بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دانشکدهٔ علوم اجتماعی و روانشناسی، گروه علوم ارتباطات

پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد(M.A)

گرایش: روزنامه‌نگاری

عنوان:

رویکرد نشانه‌شناسانه به تحلیلِ ارتباطات میان‌فردی و ارتباطات درون‌فردی در دو فیلم مشترکِ کریستف کیشلوفسکی و ایرن ژاکوب

استاد راهنما:

دکتر غلامرضا آذری

استاد مشاور:

دکتر سید محمّد دادگران

پژوهشگر:

محمّد مهدی وحیدی

زمستان ۱۳۹۰

تقدیم به خانواده‌ام

و به معلّمان و استادان راستینم

تعهد نامه اصالت پایان نامه کارشناسی ارشد

اینجانب محمد مهدی وحیدی دانش آموخته مقطع کارشناسی ارشد نا پیوسته

به شماره دانشجویی ۸۷۰۸٤۹۳۵۵۰۰ در رشته علوم ارتباطات - روزنامه‌نگاری که در تاریخ ۱۳۹۰/۱۰/۲۰

از پایان نامه خود تحت عنوان : رویکرد نشانه‌شناسانه به تحلیلِ ارتباطات میان‌فردی و ارتباطات درون‌فردی در دو فیلم مشترکِ کریشتف کیشلوفسکی و ایرن ژاکوب

با کسب نمره ۱۹/۵ و درجه عالی دفاع نموده ام بدینوسیله متعهد می شوم :

۱- این پایان نامه حاصل تحقیق و پژوهش انجام شده توسط اینجانب بوده و در مواردی که از دستاوردهای علمی و پژوهشی دیگران (اعم از پایان نامه ، کتاب ، مقاله و ...) استفاده نموده ام ، مطابق ضوابط و رویه های موجود ، نام منبع مورد استفاده و سایر مشخصات آن را در فهرست ذکر و درج کرده ام .

۲- این پایان نامه قبلاً برای دریافت هیچ مدرک تحصیلی (هم سطح ، پایین تر یا بالاتر) در سایر دانشگاهها و موسسات آموزش عالی ارائه نشده است .

۳- چنانچه بعد از فراغت از تحصیل ، قصد استفاده و هرگونه بهره برداری اعم از چاپ کتاب ، ثبت اختراع و ... از این پایان نامه داشته باشم ، از حوزه معاونت پژوهشی واحد مجوزهای مربوطه را اخذ نمایم .

۴- چنانچه در هر مقطع زمانی خلاف موارد فوق ثابت شود ، عواقب ناشی از آن را بپذیرم و واحد دانشگاهی مجاز است با اینجانب مطابق ضوابط و مقررات رفتار نموده و در صورت ابطال مدرک تحصیلی ام هیچگونه ادعایی نخواهم داشت .

نام و نام خانوادگی : محمّد مهدی وحیدی

تاریخ و امضاء :

بسمه تعالی

درتاریخ : **۹۰/۱۰/۲۰**

دانشجوی کارشناسی ارشد آقای **محمّد مهدی وحیدی** از پایان نامه خود دفاع نموده و با

نمره **۱۹/۵** بحروف **نوزده و نیم** و با درجه **عالی**

مورد تصویب قرار گرفت .

امضاء استاد راهنما

بسمه تعالی

دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی

****

(این چکیده به منظور چاپ در پژوهش نامه دانشگاه تهیه شده است)

نام واحد دانشگاهی : تهران مرکزی کد واحد: ۱۰۱	**کد شناسایی پایان نامه : ۱۰۱۲۰۵۰۹۸۹۲۰۱۷**
عنوان پایان نامه : رویکرد نشانه‌شناسانه به تحلیلِ ارتباطات میان‌فردی و ارتباطات درون‌فردی در دو فیلم مشترکِ کریستف کیشلوفسکی و ایرن ژاکوب	
نام و نام خانوادگی دانشجو : محمدمهدی وحیدی **شماره دانشجوئی :** ۸۷۰۸۴۹۳۵۵۰۰ **رشته تحصیلی :** ارتباطات اجتماعی ـ روزنامه نگاری	**تاریخ شروع پایان نامه :** ۹۰/۳/۵ **تاریخ اتمام پایان نامه :** ۹۰/۱۰/۲۰
استاد / استادان راهنما : دکتر غلامرضا آذری **استاد / استادان مشاور:** دکتر سید محمد دادگران	
آدرس و شماره تلفن : تهران، کوی نصر (گیشا)، خیابان بیست و هفتم (شهید یوسفی)، پلاک ۲۵، طبقه چهارم تلفن: ۸۸۲۶۳۶۴۳	

چکیده پایان نامه (شامل خلاصه، اهداف، روش های اجرا و نتایج به دست آمده) :

هدفِ این رساله بررسی روش‌های بازنمایی ارتباطاتِ میان‌فردی و ارتباطاتِ درون‌فردی در سینما است. برای این منظور دو فیلم از فیلمساز فقیدِ لهستانی، «کریستف کیشلوفسکی» را برگزیده و با رویکردِ نشانه‌شناختی به تحلیل آن‌ها پرداخته‌ایم.

در این مطالعه ابتدا ویژگی‌های تحقیقِ کیفی را برشمرده و سپس رویکردِ نشانه‌شناختی را یکی از روش‌های تحلیل کیفیِ متون دانسته‌ایم و بعد با رویکردی ترکیبی به تحلیلِ بازنماییِ ارتباطات‌درون‌فردی و ارتباطاتِ میان‌فردی در دو فیلمِ «زندگی دوگانه ورونیک» و «سه‌رنگ: قرمز» پرداخته‌ایم.

در بررسیِ نشانه‌های ارتباطاتِ درون‌فردی، رویکردِ روان‌کاوانه‌ـنشانه‌شناسانه را برگزیده و با تأکید بر فیلمِ «زندگی دوگانه ورونیک»، رمزگانِ خاصّ کیشلوفسکی را تحلیل کرده‌ایم. در این تحقیق نشان داده‌ایم که فیلمساز با نمایش دو دیدگاهِ اصلی، دو بخشِ جسمانی و درونیِ فرد را به تصویر می‌کشد و از این طریق رمزگانِ فنّی را در خدمتِ نمایشِ ارتباطِ فرد با خویشتن در می‌آورد. ما «زندگیِ دوگانه ورونیک» را فیلمی دوپاره دانسته‌ایم که در پارهٔ نخست آن، شاهدِ نمایشِ رؤیایِ شخصیتِ اصلی هستیم، رؤیایی که او ظاهراً در بیداری می‌بیند. در نیمهٔ دومِ فیلم، می‌بینیم که او گاهی لحظاتی از آن رؤیا را به خاطر می‌آورد. این رؤیابینی را بر اساسِ نظریه‌های ارتباطِ درون‌فردی، نوعی ارتباط با خویشتن تفسیر کرده و بر اساسِ آرای *یونگ* و پیروانش، به بررسی و تفسیرِ نشانه‌های این ارتباط با خویشتن پرداخته‌ایم.

در موردِ فیلمِ «سه‌رنگ: قرمز» بر اساسِ مضمون اصلی آن، توجّهِ عمدهٔ خود را معطوفِ تحلیلِ نشانه‌های ارتباطاتِ میان‌فردی نموده و مخصوصاً با رویکردِ نشانه‌شناختی، روشِ استفادهٔ کیشلوفسکی را، از ابزارهای نوینِ ارتباطاتِ میان‌فردی، تحلیل کرده‌ایم. ما رویکردِ کیشلوفسکی را، مخصوصا در استفاده از تلفن در ارتباطاتِ میان‌فردی، مورد بررسی قرار داده‌ایم و نتیجه‌گیری کرده‌ایم که او از نشانهٔ «تلفن»، در معنایی مخالفِ معنای متداولِ آن استفاده می‌کند. ما همچنین بیان کرده‌ایم که او از نشانهٔ «شیشه»، به عنوانِ نمادِ فاصلهٔ میانِ افراد استفاده می‌کند و «شیشهٔ شکسته» را به معنای برقراری رابطه به‌کار می‌برد. ما همچنین به استفادهٔ کیشلوفسکی از «رنگ» در بیانِ امکانِ برقراری رابطه میانِ افراد پرداخته‌ایم.

کلماتِ کلیدی: ارتباطات میان‌فردی، ارتباطات درون‌فردی، نشانه‌شناسی، بازنمایی، سینما

نظراستادراهنما برای چاپ درپژوهش نامه دانشگاه مناسب است ☐ تاریخ وامضا :

مناسب نیست ☐

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: کلیات

۱-۱ مقدمه ۲
۱-۲ تعریف موضوع تحقیق ۳
۱-۳ اهداف ۵
۱-۴ روش انجام تحقیق ۵
۱-۵ اهمیت و ارزش تحقیق ۸
۱-۶ خلاصه فصل‌ها ۸

فصل دوم: مطالعات نظری

مقدمه ۱۱
۲-۱ تحقیقات داخلی ۱۱
۲-۱-۱ کتاب‌ها ۱۱
۲-۱-۲ پایان‌نامه‌ها ۱۲
۲-۱-۳ مقالات ۱۳
۲-۲ تحقیقات بین‌المللی ۱۵
۲-۲-۱ کتاب‌ها ۱۵
۲-۲-۲ پایان‌نامه‌ها ۱۷
۲-۲-۳ مقالات ۱۸

فصل سوم: روش تحقیق

مقدمه ۲۱
۳-۱ روش تحقیق کیفی ۲۳
۳-۱-۱ ویژگی‌ها ۲۵
۳-۱-۲ اهداف ۲۷
۳-۱-۳ نمونه‌گیری ۲۸
۳-۱-۴ تحلیل داده‌های کیفی ۲۹
۳-۱-۵ تلفیقِ روش‌های کمّی و کیفی ۳۱
۳-۱-۶ اعتبارسنجی ۳۲
۳-۱-۷ تحقیقِ کیفی و نشانه‌شناسی ۳۴
۳-۲ نشانه‌شناسی ۳۵
۳-۲-۱ خاستگاه‌ها ۳۷

۳-۲-۲ نظریهٔ ساختگرایی و نشانه‌شناسی ۳۹
۳-۲-۳ چگونگی کارکرد نشانه‌ها ۴۱
۳-۲-۴ نمادها ۴۳
۳-۲-۵ رمزها ۴۳
۳-۲-۶ مضمون یا معنای ضمنی ۴۵
۳-۲-۷ نشانه‌های درام ۴۶
۳-۲-۸ نشانه‌شناسی و ارتباط ۵۳
۳-۲-۹ عناصر ارتباط تصویری ۶۰
۳-۳ فیلم ۶۱
۳-۳-۱ سینما و زبان‌شناسی ۶۲
۳-۳-۲ واحد تصویری، واحد زبانی ۶۵
۳-۳-۳ سینما و نشانه‌شناسی ۶۷
۳-۳-۴ ژانرهای سینمایی ۷۲
۳-۳-۵ هم‌نشینی و جانشینی در فیلم ۷۴
۳-۳-۶ رمزهای فیلم ۷۵
۳-۴ ارتباطات میان‌فردی و ارتباطات درون‌فردی ۸۲
۳-۴-۱ ارتباطات درون‌فردی ۸۴
۳-۴-۲ ارتباطات میان‌فردی ۸۹

فصل چهارم: تجزیه و تحلیل یافته‌های تحقیق

زندگی دوگانهٔ ورونیک ۹۶
۴-۱ خلاصهٔ داستان ۹۷
۴-۲ تحلیل فیلم ۹۸
۴-۲-۱ تحلیل سکانس‌ها ۹۹
سه‌رنگ: قرمز ۱۴۹
۴-۴ خلاصهٔ داستان ۱۵۰
۴-۵ تحلیل فیلم ۱۵۱
۴-۵-۱ تحلیل سکانس‌ها ۱۵۳

فصل پنجم نتیجه‌گیری و پیشنهادات

نتایج تحقیق ۱۹۴
۵-۱ زندگی دوگانهٔ ورونیک ۱۹۵
۵-۲ سه‌رنگ: قرمز ۱۹۸
۵-۳ پیشنهادها ۲۰۷
واژه‌نامهٔ توصیفی ۲۰۸

فهرست منابع

منابع فارسی ۲۲۸
منابع انگلیسی ۲۳۰
چکیده انگلیسی ۲۳۲

فهرست جدول‌ها

عنوان **صفحه**

جدول ۳-۱: شش کار کرد زبان از نظرِ یاکوبسن ۵۸
جدول ۳-۲: بررسی دلالت های تصویر با تاکید بر رمزهای فنی سازه ۷۶
جدول ۳-۳: جهت نور ۷۸
جدول ۳-۴: انتخاب پرداخت دوربین ۷۹
جدولِ ۳-۵: تداعی‌های رنگ ۸۱
جدول۵-۱: ارتباط درون‌فردی از طریق نمایش نماد دایره، انعکاس تصویر یا اشارهٔ مستقیم ۱۹۶
جدول ۵-۲: آشنایی‌زدایی از نشانهٔ تلفن ۱۹۹
جدول ۵-۳: ارتباطِ رنگِ سُرخ و شخصیت‌ها ۲۰۱
جدول ۵-۴: شیشه، نمادِ ارتباطِ انسانی ۲۰۵

فهرست تصاویر

عنوان **صفحه**

عکس ۴-۲-۱: نظرگاهِ وارونه ۱۰۰
عکس ۴-۲-۲:نظرگاهِ ذره‌بینی ۱۰۱
عکس ۴-۲-۳: شمایلِ لنین برچیده می‌شود ۱۰۳
عکس ۴-۲-۴: ورونیکا به شمایلِ خود می‌نگرد ۱۰۴
عکس ۴-۲-۵: نظرگاهِ ذره‌بینی در تماشای شمایلِ کلیسا ۱۰۶
عکس ۴-۲-۶: ورونیکا به دوربین نگاه می‌کند ۱۰۷
عکس ۴-۲-۷: نظرگاهِ وارونه و انعکاس تصویر بر شیشه ۱۰۸
عکس ۴-۲-۸: ورونیکا بندِ پوشه را به دور انگشت می‌پیچد ۱۱۲
عکس ۴-۲-۹: نظرگاه وارونه در دیدار مردِ عابر ۱۱۳
عکس ۴-۲-۱۰: ورونیکا صورتش را به شیشه می‌چسباند ۱۱۵
عکس ۴-۲-۱۱: برجسته شدنِ نماد دایره در ارتباط با خود ۱۱۶
عکس ۴-۲-۱۲: دستِ تقدیر زندگی بالرین را هدایت می‌کند ۱۲۱
عکس ۴-۲-۱۳: ورونیک در حالِ آموزش‌دادنِ قطعه‌ای از بودن‌مایر ۱۲۳
عکس ۴-۲-۱۴: نظرگاهِ وارونه به درخت ۱۲۶
عکس ۴-۲-۱۵: ورونیک می‌کوشد در مسیرِ نور خورشید راه برود ۱۲۹
عکس ۴-۲-۱۶: کسی با آینه به صورتِ ورونیک نور می‌تاباند ۱۳۰
عکس ۴-۲-۱۷: کشیدنِ بندِ کفش بر روی نوار قلب به نمادی از مرگ تبدیل می‌شود ۱۳۱
عکس ۴-۲-۱۸: انعکاس تصویر بر شیشه کتاب‌فروشی ۱۳۲
عکس ۴-۲-۱۹: لیوان چای (بینامتنیت) ۱۳۳
عکس ۴-۲-۲۰: ورونیک جلوی آینه است که قطعه‌ای از بودنمایر پخش می‌شود ۱۳۷
عکس ۴-۲-۲۱:گوشی پزشکی ارجاعی است به بیماری قلبی ورونیکا ۱۳۸
عکس: ۴-۲-۲۲: بقایای ماشینِ سوخته نشانه تهدیدی در رابطه آنها ۱۳۹
عکس ۴-۲-۲۳: عینک نمادی از دیدگاهِ علم‌گرا ۱۴۲
عکس ۴-۲-۲۴: نمایشِ نظرگاهِ وارونهٔ کلیسا در رؤیای ورونیک ۱۴۳
عکس ۴-۲-۲۵: تحلیل رویدادِ متافیزیکی با ابزارِ علمی ۱۴۵
عکس ۴-۲-۲۶: الکساندر دو عروسک شبیه ورونیک ساخته است ۱۴۷
عکس ۴-۲-۲۷: کلوزآپ دست بر روی درخت؛ بازگشت به خاستگاه ۱۴۸
عکس ۴-۵-۱: دستی که شماره می‌گیرد در کنار شمایلِ والنتین ۱۵۴
عکس ۴-۵-۲: شمایلِ رقصنده در پشتِ سرِ آگوست، ارجاعی به والنتین ۱۵۷

عکس ۴-۵-۳: اِلمان‌های سرخ، سیب نیم‌خورده و دفترچهٔ باز ۱۵۸
عکس ۴-۵-۴: والنتین در کارگاهِ عکاسی، المان‌های سُرخ رنگ در پیوند با او ۱۶۰
عکس ۴-۵-۵: والنتین در کلاسِ رقص در حالتی شبیه تابلوی نقاشی خانهٔ آگوست ۱۶۰
عکس ۴-۵-۶: والنتین تصویرِ موردِ نظرش را انتخاب می‌کند ۱۶۵
عکس۴-۵-۷: سه گیلاسِ سرخ که کارکردِ نمادینِ معکوس دارند ۱۶۶
عکس ۴-۵-۸: انکسارِ تصویر والنتین بر تردیدِ او دلالت دارد ۱۶۸
عکس ۴-۵-۹: ویران ساختنِ تصویر متداول در سینمای کیشلوفسکی ۱۷۰
عکس ۴-۵-۱۰: انعکاسِ تصویرِ والنتین بر قابِ عکس ۱۷۲
عکس ۴-۵-۱۱: جعبهٔ مارلبورو در دستِ آگوست ۱۷۵
عکس ۴-۵-۱۲: جعبهٔ مچالهٔ مارلبورو در مجاورت با لیوانِ شکسته ۱۷۶
عکس ۴-۵-۱۳: آگوست محوِ آگهی تبلیغاتی می‌شود ۱۷۷
عکس ۴-۵-۱۴: تصویر شمایل‌وار والنتین در حال گوش دادن به قطعه‌ای از بودنمایر ۱۷۸
عکس ۴-۵-۱۵: جام شکسته، در تناظر با لیوان شکسته‌ای که در سالن بولینگ دیدیم ۱۸۰
عکس ۴-۵-۱۶: نورِ حقیقتِ محض، چشم را می‌زند ۱۸۲
عکس ۴-۵-۱۷: تصویر تکرار شونده ۱۸۹
عکس ۴-۵-۱۸: شمایلِ گریانِ قاضی از پشت شیشهٔ شکسته ۱۹۱

فصل اول

کلیات

۱-۱-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. قدرتمندی 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 بازنمایی انواع ارتباطات نیز بوده‌است. اگر فیلم‌ها را آثاری بدانیم که در سطوح 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 سینمایی رویکردِ نشانه‌شناختی است. دانسی 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 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 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 ارتباطی پیرامونِ سینما است. اینکه سینماگرانِ برجسته، از کدام قابلیت‌های نشانه‌شناختی در نمایشِ جنبه‌های مختلفِ ارتباطاتِ انسانی بهره برده‌اند و اینکه اساسا 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 نشانه‌شناختی سینماست. این نوع رویکرد، مخصوصا در کارِ سینماگرانی که مبنای کارِ حرفه‌ای خود را، نمایش زندگی انسانِ معاصر و درون‌کاوی ابعادِ مختلفِ رفتاری او قرار داده‌اند، بسیار قابلِ ملاحظه است. فیلمسازانی که بیانِ سینمایی را، نه فقط به عنوانِ ابزارِ سرگرمی، که به مثابه وسیلهٔ بیانِ دغدغه‌های ذهنی خویش برگزیدند و در بیانِ این دغدغه‌ها بیش از هرچیز به انسان و ابعادِ مختلفِ روابطِ انسانی توجه نشان دادند.

۱-۲-تعریف موضوع تحقیق

به طور مختصر می‌توان گفت موضوع این تحقیق بررسی روش‌های استفاده از رمزگانِ سینمایی در بیان ارتباطاتِ میان فردی و درون‌فردی در سینماست. دو جنبهٔ مهم در مطالعاتِ ارتباطی، بررسی ارتباطات درون‌فردی و ارتباطات میان فردی 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). «بازبلاند» 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، تخیل و یادآوری و همچنین اعمال ذهنی ناخودآگاه؛ مانند خواب دیدن را دربر می‌گیرد.

اما در مورد ارتباط میان فردی باید گفت که این نوع ارتباط، فراگردی است که در آن، اطلاعات، مفاهیم و احساسات را با پیامهای کلامی و غیرکلامی با دیگران درمیان می‌گذاریم.

نمایش جنبه‌های مختلف ارتباطاتِ میان فردی و درون‌فردی در کارِ فیلمسازانِ مختلف به وجوه گوناگون نمود یافته‌است. این نوع رویکرد، مخصوصا در کارِ سینماگرانی که مبنای کارِ حرفه‌ای خود را، نمایش زندگی انسانِ معاصر و درون‌کاوی ابعادِ مختلفِ رفتاری او قرار داده‌اند، بسیار قابلِ ملاحظه است. فیلمسازانی که بیانِ سینمایی را، نه فقط به عنوانِ ابزارِ سرگرمی، که به مثابه وسیلهٔ بیانِ دغدغه‌های ذهنی خویش برگزیدند و در بیانِ این دغدغه‌ها بیش از هرچیز به انسان و ابعادِ مختلفِ روابطِ انسانی توجه نشان دادند.

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 بهره‌گیری هوشمندانه از نشانه‌ها نیست. این بهره‌برداری مخصوصا در موردِ «سینماگرانِ مؤلف» نمود بیشتری دارد: کسانی که بر اساسِ نظریهٔ مؤلف[1] آفرینش‌گر یک اثر سینمایی هستند.

در این تحقیق به بررسی نوعِ مواجههٔ کریستف کیشلوفسکی با مسائل مربوط به ارتباطات انسانی در سینما خواهیم پرداخت و برآنیم که نشان دهین یک سینماگر برجسته چگونه از نشانگان (ـ عمدتاً بصری) در انتقالِ این مسائل به تماشاگر بهره می‌گیرد.

شاید بتوان کریشتف کیشلوفسکی ـ که به بیانِ عده‌ای از منتقدان «از بزرگ‌ترین «سینماگرانِ مؤلف» اروپا است» (مورر، ١٤:١٣٨٦) ـ را سرسلسلهٔ کسانی دانست که بیش از هر چیز در آثار خود دغدغه انسان و ابعاد مختلفِ روابطِ انسانی را داشته‌اند و با استفاده از رمزگانِ سینمایی به بیانِ این ابعاد پرداخته‌اند. چنانکه مونیکا مورر در تحلیلِ سینمای او می نویسد: « ... همین کشمکش‌ها و انکارهاست که کیشلوفسکی ـ و آثار اوـ را چنین جذاب می‌کند. او انکار می کند که فیلم‌هایش بار نمادین دارند اما آنها به طرز آشکاری این چنین‌اند. او سعی کرد تا چیزهای فیلم نشدنی را به فیلم در آورد: انگاره‌ها را به جای

[1]. Auteur theory

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 میان‌فردی و درون‌فردی در سینما بدل شود.

۱-۳-اهداف

اهداف این رساله به طور کلی عبارتند از:

۱. شناختِ شیوه‌های نمایشِ ارتباطاتِ انسانی در سینما و ابعادِ مختلفِ نمایشِ ارتباطاتِ انسانی در فیلم.

۲. شناختِ نشانه‌ها و معنای آنها در ارتباطات انسانی در سینمای کریشتف کیشلوفسکی.

۳. ارائهٔ تفسیری نشانه‌شناختی از ارتباطاتِ میان‌فردی و درون‌فردی در سینما.

٤. شناختِ رمزگانِ تصویری تعمیم‌پذیر در ارتباطاتِ انسانی در سینما.

۱-٤-روش انجام تحقیق

این تحقیق به طور کلّی به روشِ کیفی انجام گرفته‌است و در تحلیل و تفسیرِ نتایج و بیانِ دیدگاه‌ها از رهیافتِ نشانه‌شناسانه، روانکاوانه و نظریه‌های حوزهٔ ارتباطات و مطالعات سینمایی استفاده خواهیم کرد. پس در انجام تحقیق رویکردی میان‌رشته‌ای و ترکیبی مورد نظر بوده‌است. روشی که از دیدگاه‌های مربوط به زبان‌شناسی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و مطالعاتِ سینمایی در تحلیلِ نشانه‌های ارتباطی در سینما بهره خواهد گرفت.

نشانه‌شناسی یکی ازروش‌های تحلیل متن است. در زمینهٔ مطالعات رسانه‌ها و ارتباطات، تحلیل محتوا رقیبی جدی برای نشانه‌شناسی است. (چندلر، ۲۹:۱۳۸۷) «تحلیل محتوا» یکی از روش‌های اساسی مشاهدهٔ اسنادی محسوب می‌شود (آذری، ۱۳۷۷: ٧٦)، اما نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جستجوی معناهای پنهان و ضمنی است. چالز پیرس و فردینان دو سوسور

بنیان‌گذاران نشانه‌شناسی هستند. فردینان دوسوسور معتقد است زبان‌شناسی تنها شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی است و قواعد نشانه‌شناسی در زبان‌شناسی هم قابل کاربری هستند. یلمزلف که دنباله‌روی سوسور بود «مکتب کپهناگ» را بنیان‌گذاری کرد که تأثیر زیادی روی ساختارگرایی داشت. رومن یاکوبسن و امبرتو اکو بین سنت‌های پیرسی و ساختارگرا پل زدند.

الگوی سوسور مرکب از دو بخش «دال» و «مدلول» است. محققان دال را شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول را مفهم نشانه تفسیر کرده‌اند. امروزه دال را صورت مادی نشانه‌ها می‌دانند. سوسور اعتقاد دارد که دال و مدلول از هم جدایی‌ناپذیرند و در واقع دو روی یک کاغذ هستند. سوسور همچنین به اختیاری بودن رابطهٔ بین دال و مدلول تأکید دارد.

نشانه‌شناسی پیرس اما دارای الگویی سه‌تایی است که شاملِ ۱. نمود: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد (که لزوماً مادی نیست)، ۲. تفسیر: که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید و ۳. موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد، می‌باشد. (چندلر، ۱۳۸۷: ٦۰و ٦۱)

الگوی سوسور شامل هیچ ارجاعی به واقعیات بیرونی نیست ولی برخلاف این الگو در الگوی پیرس جایگاهی برای مورد ارجاعی (مصداق)، در نظر گرفته می‌شود، البته در الگوی پیرس نیز برای نشانه‌ها نوعی استقلال نسبت به موردهای ارجاعی وجود دارد.

سه وجه مختلف در نشانه‌ها عبارتند از: ۱) نماد / وجه نمادین[1]: دال شباهتی به مدلول ندارد و تنها براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده است. مثل زبان به طور کلی، حروف الفبا و... ، ۲)شمایل / وجه شمایلی[2]: مدلول به دلیل شباهت به دال یا به این دلیل که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود. مثل نقاشی چهره، ماکت و... و ۳) نمایه / وجه نمایه‌ای[3]: 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. (همان: ٦۷)

[1]. Symbolic

[2]. Iconic

[3]. Indexical

سوسور اعتقاد داشت که معنا از تمایزهای میان دال‌ها ناشی می‌شود؛ این تمایزها خود بر دو نوع‌اند: همنشینی (چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم) و جانشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم) ارزش یک «نشانه» توسط هر دوی این روابط تعیین می‌شود (همان: ۱۲۸).

روابط جانشینی را می‌توان روابطی مبتنی بر قیاس دانست. عناصر جانشینی محدود به وجه گفتاری نیستند. آن‌ها در فیلم و تلویزیون شامل روش‌های تغییر شیوه فیلم‌برداری (مثل کات، فید، دیزالو) می‌باشند. روابط همنشینی روش‌هایی هستند که عناصر یک متن را به هم پیوند می‌زنند، این روابط بر اهمیت ارتباط جزء – کل تأکید دارند. ساختار تمام متون و فرآیندهای فرهنگی دارای هر دو محور همنشینی و جانشینی هستند.

آن‌طور که کریستین متز، پژوهشگرِ سینما، و یکی از برجسته‌ترین محققانِ نظریهٔ فیلم، در کتابِ «زبانِ فیلم» می‌گوید: «سینما ساختاری همچون زبان دارد.»(Metz, 1968:12). متز بیان می‌دارد که برخلافِ نوشته‌ها واحدِ نشانه‌ای فیلم یک نماست که می‌توان آن را به طرق مختلف رمزگشایی یا تفسیر کرد. نظریاتِ متز بعدها توسط نظریه‌پردازانی چون ریمون بلور، در «متنِ دست‌نیافتنی»، مورد تجدیدِ نظر و گسترش قرار گرفت. استفن هیث، یکی از پیروانِ متز و از متخصصانِ نظریهٔ فیلم، که در کتابش، «پرسش‌هایی از سینما»، بیان می‌دارد که کارِ سینما بازنمایی است و می‌تواند به صورتِ یکی از رمزهای موجود در ساختارِ فیلم تفسیر شود. یکی از مشهورترین نشانه‌شناسان و «پدرِ نشانه‌شناسی» را [عده‌ای] اُمبرتو اکو می‌دانند، کسی که در کتابِ «نظریهٔ نشانه‌شناسی»، که بعدها «طرز بیانِ رمزگانِ سینمایی» نام گرفت، اصول این نظریه را به شکل بخشی از نظریهٔ فیلم درآورد.

بعضی از محققان، پس از بررسی آرای نشانه‌شناسانِ مختلف، برای سینمای گویا، شش نظام نشانه‌شناختی متفاوت قائل شده‌اند: «۱) نظام نشانه‌های تصویری، که از نشانه‌های شمایلی آغاز می شود و از آنها هم می‌گذرد ۲) نظام نشانه‌های حرکتی، که جدا دانستنِ آن از نظامِ تصویری، یکی از مهم‌ترین گام‌های نشانه‌شناسی سینما بوده‌است ۳) نظام نشانه‌های زبانشناسیکِ گفتاری، یعنی هرگونه کاربرد زبانِ گفتاری و کلام در سینما، چون مکالمه، تفسیر خارجی، زبان‌های خارجی و ... ٤) نظام نشانه‌های زبانشناسیکِ نوشتاری، یعنی هر شکلِ کاربردِ زبانِ نوشتاری در سینما، چون عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که در درونِ عناصر تصویری جلوه می‌کنند، زیرنویس‌ها و ... ٥) نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسیک، یعنی هر شکل از اصوات که به منظور ارائه معنا از راه عناصر زبان‌شناسیک ارائه نشوند، سر و صداها، اصواتِ

طبیعی و ... ٦) نظام نشانه‌های موسیقایی، چون موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه‌ای، زمزمه موسیقایی شخصیت‌ها و ...» (احمدی ۱۳۸۹: ۹۳) در تحلیل نشانه‌شناختی این آثار از این وجوهِ شش‌گانه بهره خواهیم برد.

از دیگر سو، در انجام این تحقیق ناگزیر باید از نظریاتِ مختلف دربارهٔ ارتباطات میان‌فردی و ارتباطات درون‌فردی بهره ببریم. در این میان، مخصوصا در موردِ ارتباطاتِ درون‌فردی، از رویکردهای روان‌کاوانه، مخصوصاً بعضی آرای کارل گوستاو یونگ در حوزهٔ تحلیل نمادها در ناخودآگاه انسان (و به ویژه در تحلیلِ رؤیا)، استفاده خواهیم کرد. همچنین بعضی نظرات ژاک لاکان (خصوصاً پیرامون مراحلِ رشدِ روانی)، و بعضی پیروان او (از جمله اعضای مکتب اسلوونی، همچون اسلاوی ژیژک) را مدّ نظر قرار خواهیم داد.

پس، همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد و همچون بسیاری از تحقیقات ارتباطی دیگر، در این رساله از رویکردی میان رشته‌ای و ترکیبی در تحلیلِ خود یاری خواهیم جست. در فصل سوم به تفصیل در خصوص این رویکردها توضیح خواهیم داد و همچنین بحثِ نشانه‌شناسی را که مبنای اصلی کارِ ما خواهد بود، بیشتر خواهیم شکافت.

۱-۵-اهمیت و ارزش تحقیق

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، توجه به سینما به عنوانِ یک وسیلهٔ ارتباطِ جمعی و شناختِ آن از دیدگاهِ ارتباطاتِ انسانی، موضوعی است که اغلب موردِ غفلت واقع شده‌است. به نظر می‌رسد، بررسی ارتباطاتِ میان‌فردی / درون‌فردی از منظرِ نشانه‌شناسی فیلم، موضوعی اساسی در مطالعاتِ ارتباطی باشد و توجهِ به آن می‌تواند در تحقیقاتِ بعدی در این حوزه راهگشا باشد. این مطالب انگیزهٔ انتخاب این موضوع بوده‌اند.

۱-٦-خلاصه فصل‌ها

در فصل دومِ این پایان‌نامه به بیانِ سابقهٔ تاریخی پژوهش‌های نشانه‌شناسانه در فرهنگ و سینما خواهم پرداخت و تا حدّ امکان سابقهٔ تحقیقات دربارهٔ سینمای کریستف کیشلوفسکی را بیان خواهم نمود. سابقهٔ