فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

# The politics and the semiology of cinema

Moezeddin Babakhani Teymouri[1]

Elham Mohamadzade [2]

**Abstract**

This research is important because it seeks to examine the relationship between two different spaces, namely "cinema" and "politics", through interdisciplinary studies. Therefore, first, a distinction is made between "politics" and "political amoeba", and then, through classical thinkers such as Aristotle and modern thinkers such as Hannah Arendt, it examines the political, and through Saussure and David Bordwell's formalist semiotics and Carol Pearson's mythological semiotics, it examines the political and politics in a film related to modern American cinema based on a linear narrative, i.e., beginning, middle, end. The findings of this research are that politics and cinema are related, and this film is particularly based on politics and not political amoeba. The main question of this research is also based on: What effect does political amoeba have on the formation of action and aesthetics from the classical to the modern period?

**key words : politics ,The politics , aristotle , Hannah Arendt, Semiotics , saussure , pearson, Bordwell**

1. PhD in Political Thoughts from Tarbiat Modares University,Thran,Iran.
**Bteymouri@yahoo.com**

2. Master's student of cinema at the azad university of tehran, Central Tehran Branch, , tehran , iran
**Emk5590@gmail.com**

فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

# امر سیاسی و نشانه شناسی سینما

معزالدین باباخانی تیموری [1]، الهام محمدزاده [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

## چکیده

این پژوهش از آن وجه حائز اهمیت است که از طریق مطالعات بینا رشته‌ای می‌خواهد نسبت دو فضای متفاوت یعنی "سینما"و "سیاست"را بررسی نماید؛ لذا ابتدا تفکیکی بین "سیاست" و"امر سیاسی"قائل می‌شود و سپس از طریق متفکر کلاسیکی مانند ارسطو و متفکر مدرنی مانند هانا آنت به بررسی امر سیاسی و از طریق روش نشانه شناسی فرمالیستی سوسو ر و دیوید بوردول و نشانه شناسی اسطوره‌شناختی کارول پیرسون به بررسی امر سیاسی و سیاست در یک فیلم مربوط به سینمای مدرن امریکا مبتنی بر روایت خطی یعنی آغاز؛ میانه؛ پایان می‌پردازد و یافته‌های این تحقیق عبارت است از اینکه سیاست و سینما با هم نسبت دارند و این فیلم به خصوص مبتنی بر سیاست است و نه امر سیاسی. سؤال اصلی این پژوهش نیز مبتنی است بر اینکه: امر سیاسی چه تأثیری در شکل‌گیری کنش و زیباشناسی از دوره کلاسیک به مدرن دارد؟

**کلید واژگان: سیاست، امر سیاسی، ارسطو، هانا آرنت، نشانه شناسی، سوسور، بوردول، پیرسون**

۱. دکترای اندیشه سیاسی، دانشگاه تربیت مدرس ، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
khosravi.inche@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما ؛دانشگاه ازاد تهران مرکزی، تهران، ایران

## مقدمه

هاناآرنت؛ کلود لوفور؛ شانتال موفه؛ کارل اشمیت به تفکیک بین امر سیاسی و سیاست پرداختند؛ امر سیاسی سطح فلسفی و بنیادی‌تر از سیاست است و به معنای شرط امکان سیاست است و امر سیاسی همان بنیاد وجودی و هستی شناختی سیاست است و به طرح این پرسش می‌پردازد که چرا انسان‌ها اساساً وارد کنش سیاسی می‌شوند و یا با یکدیگر تضاد دارند و چگونه در جهان مشترک با یکدیگر زیست می‌کنند. امر سیاسی مرتبط با ماهیت سیاست است و نه شکل و محتوای آن؛ ناظر به نحوه شکل‌گیری جمع؛ قدرت و تضاد و همزیستی و لایه‌های پنهان سیاست است؛ امر سیاسی می‌تواند در ساختارهای بیرون از سیاست رسمی و در تمام عرصه‌های زیست و زندگی روزمره انسان‌ها وجود داشته باشد و به‌نوعی شکل‌دهنده انواع سبک زندگی است؛ امر سیاسی به طرح این پرسش می‌پردازد که چرا سیاست وجود دارد؟ ولی سیاست تجربی و نهادی و اجرایی است و مربوط به فعالیت‌ها و تصمیم‌های مشخص در اداره جامعه است و وجه تاریخی مبتنی بر قانون‌گذاری و انتخابات و سیاست‌گذاری‌ها دارد. این پژوهش درصدد است تا بین امر سیاسی و از طریق نشانه شناسی در وجه سوسوری آن ودروجه دیگر مبتنی بر اسطوره‌شناسی در وجه یونگی آن از طریق کارل پیرسون به نسبت امر سیاسی و سینما می‌پردازد و برای انضمامی شدن استدلال فیلم پدرخوانده مورد تحلیل قرارگرفته است تا نسبت بین امر سیاسی و سینما مشخص شود؛ همچنین به تشریح مفهوم امر سیاسی در اندیشه‌های ارسطو و هانا آرنت پرداخته‌شده است.

## اهمیت و ضرورت پژوهش

ازآنجایی‌که مفهوم "درام "و "انسان "مفهومی درهم تنیده و جدایی‌ناپذیر است زیرا درام مبتنی بر"کنشگری"انسان است و در اصل به معنای عملی است که انجام می‌شود و این انسان است که عمل می‌نماید و می‌خواهد نتایج عمل خود را ببیند لذا اهمیت و ضرورت این پژوهش آن است که این نسبت سنجی را با توجه به پیچیدگی‌های ابعاد انسانی در ابعاد فلسفی؛ روان‌شناختی؛ سیاسی مورد تحلیل قرار می‌دهد. بنابراین از اهمیت دیگر این پژوهش

عبارت است از ترکیب میان "فلسفه"؛"سیاست"و "روان‌شناسی"است. و همچنین این پژوهش به ابعاد مختلف نسبت بین کنش و تحول شخصیت در سه نگاه متفاوت می‌پردازد. ازجمله وجه دیگر که این پژوهش را حائز اهمیت می‌نماید آن است که در این پژوهش به ارتباط بین تحلیل فیلم پدرخوانده و نشانه شناسی و روانشناسی از وجه امر سیاسی پرداخته‌شده است لذا در این مفهوم سینما خود باعث به وجود آمدن امر سیاسی و "کنش"می‌شود که ارسطو وهانآرنت نیز به این وجه امر سیاسی پرداختند.

## طرح مسئله

ریشه‌های اولیه کنشگری انسان را در یونان و حدود ۸۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح می‌توان جستجو نمود؛ در اشعار هومر که مبتنی بر شعر حماسی است و در ایلیاد و اودیسه وی این کنش گری در چارچوب حماسه و جنگ تن به تن بروز و ظهور می‌نماید در این سبک از شعر که خود نوعی دران محسوب می‌شود روایت‌ها به صورت اسطوره‌ای و کنش‌ها تأثیر مستقیم بر سرنوشت یک ملت یا جهان دارند مانند ایلیاد هومر؛ در تراژدی‌های یونان تقابلی بین نظم کیهانی و نظم بشری دید می‌شود و کنش‌های انسانی حاصل تقابل بین این دو نظم حاصل می‌شود که این نوع تقابل‌ها می‌تواند در وجود شخص درهم لذا در تراژدی‌های یونان قهرمان به صورت نیمه خدا و نیمه انسان است و شخصیت‌هایی با جایگاه اجتماعی بالا مانند پادشاهان؛ اشراف که تنزل انحا به دلیل خطا (هامارتیا) است صورت می‌پذیرد لذا کنش‌ها در تراژدی فاخر و نخبه گرایانه است؛ درکمدی به‌نوعی بازگشت به نظم اجتماعی و انتقاد از انحرافات کوچک اجتماعی و درنهایت بازگرداندن نظم و ثبات به شهر است و نمایش این نوع از کنش برای عوام و به‌نوعی نشان دادن نقایص انسانی است و سبکی عوامانه است در مقایسه با تراژدی.

دردروره مدرن به دلیل اینکه مفهوم "فرد"به وجود می‌آید و به قول لوکاچ عصر حماسه و تراژدی به پایان می‌رسد و تمام این موارد در "رمان "خود را نشان می‌دهند؛ به‌نوعی یک شیفت پارادایمی از دوره کلاسیک نسبت به دوره مدرن در "درام "قابل‌بررسی است؛

به‌طوری‌که در این دوره دیگر وضعیت خدایان و مسائل کیهانی و سرنوشت مطرح نیست و همه چیز طی سفر درونی در ذهن فرد حاصل می‌شود و به‌نوعی با نوعی فروپاشی ناشی از ناتوانی فرد در مواجهه با بحران مدرنیته مواجه هستیم مسائلی نظیر بوروکراسی و از خود بیگانگی انسان و پوچ‌گرایی به وجود می‌آید و دیگر مانند دوره یونان با قهرمانان که نیمی خدا و نیمی انسان بودند مواجه نیستیم و به جای آن با شخصیت‌های متوسط الحال؛ آسیب‌پذیر مواجهه هستیم به‌نوعی در دوره مدرن غایت مفهوم خودرااز دست داده و به جای آن هدف جایگزین شده است و در دوره کلاسیک همه مسائل سیاسی و اجتماعی و روان‌شناختی درهم تنیده بود ولی در دوره مدرن همه این مسائل از هم تفکیک و جدا می‌شوند؛ لذا با توجه به اینکه بسترهای دوره کلاسیک با دوره مدرن متفاوت است کنش‌های انسان و درام نیز متفاوت است و نگاه زیباشناسانه انسان نیز متفاوت است برای مثال در دوره کلاسیک "تئاتر"وجود داشت و در دوره مدرن هم وجود دارد ولی "تئاتر "دوره کلاسیک با دوره "مدرن "با یکدیگر متفاوت است و هنر نوظهوری به وجود آمد به نام "سینما". مسئله اصلی این تحقیق چنین است، و دیگر مسئله این پژوهش آن است که شخصیت دردورتن تاریخی تلقی‌های متفاوتی از آن شده است و اگر بخواهیم به منحنی تحول شخصیت از روزگار کلاسیک تا به دوره معاصر توجه نماییم به نظر می‌رسد که وضعیت واقعیت را در نظر بگیریم؛ به این معنا که مفهوم واقعیت در دوره کلاسیک امری پیشینی بود و تحول شخصیت از طریق کشف غایت که سعادت بود متحول می‌شد و انحراف از این رسیدن و پیمودن به غایت سعادت انحراف تلقی می‌شد و تراژدی و کمدی و حماسه شکل می‌گرفت؛ به عبارت دیگر درون و بیرون و سعادت و شقاوت همه در هم تنیده بودند زیرا در دوره کلاسیک؛ ذهن به معنای "سوژه"وجود نداشت و ذهن و عین در هم تنیده بودند ولی در دوره مدرن تحت تأثیر اندیشه‌های دکارت و سپس کانت تفکیک بین "سوژه"و "ابژه"حاصل شد و آن پارادایم کشف محور که در دوره کلاسیک مطرح بود؛ تبدیل به پارادایم ابداعی شد یعنی واقعیت ساخته می‌شود و مسئله ساخت واقعیت و ساخت شخصیت در درام و زندگی روزمره است؛ حرکت در دوره کلاسیک متافیزیکی و کلی در جهت نظم

کیهانی و حفظ آن بود ولی حرکت در دوره مدرن در جهت ساخت انضمامی و زندگی روزمره بود برمبنای "عقل خود بنیاد"که خود بنیاد خود را برمی نهد لذا تفکیکی بین واقعیت درونی و واقعیت بیرونی به وجود می‌آید مسئله آینده به وجود می‌آید این‌ها مسائلی هستند که در دوره کلاسیک مطرح نبود ولی با اندیشه‌های دکارت و سپس کانت مطرح شد؛ بنابراین یکی از کارکردهای این پژوهش نشان دادن مقایسه‌ای این مفاهیم در مورد تحول شخصیت در دوره کلاسیک و مدرن است و بنابراین پرسش اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه از". سؤال اصلی این پژوهش نیز مبتنی است براینکه: امر سیاسی چه تأثیری در شکل‌گیری کنش و زیباشناسی از دوره کلاسیک به مدرن دارد؟

فرضیه اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه امر سیاسی در طول تاریخ اندیشه متحول شده است در دوره کلاسیک؛"سیاست و امر سیاسی "درهم تنیده بودند "و کنش مبتنی بر کشف بود به‌طوری‌که : تحول شخصیتی که ارسطو در نظر دارد مبتنی برکنش است که این کنش درراستای کشف "خیر" است و به‌نوعی درهم تنیدگی "هستی‌شناسی"و "معرفت‌شناسی"می باشدولی در دوره مدرن تفکیکی بین امر سیاسی و سیاست به وجود آمد و هاناآرنت در وضع بشر بیان می‌نماید که سه عرصه اساسی برای حیات آدمی است که عبارت است از "زحمت"؛"کار"؛"عمل"و امر سیاسی مبتنی بر عمل است؛ لذا از طریق نشانه شناسی می‌توان نسبت سنجی بین سینما و سیاست برقرار نمود. تحول شخصیتی که آرنت در نظر دارد در وضع بشر ذهن انتقادی از دوره مدرن و تفکرات پوزیتویستی است که درون رادرنظر نمی‌گیرند و تنها به بیرون و عرصه "زحمت"و "کار"توجه می‌نمایند که خالی از معنا است و تحول شخصیت از نظر آرنت حرکت از "بی‌معنایی"زندگی روزمره به "معناداری "است که دارای وجه "هستی شناسانه "است و شخصیت خود را در معناداری و بی‌معنایی و در نقش خود می‌بیند و تحول شخصیتی که موردنظر "کارل پیرسون "است ایده "سفر قهرمان "فردی و سوژه محور است و عبور از موانع خارجی و موانع داخلی است و بیشتر وجه "معرفت‌شناختی مبتنی برروانشناختی "دارد و در نظام نشانه شناسی؛ شخصیت به نماد تبدیل می‌شود مانند "قهرمان"؛"ناقهرمان"؛"ضد قهرمان". و در نشانه شناسی سوسور و

بوردول و پیتروولن و یا کریستن متز به جای "شخصیت"؛ نقش داریم مانند "قهرمان؛"ضد قهرمان "و نا قهرمان "و ارتباط این موارد با سیاست آن است که سیاست در بستری فرهنگی و اجتماعی متبلور می شود و مبتنی برکنش و معنا است و تمامی این موارد نیز مبتنی برکنش و معنای انسان است؛ لذا با سیاست نسبت دارد.

برای پاسخ به این پرسش از اندیشه‌های ارسطو برای بررسی وجه فلسفی شخصیت انسان و درام و برای بررسی وجه روان‌شناختی این تحول از رویکرد پیرسون که نگاه یونگی دارد و برای بررسی وجه سیاسی از رویکرد هانآرنت که در کتاب حیات ذهن مطرح نموده است و سه عرصه "زحمت "؛"کار"؛"کنش"را صورت‌بندی نموده است استفاده می‌شود.و سپس از طریق نشانه شناسی سوسور و اندیشمندان متأثر از آن به نسبت سنجی این مفاهیم پرداخته می‌شود.

نکته حائز اهمیت در این پژوهش عبارت است از تفکیکی که بین "امر سیاسی" و" سیاست قائل می‌شویم. هنگامی‌که از امر سیاسی (دپولیتکس) سخن می‌گوییم از یک کلیتی انسانی که دران معنا آفرینی و نقد و تحلیل و برای رسیدن به کنشی در جهت حل مسئله است سخن می‌گوییم؛ لذا "سیاست "در مفهوم امر سیاسی می‌تواند عرصه‌های متعدد زیست انسان را دربگیرد یعنی مرتبط است با عرصه‌هایی که دران انسان و فرد زیست می‌نماید و به وسیله آن معنا تولید می‌نماید یا به کشف معنا می‌پردازد و یا از طریق‌های دیگر زندگی اجتماعی خود را سامان می‌دهد بنابراین در این مفهوم سیاست امری زیستی و فرهنگی و دارای وجه زیباشناسانه و روانکاوانه و جامعه شناسانه و نقادانه است؛ ولی هنگامی‌که از خود واژه "سیاست"سخن می‌گوییم منظور امور انضمامی است مانند شیوه حکمرانی؛ نسبت دولت و مردم و جامعه مدنی و قدرت و این مسائل؛ البته قدرتی که درامرسیاسی از آن سخن گفته می‌شود قدرتی از "بالا" به پایین"نیست و به قول میشل فوکو "قدرت مشرف "به حیات است که در تمامی عرصه‌های زندگی جریان دارد و بدون قدرت زندگی شکل نمی‌گیرد و قدرت وجه زیستی دارد و شبکه ای ولی قدرتی که در سیاست از زمان ماکیاولی موردنظر است؛ قدرت به معنای سلطه و کنترل و وجهی از بالا به پایین دارد به قول رابرت دال قدرت یعنی

الف خواسته ب را انجام دهد ولی در این پژوهش ارتباط بین نشانه شناسی و سینما که فیلم پدرخوانده را مورد تحلیل قرار داده‌شده از منظر "نشانه شناسی سوسور و دیوید بوردل و سفر قهرمان کارل پیرسون مبتنی بر امر سیاسی است.

## -پیشینه تحقیق

آقایان سید نعیم صدری؛ محمد اکوان و محمدرضا شریف‌زاده در مقاله‌ای به نام "تأملی کثرت گرایانه بر مفهوم کاتارسیس ارسطویی "به واکاوی مفهوم کاتارسیس می‌پردازند و به سه تفسیر شاخص از این مفهوم در سه قلمرو مختلف اخلاقی (تزکیه)؛ روان‌شناختی (پالایش)؛ و معرفتی (شفافیت) پرداختند به موازات آن به نسبت ایده با سایر مفاهیم زیباشناختی ازجمله لذت تراژیک؛ نقص تراژیک و معرفت‌شناختی تراژیک پرداختند و یده کاتارسیس را کلان روایت نمی‌دانند و نگاهی تفسیری به این مفهوم دارند؛ این مقاله تنها به مفهوم کاتارسیس پرداخته و مفهوم تحول شخصیت که موردنظر این پژوهش است؛ نپرداخته است.

-خانم‌ها "مریم سلطانی کوهاتستانی "و "کاملیا طالعی بافقی "در مقاله "تحلیلی براتوس اخلاق نگار در هنر ارسطویی " بیان می‌نمایند که "اتوس "به معنای "شخصیت "یا "منش اخلاقی "در رفتار انسان و پیامدهای خوب و بد ناشی از آن در تقدیر بشر می‌پردازد و به عبارت دیگر این مفهوم در هومر به معنای خو گرفتن با هم و به تدریج به معنای خلق‌وخو و در زمان ارسطو به معنای اخلاق اجتماعی و عرف نامید شد.

-رقیه مقدم و حمیدرضا فرضی و علی دهقان در "نقد اسطوره‌ای گرشاسب "بر اساس دیدگاه کارل پیرسون از طریق الگوی "سفر قهرمان "در چاماسب نامه نشان می‌دهد و دوازده کهن الگو را در نسبت با سفر قهرمان مطرح می‌نماید.

## روش‌شناسی تحقیق

در این پژوهش از روش‌شناسی فردیناندو سوسور استفاده‌شده است که وی زبان و فرهنگ را به مانند نظام نشانه‌ای در نظر می گیرد که دران معانی یک نظام نشانه‌ای (ساین سیستم) را

تشکیل می‌دهند و معنا از طریق پیوند بین دال (سیگنیفایر) و مدلول (سیگنیفاید) منتقل می‌شود. سوسور زبان‌شناس ساختارگراست و از نظر وی واحد اساسی در زبان نشانه زبانی است؛ بنابراین نشانه از نظر وی یک مفهوم ذهنی و یک تصویر صوتی یا نوشتاری است (سوسور؛۱۹۸۳). و هر نشانه از ارجاع دال (سیگنیفایر) به مدلول (سیگنیفاید) حاصل می‌شود. دال صورت فیزیکی نشانه است و توالی صداها یا حروف مثلاً "اسب "یا هرگونه نماد مادی را دربر می‌گیرد.(کوللر؛۲۰۰۲؛۱۹).

مدلول مفهوم ذهنی یا انتزاعی است که توسط آن دال در ذهن گویشگران زبان تداعی می‌شود به عبارت دیگر مفهوم است.(سوسور؛۱۹۸۳)

به عبارت دیگر زبان در سوسور فقط آن چیزی که بیان می‌شود و به عبارت دیگر امر گفته‌شده نیست یا "انونسه "بلکه زبان هم شامل امر گفته‌شده وهم شامل امر گفته نشده است یعنی ناخودآگاه هم جزء زبان است از نظر سوسور.

سوسور بیان می‌نماید که رابطه بین "دال "و "مدلول "یک رابطه قراردادی است و رابطه‌ای نیست که طبیعی باشد و صرفاً از طریق توافق جمعی در جامعه زبانی برقرارشده است؛ لذا معنا در نشانه شناسی سوسور ذاتی نیست و همچنین درزمانی نیست یا "دیاکرونیک "بلکه معنا در سوسور هم‌زمانی یا "سنکرونیک "است یعنی معنا در طول تاریخ شکل نگرفته است و از نظر سوسور معنا حاصل برشی از دوره تاریخی است و حاصل قرارداد صرف است.(بارتز؛۲۰۰۵؛۲۱).

لذا از آنجائیکه معنا به صورت هم‌زمانی شکل می‌گیرد لذا دارای محور هم‌نشینی (سینتاگمتیکال اکسس) و محور جانشینی (پارادیگماتیک اکسس) است. محور هم‌نشینی به رابطه حضور و توالی خطی نشانه‌ها اشاره دارد به‌طوری‌که این محور نحوه اتصال نشانه‌ها در خط زمان (در گفتار) یا خط مکان (در نوشتار) را سازمان‌دهی می‌نماید. ساختار جمله؛ ساختار پاراگراف یا ساختار صحنه یا در درام نمونه‌هایی از این محور هستند؛ معنا در این محور از چگونگی ترکیب عناصر کنار هم ایجاد می‌شود و تغییر عناصر در توالی معنا را کاملاً دگرگون می‌نماید.

در سینما محور هم‌نشینی را بخواهیم تبیین نماییم به نظر می‌رسد که این موارد را شامل می‌شود: تدوین یا مونتاژ (ادیتینگ) به معنای ترتیب قرارگیری نماها (شات ها) برای ساختن یک سکانس؛ برای مثال برش مستقیم از نمای بسته چهره شخصیت "الف "که هراسان است؛ به نمای باز از خیابان خالی و در نظر گرفت توالی "الف "و "ب "که معنای تنهایی پس از وحشت را می‌سازد اگر توالی از "ب "به "الف "بود معنا تغییر می‌نمود.

مورد دیگر که به نظر می‌آید محور هم‌نشینی را در سینما موردبررسی قرارداد: عبارت است از ساختار روایی نریتیو استراکچر "که ترتیب صحنه‌ها رابراساس پیرنگ (طرح) کلی دربرمی گیرد. برای مثال می‌توان به توالی درام درروایت که نقطه آغاز آن عبارت است از آغاز و قطعه میانی عبارت است از ایجاد تضاد و برخورد و مجادله و نقطه پایانی حل این تضادها و برخوردها را که در شخصیت‌های داستان و فیلم رخ می‌دهد می‌توان بیان نمود

و در مورد دیگر رابطه هم‌نشینی به نظر می‌رسد که می‌توان به ترکیب عناصر در یک قاب یا "میزانسن "اشاره نماییم. به معنای چگونگی قرارگیری دکور؛ نور و بازیگر و لباس دریک لحظه بصری. برای مثال دریک صحنه ملاقات؛ اگر شخصیت منفی در سمت راست قاب و شخصیت مثبت در شمت چپ قاب قرار گیرد. این توالی بصری؛ تعارض قدرت را را در آن لحظه نشان می دهد.

دومین محوری که سوسور در تحلیل هم‌زمانی خود بیان می‌نماید عبارت است از "محور جانشینی (پارادیگماتیک اکسس) که این محور شامل مجموعه‌ای از انتخاب‌های جایگزین است که دریک نقطه خاص در محور هم‌نشینی می‌توانستند به جای عنصر فعلی بیایند؛ اما نیامده‌اند و معنای انتخاب‌شده از تفاوتش با گزینه‌های حذف‌شده حاصل می‌شود.(بارتز؛۲۹۹۵). در سینما به مواردی مانند "انتخاب نما "؛"انتخاب لباس "؛"انتخاب موسیقی "جزء محور جانشینی است. برای مثال در انتخاب نما دریک لحظه فیلم‌ساز به جای استفاده از یک نمای کلوزاپ از نمای متوسط استفاده می‌نماید نمای کلوز اپ بیشتر عاطفی است و نمای متوسط بیشتر متعادل است و نمای بسیار باز انزواطلبانه است و فیلم‌ساز مثلاً با انتخاب نمای متوسط می خواهر حس متعادل بودن را منتقل نماید و با انتخاب نمای کلوز

اپ می‌خواهد حس عاطفی را انتخاب کند و یا در انتخاب موسیقی نیز چنین است برای مثال موسیقی ارکسترال؛ حماسی؛ سکوت مطلق؛ آشفته و دیونسی.(موسیقی سکوت مطلق با استفاده هنری از سکوت به دو شکل اصلی ظهور می‌نماید. الف: در موسیقی کلاسیک مدرن: تمرکز وجود شنونده و مشهورترین نمونه آن اثر جان کیج به نام ۴:۳۳ ثانیه است و تمرکز کیج مبتنی بر صداهایی هست که از محیط می‌آید و در تحلیل سوسوری؛ استفاده از این نوع موسیقی این است که مثلاً حس "ترافیک "و صداهای بیرونی القاء شود.)

یا در مورداستفاده از لباس که شامل لباس رسمی؛ مجلل؛ خیابانی؛ معمولی؛ لباس کار را در نظر بگیریم امکان دارد فیلم‌ساز از لباس کار استفاده نماید و معنای ان انتقال "حس "معنای سادگی است یا لباس رسمی را انتخاب کند که حس "تشریفات "رامی خواهد منتقل نماید در فیلم‌سازی؛ کارگردان همواره بین این دو محور در نوسان است به‌طوری‌که از توالی هم‌نشینی صحنه‌ها برای ایجاد ساختار روایی استفاده می‌شود و از توالی‌های جانشینی یا جایگزین را برای هر جزء (نما یا صدا یا دیالوگ) استفاده می‌نماید. در این مقاله به بررسی نقش هنرمند در زندگی بشری می‌پردازد و به بحث کنش و کنش گری از نظر هانا آرنت می‌پردازد.

نشانه شناسان مهمی در مطالعات سینمایی از "سوسور "تاثیرگرفته‌اند؛ مانند کریستین متز؛ دیوید بوردول و پیتروولن؛ که در این قسمت به نسبت سنجی این تأثیر پرداخته می‌شود؛ نکته حائز اهمیت آن است که در نشانه شناسی؛ نشانه جانشین؛ ذهن و عین و یا شخصیت می‌شود. سوسور زبان را به عنوان "نظام نشانه‌ها "(لنگویژ) در برابر گفتار فردی (پارول) تحلیل می‌نماید. کریستین متز زبان سینما را نوعی نظام نشانه‌ای می‌داند و تلاش می‌نماید دستور زبان فیلم را کشف نماید. دیوید بوردول نیزدرتحلیل های ساختارگرایانه‌ی اولیه‌اش مثلاً در "سینمای کلاسیک هالیوود "ارالگوهای تکرار و تقابل به عنوان نظام نشانه‌ای درروایت سینمایی بهره می گیرد.

سوسور و متز و بوردول وولن همه معنا را از ساختار و نظام می‌دانند و از نیت مولفو این نگرش ساختارگرایانه که فیلم یا زبان را خود بسنده و مستقل از روانشناسی خالق اثر می‌داند.

متز از سوسور به‌طور مستقیم تأثیر گرفت و کوشید سینما را مانند زبان درک نماید. متز ساختارهای دلالتی فیلم را بر اساس رابطه‌ی دال و مدلول تحلیل نمود و پذیرفت که سینما "زبان "به معنای زبانی سوسوری نیست زیرا نحوودستور صریح ندارد.

بوردول در آغاز ساختارگرایی و به‌تبع از سوسور بهره گرفت؛ اما بعدها از نشانه شناسی فاصله گرفت و به سمت رویکرد شناختی (کاگنتیو) روی اورد. او بیشتر به چگونگی درک روایت توسط تماشاگران و به ساختارهای ادراکی ذهن انسان توجه نمود تا به نظام نشانه‌ها بنابراین متز ادامه مستقیم ساختارگرایی و نشانه شناسی "سوسور "است و بوردول گذار از ساختارگرایی به شناخت گرایی است. پیتروولن به نظر می‌رسد که با سوسور بسیار نزدیک است و مانند سوسور به ساختار نشانه‌ها و نظام‌ها را تحلیل می‌نماید وولن اساساً فیلم را تحلیل می‌نماید اما با آرنت نیز شباهت‌هایی دارد و اینکه "انسان؛ کنش؛ معنا را مطرح می‌نماید یعنی فیلم به عنوان کنش انسانی بیان معنا و تجربه مشترک؛ به نظر می‌رسد خواندن فیلم به عنوان "فضای مشترک بین سازنده؛ اثر و تماشاگر؛ می‌تواند نزدیکی با مفهوم "جهان مشترک "آرنت داشته باشد. وولن معنا را در ساختار نشانه‌های فیلم می‌جوید و آرنت معنا رادرکنش انسانی؛ سخن و عمل در جهان می‌جوید. هردو به "زبان "یا "نشانه "توجه دارند؛ وولن به زبان سینما و آرنت به زبان عمل به عنوان شرط انسان بودن توجه دارد.

## -امر سیاسی و کنش و زیباشناسی

### امر سیاسی در ارسطو

از نظر "ارسطو "سیاست در ذات انسان نهفته است و در ارسطو "امر سیاسی "و "سیاست "در هم تنیده است و این تفکیک از دوران مدرن پدید آمد. ارسطو در رساله متافیزیک به تفکیک علوم می‌پردازد و علوم را به نظری؛ عملی؛ ساختنی تقسیم می‌نماید و غایت همه علوم را رسیدن به سعادت و خیر می‌داند؛ بنابراین امر سیاسی در ارسطو کشف خیر و رسیدن به سعادت است که از طریق پالایش در نفس صورت می‌گیرد؛ لذا

ارسطو در بوطیقا (پوئتیک)؛ تحول شخصیت را قلب تراژدی می‌داند که باعث کاتارسیسس یا پالایش درون می‌شود که مستقیماً با سرنوشت اخلاقی درهم تنیده است و تحول به تغییر

در "تلوس "یا هدف نهایی یا سرنوشت مطلوب شخصیت بمی گردد. تراژدی از نظر ارسطو با یک شخصیت والا آغاز می‌شود که دچار سقوط می‌شود و تغییر و تحول در شخصیت والا از "سعادت "به "شقاوت "رخ می‌دهد و یا برعکس، با یک شخصیت متوسط که به واسطه اعمالش به درکی والاتر می‌رسد و این تحول و تغییر از طریق هامارتیا یا خطای تراژیک که ناشی از ناآگاهی است و قضاوت غلط و یا درک روشن و خوب یا "انورنسیس "که شناسایی کشف حقیقت است رخ می‌دهد.

در ارسطو شخصیت خوب؛ شخصیتی است که بتواند سعادت (ائودومونیا) را کشف نماید و از طریق استعلائی به آن غایت سعادت برسد و خوبی جزء هکسیس یا ملکه شخص شود و در هرشرائطی انسان خوب؛ خوب است مگر اینکه دچار "هامارتیا "شود؛ بنابراین تأکید ارسطو بر ماهیت از پیش تعیین‌شده به معنای فلسفه سرنوشت یا طبیعت ثابت است که تحول؛ صرفاً آشکارسازی ان حقیقت اخلاقی از طریق عمل است درحالی‌که در سوسور مدلول‌ها در لحظه و بر اساس رابطه با سایر نشانه‌ها تعریف می‌شود و نه مانند ارسطو بر اساس یک استاندارد اخلاقی ابدی.

**-امر سیاسی در هانا آرنت**

هانا آرنت در کتاب "وضع بشر "این پرسش را مطرح می‌نماید که "چه چیزی سیاست را ممکن می‌سازد؟"و "انسان چگونه در جهان در نسبت با دیگران به آزادی و معنا دست می‌یابد؟ بنابراین هانا آرنت مفهوم امر سیاسی را نه به معنای قدرت یا حکومت بلکه به معنای شیوه‌ی خاصی از بودن انسانی در جمع است. آرنت در این اثر زندگی انسان را به سه فعالیت بنیادین تقسیم می‌نماید که عبارت است از کار لیبور؛ به معنای تکرار زیستی و تأمین معاش و چرخه نیاز و مصرف و این عرصه را غیرسیاسی می‌داند و مرتبط با بقا وزندگی حیوانی می‌داند. عرصه دیگر ساختن یا (وورک) است که به تولید اشیاء پایدار و مصنوع مانند ابزار و بنا و هنر می‌پردازد؛ وی این عرصه را نیمه سیاسی می‌داند که به ساختن جهان مشترک یاری می‌رساند. عرصه سوم را عرصه عمل یا کنش می‌داند که شامل عمل آزادانه و گفت و گوی با دیگران در عرصه عمومی است که این عرصه را کاملاً سیاسی می‌داند.

درواقع امر سیاسی در آرنت همان ساحت "کنش "است؛ بنابراین امر سیاسی نزد وی؛ جمعی؛ متکثر و مبتنی بر آزادی است.

آرنت انتقادی به دوره مدرن می‌نماید و از نظر وی امر سیاسی در دوره مدرن جای خود را به امر اجتماعی داده است و عرصه عمومی از بین رفته و انسان‌ها به افراد منزوی و مصرف‌کننده تبدیل‌شده‌اند و سیاست را با اداره و تکنیک و اقتصاد اشتباه گرفته است.

امر سیاسی از نظر آرنت خلق چیزهای نو است

در آرنت تحول را نه یک فرایند روان‌شناختی درونی مانند پیرسون یا صرفاً اخلاقی مانند ارسطو بلکه یک عمل گفتمانی و رادیکال اجتماعی می‌داند که قراردادهای سیاسی موجود را به چالش می‌کشد و در سینما این تحول اغلب از طریق گفتمان‌های علنی و کنش‌های مدنی ساخته می‌شود.

نگاه پیرسون نگاهی یونگی است و تحول معادل "فردیت یابی "و آشتی با بخش‌های سرکوب‌شده شخصیت به ویژه "سایه "شدو "است. شخصیت از حالت دوگانگی و تفرق روانی به سوی تمامیت (هولنس) حرکت می‌کند و از طریق رمزگشایی ساختارهای ناخودآگاه حاصل می‌شود.

## ارزیابی

مفهوم شخصیت و درام از دوره کلاسیک تاکنون متحول شده است و اگر بخواهیم مبتنی بر زبان‌شناسی "سوسور "سخن بگوییم هر دوره دال و مدلول خود رادارد؛ برای مثال ارسطو در اخلاق نیکوماخس واژه یونانی "اتوس"را سرچشمه‌ی شکل‌گیری شخصیت می‌داند و باور دارد که منش انسان از تکرار کنش‌های آگاهانه و پرورش فضائل اخلاقی پدید می‌آید.(ارسطو؛۲۰۰۹). از نگاه ارسطو؛ شخصیت نه مادرزادی بلکه مبتنی یبر عادتی عقلانی است که فرد را به انتخاب "میان فضیلت "و میان افراط و تفریط در احساسات هدایت می‌نماید؛ و غایت نهایی این کنش عبارت است از رسیدن به سعادت یا ائودومینیا است که

محصول هماهنگی عقل؛ اراده و عاطفه است و نکته حائز اهمیت ان است که این عادت‌ها یا خلق‌وخوها در اجتماع شکل می‌گیرد بنابراین شخصیت امری اجتماعی است.(ارسطو؛۲۰۰۹).
هانا آرنت در وضع بشر؛ مفهوم شخصیت را از حیطه‌ی روان‌شناسی بیرون می‌کشد و به حوزه‌ی کنش سیاسی و ظهور در جهان میان انسانی منتقل می‌نماید. از دید هانا آرنت؛ شخصیت انسانی امری ثابت و درونی نیست؛ بلکه در لحظه پدید می‌آید که فرد در عرصه عمومی عمل و سخن می‌گوید.(آرنت؛۱۹۵۸). آرنت میان "کار "و "زحمت "و "عمل "تمایز می‌گذارد و معتقد است فقط عمل و گفتار؛ فرد را به عنوان شخص یکتا و آزاد آشکار می‌سازد. بدین ترتیب. شخصیت نه ویژگی درونی بلکه "پدیدار سیاسی و وجودی "است.(آرنت و ۱۹۵۸. ویلاو ۱۹۹۹).
کارل پیرسون در کتاب "دستور زبان علم "شخصیت انسان را نه به عنوان جوهر اخلاقی یا سیاسی؛ بلکه به منزله مجموعه‌ای از صفات زیستی و آماری قابل سنجش در نظر می‌گیرد. پیرسون؛۱۸۹۲. وی با ابداع مفهوم "همبستگی تلاش دارد تفاوت‌های فردی را با ابزارهای ریاضی اندازه‌گیری نماید و مسیر را برای روان‌سنجی و مطالعات آماری شخصیت هموار نمود.(پیرسون؛۱۸۹۲ وپروترو ۱۹۸۶) برای پیرسون فرد مهم است ولی شناخت شخصیت یعنی مطالعه‌ی توزیع ویژگی‌های انسان در جمعیت و نه‌تنها تحلیل درونی فرد به نظر می‌رسد که نگاه پیرسون نسبت به شخصیت؛ نگاهی "پوزیتویستی "است که مبتنی بر روش‌های کمی و آماری است.
بنابراین به نظر می‌رسد که منحنی تحول شخصیت از نظر پیرسون عبارت است از "نشان‌دهنده تأکید بر عقلانیت کمی و ابزاری (رشنالیته) است و شخصیت از تجربه‌ی وجودی و اخلاقی به داده‌های آماری و زیستی تبدیل می‌شود.
در هانا آرنت به نظر می‌رسد منحنی تحول شخصیت مبتنی بر این امر است که "شخصیت از درون اخلاق فردی به بیرون یعنی صحنه‌ی کنش جمعی و آزادی می‌رسد.
و در ارسطو منحنی تحول شخصیت اخلاقی و مبتنی بر قوس درونی از عادت اولیه تا فضیلت و سپس به سعادت می‌رسد؛ بنابراین نوع تلقی آن ها نسبت به درام متفاوت است.

تحلیل فیلم "پدرخوانده "با استفاده از نشانه شناسی سوسور

فیلم "پدرخوانده "به کارگردانی فرانسیس فورد کوپولا (۱۹۷۲) داستان خانواده مافیایی کورلئونه دردهه ۱۹۴۰ آمریکا را روایت می‌نماید. محور فیلم حول قدرت؛ وفاداری؛ انتقام و اخلاق در فضای خشونت آلود مافیا می‌چرخد. داستان از مراسم عروسی دختر ویتوکورلئونه آغاز می‌شود و هم‌زمان روابط سیاسی و جنایی خانواده را به تصویر می‌کشد. تحول شخصیت مایکل کورلئونه از یک جوان بی‌تجربه و بی‌میل به خشونت به رهبر نیرومند خانواده؛ یکی از خطوط اصلی داستان است.(کاپولا؛۱۹۷۲).

دال (سیگنیفایر) را می‌توان شکل محسوس نشانه؛ آنچه دیده یا شنیده می‌شود مبتنی بر تصویر؛ صدا و حرکت رنگ و کلمه می‌توان ملاحظه نمود. در فیلم پدرخوانده می‌توان تصویر چهره آرام ویتو کورلئونه در تاریکی و صدای بم و آرام او را دال محسوب نماییم.

مدلول عبارت است از مفهوم یا معنایی که در ذهن بیننده ایجاد می‌شود که در فیلم پدرخوانده می‌توان از اقتدار خرد و نفوذ و احترام همراه با ترس نام ببریم.

همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد؛ رابطه بین دال و مدلول قراردادی و فرهنگی است؛ مثلاً نماد پیروزی در فرهنگ‌های مختلف متفاوت است.

سوسور هم‌چنین دو محور معنایی برای زبان و نظام نشانه‌ها معرفی نمود (سوسور،۱۹۱۶، چاندلر.۲۰۱۱). یکی هم‌نشینی که به معنای ترکیب نشانه‌ها دریک زنجیره افقی و معنا که از کنار هم قرار گرفتن عناصر به دست می‌آید و در فیلم؛ صحنه‌ها و دیالوگ‌ها و حرکات وقتی در کنار هم می‌آیند معنی کلی را می‌سازند.

در فیلم پدرخوانده محور هم‌نشینی عبارت است از صحنه عروسی و گفت و گوی دون کورلئونه با مردم و حضور خانواده و اگر یکی از این عناصر حذف شود, معنا ناقص می‌شود. محور دیگر جانشینی است به معنای انتخاب نشانه‌ها از بین گزینه‌های ممکن و به این معنا که معنا از تفاوت با گزینه‌های حذف‌شده شکل می‌گیرد. در فیلم پدرخوانده انتخاب نور کم به جای نور زیاد؛ لباس سیاه به جای رنگی؛ یا لحن آرام به جای خشم؛ معنای خاص را می‌سازد.

برای مثال اگر ویتوکورلئونه درنورروشن و با لحن تند حرف می‌زند؛ مدلول او از "قدرت آرام "به "خشونت آشکار "تغییر می‌کرد. پس معنا نتیجه‌ی انتخاب و حذف نشانه‌هاست.
از نظر نشانه شناسی سوسور؛ قهرمان شخصیت محوری است که حرکت داستان را پیش می‌برد و نظام معنایی را هدایت می‌نماید. و مایکل کورلئونه است که دال آن عبارت است از: کت تیره؛ چهره خونسرد؛ گفتار منطقی سکوت‌های عمیق و مدلول آن عبارت است از قدرت عقلانیت و کنترل احساسات و حفاظت از خانواده.
ضد قهرمان (ویلن) نیروی مقابل قهرمان است که توازن قدرت و اخلاق را به چالش می‌کشد که دال ضد قهرمان را می‌توان سولوزو و تاتالیا معرفی نمود که دارای لباس روشن؛ حرکات سریع و خشونت آشکار است و مدلول آن عبارت است از تهدید؛ بی‌ثباتی و بی‌رحمی و بی‌قانونی.
ناقه‌مان (انتی –هیرو): شخصیتی است که نه به‌طور مطلق خیر است و نه شر و ممکن است با منافع شخصی یا اخلاقی متناقض عمل نماید. دال ضد قهرمان در سانی کورلئونه یا برخی مشاوران که رفتارهای هیجانی و تصمیم‌های سریع دارد ملاحظه می‌شود و مدلول آن عبارت است از انسانیت همراه با خشم و تضاد میان وفاداری و غرور.
بنابراین به عنوان جمع‌بندی برمبنای نشانه شناسی سوسوری فیلم پدرخوانده می‌توان بیان نمود که دال عبارت است از نور تیره؛ لحن آرام؛ لباس مشکی و سکوت طولانی؛ که نظام معنایی آن عبارت است از نظام قدرت و احترام پنهان و مدلول عبارت است از اقتدار اخلاقی؛ کنترل و رهبری از سایه؛ که نظام معنایی آن عبارت است از ایجاد حس قهرمان در ویتو و مایکل. هم‌نشینی عبارت است از: ترکیب صحنه خانواده و جرم و سیاست و نتیجه معنایی آن عبارت است از شبکه‌ای از وفاداری و خشونت و جانشینی عبارت است از انتخاب آرامش به جای خشم و سکوت به جای تهدید و نتیجه معنایی آن عبارت است از ساختن قهرمان اخلاقی با روش غیرمستقیم. قهرمان عبارت بود از مایکل کورلئونه که نماینده قدرت عقلانی بود و ضد قهرمان عبارت بود از دشمنان خانواده که عامل آشوب و تهدید است و ناقهرمان عبارت است از اعضای متزلزل خانواده و نشان‌دهنده تنش درونی انسان و اخلاق است.

-تحلیل فیلم پدرخوانده از دیدگاه دوید بوردول

دیوید بوردول در اثارش ازجمله "داستان و روایت در فیلم "(۱۹۸۵) و "هنر فیلم (۲۰۲۴) براین باور است که فیلم را باید به عنوان نظامی از انتخاب‌های ساختاری و سبکی در نظر گرفت. او برخلاف نظریه‌های ایدئولوژیک یا روانکاوانه؛ تأکید می‌نماید که تحلیل فیلم باید از سطح مشاهده‌ی دقیق فرم آغاز شود و سؤال اصلی بوردول در مورد تحلیل فیلم این است که "فلم چگونه معنا تولید می‌کند؟ نه اینکه معنا چیست "ازاین‌روی بوردول بسیار شبیه هانا آرنت است از نظر تأکید بر معنا.

رویکرد نئوفرمالیستی بوردول بر چهار محور استوار است:۱-روایت (نریتیو): نحوه‌ی سازمان‌دهی اطلاعات برای تماشاگر؛۲-فرم: چگونگی ساختار دهی عناصر در کل اثر؛۳- سبک (استایل): ویژگی‌های دیداری و شنیداری فیلم و ۴- تماشاگر شناختی (کوگنیتیو ویور) که مخاطب فعال است که با سرنخ‌هایی روایی معنا را می‌سازد.

از نظر دیوید بوردول؛ فیلم ساختاری کلاسیک دارد و یک روایت علی- زمانی (کژوال- تمپورال) که برمبنای "جایگزینی قدرت پیش می‌رود؛ از پدر (دون ویتو کورلئونه) به پسر (مایکل)

اما سبک روایت آن "فشرده و کنترل شده است: بوردول آن را نمونه‌ای از "روایت کلاسیک فشرده هالیوودی "می‌داند؛ زیرا هر نما در خدمت انتقال اطلاعات علی یا روانی است.

-تحلیل سکانس به سکانس فیلم پدرخوانده از نگاه بوردول

سکانس ۱: افتتاحیه (دفتر تاریک دون کورلئونه)

عناصر فرمی: نور کم؛ عمق میدان زیاد؛ قاب‌های ثابت

از نظر بوردول؛ فیلم از ابتدا مخاطب را به جهان "پنهان "وارد می‌نماید. عمق میدان دیپ فوکوس "باعث می‌شود ما هم‌زمان قدرت در پس‌زمینه و درماندگی متقاضی عدالت در پیش‌زمینه را ببینیم.

به تعبیر بوردول؛ این نمونه از "هدایت توجه از طریق میزانسن است.(فیلم ارت؛۲۰۲۴؛۱۵۸) نظام روایت از این صحنه؛ سلسله مراتبی از قدرت و وفاداری را تثبیت می‌کند.

سکانس ۲: عناصر سبکی: برش‌های سریع میان فضای باز (عروسی) و دفتر تاریک دون کورلئونه. این تضاد نوری و فضایی کارکردی فرمی دارد: روایت دو جهان را هم‌زمان معرفی می‌نماید و نشان‌دهنده "خانواده اجتماعی "و "خانواده مافیایی "است.

مطابق نظر بوردول درباره "پاراللیسم "؛ تکرار و تضاد میان دو فضا در ذهن تماشاگر الگوی معنایی می‌سازد؛ بدون اینکه فیلم مستقیماً توضیح دهد.

سکانس ۳: جلسه مواد مخدر با سولوتزو

فرم و روایت: این صحنه گره علی فیلم را شکل می‌دهد: رد کردن معامله؛ آغاز درگیری. بوردول روایت کلاسیک را "محرک هدف محور "می‌داند. اینجا هدف دون کورلئونه روشن است و حفظ خانواده در برابر خطر مدرن شدن تجارت است. تضاد انگیزه‌ای (موتیو کانفلیکت) موتور روایت را روشن می‌نماید.

سکانس ۴: سوءقصد به دون کورلئونه

سبک: حرکت سریع دوربین و تدوین متقاطع (کراس کات) بوردول توضیح می‌دهد که تدوین درروایت کلاسیک برای "پنهان نمودن کنش و هدایت توجه "است؛ نه برای آشفتگی.

در این صحنه؛ برش‌های متوالی و زاویه‌های متغیر باعث ادراک سریع موقعیت خطر می‌شود. فرم به‌گونه‌ای طرح‌شده که اطلاعات کلیدی را دقیقا در لحظه مناسب افشا نماید و همان اقتصاد اطلاعاتی روایت کلاسیک است.

سکانس ۵: بیمارستان

مایکل برای نجات پدرش وارد بیمارستان می‌شود و درمی‌یابد محافظان ناپدیدشده‌اند. از نظر بوردول در اینجا "نقطه چرخش ادراکی "پرسپشوال ترنینگ "برای تماشاگر است. تماشاگر از این لحظه مایکل را نه‌فقط فرزند؛ بلکه کنشگر می‌بیند. از نظر بوردول (۱۹۸۵)؛ تغییر در ادراک تماشاگر هم ارز تغییر مسیر روایت است.

سکانس ۶: قتل سولتزو و پلیس

فرم: اوج دراماتیک و نمونه‌ای از (دلید رولیشن) است.(اطلاعات با تأخیر آشکار می‌شود تا تصمیم‌گیری یا رفتار افراد تحت تأثیر آن قرار گیرد؛ معمولاً برای بهبود عدالت؛ امنیت یا بهینه‌سازی استراتژی‌ها استفاده می‌شود.)

دوربین از نمای بسته به نمای بلند حرکت می‌نماید و صدای قطار و سکوت ذهنی در تضادند. از دید بوردول؛ این صحنه نمونه‌ای از تطبیق سبک و روان‌شناسی شخصیت است؛ سبک در خدمت روایت ذهنی مایکل قرار می‌گیرد. وقتی شلیک می‌نماید؛ تدوین و صدا تجربه درونی شوک را منتقل می‌نماید.

سکانس ۷: تبعید مایکل به سیسیل

سبک: مناظر باز؛ نور طبیعی؛ موسیقی محلی. این تضاد سبکی با نیوریوک؛ طبق تحلیل بوردول؛ نشانه‌ای از تغییر وضعیت روایی است. فرم در اینجا به جای روایت علی؛ کارکردی احساسی و گذاراگونه دارد؛ انتقال "حالت ذهنی "از خشونت به سکون.

سکانس ۸: بازگشت مایکل و انتقام

بازگشت او با ساختار علی کلاسیک تنظیم‌شده است و هدف (انتقام)؛ موانع (جنگ خانواده‌ها)؛ نتیجه (حذف زقبا) است. بودول در "سینمای کلاسیک هالیوود "توضیح می‌دهد که چنین ساختاری مبتنی بر "هدفمندی شخصیت "است. مایکل از کنشگر منفعل به کنشگر کامل بدل می‌شود و تحقق کامل فرم کلاسیک است.

سکانس ۹: غسل‌تعمید و قتل‌ها (مونتاژ کراس کاتینگ)

این سکانس نقطه اوج فرمی فیلم است. سبک: تدوین موازی بین مراسم مذهبی و قتل‌های هم‌زمان است و در تحلیل بوردول: این تضاد بین صدا و تصویر؛ همان چیزی است که بوردول آن را "تناقض فرمی "می‌نامد: ترکیب دو الگوی متضاد برای ایجاد اثر ادراکی. تماشاگر به واسطه تدوین؛ هم‌زمان تجربه پاکی و جنایت را پردازش می‌نماید. در اینجا سبک؛ نقش اصلی در تولید معنا رادارد و نه دیالوگ و نه محتوا.

سکانس ۱۰: بسته شدن در (پایان)

کای می‌پرسد: آیا این درست است؟

در اتاق بسته می‌شود و تصویر آخر دون جدید را نشان می‌دهد. به تعبیر بوردول؛ این نما نمونه‌ای از "پایان بسته "(کلوز اندینگ) درروایت کلاسیک است: هر خط علی بسته می‌شود؛ اما دلالت‌های اخلاقی بازمی‌ماند. فرم به‌گونه‌ای طراحی‌شده که هم رضایت علی بدهد؛ هم ابهام اخلاقی را حفظ نماید.

از نظر بوردول این فیلم مبتنی بر روایت کلاسیک و دارای عمق میدان و پیچیدگی سبکی و روانی ویژه دارد و فرم روایت و سبک کاملاً هم پیوندند و تجربه‌ی تماشاگر بر پایه‌ی دریافت تدریجی این پیوندها ساخته می‌شود.

-تحلیل فیلم بر اساس الگوی سفر قهرمان کارل پیرسون

فیلم پدرخوانده نه‌تنها یک درام جنایی؛ بلکه روایتی اسطوره‌ای از قدرت؛ خانواده؛ اخلاق؛ وفاداری و فساد درونی انسان است. در سطحی عمیق‌تر؛ داستان مایکل کورلئونه را می‌توان به عنوان سفری از ناخودآگاه فردی به سوی تحقق ارکی تایپ‌های گوناگون تحلیل نمود؛ سفری که با معصومیت آغاز می‌شود و به سلطه‌ی کامل اما بی‌روح ختم می‌شود. کارل پیرسون در کتاب "بیدار کردن قهرمان درون (١٩٩١) توضیح می‌دهد که انسان در مسیر رشد روانی خود با دوازده کهن الگو مواجهه می‌شود؛ نیروهایی درونی که هر کدام هدف؛ ترس و انگیزه‌ای بنیادی دارند. مایکل کورلئونه؛ در طول سه‌گانه‌ای پدرخوانده؛ تقریباً همه این الگوها را تجربه می‌کند و هرچند که برخی در او شکلی تاریک یا "سایه‌وار "به خود می‌گیرند.

مرحله اول: بی‌گناه (اینوسنت): در آغاز فیلم؛ مایکل نماد "بی‌گناهی "است. او افسر جنگ است؛ به ارزش‌های آمریکایی ایمان دارد واز دنیای مافیا فاصله می‌گیرد. در گفت و گوی معروفش با کی در جشن عروسی خواهرش با صراحت می‌گوید:"این کار خانواده من است؛ نه من ". در این لحظه؛ مایکل در مرحله‌ی نخست رشد روانی قرار دارد؛ او هنوز به امنیت و پاکی باوردارد تصور می‌کند که می‌تواند جدا از جهان قدرت و فساد بماند؛ اما در جهان واقعی چنین بی‌گناهی نمی‌تواند دوام بیاورد. مرحله دوم: وقتی سوءقصد به جان پدرش صورت می‌گیرد؛ دنیای امن مایکل فرومی‌پاشد. او درمی‌یابد که قانون و اخلاق عمومی

نمی‌تواند خانواده‌اش را نجات دهد. احساس بی‌پناهی؛ خیانت و ترس از فروپاشی خانواده؛ مایکل را از حالت بی‌گناهی به مرحله "یتیم "می‌کشاند. در این مرحله؛ او مانند هر انسان یتیم؛ درمی‌یابد که جهان بی‌عدالت است و باید خودش به دفاع از خود برخیزد. این لحظه نقطه‌ی عطفی در سفر درونی مایکل است؛ زیرا او برای نخستین بار با واقعیت تاریک قدرت مواجه می‌شود.

مرحله سوم: قهرمان: مایکل وقتی تصمیم می‌گیرد شخصاً سولوتز و کاپیتان پلیس را به قتل برساند؛ وارد مرحله‌ی "قهرمان می‌شود. او می‌خواهد پدرش را نجات دهد و نظم خانواده را حفظ کند. اما در این عمل قهرمانانه؛ بذر تاریکی کاشته می‌شود. مایکل از مرز بازگشت عبور می‌کند؛ او دیگر آن پسر آرام و صادق نیست و در اینجا ارکی تایپ "قهرمان "به صورت "سایه "بروز می‌کند؛ زیرا قهرمانی او بر پایه خشونت و انتقام است و نه عدالت.

مرحله چهارم: مراقب (کار گیوور): در شخصیت ویتو کورلئونه؛ پدر مایکل؛ کهن الگوی "مراقب "یا "بخشنده "آشکار است. او می‌خواهد خانواده را از آسیب مصون نگه دارد و میان خشونت و انسانیت توازن برقرار نماید. مایکل پس از مرگ پدرش؛ به صورت ناخودآگاه این نقش را بر عهده می‌گیرد؛ اما برخلاف پدر؛ مراقبتش همراه با کنترل و اجبار است. درواقع مایکل از "مراقبت روشن "به "مراقبت تاریک "بدل شد که برای حفظ خانواده؛ عشق را قربانی نمود.

مرحله پنجم: جستجوگر

در تبعیددرسیسیل مایکل به جستجوی خود و هویتش می‌پردازد. او می‌خواهد معنا و آرامش را دوباره بیابد؛ از قدرت فاصله بگیرد وزندگی عادی بسازد. ازدواجش با آپولونیا نمادی ازارزوی بازگشت به‌سادگی و طبیعت است؛ اما مرگ آپولونیا؛ به دست دشمنان مافیا؛ جست و جوی اورا ناکام می‌گذارد و این مسئله باعث می‌شود که او دیگر هرگز نتواند از چرخه‌ای قدرت جدا شود.

مرحله ششم: عاشق: مایکل با بازگشت به امریکا و ازدواج با کی؛ می‌کوشد از نو عشق را تجربه نماید؛ اما عشق در او با قدرت در تضاد است. هر چه بیشتر در قدرت غوطه‌ور می‌شود؛

از عشق و احساس فاصله می‌گیرد. در صحنه‌ی پایانی فیلم؛ وقتی را در رابرروی کی می‌بندند؛ عشق برای همیشه ارزندگی او خارج می‌شود؛ ارکی تایپ عاشق در او به کلی سرکوب می‌شود.

مرحله هفتم: آفریننده (کریتور)؛ در مایکل خلاقیت به شکل برنامه‌ریزی و استراتژی سیاسی بروز می‌کند. او نظم تازه‌ای در خانواده برقرار می‌کند؛ دشمنان را حذف می‌کند و ساختار قدرت را بازسازی می‌نماید. تام هاگن نیز به عنوان مشاور؛ تجسم دیگری از ارکی تایپ آفریننده است؛ کسی که قانون و عقل رادردرون دنیای بی‌قانون وارد می‌کند. این بخش از فیلم نشان می‌دهد که خلاقیت؛ اگر از اخلاق تهی شود؛ می‌تواند به ابزاری برای تسلط و نابودی تبدیل شود.

مرحله هشتم: شورشی؛ ارکی تایپ شورشی در سانی کورلئونه متجلی است. سانی با خشم و خشونت واکنش نشان می‌دهد و از نظم پدرانه سرباز می‌زند. شورش او درنهایت به نابودی‌اش می‌انجامد؛ اما حضور او در داستان به‌مثابه نماد انرژی بی‌مهار و درونی خانواده است؛ انرژی که بعدها در قالب سرد و حسابگر مایکل تبلور می‌یابد.

مرحله نهم: دلقک (جستر)

در لحظات فرعی فیلم؛ شوخی‌ها و رفتارهای طنزآمیزی اعضای خانواده (مانند کلمنزا یا روال عادی جشن‌ها) نقش دلقک‌ها را بازی می‌کند. ارکی تایپ دلقک یادآور نیاز روان به سبکی و زندگی است؛ اما در دنیای پدرخوانده؛ این شوخی‌ها سطح‌اند و نمی‌توانند تاریکی عمیق قدرت را تعدیل کنند.

مرحله دهم: خردمند (سیژ)

ویتوی پدرخوانده تجسم خردمند است: او جهان را می‌فهمد؛ به قدرت احترام می‌گذارد؛ اما می‌داند که خشونت بی‌حد؛ خانواده را نابود می‌کند. در پایان فیلم؛ ظاهراً خردمند ده است؛ اما خرد او از جنس کنترل و بی‌رحمی است؛ خردی بدون شفقت.

مرحله یازدهم: جادوگر

وقتی مایکل تصمیم می‌گیرد؛ همه دشمنانش رادرروز غسل‌تعمید نوزاد نابود کند؛ به مرحله‌ی "جادوگر "او مانند ساحری است که نیروهای پنهان را به کار می‌گیرد تا جهان را دگرگون کند. اما این جادوگر؛ جادوگر تاریک است. او جهان را دگرگون می‌کند؛ اما به بهای نابودی روح خود؛ صحنه‌ی هم‌زمانی غسل‌تعمید (نماد پاکی) و قتل (نماد گناه) نشان‌دهنده اتحاد دو قطب روشن و تاریک درون مایکل است.

مرحله دوازدهم: فرمانروا

ذر فیلم؛ مایکل به فرمانروای مطلق تبدیل می‌شود. همه به او تعظیم می‌کنند و او با آرامش و اقتدار تاج قدرت را بر سر می‌گذارد؛ اما در لحظه‌ای نمادین وقتی کی از پشت دربسته نگاهش می‌کند؛ درمی‌یابیم که فرمانروایی او همراه با انزوا و گناه است. مایکل به هدف ظاهری خود رسیده است؛ اما دردرونش تنها مانده؛ او قهرمانی است که تمام مراحل رشد را طی کرده اما در پایان از انسانیت تهی شده است.

از دید دراماتیک، منحنی مایکل از "خودآگاهی اخلاقی "به "قدرت بی‌اخلاقی "حرکتمی نماید و منحنی تحول شخصیت پروتاگونیست فیلم که مایکل است به صورت ابتدا صعودی است و مبتنی برافزایش قدرت و نفوذ و سپس افقی و ثبات ظاهری است و در پایان نزولی مبتنی بر فروپاشی عاطفی و اخلاقی است.

انتاگونیست در پدرخوانده جهان قدرت و سایه درونی است و چند لایه است و مبتنی بر دشمنان خارجی که شامل تاتالیا؛ بارزینی؛ پلیس فاسد و سیستم اقتصادی امریکا و نیروهایی که با خانواده کورلئونه رقابت می‌نماید و لایه دیگر عبارت است از: سیستم مافیا: ساختار قدرتی که اخلاق را در خدمت بقا قرار می دهد. لایه سوم عبارت است از: سایه درونی مایکل که میل به کنترل و انتقام و تسلط دشمن واقعی اوست ودرپایان فیلم مایکل نه به دست دشمنان بیرونی بلکه به دست خوددرونیش شکست می‌خورد.

پدرخوانده فیلمی در مورد امر سیاسی یا سیاست

از نظر ارسطو همان‌طور که گفته شد سیاست و امر سیاسی درهم تنیده هستند و انسان نزد ارسطو موجودی اجتماعی است و سیاست وسیله تحقق زندگی خوب است و رسیدن به سعادت (ائودمونیا) و اخلاق مقدمه‌ای برای سیاست است در ارسطو؛ در اخلاق از نظر ارسطو انسان خوب از طریق تربیت نفس و به تعادل رسیدن آن حاصل می‌شود و در سیاست "شهروند "خوب موردنظر است. سیاست واقعی نزد ارسطو؛ کنش خردمندانه برای رسیدن به خیر مشترک است و نه صرفاً ابزار سلطه یا حفظ قدرت؛ با توجه به این موارد در فیلم پدرخوانده با مفهوم "ماکیاولیستی "نسبت به سیاست مواجه هستیم و با جدایی هنجار اخلاقی از سیاسی روبرو هستیم؛ سیاست در این فیلم مبتنی بر زور و قدرت و ارعاب و ترس است و تنها مبتنی بر نفع شخصی است؛ حتی به نظر می‌رسد که ماکیاولیستی هم نمی‌توان نامید زیرا در ماکیاول منافع ملی حائز اهمیت است و نه نفع شخصی. در چارچوب فکری آرنت هم این فیلم در عرصه امر سیاسی نیست زیرا مبتنی بر فعالیت برای حفظ و گسترش شخصی است و نه در حیطه عمومی برای رسیدن به آزادی و متمرکز است بر قدرت و بقا لذا در عرصه سیاست به معنای آن است که شخص "الف "شخص "ب "را مجبور می‌نماید تا مطابق میل و اراده او رفتار و عمل نماید و در جهت توسعه و شکوفایی فردی نیست این فیلم بلکه در جهت اضمحلال و فساد فردی است.

## نتیجه‌گیری

این پژوهش از طریق روش نشانه شناسی که خود به دو قسمت نشانه شناسی فرمی مبتنی بر تحلیل‌های سوسوری و بوردولی نشانه شناسی اسطوره‌ای مبتنی بر تحلیل‌های کارل پیرسون به نسبت سنجی سینما و سیاست پرداخته است؛ به نظر می‌رسد که بین این دو ارتباط تنگاتنگی وجود دارد زیرا هردو بر شیوه مواجهه انسان تأکید می‌نمایند؛ و اگر این سخن ژاک رانسیر را در نظر بگیریم که سیاست نه صرفاً قدرت بلکه؛ توزیع امکان دیده شدن و شنیده شدن است (رانسیر؛۲۰۱۹؛۱۰۲) از نظر وی "زیباشناسی "معنایی فراتر از هنر دارد؛ و آن را فرایندی می‌داند که چه کسی دیده می‌شود؛ چه کسی شنیده می‌شود و چه کاری می‌توان انجام دهد را تعیین می‌نماید. بنابراین از نظر وی سینما؛ یعنی قاب حرکت دوربین؛ تدوین زاویه دید؛ انتخاب سوژه و غیره و نه صرفاً ابزار هنری‌اند؛ بلکه ابزار سیاسی است زیرا از نظر وی سیاست تعیین می‌کند که چه کسانی حضور دارند و چه کسانی حذف می‌شوند؛ رانسیر میان مفهوم رایج سیاست به معنای نهادها و احزاب و مقررات و یا به عبارتی خود سیاست را مورد نظر ندارد و مانند "آرنت "و "ارسطو "سیاست را کنش در عرصه عمومی می‌داند و قائل به امر سیاسی است و سینما را ابزاری برای این کنش می‌داند؛ از نظر وی در سینما می‌توان مرزها را میان دیده شدن؛ ندیده شدن و شنیده شدن و یا نشنیده شدن می‌توان جابجا نمود و این خود امری سیاسی است و از نظر وی سینما هنر خالصی نیست بلکه ترکیبی از هنر؛ رسانه؛ زندگی روزمره؛ تکنولوژی؛ تماشاچی؛ صدا و حرکت است و ازاین‌رو سینما؛ می‌تواند به شکلی متفاوت با هنر کلاسیک عمل نماید و در تراز سیاست نیز وارد شود.

## منابع

-سید نعیم صدری؛ محمد اکوان؛ محمدرضا شریف زاد؛"تأملی کثرت گرایانه بر مفهوم کاتارسیس ارسطویی "؛ فصلنامه علمی؛ فلسفه غرب؛ سال سوم؛ شماره سوم؛ پیاپی (۱۱)؛ پاییز ۱۴۰۳؛ دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

-مریم سلطانی کوهاتستانی؛ کملیا طالعی بافقی؛"تحلیلی براتوس اخلاق نگار در هنر ارسطویی "مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز؛ سال ۱۶؛ شماره ۳۸؛ بهار ۱۴۰۱

-رقیه مقدم؛ نقد اسطوره‌ای گرشاسب بر اساس دیدگاه پیرسون "نشریه زبان و ادبیات فارسی؛ دانشگاه تبریز؛ سال ۷۲؛ شماره ۲۳۹؛۱۳۹۸

-سپهر دانش اشراقی؛ محمدرضا مریدی؛ امیر مازیار؛ تحلیل مفهوم هنرمند کنشگر با تکیه‌بر اندیشه هانا آرنت "؛ دوره ۲۶؛ شماره ۴؛ زمستان ۱۴۰۰

-

Barthes,R.(2005).Mythologies. Hill And Wang

Culler,J.(2002).literary Theory:A very short Introdouction . oxford university press.

Saussuer,F.de.(1983).Course in general linguistics(R.Harris,Trans).open court.(original work published 1916).

Arendt,H.(1958). The human condition,University of Chicago press.

Aristotle.(2009).Nicomachean ethics (W.D.Ross,Trans).Oxford University press.(original work ca.350 B.C.E.)

Pearson,K,(1892).THE grammer of science,Walter SCOTT,LTD.

Porter,T.M.(1986). Theride of statistical thinking ,1820-1900. Prinnceton University press.

Villa,D.R.(1999).Politics ,philosophy,terror:Essays on the thought of Hannah Ardent .Princeton Uninersity Press.

Wollen,p.(1969).signs and meaning in the cinema. London :British Film Institute

Ardent,H.(1998).The Human condition,Chicago:university of Chicago prees.

Chandler,D.(2007).Semiotics:The basics (2nd ed).Routledge

Coppola,F.F.(Director).1972. The Godfather Film,Paramount Picture

Sausser,F.DE.(1916/2011).Course in general linguistics(W.Baskin,Trans).Columbia University Press.

BORDWLL,D.(1985).Narration in the Fiction Film. Madison ,WI:University of Wisconsin Press.
BORDWELL,D,Staiger,j ,and Thompson,K.(1985). The Classical Hollywood Cinema:Film style and mode of production to 1960. New York:colimbia university press.
Bordwell,D,AND Thomson,K.(2024). Film Art:AN INTRODUCTION (13 TH ED). New York:Mc Graw-Hill EDUCATION.
Coppola,F,F.(DIRECTOR).(1972).The Godfather(Motion picture).paramount picture
Prince,s. (2009).Movies and meaning:An Introduction to Film.Boston:Pearson.
Kolker,R.(2011). A Cinema of loneliness :American Film Directors is the new Hollywood. New York:Oxford University Press.
Pearson,C.S.(1991).Awakening the heroes with in:Twlve archetype to help us find ourselves and transform our world.Hapercollins
Pearsonc,s,.(1998).the hero within:six archetype we live by. Haroer collins.
Coppola,F.F.(Director). (1972). THE GODFATHER FILM. Paramount Pictuers
Arendt,H.(1958). THE HUMAN condition. University of Chicago press.
Ranciere,j.(2006). The Politics of Aesthetics:The Disteibution of sensible.(G.ROCKHILL Trans ).Bloomsbury Academics.(original work published 2004)
Ranciere ,J(2019).The intervals of Cinema.Penguin