سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۱۴

سلما نایبی[۱]، حمیدرضا شعیری[۲]

تحلیل بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی گفتمان در سینمای کیشلوفسکی

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

چکیده

سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معناساز و دلالت‌مند با عنصر متضاد خود یعنی صدا دریافت و فهم می‌شود. مفهوم سکوت درگفتمان فیلم همچون گفتمان ادبیات ممکن است به‌شکل عنصری غایب و در پس‌زمینه‌ی متن قرار گیرد. سکوت توسط عناصر ساختاری و محتوایی و نشانه‌های متنی مانند رابطه‌ی طیفی و هم‌بسته در گفتمان فیلم تجلی می‌یابد. با پاسخ به این پرسش که سکوت در سینما چگونه بازنمایی می‌شود، می‌توان به تعریفی نشانه-معناشناختی از مفهوم سکوت در گفتمان سینما دست یافت. این مقاله بر آن است با بهره‌گیری از رویکرد نشانه-معناشناختی سینما، به بررسی بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی گفتمان در فیلم سه رنگ: آبی، اثر کریشتف کیشلوفسکی بپردازد. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به این پرسش اصلی پاسخ خواهیم داد که چگونه می توان با رویکردی گفتمانی و از منظر نشانه-معناشناسی، نظام سکوت را در گفتمان فیلم سه رنگ: آبی مورد خوانش قرار داد. و دیگر این که در این فرایند معناکاوی چه عوامل و متغیرهایی را باید در نظر داشت؟ به نظر می‌رسد عناصر فرمی و محتوایی مانند رنگ، نور، حرکت، تکرار، ریتم، گستره، صدا، فاصله‌گذاری، زمان، عواطف و ادراکات می‌توانند بر اساس کارکرد تنشی بیانگر عنصر سکوت در گفتمان فیلم سه رنگ: آبی باشند. هدف از این پژوهش تحلیل و بررسی جایگاه سکوت از دیدگاه تنشی و کشف کارکرد معنایی آن در فیلم سه‌رنگ: آبی است.

کلیدواژه‌ها: نشانه-معناشناسی، کارکرد تنشی، سکوت، نظام گفتمانی، کیشلوفسکی

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی یزد، ایران
E-mail: selmanayebi01@gmail.com
[۲] دانشیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول)
E-mail: shairi@madares.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱- مقدمه

سینمای ناطق توانست صدا را به‌عنوان عنصری فیزیکی به دنیای فیلم بیفزاید. در این نوع سینما، صدا -همچون تصویر- از یک‌سو، تجربه‌ای فردی برای تماشاگر بود و از سوی دیگر، می‌توانست بیان و به حس مشترک تماشاگران تبدیل شود. اهمیت سکوت امروزه به اندازه‌ای است که از مرزهای زیباشناسی فردی فراتر رفته، با راه‌یابی به نگره‌های سینمایی، همچون اصلی دیرپا، موجودیت خود را در فرهنگ سینمایی جهان از یک‌سو، و قواعد بیان سینمایی، از سوی دیگر، تثبیت کرده است. از همان آغاز ورود صدا به سینما کاربرد خلاقانه‌ی سکوت به چشم می‌خورد؛ یعنی کاربرد سکوت به‌مثابه کنترپوئنی[۱] قابل توجه. نبود صدا که معمولاً چندان جدی گرفته نمی‌شود؛ خود می‌تواند اثرات دراماتیک نیرومندی به همراه داشته باشد. نبود صدا رویداد را ساکن می‌کند، توجه را به عنصرهای اساسی تصویر معطوف می‌سازد یا تعلیق را تشدید می‌کند. در واقع، با صدا می‌توان سکوت را به وجود آورد و از آن برای تحقق اهداف هنری و دراماتیک به شکلی مؤثر سود جست (امامی، ۱۳۸۷، ۸۳).

نخستین پرسشی که ممکن است مطرح شود این است که سکوت در سینما چیست؟ به دلیل انتزاعی بودن عنصر سکوت، با شرح چیستی سکوت در سینما و این که سکوت چگونه بازنمایی می‌شود، می‌توانیم به تعریفی از مفهوم سکوت در گفتمان سینما دست یابیم. مفهوم سکوت در سینما به‌عنوان یک مقوله‌ی گفتمانی، به معنای غیاب عنصری بافتی است و هر ردی که نشانه‌ی حضور غیر فیزیکی عنصری غایب در تصویر باشد، نشانه‌ی سکوت قلمداد می‌شود و در شکل‌گیری بافت تصویری تأثیر به سزایی دارد؛ این غیاب دلالت‌هایی را به همراه دارد. بنابراین سکوت زمانی معنادار است که نشانه یا نشانه‌هایی در بافت گفتمانی تصویری دلالت بر سکوت داشته باشند. این سکوت نشان‌دار به‌واسطه‌ی ابزارها یا عناصری در سطوح ساختاری، معنایی و کاربردشناسی در متن فیلم نشان داده می‌شوند. سکوت در گفتمان فیلم می‌تواند از طریق دال‌های بیانی مانند کنش، ریتم، گستره، حرکت، تکرار، سایه‌روشن، نور، رنگ، عدم وجود دیالوگ، زمان، فاصله‌گذاری، پرسپکتیوسازی، موسیقی و غیره ایجاد شود؛ بنابراین سکوت دیگر معنای عام سکوت را ندارد؛ در واقع، سکوت معنایی جدید و متفاوت خلق می‌کند که منجر به خلق معناها و به‌تبع آن ارزش‌های پویا و سیال می‌شود. کنش سکوت می‌تواند نتیجه‌ی گذار از وضعیتی پیوستاری[۲] به وضعیتی نا پیوستاری[۳] باشد: عبور از پیوستار و ایجاد گسست؛ از تداخل این دو سطح نوعی وضعیت زیباشناختی پدید می‌آید که دیگر از جنس پیوستار پیشین نیست؛ بنابراین، با گسست در پیوستار سکوت است که از یکنواختی خارج می‌شویم و با همین شکاف است که جریان معناسازی آغاز می‌شود. چراکه معنا هم‌بسته‌ی تضاد و نفی است. سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معناساز و دلالت‌مند با عنصر متضاد خود یعنی صدا دریافت و درک می‌شود و توسط دال‌ها و صورت‌های بیانی دیگری که در واقع دال بیانی سکوت‌اند، قابل تبیین است. نشانه-معناشناسی دیداری به‌عنوان رویکرد این پژوهش، می‌تواند مسیری کارامد برای مطالعه‌ی سکوت در گفتمان فیلم سه‌گانه‌ی آبی باشد. در این پژوهش، برای تحلیل نشانه-معناشناسی سکوت در گفتمان فیلم سه‌گانه‌ی آبی، ابتدا متغیرهای دیداری متن، مانند رنگ، نور، حرکت، فضا، فاصله، زمان، صدا، تکثر، نشر و...، و ارتباط آن‌ها با یکدیگر در گفتمان سینمایی بررسی می‌شود. سپس ارتباط عناصر و نمایه‌های دیداری با یکدیگر و با عوامل بیرون متن، با در نظر گرفتن عواملی مانند زاویه‌ی دید، مرکزگرایی/مرکزگریزی، کاهش/افزایش، حضور/غیاب، و در نهایت، مهم‌ترین عوامل تنشی یعنی فشار و گستره نشان داده می‌شود. در این پژوهش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

در جستجوی پاسخی برای این پرسش‌ایم که «چگونه فرآیند تنشی به‌کاررفته در گفتمان فیلم سه‌گانه‌ی آبی به تولید سکوت و ایجاد معنایی خاص برای آن می‌انجامد؟»

۲- پیشینه‌ی پژوهش

سکوت مفهومی به نسبت جدید قلمداد می‌شود. از نظر مفهومی سکوت و گنگی کاملاً متفاوت و متضادند. بسیاری از حوزه‌های علوم انسانی، مانند فلسفه، ادبیات، روانشناسی و غیره، به اندیشیدن درباره‌ی سکوت پرداخته‌اند. بسیاری از فلاسفه پیش از ویتگنشتاین[۴]، برای سکوت نقشی بیش از فاصله‌گذاری بین واژه‌ها برای مفهوم شدن گفتار، قائل بودند. برای مثال، کانت[۵] در فصل‌های پایانی کتاب درباره‌ی ساختار عالم می‌نویسد: در سکوت جهان‌شمول طبیعت و در سکون احساسات و مفاهیم، قوه‌ی پنهان معرفت در روح جاودان، با زبانی وصف‌ناشدنی سخن می‌گوید و به ما مفاهیم دست ناخورده‌ای را عرضه می‌دارد که اگرچه حس می‌شوند اما به خود رخصت وصف شدن نمی‌دهند (پالم کوئیست، ۱۳۸۵). «به‌زعم هایدگر[۶] فرد در سکوت چیزی را متجلی می‌سازد که در ژاژخایی آن را دور می‌کند. سکوت و خموشی به‌عنوان حالتی از سخن گفتن «یا گفتار» معقولیت دازاین[۷] را، در وضعیتی بنیادین که به‌امکانی برای شنیدن و بودن با دیگری می‌انجامد، بیان می‌کنند» (هایدگر، ۱۹۲۷، ۲۰۵). سوزان سانتاگ[۸] در مقاله‌ی خود، زیباشناسی سکوت (۱۹۶۹)، سکوت و گفتار را تناقضی هستی‌شناختی می‌داند و سکوت را هدف غایی نویسنده قلمداد می‌کند و به مفهوم سکوت در نمایش و تئاتر می‌پردازد. به باور دریدا[۹]، مفاهیم با تقابل‌های سلسله مراتبی خود امکان حضور عنصر دیگری به‌جای خود را فراهم می‌سازند، در واقع، عناصر غایب زمینه‌ساز شکل‌گیری و هویت‌بخشی به عنصر دیگری که به‌جای عنصر غایب حاضر شده است، می‌شوند. این حضور رد پایی برای مفهوم غیاب قلمداد می‌شود (دریدا، ۱۹۶۷، ۶۳-۶۲). به عقیده‌ی توماس کلیفتون[۱۰]، سکوت در موسیقی مانند مطالعه‌ی فضاهای میان درختان وسط یک جنگل است و این فضاها فضاهایی خالی‌اند که درک و معنا گرفتن درختان را امکان‌پذیر می‌سازند. به عبارت دیگر، گفتار و سکوت که همانند درختان و فضای خالی میان آنان‌اند، متن جنگل را می‌آفرینند (به نقل از صادقی ، ۱۳۹۲، ۲۱).

در برخی مطالعات، سکوت را معادل مکث یا درنگ قلمداد کرده‌اند، اما در مطالعات اخیر معانی سکوت عبارت‌اند از: فضای خالی، تعلیق، ایجاد فاصله و کتمان حقیقت (گلین، ۲۰۰۴، ۲؛ به نقل از صادقی، ۱۳۹۲، ۲۲). سکوت به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی در گفتار و نوشتار است که با نبود خود به‌شکلی متناقض حضوری نشان‌دار و معنادار ایجاد می‌کند. سکوت وقتی معنادار است که فقدان یا جای خالی در یک بافت گفتمانی به مدلولی دلالت داشته باشد که پیوسته به تعویق می‌افتد. خواننده برای درک معنای پاره‌گفتارها، سعی می‌کند جاهای خالی و یا شکاف‌ها را پر کند و به دریافت خودسامان بخشد (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹).

۳- چارچوب نظری

مربع تنشی معنا در ادامه‌ی نظریه‌ی مربع معنایی[۱۱] گرمس آمده و هدف آن تحول این نظریه است. مربع معنایی گرمس دارای چهار قطب ثابت است و هر قطب آن بر معنا یا مدلولی تأکید دارد که به تثبیت رسیده است. بنابراین نمی‌توان از مربع معنایی انتظار داشت که شرایط و فضاهای معنایی مدرج و طیفی[۱۲] غیرثابت و نامنجمد را بررسی کند. درواقع، مربع تنشی[۱۳] معنا جایگزین مناسبی است برای مربع معنایی در شرایطی که معناها ثابت و منجمد نیستند. نظریه‌ی تنشی معنا را کلود زیلبربرگ[۱۴] (۲۰۱۲) مطرح کرد.

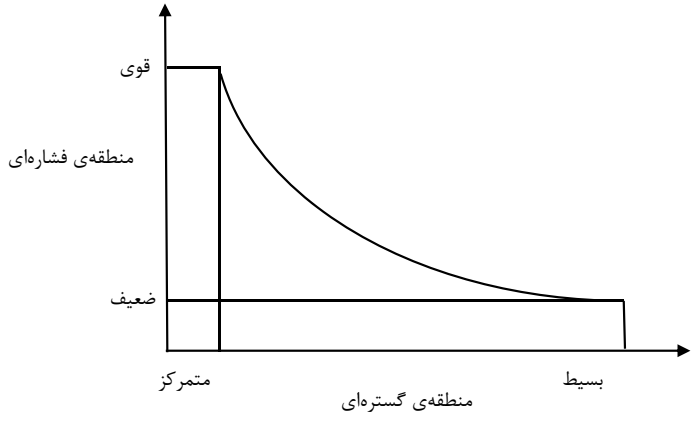
پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مربع تنشی معنا از دو محور عمودی و افقی تشکیل شده است. محور عمودی همان محور کیفی و یا عاطفی است که قابل‌شمارش نیست؛ اما محور افقی محور کمی و شناختی است که قابل‌شمارش است و می‌توان برای آن تعداد و اندازه هم قائل شد. معناها بر روی این دو محور می‌توانند از صفر تا بی‌نهایت در نوسان باشند. برای مثال، اگر زمان ما از نظر کمی بسیار محدود باشد و به کمتر از یک ساعت برسد، بر روی محور کیفی ممکن است این یک ساعت برابر با بیشترین میزان هیجان باشد. بنابراین یک زمان کمی داریم که با دریافتی کیفی که بالاترین هیجان است می‌آمیزد و وضعیت تنشی ناهم‌سویی شکل می‌گیرد. بدیهی است که هر چه در محور کمی از میزان زمان کاسته شود، در محور کیفی و عمودی به میزان هیجان افزوده می‌شود، به همین سبب این رابطه از نوع ناهم‌سو است.

اینک می‌توان به نمونه‌ای از سکوت اشاره کرد. اگر تولید صدا را در نظر بگیریم، در محور کمّی و عمودی هر چه فاصله‌ی شنونده از مکان تولید صدا بیشتر باشد، صدا با قابلیت پخش بیشتری در فضا جاری می‌شود. پخش صدا از فاصله‌ی دور سبب می‌شود صدا ضعیف‌تر شنیده شود. به‌این‌ترتیب، صدا از فاصله‌ی بسیار دور، در مقایسه با صدایی که از فاصله‌ی بسیار نزدیک شنیده می‌شود، طنین کمتری دارد؛ درحالی‌که صدای بسیار نزدیک طنین بالا دارد و سکوت را می‌شکند. از همین تعامل ضعیف و قوی است که سکوت تولید می‌شود. فاصله با طنین صدا در تعامل است و دو وضعیت آشوب و سکوت را ایجاد می‌کند.

در واقع، فضای تنشی[۱۵] فضایی است که از دو منطقه‌ی فشاره‌ای[۱۶] و گستره‌ای[۱۷] تشکیل شده است. منطقه‌ی فشاره‌ای منطقه‌ای شوشی است که سوگیری آن بر درونه‌های عاطفی[۱۸] حضور کنش‌گر متمرکز است. درحالی‌که منطقه‌ی گستره‌ای منطقه‌ای است که سوگیری آن بر دنیای بیرونی، کمّی و شناختی[۱۹] متمرکز است. در منطقه‌ی گستره‌ای، اگر گستره‌ی فضای تنشی محدود و تقلیل یافته باشد با وضعیت متمرکز گستره‌ای مواجهیم، اما اگر گستره‌ی فضای تنشی نامحدود و متکثر باشد با وضعیت بسط‌یافته یا بسیط روبه‌روییم. در نظام تنشی فشاره‌ای، اگر فضای تنشی بسیار قدرتمند و پرانرژی باشد، سوگیری تنشی به سمت قوی بودن درونه‌ی عاطفی است؛ اما اگر سوگیری تنشی با افت عاطفی همراه و کم انرژی باشد، فضای تنشی هم ضعیف است. به همین سبب در نظامی بیناوابسته قرار می‌گیریم. محور تنشی در نمودار شماره‌ی ۱ رابطه‌ی هم‌آمیخته‌ی دو فضای گستره‌ای و فشاره‌ای را نشان می‌دهد.



نمودار ۱. محور تنشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بر اساس این محور، سکوت رابطه‌ای تنشی است که در نتیجه‌ی آمیختگی دو فضای گستره‌ای و فشاره‌ای شکل می‌گیرد. هر چه در محور افقی فاصله از کنش‌گر بیشتر شود و اشیاء کثرت و تعدد یابند، ممکن است در محور عمودی با کندی ریتم و یا ابهام در تصویر و یا وضعیت افزایش غیاب، یعنی تضعیف حضور، مواجه شویم. در چنین حالتی سکوت تولید می‌شود و یا شاید در وضعیت دیگری قرار گیریم که کاهش شدید فاصله و افزایش سرعت ریتم است. این امر سبب شوک یا تکانه‌ای در گفتمان سینمایی می‌شود که سکوت را می‌شکند. بنابراین اگر افت سرعت ریتم با فاصله‌ی زیاد تداخل داشته باشد، سکوت ایجاد می‌شود.

۴- خلاصه‌ی داستان فیلم سه‌رنگ: آبی

ژولی در تصادف خودرو شوهرش پاتریس را که آهنگ‌سازی شهیر است و دخترشان آنا را از دست می‌دهد. پس از خودکشی ناموفق با قرص‌هایی که از بیمارستان دزدیده است، تصمیم می‌گیرد همه‌ی پیوندهای با گذشته را قطع کند. ترتیبی می‌دهد که خانه‌شان را که بیرون از شهر است تخلیه کنند و بفروشند، نت‌های موسیقی قطعه‌ی رو به پایان پاتریس را از بین می‌برد، به الیویه، همکار شوهرش نزدیک می‌شود و بعد در ناحیه‌ای گمنام در آپارتمانی در پاریس ساکن می‌شود. تنها چیزی که با خود می‌آورد، آویز آبی‌رنگ اتاق‌خواب آناست. بااین‌که می‌کوشد فراموش کند، خاطرات و موسیقی‌ها همچنان او را رها نمی‌کنند. لوسیل، همسایه‌ای که در کلوبی شبانه کار می‌کند، رابطه‌ای صمیمانه با ژولی برقرار می‌کند و دیگر ساکنان آپارتمان می‌خواهند ژولی از آن آپارتمان اخراج شود. ژولی به تماسی تلفنی در خصوص کمک به لوسیل در کلوب شبانه پاسخ مثبت می‌دهد؛ در کلوب از تلویزیون فیلم مستندی را درباره‌ی پاتریس می‌بیند و می‌فهمد الیویه تصمیم دارد قطعه‌ی شوهرش را تمام کند (پیش از آن‌که ژولی نسخه‌ی اصلی را نابود کند، نسخه‌بردار رونوشتی از آن را برداشته است) و نیز می‌فهمد که پاتریس معشوقه‌ای به نام ساندرین داشته است. آدرس او را از الیویه می‌گیرد و متوجه می‌شود که او از پاتریس بچه‌ای در شکم دارد. به الیویه کمک می‌کند موسیقی را برای کنسرت تمام کند و خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند را به ساندرین و پسر به دنیا نیامده‌اش هدیه می‌دهد. در آخرین صحنه که الیویه در آن حضور دارد، در میان اشک‌هایش لبخندی بر لب دارد (مارر، ۱۳۹۱، ۱۴۸-۱۴۷).

۵- عناصر سکوت‌زا بر اساس کارکرد تنشی

۵-۱- پیش‌تنیدگی موسیقی و رنگ

توضیح سکانس: ژولی پس از تصادف در بخش ریکاوری بیمارستان دوران بهبود خود را سپری می‌کند. او صبحدم هنگامی که روی صندلی به خواب رفته است، ناگهان با تجلی نور آبی رقیقی که با موسیقی رو به اتمام سمفونی اتحاد اروپا همراه است، بیدار می‌شود. تصویر در حالتی رفت‌وبرگشتی به قاب‌هایی از او می‌رسد؛ نور آبی تمام می‌شود، تصویر ژولی را از دست می‌دهیم (فید اوت[۲۰] اتفاق می‌افتد)؛ چند ثانیه، در سیاهی صدای موسیقی را می‌شنویم و سپس دوباره تصویر به نمای بسته‌ی ژولی باز می‌گردد (فید این[۲۱] تکرار می‌شود). برای چند لحظه زمان برای ژولی می‌ایستد و او در این زمان ایستاده و یا ازدست‌رفته حضور دوباره‌ای از خود ثبت می‌کند؛ چراکه در پایان سیاهی، بار دیگر به تصویر ژولی بازمی‌گردیم. روزنامه‌نگاری در انتظار است، به او سلام می‌کند و خواهان اطلاعاتی درباره‌ی قطعه‌ی ناتمام موسیقی اتحاد اروپا است. رنگ آبی

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نقشی کنشی بر عهده می‌گیرد و یادآور گذشته‌ی ازدست‌رفته‌ی ژولی است. موسیقی اتحاد اروپا نیز که معمولاً با نور آبی همراه است، تأکیدی است بر همان بار معنایی که گفته شد.

حال ببینیم که قبض و بسط یا فشاره و گستره‌ای که از در هم تنیدگی آن‌ها فضای تنشی حاصل می‌شود، چگونه در این سکانس نمایان و سبب بازنمایی سکوت می‌شود. در این سکانس ابتدا بدون حضور کنش‌گر، نمای دور[۲۲] ثابتی از فضای بیرون اتاق بیمارستان ژولی به تصویر کشیده می‌شود؛ سپس بار دیگر یک نمای متوسط باز[۲۳] از همان صحنه تصویر می‌شود، پس از آن نمای متوسط[۲۴] ژولی قطع می‌شود که روی صندلی خواب است. در این لحظه با پر و خالی شدن فضا مواجه می‌شویم. فاصله‌ی بین پر شدن فضا، یعنی حرکت و نزدیک شدن دوربین[۲۵] به سوژه، در این پلان را می‌توان به اوج‌گیری موسیقی و پر شدن با رنگ آبی تشبیه کرد. در حالی که خالی شدن فضا، یعنی دور شدن دوربین[۲۶] از سوژه، را می‌توان به افت شدید طنین موسیقی و خالی شدن از رنگ آبی تشبیه کرد. به دیگر سخن، نزدیک شدن دوربین به ژولی بیانگر لحظه‌ی اوج عاطفی است که در آن خاطره‌ی همسر و دختر ژولی با موسیقی و رنگ آبی نمود می‌یابد. در این وضعیت پلان بسته‌تر می‌شود؛ به عبارتی فاصله تا کنش‌گر کمتر می‌شود. اما با دور شدن دوربین که با افت شدید طنین موسیقی و خالی شدن فضا از رنگ آبی همراه است، فاصله تا کنش‌گر بیشتر می‌شود. بنابراین با افت فشاره و در نتیجه تحقق سکوت روبه‌رو می‌شویم. بنابراین، می‌توان از پیشروی و عقب‌نشینی عناصر فرمی و غیر فرمی، مانند فاصله، موسیقی و رنگ آبی در فضای گفتمانی و شکل‌گیری فضایی تنشی سخن گفت که نتیجه‌ی آن شکل‌گیری سکوت در این سکانس است. فشردگی و تنش غیرقابل‌تحمل در پلان بسته[۲۷] با نزدیک شدن دوربین به کنش‌گر شکل می‌گیرد؛ این فشردگی بیانگر تنشی جسمی است که به‌واسطه‌ی آن ژولی با شوک از خواب بیدار می‌شود.

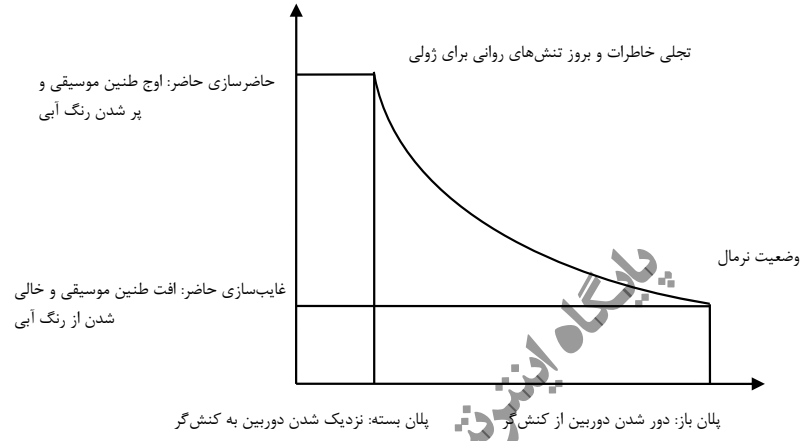
عمق فضای تنشی فقط شامل پیوستارهای جهت‌مند مکانی نیست و زمان را نیز در برمی‌گیرد. پیش‌تنیدگی که خاطره از مشتقات آن است، زمان را به عقب می‌راند و به‌این‌ترتیب شیء یا چیز نشانه گرفته‌شده در گذشته‌ی دور ظاهر می‌شود. پس‌تنیدگی که انتظار از مشتقات آن است، زمان را به جلو می‌راند و به‌این‌ترتیب، آنچه هنوز در زمان حال فاقد حضور است و به شکل انتظار در آینده‌ای دور وجود دارد به زمان حال انتقال می‌یابد و جایگزین گونه‌های کنونی می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹، ۹۶).

در فیلم سه‌گانه‌ی آبی، موسیقی و رنگ آبی نقش پیش‌تنیدگی را بر عهده دارند و کنش‌گر را به خاطره‌ای پیوند می‌دهند که فضای زمان حال او را پر می‌کند. در واقع، تجلی خاطرات که نوعی نقصان معنایی قلمداد می‌شود به بحرانی تنشی در سطوح گوناگون حضور کنشگر می‌انجامد. بنابراین در این سکانس، رنگ آبی و موسیقی ابزاری است برای یادآوری همسر و دختر ژولی در زمان حال. به همین سبب گفته‌پرداز برای ایجاد سکوت از حربه‌ی ایجاد فضای خالی و فرود طنین موسیقی استفاده می‌کند. این در حالی است که برای شکستن فضای سکوت، از فضای پر به همراه شدت طنین موسیقی استفاده می‌شود. به این ترتیب، فضای پر و خالی با توجه به طنین‌افکنی موسیقی و پر شدن از رنگ آبی و یا فرود طنین موسیقی و خالی شدن از رنگ آبی معنا می‌یابند. بنابراین، این دو فضا با یکدیگر درگیر می‌شوند و از چالش میان آن‌ها فضایی تنشی شکل می‌گیرد که معنای سکوت را منتقل می‌سازد. به تعبیر دیگر، می‌توان پر شدن فضا را به حاضر سازی حاضر و خالی شدن آن را به غایب سازی حاضر تشبیه کرد. در پلان نخست این سکانس دو فضای فریزشده از مکان یا در واقع، دو چاله‌ی مکانی خالی و بدون حضورکنش‌گر شکل می‌گیرد. این فضا با فضای بعدی که حضور ژولی است، تداخل پیدا می‌کند. تداخل این فضا، که با طنین

پایگاه اینترنتی نشریات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

موسیقی بالا و رنگ آبی همراه است و کنش‌گر نیز در آن حضور دارد، با فضای قبلی که دو حفره‌ی مکانی خالی و یا معنایی‌اند، به شکل‌گیری سکوت می‌انجامد. این سکوت نتیجه‌ی آمیختگی فضای خالی و فضای پر است. بنابراین فضای فریزشده و شکسته شدن آن با حرکت و صدا یا حضور هر عنصر دیگری ایجاد سکوت می‌کند. طرح‌واره‌ی تنشی این سکانس در نمودار شماره‌ی ۲ نشان داده شده است.



نمودار ۲. طرحواره‌ی تنشی سکانس دیدار روزنامه نگار با ژولی در بیمارستان

تصویر ۱. سکانس ملاقات روزنامه‌نگار با ژولی در بیمارستان

منبع: فیلم سه‌رنگ: آبی

۵-۲- وجه التفاتی خاطره و زمان

توضیح سکانس: ادبیات، و به‌ویژه آثار داستایوفسکی و کامو، یکی از بزرگترین علایق کیشلوفسکی بود و همواره فکر می‌کرد که سینما در روایت جهان درونی شخصیت‌ها الکن است؛ اما او در فیلم سه‌رنگ: آبی به کمک تدوین و فاصله‌گذاری به دنیای درون ژولی نزدیک شد. کیشلوفسکی در چهار سکانس از این فیلم با استفاده‌ی غیر معمول از فید اوت-فیداین، کارکرد این تمهید تدوینی را تغییر داد. در سینما فیداوت-فیداین زمانی کاربرد دارد که بخواهیم جهشی زمانی یا مکانی داشته باشیم؛ اما بر خلاف این تعریف، در فیلم کیشلوفسکی هنگامی که تصویر به فیداوت قطع می‌شود، چند ثانیه‌ای در سیاهی صدای موسیقی را می‌شنویم و سپس تصویر به همان نمای بسته‌ی ژولی در فیداین قطع می‌شود. در این زمان ژولی به چه می‌اندیشید؟ آیا این زمان فاصله‌گذاری شده

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

در واقعیت وجود دارد یا ما وارد دنیای ژولی شده‌ایم؟ در فیلم آبی چهار فیداوت-فیداین شکل می‌گیرد که ما را دقیقاً به همان لحظه‌ی تردید میان واقیعت و دنیای درون ژولی برمی‌گرداند. البته، راهبرد گفتمانی فیلم این است که دیدگاهی کاملاً ذهنی را منتقل سازد، یعنی زمان می‌گذرد اما برای ژولی در لحظه‌ای خاص متوقف می‌شود. نه‌تنها موسیقی به او بازمی‌گردد بلکه زمان نیز برای لحظه‌ای می‌ایستد. باید به این مهم توجه کرد که هر بار که این فید اوت-فیداین شکل می‌گیرد کسی یا چیزی ژولی را به گذشته‌اش پیوند می‌دهد. اولین فیداوت-فیداین در سکانس دیدار روزنامه‌نگار با ژولی در بیمارستان، دومی در سکانس دیدار ژولی با آنتوان در کافی‌شاپ، سومی در سکانس دیدار ژولی و لوسی در استخر و چهارمی در سکانس دیدار ژولی با الیویه برای گرفتن آدرس ساندرین است.

در زمان شکل‌گیری این چهار فیداوت-فیداین صحنه با رنگ مشکی پر می‌شود و طنین موسیقی بالاست؛ قطعه‌ی موسیقی بازنمودی از زمان است اما نه زمان فیزیکی بلکه زمانی با ارزش کیفی؛ به دیگر سخن، زمانی که هستی ما را از خود پر می‌کند، زمانی که قابلیت اندازه‌گیری کمّی ندارد. زمانی که در آن به سر می‌بریم فقط زمان خطی نیست. زمان کیفی زمانی است که قابلیت حرکت به جلو و عقب را دارد. زمان قابل‌یادآوری و منعطف است. این زمان همان زمان درونی شده است: زمان غیر عینی، زمانی که در حافظه نیز می‌گنجد و انسان امکان رجوع به آن را در همه‌ی شرایط دارد.

در زمان شکل‌گیری فیداوت تسلط رنگ مشکی بر فضا آن‌قدر پیش می‌رود که دیگر هیچ‌چیز قابل‌رؤیت نیست، این حفره‌ی رنگ مشکی به معنی زمان برای کنش‌گر است؛ زیرا دوباره به همان نمای بسته‌ی ژولی در فیداین قطع می‌شود، در این لحظه دیگر هیچ‌چیز قابل‌رؤیت نیست؛ زمان به تعلیق درمی‌آید و بلافاصله به همان موقعیت قبل برمی‌گردیم. انجماد زمان با مشکی شدن فضا و ناتوانی بیننده در رؤیت چیزها شکل می‌گیرد؛ تداخل فضای پر شده از طنین موسیقی و حفره‌ی رنگی که حفره‌ای زمانی است و باز شدن فضا و برگشت به موقعیت قبلی با حضور کنش‌گر، معنای سکوت را منتقل می‌کند.

زمان در این چهار فیداوت-فیداین، زمان خطی نیست و زمان چرخشی است. زمان چرخشی زمانی است که می‌تواند جلو و عقب برود و یا حتی تکرار شود. در زمان چرخشی، زمان پدیداری می‌شود. یعنی زمان‌های گذشته و دور می‌توانند زنده و به زمان حال تبدیل شوند. بنابراین زمان کارکرد سه‌بعدی پیدا می‌کند؛ یعنی برای بیننده زمان است اما برای کنش‌گر فیلم زمان نیست. به دیگر سخن، زمان ما هست و زمان ما نیست؛ و زمان دیگری هست و زمان دیگری نیست. بنابراین زمان، زمانی سه‌بعدی است که بُعد اول آن را زمان بیننده یا زمان کنش‌گر، بُعد دوم آن را، نه زمان بیننده نه زمان کنش‌گر، و بعد سوم آن را همه‌ی زمان‌ها تشکیل می‌دهند. به این ترتیب، در سکانس‌هایی که فیداوت-فیداین رخ می‌دهد زمان سه‌بعدی است و این بی‌ثباتی زمانی خود بیانگر بی‌زمانی است. بنابراین، زمان و بی‌زمانی در تقابل با یکدیگر معنا می‌یابند. در فیلم سه‌گانه‌ی آبی، موسیقی به سبب وجه پیشاتنشی بیانگر خاطرات گذشته‌ی ژولی است. خاطره امری سیال و جاری است که از پس زمان، یعنی گذشته، سرچشمه می‌گیرد و بار دیگر در زمان حال بازسازی و پدیدار می‌شود. خاطرات هرگز محو نمی‌شوند؛ ممکن است در پشت دیوار گذشته به غیاب روند اما هرگز فراموش نمی‌شوند. به همین سبب است که با مردن پاتریس خاطرات به‌جامانده از او از بین نرفته‌اند و در قالب رنگ آبی و موتیف‌های موسیقی برای ژولی تجلی می‌یابند و این‌گونه است که خاطره جاودانه شده، در لحظاتی برای ژولی تداوم یافته است و این امر تنشی روانی در ژولی

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ایجاد می‌کند و به همین سبب است که او همه‌ی ابژه‌هایی را که به گذشته پیوندش می‌دهند، مانند آویز سقفی آبی‌رنگ، شکلات آبی‌رنگی که آنا می‌خورد و یا پارتیتور نت‌ها، از بین می‌برد. ژولی فکر می‌کند با از بین بردن این ابژه‌ها می‌توانند از خاطره‌ها رها شود اگرچه در جریان فیلم متوجه می‌شویم که این امکان وجود ندارد چراکه ژولی به‌شکل پدیداری به دنیای همسرش متصل است.

بنابراین خاطره و تداوم آن وابسته به زمان است و در واقع در زمان شکل می‌گیرد و بدون مفهوم زمان معنا نمی‌یابد. اتفاقاتی در زمان خاصی روی می‌دهند و با گذشت زمان، ما آن‌ها را در زمان‌های دیگری به یاد می‌آوریم و یا فراموش می‌کنیم. بنابراین مفاهیمی چون فراموش کردن و به یادآوردن خاطره تنها در پیوند با زمان معنا می‌یابند. ما بر اساس درک خود از زمان و سیر خطی آن بر معنای متضادش مفهوم‌سازی می‌کنیم. به همین سبب می‌توان نگاهی پدیدارشناختی به زمانی داشت که بر ژولی می‌گذرد. وجه پدیداری زمان همواره سبب می‌شود خاطرات گذشته همان طراوت و تازگی نخست را داشته باشند. این مطلب در بحث پدیدارشناسی هوسرل[۲۸] و بحث التفات یا توجه[۲۹] مطرح است.

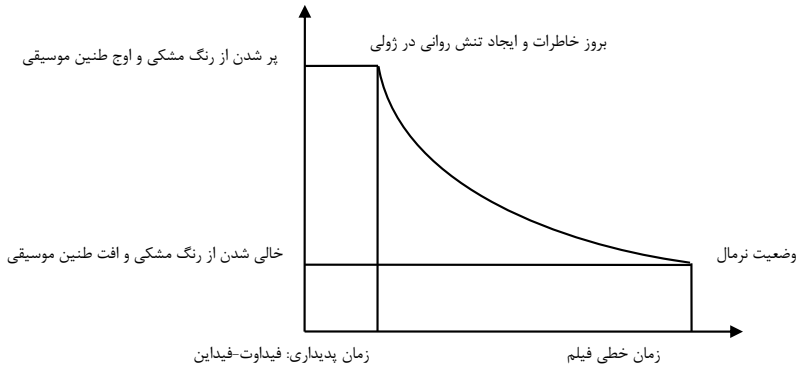
مبنای کار در پدیدارشناسی صرف‌نظر کردن از وضع و حالت طبیعی[۳۰] است؛ به عبارت دیگر، نادیده گرفتن وضع و حالت طبیعی چیزی و در عوض، توجه به ذات و ماهیت آن –ذات و ماهیتی که از دید طبیعی نهان می‌ماند. در حالت عامیانه‌ی طبیعی، آدمی از ادراک ماهیات عاجز است (حقی، ۱۳۸۷، ۷۳). با توجه به جنبه‌ی پدیداری زمانی که در این چهار سکانس فیداوت–فیداین بر ژولی می‌گذرد، زمان وجه مادی خود را از دست می‌دهد و وجه ناب یا جوهر اصلی آن است که به‌جای می‌ماند و خاطره را در خود تداوم بخشیده، جاودان می‌سازد.

در اصطلاح برنتانو[۳۱]، حیث التفاتی به آن ویژگی ذهن اطلاق می‌شود که معطوف و ملتفت به چیزی می‌شود یا درباره‌ی چیزی می‌اندیشد. ازاین‌رو حیث التفاتی به دربارگی[۳۲] نیز تعبیر می‌شود؛ بنابراین آگاهی همواره درباره‌ی چیزی است. ما هرگز نمی‌توانیم آگاهی محض را از آن حیث که فی‌نفسه موجود است بیابیم و ادراک کنیم. حالات ذهنی متفاوت‌اند: اندیشیدن، تصور کردن و احساس کردن همگی حاکی از حیث التفاتی ذهن‌اند (به نقل از حقی، ۱۳۷۸، ۷۰–۶۹). بر این اساس خاطره یکی از وجوه التفاتی ذهن قلمداد می‌شود. در واقع، خاطره از جمله مقولاتی است که ذهن متوجه یا ملتفت آن است. از سوی دیگر، خود خاطره نیز دارای وجه التفاتی است؛ یعنی همیشه خاطره‌ای درباره‌ی چیزی شکل می‌گیرد. علاوه بر خاطره زمان نیز دارای وجه التفاتی است. بحث التفات یا توجه در مورد زمان پدیداری در سکانس‌های فیداوت–فیداین در فیلم آبی ازاین‌جهت است که زمان همواره ما را ملتفت و متوجه بُعدی یا مدلولی از خود می‌نماید؛ یعنی اگر زمان را دال بدانیم، یکی از مدلول‌های آن یا یکی از وجوه التفاتی آن خاطره است. در واقع، از طریق زمان است که این مدلول تداوم پیدا می‌کند. بنابراین، خاطره هم وجهی التفاتی از ذهن است و هم وجهی التفاتی از زمان.

سکوت در این چهار فیداوت–فیداین، نتیجه‌ی گسست زمانی بین کنش‌گر و بیننده است. نخست به دلیل سه‌بعدی بودن زمان؛ زمان خطی که گفته‌یاب آن را تجربه می‌کند و زمان غیرخطی یا زمان پدیداری که کنش‌گر فیلم آن را تجربه می‌کند. دیگر به این سبب که، هم برای بیننده و هم برای کنش‌گر درون فیلم، نوعی فاصله‌ی شناختی بین این دو زمان به وجود می‌آید. به دیگر سخن، زمان تعلیقی یا همان زمان صفر که برای کنش‌گر رخ می‌دهد به فاصله‌ای شناختی بین کنش‌گر و بیننده می‌انجامد و تداخل این دو سطح به زایش معنای سکوت. طرح‌واره‌ی تنشی این سکانس در نمودار شماره‌ی ۳ نشان داده شده است:

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر



نمودار ۳. طرحواره‌ی تنشی سکانس‌های فید اوت-فید این

۵-۳- نقش ریتم در تولید سکوت

توضیح سکانس: ژولی از پله‌ها پایین می‌آید و به سمت پیانو می‌رود، برگه‌ای را که نت‌هایی روی آن نوشته شده است، می‌خواند و هم‌زمان موسیقی نیز در ذهنش بازپردازی می‌شود. سپس پلان به‌تناوب به کلوز آپ صورت ژولی و نت‌ها قطع می‌شود. به سبب آسیب دیدن چشمانش در تصادف، صفحه را نیمه واضح، تار یا خالی از نت می‌بیند، اما موسیقی همچنان در ذهنش نواخته می‌شود. ناگهان نگاهش به سمت در پیانو می‌رود، به‌آرامی آن را لمس می‌کند و صدایی غیژ مانند فضا را پر می‌کند؛ در پیانو محکم بسته می‌شود و درحالی‌که ژولی به نقطه‌ای خیره مانده است، انعکاس نور آبی استخر در صورتش پدیدار می‌شود.

تقابل ریتم تقریباً آرام و نسبتاً کند موسیقی پیانو با ضربه‌ی ناگهانی و شوک‌آور بسته شدن درِ پیانو سبب توقف ریتم آرام پیانو می‌شود. این تقابل نوعی شکنندگی ایجاد می‌کند که نتیجه‌ی آنِ سکوت است. با وجود آن‌که موسیقی نمود نوشتاری و دیداری دارد، در اینجا موسیقی نمودی فیزیکی ندارد و تنها به‌شکل بازنمودی در ذهن ژولی بازپردازی می‌شود. این تقابل نت و موسیقی در مرحله‌ی بعد، به وضعیتی کنشی تبدیل می‌شود که نتیجه‌ی آن ایجاد صدا در فضای فیزیکی است. این تغییر از وضعیت عاطفی به وضعیت کنشی به ایجاد تنش روانی در ژولی می‌انجامد. به همین سبب است که ژولی در سکانس بعد به‌قصد نابودی پارتیتور نت‌ها به محل بایگانی آن‌ها می‌رود. این تغییر از وضعیت عاطفی به وضعیت کنشی خود موجب نوعی سکوت است.

با در نظر گرفتن رخداد کوبش که بر سراسر فضای تصویری این گفتمان حکم‌فرماست، می‌توان نظام تنشی را با عوامل سرعت و زمان مرتبط دانست؛ بنابراین اگر فضایی ریتمیک در این گفتمان حاکم باشد، می‌توان برای این نظام تصویری، ریتمی سریع یا تند قائل شد. در واقع، آنچه این ریتم سریع یا تند را در این نظام گفتمانی به وجود می‌آورد رویداد کوبیده شدن در پیانو است که با سرعت و زمان کوتاه همراه است؛ سرعت که نشان‌دهنده‌ی عنصر زمان است از فعالیت کوبش جدانشدنی است. در این رابطه دو نوع زمان تولید می‌شود که عبارتند از زمان استمراری متناوب و ریتمک و زمان کوبشی رخدادی. زمان استمراری را به سبب ادامه‌دار بودن آن زمان مدت‌دار (دیرشی) می‌نامیم. این زمان با زمان کوتاه شوک‌آور (کوبشی) یعنی بسته شدن در پیانو ارتباط دارد و همین ارتباط به ایجاد سکوت می‌انجامد. بنابراین ریتم، صدا و زمان سه عنصری هستند که در ارتباط با یکدیگر معنای سکوت را تولید می‌کند.

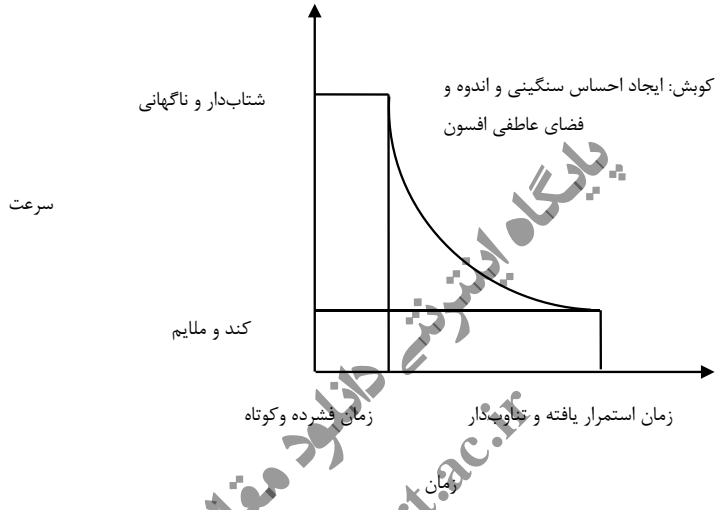
کوبش حرکت و رخدادی است سریع که احساسی ناهنجار و نامنتظر در ما می‌انگیزد. در

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مجموع، آهنگ در یک گفتمان چگونگی حرکت یک پدیده است (شعیری، ۱۳۸۹، ۱۵۵). کوبش موسیقایی در این سکانس در جسم کنش‌گر احساس سنگینی و اندوه به وجود می‌آورد و همین احساس است که فضای عاطفی افسون را بر این گفتمان حاکم می‌سازد، فضایی که معناساز سکوت است. این موضوع نشان می‌دهد که بر خلاف برداشت عمومی، سکوت در گفتمان مورد نظر جایی رخ می‌دهد که بیشترین شدت کوبش وجود داشته باشد.

از تلاقی سرعت بسیار بالا و زمان فشرده و کوتاه، زمانی کوبشی شکل می‌گیرد که در چالش با زمان دیرشی به شکل‌گیری محور تنشی زیر می‌انجامد.



نمودار ۴: طرحواره‌ی تنشی سکانس خواندن نت‌های موسیقی توسط ژولی

۵-۴- تقابل نمود صدای فیزیکی و بازنمود موسیقی

ژولی به محل بایگانی نسخه‌های ناتمام نت‌های موسیقی اتحاد اروپا می‌رود و پس از گرفتن نسخه‌ها آن‌ها را در ماشین بازیافت زباله می‌اندازد و از بین رفتن آن‌ها را تماشا می‌کند. موسیقی از سکانس قبل، از لحظه‌ای که نسخه‌گردان با انگشتش به نت‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید از این قسمت گروه کُر خوشش می‌آید، شنیده می‌شود و تا زمانی که ژولی نت‌ها را در ماشین بازیافت زباله می‌اندازد، ادامه می‌یابد، اگرچه برای لحظاتی با صدای مکانیکی ماشین بازیافت زباله قطع می‌شود.

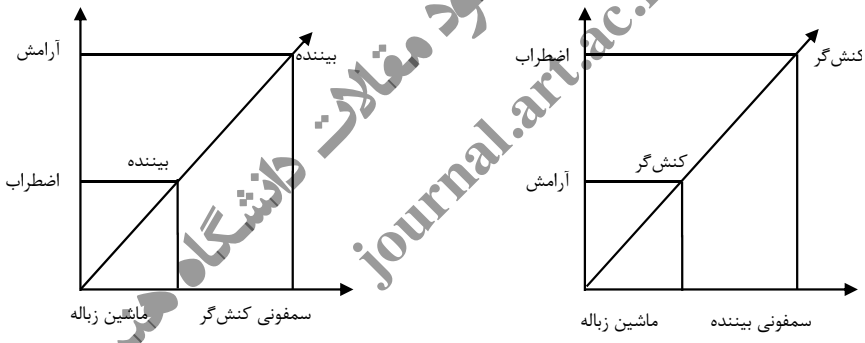
ریتم موزون موسیقی شکل‌گرفته فضای سکوتی را ایجاد می‌کند که با صدای مکانیکی و صنعتی ماشین بازیافت زباله خنثی می‌شود. این سکوت با تمرکزی همراه است که بر اثر شنیدن سمفونی اتحاد اروپا ایجاد شده و صدای مکانیکی ماشین این رابطه شنیداری را قطع می‌کند. در این سکانس سکوت نشانه‌ی تمرکز است و دو بار توسط صدای ماشین بازیافت زباله شکسته می‌شود: یک‌بار برای بیننده و یک‌بار برای کنش‌گر فیلم. در واقع، با یک تناقض اساسی روبه‌روییم: در حالی که موسیقی سبب اضطراب و نگرانی کنش‌گر است، برای بیننده مفهوم سکوتی خوشایند را دارد و برعکس، صدای ماشین زباله که برای بیننده به معنای شکسته شدن سکوت است، برای ژولی به این دلیل خوشایند است که همه‌ی خاطرات گذشته را می‌بلعد.

در اینجا می‌توان از وجه پدیدارشناختی موسیقی و سکوت نیز سخن گفت. نگاه پدیداری به نشانه‌ها به ما می‌آموزد که از هستی بنیادی آن‌ها غافل نمانیم. چراکه از دیدگاه پدیدارشناختی،

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

هر آن‌چه‌که کنش‌گری با آن مواجه می‌شود، می‌تواند دارای یک جلوه‌ی سطحی (که حکایت از «ظاهر» آن دارد و تبیین‌کننده‌ی رابطه‌ای قراردادی و رایج با آن است) و یک جلوه‌ی شهودی (که حکایت از «هستی» آن دارد و تبیین‌کننده‌ی رابطه‌ای شهودی و غیرمعمول با آن است) باشد. نگاه پدیدارشناختی ارتباط شهودی با چیزهاست و اگر تحلیل گفتمان ادبی بخواهد از نگاه پدیدارشناختی دور نماند، باید پیش از هر چیز در جستجوی سازه‌های زیبایی‌شناختی باشد؛ یعنی لحظاتی را کشف کند که کنش‌گر و کنش‌پذیر پس از تلاقی با یکدیگر در هم گره‌خورده، ذوب می‌شوند و بر اساس این «در هم تنیدگی» نظامی شهودی شکل می‌گیرد و سپس تجلی «هستی»مدار آن چیز ممکن می‌گردد (فونتنی، ۱۹۹۹، ۲۲۸).

در این سکانس، ارتباط پدیدارشناختی به اندازه‌ای است که نشانگر رابطه‌ی وجودی و اگزیستانسیالیستی میان موسیقی موجود (آنچه نت‌ها دال بر آنند) و واپس‌زدگی موسیقی (که دور انداختن پارتیتور موسیقی بیانگر آن است) است. در این میان بین دو سطح شناختی و عاطفی نوعی برخورد پدید می‌آید که نتیجه‌ی آن زایش سطح پدیدارشناختی و بروز انگیزش‌های روانی ژولی است. ژولی با دور انداختن نت‌ها به مرحله‌ای از بعد شناختی رسیده است. این امر به‌شکل فقدان صدای موسیقی نشان داده می‌شود؛ یعنی صدای ماشین زباله بیانگر ورود ژولی از سطح روانی و عاطفی به سطح شناختی است. تا زمانی که صدای موسیقی قطع نشده است ژولی به نتیجه‌ی عملکرد خود پی نمی‌برد. صدای ماشین زباله جایگزین فقدان صدا - در اینجا موسیقی- شده است و این صدا در واقع، نه صدا که فقدان صدای موسیقی است.



نمودار ۵: طرحواره تنشی سکانس دور انداختن پارتیتور نت‌ها توسط ژولی

۵-۵- فرایند گذار از آیکونیک به هاپیرآیکون[۳۳]

توضیح سکانس: ژولی بستنی و قهوه سفارش می‌دهد؛ در حالی که بستنی می‌خورد با شنیدن صدای فلوت به بیرون از کافی‌شاپ نگاه می‌کند، مردی در نمایی لانگ‌شات[۳۴] در حال نواختن فلوت است. تصویر دوباره به نمای کلوزآپ[۳۵] ژولی قطع می‌شود. وی مات و مبهوت در حال نگریستن به مرد فلوت‌زن است؛ سپس به مدت ۲۰ ثانیه، نمایی لایی[۳۶] از فنجان قهوه، همراه با صدای فلوت، نشان داده می‌شود.

در صحنه‌ی کافی‌شاپ، وضعیت سکوت وضعیتی است که با وجود شنیدن صدای فلوت قدرت می‌گیرد. فنجان قهوه به‌مثابه نماینده‌ی کنش، کنش‌گر و زمان عمل می‌کند: نماینده‌ی زمان است به سبب وضعیت عبور سایه‌روشن و چرخش نور بر روی آن، نماینده‌ی وضعیت کنشی است به سبب آن‌که تنها عنصر حاضر در صحنه است و قطره‌ی قهوه‌ی روی آن بیانگر عمل نوشیدن قهوه است و نماینده‌ی کنش‌گر است به سبب رابطه‌ای که در پلان قبل با کنش‌گر داشته است. به

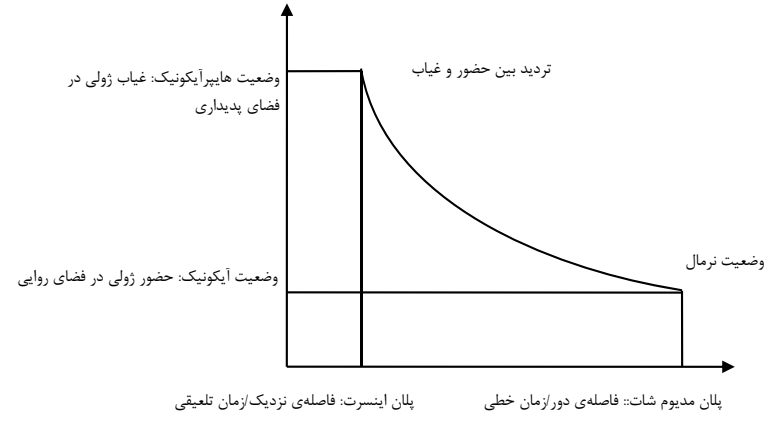
پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

دیگر سخن، وضعیت آیکونیک فنجان قهوه پشت سر گذاشته می‌شود و وضعیت هایپرآیکوینک رخ می‌دهد. در وضعیت آیکوینک تصویر ژولی در پلان مدیوم‌شات[۳۷] نشان داده می‌شود و در وضعیت هاپیرآیکوینک تصویر ژولی حذف و تصویر فنجان قهوه در پلان اکستریم‌کلوزآپ[۳۸] به تصویر کشیده می‌شود. برخورد این دو سطح وضعیت تنشی سکانس را شکل می‌دهد؛ ما ناگهان از فضایی باز و گسترده وارد فضایی بسته و آسمیک بدون امکان تنفس می‌شویم که نمایانگر وجه تنشی گفتمان است. علاوه بر آن، حرکت سایه‌روشن نور بر روی فنجان قهوه وضعیت ناپایدار این گفتمان را ترسیم می‌کند. در واقع، این وضعیت هایپرآیکونیک بیانگر وضعیت پدیدارشناختی است. فضای پدیدارشناختی فضایی است که سوژه در آن در کمترین فاصله‌ی ممکن با ذات ابژه و جهان قرار دارد. فنجان از موقعیتی آیکونیک در فضایی روایی به موقعیتی هایپرآیکونیک در فضایی پدیداری تبدیل می‌شود؛ یعنی فنجان نقشی استعلایی پذیرفته است و دیگر تنها یک فنجان نیست؛ بلکه، همانند صحنه‌ی معروف چای مادلن مارسل پروست، نشانه‌ای است که تمامی خاطرات و گذشته‌ی ژولی را برای او زنده می‌کند و فضای پدیداری و نقش استعلایی فنجان به منبع لایزال انرژی و تجلی خاطرات ژولی تبدیل می‌شود.

هایپرآیکون نشانه‌ی آیکونیکی است که از آیکون عبور می‌کند و تا مرز استعاره پیش می‌رود؛ اگرچه در بسیاری از موارد وجهی از آیکونیک بودن خود را نیز حفظ می‌کند. هایپرآیکون نه آیکون است که مبتنی بر شباهت با ابژه‌ی بیرونی باشد و نه هایپوآیکون که حضوری مستقل داشته باشد. در هایپرآیکون نشانه بسط یافته، از ابژه، چه بیرونی و چه درونی، فاصله می‌گیرد و تا مرز استعاره پیش می‌رود (شعیری، ۱۳۹۱، ۲۱۰).

بنابراین این وضعیت هایپرآکونیک وضعیت تردید بین حضور و غیاب است؛ یعنی فنجان لحظه‌ای حاضر است و لحظه‌ای دیگر به غیاب می‌رود و در حفره‌ی زمان فرو می‌رود و این حضور و غیاب وضعیت دوگانه‌ای را ترسیم می‌کند که گویا از بیرون بر فنجان تحمیل می‌شود. بنابراین ما به سبب رفت‌وآمد سایه‌روشن نور، در موقعیتی نامصمم قرار می‌گیریم و این حکایت از زمان لازم برای تصمیم‌گیری سوژه دارد؛ و این زمان حفره‌ای به وجود می‌آورد که معنایی و تعلیقی است. این تعلیق علی‌رغم صدای فلوت (که تداعی‌کننده‌ی خاطرات کنش‌گر است) بیانگر معنای سکوت است. به این ترتیب، زمان و فاصله در پیوند با صدای فلوت و حرکت سایه‌روشن نور بر روی فنجانِ استعلایافته معنای سکوت را می‌آفرینند. طرحواره‌ی تنشی این سکانس در نمودار شماره‌ی ٦ نشان داده شده است:



نمودار۶. طرحواره‌ی تنشی سکانس: حضور ژولی در کافی شاپ

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تصویر ۲. سکانس حضور ژولی در کافی شاپ

منبع: فیلم سه‌رنگ: آبی

۶- نتیجه‌گیری

بدون تردید سکوت به‌عنوان یکی از ابزارهای ارتباطی از جایگاه ویژه‌ای در گفتمان‌های گوناگون برخوردار است. ازآنجایی‌که سکوت امروزه یکی از عوامل مهم ساختار دراماتیک در سینما محسوب می‌شود، شناخت آن در این حوزه‌ی گفتمانی ضروری است. در این مقاله با بهره‌گیری از رویکرد نشانه-معناشناختی سینما، بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی در فیلم سه‌گانه‌ی آبی بررسی شد. برای تحلیل نشانه-معناشناسی سکوت در گفتمان فیلم سه‌گانه‌ی آبی، ابتدا متغیرهای دیداری متن، مانند رنگ، نور، حرکت، فضا، فاصله، زمان، صدا، تکثر و نشر، و ارتباط آن‌ها با یکدیگر در گفتمان مورد نظر بررسی شد. سپس ارتباط عناصر و نمایه‌های دیداری با یکدیگر و با دیگر عوامل متنی، مانند زاویه‌ی دید، مرکزگرایی/مرکزگریزی، کاهش/افزایش، حضور/غیاب و در نهایت مهم‌ترین عوامل تنشی یعنی فشاره و گستره، مطالعه شد. برای مثال، در سکانس «ژولی در حال خواندن نت‌ها» و «ژولی در حال به دور انداختن پارتیتور نت‌ها» سکوت در پیوند با زمان، ریتم، حرکت و صدا و در سکانس «ژولی در بخش ریکاوری بیمارستان» سکوت در پیوند با عمق، حرکت، فاصله، رنگ و موسیقی شکل می‌گیرد. نقش موسیقی در شکل‌گیری وجه تنشی، در ارتباط با دیگر عناصر بصری موجود در سکانس‌ها، به سبب وجه پیشاتنشی که در این فیلم بر عهده دارد، بسیار پررنگ است. برای مثال، ترکیب آن با رنگ آبی و حرکت دوربین در سکانس «حضور ژولی در بیمارستان» و یا ترکیب آن با رفت‌وبرگشت سایه‌روشن نور در سکانس «حضور ژولی در کافی‌شاپ» و یا در ترکیب با رنگ مشکی در سکانس‌های «فید اوت-فید این». بنابراین، موسیقی نقش مهمی در تولید فضای تنشی و در نتیجه در ایجاد سکوت به‌واسطه‌ی تعامل فضاهای گوناگون گفتمانی دارد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که سکوت در گفتمان سینمایی کیشلوفسکی، به هم‌آمیختگی فضاهای گفتمانی وابسته و نتیجه‌ی جریانی طیفی است. فرایند طیفی مولد سکوت بر اثر تلاقی چالشی بسترهای گفتمانی ایجاد می‌شود. جریان چالشی نشان داد که اوج و فرود در تعامل گسترده و فشرده قرار می‌گیرند تا از دل این رابطه سکوت حاصل شود.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

پی‌نوشت‌ها

1. Counterpoint
2. continu
3. discontinu
4. Wittgenstein
5. Kant
6. Heidegger
7. dasein
8. Susan Sontag
9. Derrida
10. Thomas clifton
11. Le carré sémiotique
12. graduel
13. le carré tensif
14. Zilberberg
15. espace tensif
16. zone d'intensité
17. zone d'extensité
18. affectif
19. cognitif
20. Fade Out
21. Fade In
22. Long Shot
23. Medium Long Shot
24. Medium Shot
25. Zoom in
26. Zoom back
27. Close-up
28. Husserl
29. intention
30. natural attitude
31. Brentano
32. aboutness
33. hypericône
34. Long Shot
35. Close-up
36. insert
37. Medium Shot
38. Extreme Close-up

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

منابع

- امامی، همایون (۱۳۸۷) *فیلم مستند درام و ساختار دراماتیک*، نشر ساقی، تهران.
- استفان، پالم کوئیست (۱۳۸۵) «سکوت به‌مثابه غایت کوشش‌های فلسفی»، ترجمه‌ی سیدسروش هاشم‌زاده، *نشریه‌ی خردنامه همشهری*، شماره‌ی ۱۲۱.
- حقی، سید علی (۱۳۷۸) «درآمدی بر پدیدارشناسی هوسرل»، *نامه‌ی مفید*، شماره‌ی ۱۹.
- سجودی، فرزان، صادقی، لیلا (۱۳۸۹) «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه»، *فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۲، صص. ۸۸-۶۹.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹) *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، نشر سمت، تهران.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

- ------ (۱۳۹۱) *نشانه-معناشناسی دیداری*، نشر سخن، تهران.
- صادقی، لیلا (۱۳۹۲) *کارکرد گفتمانی سکوت در ادبیات معاصر فارسی*، نشر نقش جهان، تهران.
- مارر، مونیکا (۱۳۹۱) *کریشتف کیشلوفسکی*، ترجمه‌ی هادی چپردار، نشر مرکز، تهران.

- Clifton, Thomas (1976) the Poetics of Musical Silence, 62 *Musical* Q. 164.
- Derrida, Jacques (1976) *Of Grammatology,* Trans: Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fontanille, Jacques (1999) *Sémiotique et littérature.* Essais de methode. Paris: PUF.
- Glenn, K.M. (2004) *Discourse of Silence in Alcanfor and «Te deix, amor, la mar com a penyora»* California: Wake forest University.
- Heidegger, Martin (1927) *Bing and Time,* Trans.j. Macquarrie and Robinson, Black well, neinth edition, oxford.
- Sontag, Susan (1969) *the Aesthetics of Silence,* USA: Farar, Srtaus & Giroux.
- Zilberberg, Claude (2012) *La structure tensive*, Belgique: Presses Universitaires de Lièges.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

Received: 14 Apr 2015
Accepted: 5 Sep 2015

Semiotic Analysis of Silence in the Discourse of Kieślowskyan Cinema

Selma Nayebi, Master of Arts, Department of Art Studies, Azad University of Yazd, Iran.
Hamid Reza Shairi, Associate Professor of Linguistics and Semiotics Studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract
As the discourse of literature, the notion of silence in film's discourse would be considered as an absent element in the background of the text. Silence appears either through structural and content elements or diverse textual signs like spectral and interdependent relationship such as less/more distance, saturated or pale light in foreground that make it definable and explainable. But the representation of silence in cinema is distinct from silence in writing or speech. Because of its abstraction and with response to this question that "How silence is represented in cinema's discourse? "We are able to perceive a novel definition of silence in cinema in the framework of semiotic studies. Silence finds its signification through a sign or signs in a discursive context or chain in which they refer to it. Thus, silence like other elements or notions of signification with which it is in opposition such as sound, is perceived or explained either by an expression or other forms of expression which are in fact the expressive signifiers of silence. In other words, the presence of this expression or expressive signifier of silence in discursive context of film is necessary in order to demonstrate its trace. In the discourse of film, silence is created through action, rhythm, extensity, movement, repetition, the game of light penumbra, the absence of dialogue, time, spacing, perspective, and music. Therefore, silence has no longer the general sense of silence. In fact, silence can create a tensive space which results in creation of dynamic and fluid values in discursive regime. Tensive space is composed of intensive and extensive zones. Such process is realizable by the interdependence of these components. Intensive zone is the atmosphere of subject modalities whose orientation tends to the passions and internal world of actant while the extensive space concentrates on the external, quantitative and cognitive aspect. If the extent of tensive space is limited or reduced, we encounter with the extensive and concentrated situation, but in the case of unlimited and multiple extensive of tensive space, we are facing extensive circumstances. Among different approaches to the interpretation of silence, visual semiotics foundation which is the theoretical framework of this research can be considered as an efficient and suitable approach to study silence in the discourse of cinema. Adopting and profiting a descriptive and analytical research methodology, this research tries to respond to this question that "how can study the silence system of Kieślowskyan cinema in the framework of semiotics with application of discursive approach. Also another question which arises is that "what kind of factors or variables should be regarded in the process of silence signification. It seems that abovementioned structural and content elements crystalize the function of silence in the discursive system of Three Colors Trilogy: Blue as the corpus of this study based of tensive scheme of discourse in the framework of semiotics. In its turn, the goal of this research is the analysis and the investigation of silence place and its signification besides semiosis functions in Kieślowskyan cinema.

Keywords: Semiotics, Silence, Discursive System, Signification Process, Kieślowskyan Cinema.

http://Journal.art.ac.ir