدگاه تجربی و عینیت‌گرای الکساندر در مقابل دیدگاهِ ماوراءباور.

الکساندر کُنتاکتِ عکس‌های ورونیک را برمی‌دارد و عینکش را روی آن‌ها می‌گیرد و به‌شان نگاه می‌کند. او به عکسی می‌رسد که ورونیکا را در میدانِ شهر کراکو (در روز تظاهرات) نشان می‌دهد. در واقع خودِ ورونیک در عکسی حضور دارد که خودش آن را گرفته است. این حرکتِ الکساندر (نگاه کردن به عکس از درونِ ذره‌بین عینک) استعاره‌ای است از سعی در تحلیلِ اتفاقی متافیزیکی با ابزارِ عینی. ورونیک با دیدنِ این عکس آشفته می‌شود. درواقع او تصویرِ خود را در لباسِ کسی دیگر مشاهده می‌کند (تصویر شماره ٤). فشارِ روحی او را فرا می‌گیرد و روی تخت‌خواب می‌افتد و گریه می‌کند.

تصویر ٤: ورونیک تصویر ورونیکا را می‌بیند (ارتباطی ناممکن با خود)

رولان بارت[55]، فیلسوف و نشانه‌شناس معروف فرانسوی، در کتابِ «اتاقِ روشن» عکس را مرگِ بی‌بُعد می‌خواند. او می‌نویسد: « آخر مرگ حتماً باید یک جایی در جامعه باشد؛ اگر این‌جا دیگر مذهب نیست (یا دست‌کم دیگر به همان شدّت نیست)، باید که در جایی دیگر باشد؛

[55]. Roland Barthes

www.SID.ir

شاید در این تصویری که مادامی که می‌کوشد ناجیِ زندگی باشد، مرگ را می‌آفریند. همزمان با عقب‌نشینیِ آیین‌ها، عکاسی در جامعهٔ مدرنمان شاید در حکمِ تجاوزِ مرگی غیرنمادین باشد، بیرونِ مذهب، بیرونِ مناسک و آیین‌ها، جوری پرشِ ناگهانی به درونِ مرگِ لفظی... با عکس واردِ مرگی بی‌بُعد می‌شویم» (بارت، ۱۳۹۰: ۱۱٤–۱۱۵).

در این صحنه در واقع ورونیک با جسدِ خود روبه‌رو می‌شود. یکی از مفسّران در تحلیلِ این صحنه می‌نویسد: «آیا فرهنگِ رسانه‌ای‌شده[۵۶] سیلِ مداومِ همزادها[۵۷]، انعکاس‌ها[۵۸] و انکسارها[۵۹] نیست؟ عکس به گونه‌ای هستی‌شناختی[۶۰] میانجیِ مرده[۶۱] است، و ورونیک با جسدِ خودش مواجه می‌شود. گرچه یک تفسیرِ مفید می‌تواند این باشد که همان میانجی‌گری‌شدگیِ بدلِ اوست که باعث می‌شود دیدنش اثری مرگبار نداشته‌باشد. ورونیکا بدلِ خود را بی‌واسطه دیده‌است، اما ورونیک او را در یک عکس می‌بیند. عکسِ مرگ‌آسا، با ثبت‌کردن و مجسم‌ساختنِ مجدّدِ مرگِ ورونیکا و از جانبِ او، به شکلِ جانشینیِ موجود در الهیات مسیحی عمل می‌کند، همزمان هم مرگ‌آساست و هم نجات‌بخش.» (Kickasola, 2004: 261)

نتیجه‌گیری

نمایشِ ارتباطاتِ درون فردی در سینما، به علت محتوای انتزاعی و درونیِ آن، موضوعی پیچیده و دشوار است. بررسی این نوع ارتباط نیز معمولاً نیازمند بهره‌گیری از دانش‌های مختلف فنی و نظری در حوزه‌های ارتباطات، سینما و روان‌شناسی و روان‌کاوی است. این‌که بتوان این نوع ارتباط را در متنِ زندگیِ عادی به نمایش گذاشت و بدون استفاده از جلوه‌های ویژه بصری و با ارجاع به امکاناتِ معمولیِ سینما به آن پرداخت، کاری است که تنها عده‌ای معدود از سینماگران موفق به انجام آن شده‌اند و همان‌طور که در ابتدای مقاله اشاره کردیم، کریستف کیشلوفسکی یکی از متخصصانِ نمایش این نوع ارتباط بوده است. در این تحقیق کوشیدیم روشِ نمایش این نوع ارتباط را در یکی از آثار او بررسی کنیم و حوزه‌های مختلف

---

56. mediated culture
57. doppelgangers
58. reflections
59. refractions
60. ontologically
61. mediates dead

Archive of SID

www.SID.ir

و رویکردهای گوناگونِ او به این نوع ارتباط را تا حدّ امکان توضیح دهیم و روشن سازیم.

در تحلیلِ فیلمِ زندگیِ دوگانهٔ ورونیک گفتیم که ورونیک و ورونیکا در واقع یک شخص هستند و زندگیِ ورونیکا، روایتی از رؤیای ورونیک است. ورونیکا و ورونیک دو دنیای متفاوتِ یک انسان را به تصویر می‌کشند: دنیای مادّیِ او و دنیایِ معنوی‌اش. کیشلوفسکی برای آن‌که بر تفاوتِ اساسیِ این دو دنیا تأکید کند، آن‌ها را وا می‌دارد که به دو زبانِ متفاوت سخن بگویند و از ابزارهای فنّی سینمایی نیز برای اعلامِ تفاوتِ این دو دنیا بهره می‌گیرد. یکی از آن دو، وارونه به جهان می‌نگرد و دیگری برای درکِ پدیده‌ها ذره‌بینی به دست می‌گیرد. این یعنی تفاوتِ اساسیِ دو بُعدِ زندگی بشر. هیچ‌یک از این دو بُعد را نمی‌توان با ابزارِ بُعدِ دیگر کاوید. امّا کیشلوفسکی در اواخرِ فیلم می‌کوشد میانِ این دو بُعد آشتی به‌وجود بیاورد: آن‌جا که در کیفِ ورونیک، علاوه بر عینک، توپِ شیشه‌ای نیز پیدا می‌شود.

بر اساس آنچه در بخشِ روش‌شناسی بیان کردیم، نشانه‌شناسی انگاره‌های اصلی خود از تقسیم‌بندیِ سه وجهیِ نماد، شمایل و نمایه می‌گیرد که این سه وجه به طور مطلق قابل تفکیک نیستند. در تحلیل نشانه‌شناختی زندگی دوگانه ورونیک به بعضی از این وجوه اشاره کردیم. مثلا گفتیم که تصویر کلیسای آویخته بر دیوار اتاق ورونیکا شمایلی است از کلیسایی واقعی که بعدها در فیلم آن را می‌بینیم و عکسِ ورونیکا در واقع شمایلی از خودِ اوست، همچنین با توجه به قرائن اشاره کردیم که گویِ شیشه‌ای و حلقه نمادی از ارتباط با خویشتن هستند.

در این مقاله، با توجه به نوعِ کار و مقتضیاتِ آن، از سه حوزهٔ اصلی نشانه‌شناسی عمدتاً به خود نشانه و اندکی نیز به رمزها یا نظام‌هایی که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شوند پرداختیم. در این‌جا با توجه به رویکرد اصلی‌مان، که بررسی نمایشِ ارتباط درون‌فردی بوده‌است، بیشتر به نحوهٔ نشانه‌پردازی در نمایشِ این موضوع توجه کرده‌ایم. در توضیحِ یکی‌بودنِ ورونیکا و ورونیک از ادلهٔ مختلفی استفاده کردیم و مخصوصاً از دیدگاه‌های اسلاوی ژیژک (از فیلسوفان و روان‌کاوانِ لاکانی) بهره بردیم. کیشلوفسکی در نمایشِ ارتباطِ انسان با خود، از بیانی نمادین سود می‌جوید. در روشِ او، نمایشِ ارتباطِ درون‌فردی با نمایشِ انعکاسِ تصویر، نمایشِ ارتباطِ مستقیمِ کاراکتر با مخاطب و همچنین از طریقِ نمادِ دایره بروز می‌یابد. در تحلیلِ استفادهٔ نمادین از دایره از آرای کارل‌گوستاو یونگ استفاده کردیم. کیشلوفسکی در زندگیِ دوگانهٔ ورنیک دائم به نماد دایره باز می‌گردد و قوی‌ترین و شدیدترین بازگشتِ او به نماد دایره در

Archive of SID

www.SID.ir

صحنه‌ای است که ورونیکا، پیش از آغاز کنسرتِ شومش، در آینه، حلقه‌ای را به زیرِ چشم می‌کشد. کیشلوفسکی در بیانِ رابطهٔ ورونیکا و ورونیک و نمایشِ یگانگیِ آنها، رمزگانِ دایره را با حرکتِ ۳٦۰ درجه‌ای دوربینِ پی می‌گیرد (صحنهٔ ملاقاتِ آن دو در میدانِ شهرِ کراکو).

در پایان، با ارائه جدولی نوعِ رویکردِ کیشلوفسکی به ارتباطاتِ درون‌فردی را مورد مرور قرار خواهیم داد و به نمونه‌هایی از سکانس‌های مختلفِ فیلم اشاره می‌کنیم.

جدول ۱: ارتباط درون‌فردی از طریق نمایش نماد دایره، انعکاس تصویر یا اشارهٔ مستقیم

نمایشِ ارتباط با خود	انعکاس تصویر	نماد دایره	شمارهٔ سکانس
		ذره‌بین و چشمِ ورونیک	۱
ورونیکا با نگاه کردن به تصویرِ خود با خود ارتباط برقرار می‌کند.			۵
ورونیکا می گوید «احساس می‌کنم تنها نیستم».		عینکِ پدر	۷
ورونیکا رو به دوربین نگاه می‌کند و لبخند می‌زند.	انعکاسِ تصویرِ ورونیکا بر شیشهٔ قطار	ورونیکا از درونِ گویِ شفاف به منظره می‌نگرد.	۸
ورونیکا رو به آسمان نگاه می‌کند.		انعکاسِ تصویرِ ورونیکا بر شیشهٔ کنارش هنگامِ صحبت‌کردن با دوستش.	۱۰
	انعکاس تصویر ورونیکا بر آینه.		۱۱
		توپِ شفّاف که به سقف می‌خورد و باز می‌گردد.	۱۲
روبه‌رو شدنِ ورونیکا با ورونیک.		چرخشِ ۳٦۰درجه‌ایِ دوربین	۱۳
	انعکاسِ تصویرِ ورونیکا بر شیشهٔ اتوبوس.		۱۸
	انعکاسِ تصویر ورونیکا بر شیشهٔ پنجرهٔ خانه خاله‌اش.		۲۰
		حلقه‌ای که ورونیکا به زیر پلکش می‌کشد در کنار کلوزآپی از چشمِ او در آینه.	۲۱
		دوربین پشتِ گوی شیشه‌ای قرار دارد.	۲٤
	انعکاسِ تصویرِ عروسک‌گردان در آینه و ارتباطِ چشمیِ او و ورونیک.		۲۸
ورونیک، در رؤیا، ورونیکا را در حالِ خواندنِ آواز می‌بیند.			۳۳

www.SID.ir

جدول۱ (ادامه): ارتباط درون‌فردی از طریق نمایش نماد دایره، انعکاس تصویر یا اشارهٔ مستقیم (ادامه)

شمارهٔ سکانس	نماد دایره	انعکاس تصویر	ارتباط با خود
۵۲	ذره‌بینی که با آن نوار را وارسی می‌کند.	ورونیک رو به آینه، به قطعه‌ای از واندن بودنمایر گوش می‌دهد که ورونیکا در حالِ اجرای آن جان‌باخت.	
۵۳	ورونیک با ذره‌بین پاکتِ نامه را وارسی می‌کند.		
۵۸	عینکِ الکساندر، حلقه‌ای که ورونیک به زیر چشمش می‌کشد. گویی که تصویرِ کلیسا در آن وارونه می‌شود و توپِ شفافِ ورونیک		ورونیک عکسِ ورونیکا را می‌بیند.

Archive

www.SID.ir

منابع

- آذری، غلامرضا. (۱۳۸۵). **تحلیل محتوای ارتباطات غیرکلامی در بین کمدین‌های سینمای صامت کلاسیک هالیوود**. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۵، صص ۹۶-۸۷.

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۵). **نقد فرهنگی**. (حمیرا مشیرزاده، مترجم). چاپ دوم. تهران: انتشارات باز.

- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. چاپ دهم. تهران: انتشارات مرکز.

- استوک، دانوشا. (۱۳۷٦). **من کیشلوفسکی**. (حشمت کامرانی، مترجم). چاپ اول. تهران: انتشارات مرغ آمین.

- بارت، رولان. (۱۳۹۰). **اتاق روشن: اندیشه‌هایی دربارهٔ عکّاسی**. چاپ ششم. تهران: انتشارات چشمه.

- بلیک، رید و ادوین هارولدسن. (۱۳۷۸). **طبقه بندی مفاهیم در ارتباطات**. چاپ اول. تهران: انتشارات سروش.

- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه شناسی**. (مهدی پارسا، مترجم). چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۸). **وحشت از اشک‌های واقعی: کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه**. (فتاح محمدی، مترجم). چاپ اول. زنجان: انتشارات هزاره سوم.

- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۹). **معنا کاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی**. چاپ اول. تهران: انتشارات علم.

- فرهنگی، علی اکبر. (۱۳۸۷). **ارتباطات انسانی**. (جلد اول). چاپ چهاردهم. تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.

- فیسک، جان. (۱۳۸۸). **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**.. چاپ دوم. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

- لیندلف، تامس و برایان تیلور. (۱۳۸۸). **روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات**. (عبدا... گیویان، مترجم). چاپ اول. تهران: انتشارات همشهری.

Archive of SID

www.SID.ir

- محمّدپور، احمد. (۱۳۸۹). **ضد روش: منطق و طرح در روش‌شناسیِ کیفی**. چاپ اول. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- محمدی، بیوک. (۱۳۹۰). **درآمدی بر روشِ تحقیق کیفی**. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعاتِ فرهنگی.
- مورر، مونیکا. (۱۳۸٦). **سرشت و سرنوشت: سینمای کریشتف کیشلوفسکی**. (مصطفی مستور، مترجم). چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). **انسان و سمبولهایش**. چاپ هفتم. تهران: نشر جامی.

- Berko, R. M., Aitken, J. E., & Wolvin, A. D. (2010). **ICOMM: Interpersonal concepts and competencies**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Danesi, Marcel (2004), **Messages, Signs, and Meanings**. Toronto, Canadian Scholars' Press Inc.
- Kickasola Joseph G. (2004). **The films of Krzysztof Kieślowski: the liminal image**. Continuum International Publishing Group.
- Littlejohn, Stephen W. and Karen A. Foss (2008). **Theories of Human Communication**. Thomson Higher Education.

Archive of SID

www.SID.ir

A semiotic approach to the analysis of intrapersonal communication in the Double Life of Veronique

Gholamreza Azari (PhD)[*]
Seyyed Mohammad Dadgaran (PhD)[**]
Mohammad Mahdi Vahidi (PhD student)[***]

Abstract

Feature film, is one of the most popular means of mass communication; it is also a medium in which all forms of communication is being represented. The main objective of this paper is to examine the representation of intrapersonal communication in cinema and for this purpose we have chosen one of the Krzysztof Kieslowski's films. Kieslowski was one of auteur eastern European filmmakers. In this paper, with emphasis on "the Double Life of Veronique", we have analyzed Kieslowski's special codes in displaying this type of communication. We have applied the semiotic approach to illustrate the usage of signs in this movie. In this article we have shown that the filmmaker, with his special technical codes, has represented both physical and psychological dimensions of a human being. He uses the signs, especially Jungian symbols in "analytical psychology", to display the intrapersonal communication. He illustrate a realistic approach to "dreaming" – one of the key themes in intrapersonal communication – to form a narrative about two dimensions of the main character.

Keywords: Semiotics, Intrapersonal Communication, Representation, Technical Codes, Symbols

Archive of SID

[*] Assistant Professor, Social Communication Sciences, Islamic Azad University, Central Tehran / azari_gh2002@yahoo.com
[**] Assistant Professor, Social Psychology, Islamic Azad University, Central Tehran
[***] PhD student in Social Communication Sciences, Allameh Tabatabaie University, mohammad.m.vahidi@gmail.com

www.SID.ir