



## تحلیل نئوفرمالیستی فیلم سینمایی سفیر

جلیل مهروز<sup>۱</sup>

دکتر امیرحسن ندایی<sup>۲</sup>

دکتر محمدعلی صفورا<sup>۳</sup>

### چکیده

بازنمایی سینمایی موفق رویدادها و زندگی شخصیت‌های تأثیرگذار در سرنوشت ملت‌ها می‌تواند در خودشناسی و ارزیابی جامعه انسانی از خود و رسیدن به کمال انسانی راهگشا باشد. با توجه به کم‌کاری مشهود در حوزه تولید فیلم و پژوهش‌های نظری دانشگاهی در زمینه آثار سینمایی مربوط به قیام عاشورا، به منظور بررسی نقاط قوت و ضعف فیلم‌های سینمایی داستانی بلند ایران با محوریت مضمونی این قیام حماسی، فیلم سفیر با رویکرد نئوفرمالیسم مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فیلم سفیر از نظر ساختار فرم روایی و سبک بصری با مشکلاتی اساسی مواجه است، به نحوی که برخی از انواع معانی خلق شده در این فیلم با واقعیت‌های تاریخی، زندگی شخصیت‌های تأثیرگذار عاشورا و نیز با معانی قابل استنباط از منابع تاریخی مورد استناد در این پژوهش، تفاوت‌های آشکار دارد. پیشنهاد می‌شود در حوزه پژوهش‌های نظری و بازنمایی سینمایی رویدادهای تاریخ دین و زندگی شخصیت‌های تأثیرگذار دینی، موضوعاتی چون واقعیت‌گرایی تاریخی، تناسب میزانسن‌ها با خط روایی، انسجام و یکپارچگی بین سیستم فرم روایی، سبک بصری و لایه‌های معنانشناختی در هر اثر سینمایی و سینمایی شدن مواد و مصالح برگرفته از زندگی واقعی مورد توجه بیشتری قرار گیرد.

**کلیدواژه‌ها:** سینمای ایران. نئوفرمالیسم. فیلم سینمایی عاشورایی. سفیر.

۱. کارشناس ارشد سینما، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسنده اصلی). ایمیل: jalilmahrouz@yahoo.com

۲. استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسنده مسئول). ایمیل: amir\_nedaei@modares.ac.ir

۳. استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران. ایمیل: Safoora\_m@yahoo.com

## مقدمه

همهانگ با آن را به منظور خلق معانی تأثیرگذار بر ادراک و احساس تماشاگر، آشنایی زدایی از مفاهیم موجود که ظاهراً ساده و پیش پا افتاده‌اند یا از آنها غفلت شده است، و نیز ایجاد نگرش‌های تازه و خلاقانه نسبت به بسیاری از این مفاهیم را فراهم می‌آورد. کیفیت‌های زیبایی شناسانه به کار بستن و ترکیب این تکنیکها و شگردهای سینمایی جهت فراتر رفتن از فرم‌های آسان، غیر پیچیده و صریح به سوی نوعی دشوارسازی ادراک و خلق معانی ضمنی دلالت‌گر و قابل تعمیم به گستره وسیع‌تری از جوامع انسانی در خارج از جهان داستانی فیلم است. از منظر نئوفرمالیسم، ادراک یا شناخت توأم با احساس انسانی بیننده از اثر سینمایی، مد نظر اصلی است. (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۲۳-۱۲۹).

## پیشینه پژوهش

در سال ۲۰۰۸ کریستوفر جی. کانینگهام<sup>۱</sup> از دانشکده هنر و ارتباطات دانشگاه ریجنت<sup>۲</sup> در ایالت ویرجینیا با تأکید بر اصل نئوفرمالیستی وجه غالب روی موضوع دینی معجزه و ماوراء در فیلم‌های عامه پسند و تأثیر آن بر تماشاگران کار کرد. او سه فیلم مسیر سبز<sup>۳</sup> ساخته فرانک دارابانت<sup>۴</sup>، محصول ۱۹۹۹ آمریکا، بروس قادر مطلق<sup>۵</sup> با کارگردانی تام شادیاک<sup>۶</sup> محصول ۲۰۰۳ آمریکا، پدیده<sup>۷</sup> ساخته ترلتاب<sup>۸</sup>، محصول ۱۹۹۶ آمریکا، از ژانر فانتزی شهری را انتخاب نمود. کانینگهام با استفاده از یک رویکرد تحلیلی مشترک در هر سه فیلم، نحوه کارکرد آنها را در بازنمایی معجزه و ماوراء بررسی نمود. (کانینگهام، ۲۰۰۸: ۲-۱). لوئیس سیمونکووا<sup>۹</sup>

در هر نقطه از جهان، تمام ملت‌ها، چه از لحاظ اعتقادات دینی خود و چه به نحو دیگر، تصویری در مورد سرنوشت خود داشته‌اند و سرگذشت خود را بر آن اساس می‌میدانند. (مجتهدی، ۱۳۸۸: ۴). از همین رو، بازنمایی رویدادهای تاریخی مربوط به دین و ارزش‌های ایدئولوژیکی برخاسته از آن، اهمیتی حیاتی پیدا می‌کند. هر قدر که بازنمایی سینمایی تاریخ یک ملت به فلسفه تاریخ در اعتقاد دینی آنها نزدیکتر باشد، تأثیرگذاری آن بیشتر خواهد بود. «پیروزی انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ را باید تأثیرگذارترین عامل دگرگونی‌های اخیر در جهان دانست. این انقلاب اندیشه راهبردی خود را از قیام عاشورا الهام گرفته است.» (الشاوی، طبسی، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۱). دکتر عبدالکریم مجتهدی در کتاب فلسفه تاریخ خود، واقعه کربلای سال ۶۱-۶۰ هجری را چکیده کل تاریخ بشری برمی‌شمارد که معنای اصلی تاریخ را پیش روی همه ما می‌گذارد. (مجتهدی، ۱۳۸۸: فصل ۶).

## چارچوب نظری پژوهش

رویکرد انتقادی نئوفرمالیسم در تحلیل فیلم، سازمان فرمی منسجم و یکپارچه‌ای را در اثر سینمایی مورد مطالعه جستجو می‌کند. در این بررسی سیستماتیک، موضوعات ذهنی، معانی، ایده‌های انتزاعی و ایدئولوژی‌ها درون یک شبکه همهانگ و درهم‌تنیده جای می‌گیرند. از این رو، رویکرد تحلیلی نئوفرمالیسم زمینه مناسبی را برای تحلیل انواع گونه‌ها، ژانرها و سبک مختلف فیلم‌سازی، به ویژه فیلم‌های سینمایی کلاسیک و جریان عادی سینما که مشحون از اشارت‌های ایدئولوژیک و انواع معانی است، فراهم می‌آورد. ویژگی برجسته دیگر نئوفرمالیسم، تأکید آن بر تلفیق هنرمندانه و به قول معروف، ترکیب زیبایی شناسانه تکنیک‌ها، شگردها و امکانات مکانیکی و فیزیکی تکنولوژی ارتباطی برتر سینما برای مقاصد غیر کاربردی است. این زمینه، امکان طراحی و اجرای فرم‌های روایی و سبک بصری

1. Christopher J. Cunningham
2. Rigent university
3. Green Mile
4. Frank Darabant
5. Bruce Almighty
6. Tom Shadyac
7. Phenomenon
8. Jon Turteltaub
9. Luice Simunkova

نیست. مقامات نظامی در فیلم فاقد هرگونه احساس انسانی و مشحون از خودخواهی بازنمایی می شوند. درحالی که سربازان علی رغم درگیر بودن در خشونت جنگ، دارای عواطفی انسانی اند، حتی نسبت به یک غیرنظامی دشمن که زبان او را نمی فهمند. (چابیکوفسکی، ۲۰۱۴: ۴۱-۱۷). تحلیل نئوفرمالیستی ساختار روایی فیلم زیبایی برتر<sup>۱۱</sup>، اثر پائولو سارنتینو محصول سال ۲۰۱۳ کشور ایتالیا در دپارتمان مطالعات فیلم و تئاتر دانشکده فلسفه دانشگاه پالاکی شهر اولموک از جمهوری چک توسط آقای جوزف کراوس<sup>۱۲</sup> در سال ۲۰۱۵ مورد مطالعه قرار گرفت. در این مطالعه بر اساس مبانی نظری دیوید بوردول<sup>۱۳</sup> و کریستین تامپسون پیرامون رویکرد نئوفرمالیسم، میزان هماهنگی عناصر سبکی اثر همچون میزانشن، آیتم های سینماتوگرافیک، تدوین و صدا در کنار فرم روایی فیلم مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته است. (کراوس، ۲۰۱۵: ۵). در سال ۲۰۱۶ آقای دکتر مهدی پوررضائیان و همکاران از دانشگاه های هنر و شاهد تهران در تحلیل دو فیلم از آثار مجید مجیدی به نام *بچه های آسمان* و *باران*، رویکرد نئوفرمالیسم را به کار بردند. نتایج نشان داد که در این دو فیلم از اصول فرمی برای ارائه مضامین داستان فیلم از جمله تأثیر خانواده، فداکاری و عشق استفاده شده است. مجیدی شگردهایی چون فیلم برداری از بالا، حرکت آهسته، طراحی صدا را به کار بسته است. او در فیلم *باران* یک گام فراتر می نهد و با استفاده از شگردها و اصول مناسب، فرمی خلق می کند که هماهنگ با مضمون داستانی فیلم است. (پوررضائیان و همکاران، ۲۰۱۶: ۷۱۴-۷۰۹). فیلم سینمایی *هتل سرزمین مادری*<sup>۱۴</sup>، اثر عمر کاوور<sup>۱۵</sup>، محصول ۱۹۷۳ ترکیه در سال ۲۰۱۶ در دپارتمان سینما دانشکده

در سال ۲۰۱۰ در دانشکده فلسفه دانشگاه ماساریک<sup>۱</sup> شهر برنو<sup>۲</sup> جمهوری چک، فیلم سینمایی *رهايي از شاوشنک*<sup>۳</sup> ساخته فرانک دارابانت، محصول ۱۹۹۴ آمریکا را مورد تحلیل نئوفرمالیستی قرار داد. در این فیلم سینمایی، هنر به مثابه نسخه نویی از دین معرفی می شود. این مفهوم در فیلم، هم به صورت استعاری از طریق کتابخانه، موسیقی، صفحه نمایش سینمای زندان، و هم عینی به تصویر کشیده شده است. (سیمونکووا، ۲۰۱۰: ۲۶-۲۵). فیلم *ساز ایرانی*، مجید اسلامی در سال ۱۳۸۲، فیلم *خانه دوست کجاست* ساخته عباس کیارستمی محصول ۱۳۶۵ ایران را تحلیل نئوفرمالیستی نمود. بسط این فیلم از دو الگوی جستجو و تغییر در شناخت تبعیت می کند. در این اثر سینمایی ابتدا و انتهای فیلم به خوبی با هم جفت و جور می شوند، چون اجزای فیلم *خانه دوست کجاست* با هم قرینه اند. اصل فرمی تکرار، وجه غالب این فیلم است و اصلی ترین کنش تکرار شونده در آن، پرسش می باشد. (اسلامی، ۱۳۹۶: ۲۱۴-۲۰۰). تحلیل نئوفرمالیستی فیلم های *غلاف تمام فلزی*<sup>۴</sup> و *راه های افتخار*<sup>۵</sup> در سال ۲۰۱۴ در دپارتمان تئاتر، فیلم و مطالعات رسانه دانشکده هنر دانشگاه پالاکی<sup>۶</sup> شهر اولموک<sup>۷</sup> جمهوری چک توسط یان چابیکوفسکی<sup>۸</sup> مورد بررسی قرار گرفت. درون مایه جنگ در هر دو فیلم در پیش زمینه است و مانند برخی آثار دیگر کوبریک، جنگ پس زمینه برای مفاهیمی چون آزادی (اسپارتاکوس<sup>۹</sup>) و صعود و سقوط اجتماعی (بری لیندون)<sup>۱۰</sup>

1. Masaryk University
2. Brno
3. Shawshank Redemption
4. Full Metal Jacket
5. Paths of Glory
6. Palacky University
7. Olomuc
8. Jan chabicoovsky
9. Spartakus
10. Barry lyndon

11. Great Beauty
12. Josef Kraus
13. David Bordwell
14. Anayurt Oteli
15. Omer Kavur

درباره روند قیام امام حسین (ع) و نهضت کربلا (این فیلم توقیف گردید). فیلم های برگرفته از سریال مختارنامه با تدوین مجدد که در قالب ۹ فیلم سینمایی با نام های: راز عاشقی، راه عاشقی، صلح سرخ، مهمان کشی، کودکان آب، نهضت توابعین، کعبه در آتش، دلبران ایران ۱ و ۲، از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده اند.

### حجم نمونه ای موردی و روش نمونه گیری

فیلم های سینمایی روز واقعه، ساخته شهرام اسدی محصول سال ۱۳۷۳، سفیر، اثر فریبرز صالح محصول ۱۳۶۱، و فیلم مختارنامه: راه عاشقی با راهنمایی آقایان دکتر امیرحسن ندایی و دکتر محمدعلی صفورا اعضای هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس تهران انتخاب گردید و مورد تحلیل نئوفرمالیستی قرار گرفت. فیلم نمونه موردی انتخاب شده برای این مقاله، سفیر، مستقیماً به حوادث تاریخی قبل از قیام عاشورای حسینی سال ۶۱-۶۰ هجری می پردازد.

### تحلیل داده ها. نمونه موردی: تحلیل فیلم

#### سینمایی سفیر

موضوع مهمی که قبل از پرداختن به تحلیل فیلم سفیر باید به آن توجه کرد این است که «یک اثر سینمایی و به طور کلی اثر هنری تجربه یا شهودی نیست که برای همیشه به تسخیر در آمده باشد. بلکه منتقد می تواند تغییرات حاصله در تأثیر اثر را در دوره های مختلف تاریخی نشان دهد. (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۱۹). اثر هنری در شرایط دائماً متغیری قرار دارد، درک آن با گذشت زمان تغییر می کند. ویژگی هایی از یک فیلم که برای تحلیل گر جالباند، نظیر وحدت کلی، اثر، تکرارها و تنوع بصری فیلم در ارائه یک کنش یا موضوع، نحوه عرضه کنش های فیلم، فضا، و انواع معانی، حاصل بده بستان های میان ساختارهای فرمی اثر و عملیات ذهنی ما در واکنش به آنهاست. اما نئوفرمالیسم فیلم را در شرایط نمایش اولیه آن بازسازی و تحلیل نمی کند. منتقدان و

ارتباطات، انستیتو علوم اجتماعی دانشگاه سلجوق<sup>۱</sup> توسط دستیار پژوهش، سنک اتیش<sup>۲</sup> و دستیار پروفسور، دکتر مارال سرارسلان<sup>۳</sup> با استفاده از متد نئوفرمالیسم مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. فیلم سینمایی هتل سرزمین مادری به علت شکستن الگوهای معمول سینمای ترکیه با برداشت های طولانی توجه را به خود جلب می کند. (اتیش، ۲۰۱۶: ۱۵۲-۱۴۹).

### روش تحقیق

نوع روش تحقیق توصیفی مورد استفاده در این پژوهش، تحقیق توصیفی تحلیل محتوا می باشد که به منظور توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم، متن ها، پدیده ها و فضاها به صورت نظام دار انجام می شود. قلمرو این نوع روش تحقیق را متن های مکتوب، شفاهی و تصویری درباره موضوعی خاص تشکیل می دهد. برای مطالعه تولیدات فرهنگی و هنری نظیر فیلم، موسیقی، تئاتر و نقاشی و کاربری آنها، از روش تحقیق توصیفی تحلیل محتوا استفاده می شود. (حافظنیا، ۱۳۹۱: ۷۷-۶۹).

### جامعه آماری پژوهش

جامعه آماری پژوهش حاضر شامل فیلم های سینمایی داستانی بلند است که مستقیماً به حوادث قیام عاشورا و حوادث تاریخی قبل و بعد از آن پرداخته اند: فیلم سینمایی سفیر، ساخته فریبرز صالح محصول سال ۱۳۶۱، درباره مأموریت قیس بن مسهر نماینده اعزامی امام حسین (ع) به کوفه. فیلم سینمایی روز واقعه، ساخته شهرام اسدی محصول سال ۱۳۷۳، درباره جوان نصرانی تازه مسلمانی که مکاشفه وار با نهضت عاشورای امام حسین (ع) همراه می شود. فیلم سینمایی رستاخیز، ساخته احمدرضا درویش، سال ۱۳۹۲،

1. Selcuk University
2. Cenk Ates
3. Maral Serarslan

فرعی در این فیلم از سینمای نئورئالیسم، نوعی بافت پر جزئیات و غنی به ساختار آن بخشیده است. به جای زمان دراماتیک و فشرده روایت کلاسیک که در همه لحظات آن بایستی عمل مهمی مربوط به کنش اصلی فیلم در حال وقوع باشد، فیلم دزدان دوچرخه گویی ریتم زندگی واقعی جامعه ایتالیا در زمان وقوع داستان فیلم را بازسازی می‌کند.» (تامسون، به نقل از اسلامی، ۱۳۹۶ب: ۱۸۰). اطلاعات دهی روایی از طریق رویدادها و شخصیت‌های درگیر در پیرنگ‌های فرعی از میان مردم عادی یک دوران تاریخی خاص، به تصویر کشیدن وضعیت و سبک زندگی و رفتارهای فردی-اجتماعی گروه ایدئولوژیک مورد تأکید فیلم در تقابل با گروه ضد قهرمان و ضد ارزش می‌تواند مقدمه خوبی برای وارد شدن به پیرنگ اصلی، شکل‌گیری بهتر داستان فیلم در ذهن بیننده باشد. همچنین تمهیدات مناسبی برای معرفی و پردازش شخصیت‌های ایدئولوژیک، بازنمایی ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی دوره تاریخی داستان فیلم، روابط جامعه بومی و مناسبات مردم محلی که رویدادهای خط داستانی اصلی فیلم در سرزمین آنها صورت می‌گیرد، فراهم آورد. این گونه تمهیدات علاوه بر ایجاد جذابیت، کشش و تنوع روایی و بصری در فیلم، موقعیت تاریخی مورد نظر در فیلم را به نحو بهتری شکل می‌دهد، استحکام و شروع مناسب زنجیره علی و معلولی فیلم را فراهم می‌کند، شخصیت‌های درگیر در موقعیت تاریخی به نحو بهتر و دقیق‌تر ترسیم می‌شوند و همچنین خلق انواع معانی و آشنایی‌زدایی از معانی و مفاهیم موجود در فیلم امکان بیشتری می‌یابد. اما چیزی که در اغلب موارد شاهد آن هستیم، این است که در این گونه فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی، سران‌گروه ایدئولوژیک و نیروهای مخالف مقابل آنها دائماً در موقعیت‌های نبرد و یا مذاکره در حال کنش و واکنش با یکدیگرند.

باید توجه داشت که فیلم یا سریال تاریخی با قالب‌ریزی یک متن نوشتاری داستانی یا رمان فرق می‌کند. تمام نام‌ها، مکان‌ها، جغرافیا، فرهنگ، دین، رویدادها و شخصیت‌ها در

تاریخ نویسان تقریباً بدون استثناء این فیلم‌ها را با پس‌زمینه سینمای کلاسیک بعدی آن اثر سینمایی تحلیل می‌نند. (تامسون، به نقل از اسلامی، ۱۳۹۶ب: ۳۶-۳۴).

فیلم سفیر ساخته آقای فریبرز صالح، محصول سال ۱۳۶۱ شمسی کشور ایران است. این فیلم، تقابل تفکر و رفتار گروه بنی‌امیه از یک سو، و پیروان خاندان بنی‌هاشم از سوی دیگر، در سال شصت هجری از تاریخ صدر اسلام را به تصویر می‌کشد. فیلم سفیر در دلالت‌های ایدئولوژیک خود شدیداً جلوه‌ای ضد زن پیدا کرده است. در ایدئولوژی فیلم سفیر، جایگاه جنس زن در بزم شبانه عیش و نوش اُمویان و در حد نازل‌ترین مقام‌ها، زیارویان حرمسرا و کنیزکان دربار، بازنمایی می‌شود. ایدئولوژی زن ستیز فیلم سفیر از هر کجا که نشأت گرفته باشد، در فیلمی با درون‌مایه برگرفته از سرنوشت‌سازترین برهه زمانی تاریخ ملت‌های مسلمان، باورپذیری لازم در خصوص جهان داستانی فیلم را خدشه‌دار می‌سازد.

البته ساخت نخستین فیلم سینمایی بعد از انقلاب اسلامی با توجه و تأمل در ژانر تاریخی مربوط به حوادث و شخصیت‌های تأثیرگذار پیرامون واقعه کربلا، به هر جهت از ارزش و اعتبار زیادی برخوردار است و جامعه فیلم‌سازی کشور و مردم مسلمان قدردان عوامل سازنده این اثر سینمایی تاریخی با بن‌مایه دینی هستند.

یکی از مشکلات عمده و فراگیر که در ساخت فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی پیرامون حوزه دین در کشور ما وجود دارد این است که روایت‌گری فاقد پیرنگ‌های جزئی برای ترسیم نحوه زندگی، رفتارهای فردی، اجتماعی و خانوادگی گروه ایدئولوژیک مذهبی و نیز عدم پرداختن به زندگی مردم عادی جامعه زمان رویدادهای فیلم است. به عنوان یک نمونه از تاریخ سینما می‌توان به فیلم دزدان دوچرخه<sup>۱</sup>، ساخته ویتوریو دسیکا<sup>۲</sup>، محصول ۱۹۴۸ ایتالیا، اشاره کرد. «وقایع

1. Bicycle Thieves
2. Vittorio De Sica

که از مضامین تاریخی-دینی و بن‌مایه‌های مربوط به قلمرو اندیشه دینی به مثابه مواد و مصالح ساخت فیلم روایی استفاده می‌کند و آنها را به رنگ بافت و ساختار جهان خود فیلم در می‌آورد، موقعیت‌ها و مفاهیم برآمده از آن موقعیت‌ها و نتایج نهایی استنباط و درک فیلم که در ذهن بیننده ایجاد می‌شود، نباید در تباین با واقعیت‌های تاریخی و حقیقت اندیشه‌های دینی قرار بگیرد. به نظر می‌رسد گسست‌های شدید از واقع‌گرایی تاریخی در فیلم موجب وارد آمدن آسیب‌های جبران‌ناپذیر به ساختار روایی، دلالت‌های ایدئولوژیک و سطح تماتیک فیلم سفیر شده است.

«حافظه و پس‌زمینه ذهنی یا همان طرح‌واره‌های ذهنی تماشاگر و ویژگی ای جامعه محل زیست او از تمام جهات در قدرت فهم و ادراک تماشاگر مؤثر است. یک وجه این نظریه انتقادی در خصوص اثر هنری که از دیدگاه فرمالیست‌های روسی اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کند، مواجه شدن تماشاگر فیلم با یک نوع بیکرانگی معنایی یا به عبارتی معانی متعدد و بی‌پایان در اثر سینمایی است. (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۱۹). بنابراین، یک اثر سینمایی تأثیرگذار قادر است در هر دوره تاریخی معانی جدید و عمیق‌تری را خلق کند. مسلماً بازنمایی سینمایی رویدادها، زندگی شخصیت‌ها و مضامین مرتبط با دین از پتانسیل بسیار بالایی جهت تحقق این مقوله زیبایی‌شناسانه هنری برخوردارند. اگر توجه بیشتری در این موضوع صورت گیرد، روشن خواهد شد که سینمای دینی، به ویژه در ژانر تاریخی، به خوبی قادر است، لااقل از جنبه مضامین روایی و لایه ای معناشناختی، از اصالت، پیچیدگی و جذابیت قابل توجهی برخوردار باشد. اگر به مشکلاتی که فیلم سینمایی سفیر از جنبه‌های میزانشن، خلق شخصیت، شخصیت‌پردازی‌های تاریخی، واقع‌گرایی در مناسبات زندگی واقعی، ترکیب‌بندی روایی، بازنمایی مکان‌های تاریخی و شکل بیری پیرنگ اصلی با آنها مواجه است، اندکی بیشتر توجه کنیم، متوجه خواهیم شد که در دوره‌های مختلف تاریخی، معانی و مفاهیم ایجاد شده در

فیلم و سریال تاریخی تعیین خاص دارند. از سوی دیگر، «در هر جامعه‌ای با عقاید، باورها، آداب و رسوم، تاریخ و فرهنگ خاص، هر نوع داستان و رویداد تاریخی-اجتماعی اگر با شیوه‌های روایت سینمایی ساختار یابد، فیلم سینمایی حاصله به مثابه حاملین معانی ایدئولوژیک محسوب خواهد شد. علاوه بر این، سیستم فرمی، الگوبندی روایی و سبک بصری متناسب با آن در آثار سینمایی هم‌آکنده از دلالت‌های ایدئولوژیک است. زمانی که یک شخصیت اثرگذار در یک روایت سینمایی براساس خصلت‌ها و اهداف خود عملی را انجام می‌دهد و این عمل یا اعمال شخصیت، زنجیره علی و معلولی روایت را به حرکت در می‌آورد، بدون شک براساس یک شیوه تفکر، جهان‌بینی و اندیشه معینی نزد آن شخصیت بوده است.» (بوردول، تامسون، ۱۳۸۹: ۱۱۰). همچنین این نکته را همواره باید در نظر داشت که رسانه فیلم، به خصوص فیلم تاریخی، کارایی بسیار بیشتری از یک مورخ در ترسیم و نگارش تاریخ یک جامعه و یک ملت دارد. (مایلز، ۱۹۹۶: ۱۹). «اثر سینمایی هر چند می‌تواند با تمهیدات متنوعی در ساختار روایی و سبک بصری خود، واقعیت جدیدی که مختص جهان فیلم باشد در اقتباس از ادبیات داستانی و رمان خلق کند، طوری که این واقعیت رابطه چندانی حتی با قواعد طبیعی و اصول واقعیت در دنیای واقعی نداشته باشد. تغییر واقعیت زندگی واقعی و خلق واقعیت‌های جدید سینمایی در رسانه فیلم از لحظه قاب‌بندی و تدوین تصاویر سینمایی شروع می‌شود.» (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۲۶) و با عناصر سبکی چون میزانشن، نورپردازی و تکنیک‌های سینماتوگرافی در حین تصویربرداری یا در مراحل پس از تولید توسعه پیدا می‌کند. وقتی سینما با تمام امکانات تکنیکی و هنری خود قادر است تا مفاهیم ساده و ظاهراً پیش پا افتاده و معمولی را بسیار تأثیرگذار، احساس برانگیز و توأم با نگرش‌های جدید پیرامون موضوعات مطرح شده جلوه دهد، بدون شک توانایی بیشتری در بازنمایی زیبایی‌شناسانه رویدادهای پرکشش تاریخی خواهد داشت. بنابراین در هر اثر سینمایی زمانی

بافت روایی و سبکی فیلم سفیر و استنباط ذهن بیننده از این معانی و مفاهیم، چه رابطه‌ای با واقعیت ای تاریخی صدر اسلام دارد و این فیلم تا چه حد از کمال مطلوب یک اثر سینمایی تاریخی-دینی فاصله پیدا می‌کند.

**تحلیل فرم روایی، سبک بصری و لایه‌های معناشناسی فیلم سینمایی سفیر**

سفیر برخلاف آثار سینمایی کلاسیک، آینده‌نگر نیست. بوردول و تامسون در مورد شروع روایت کلاسیک معتقدند که نوعاً روایت با یک موقعیت آغاز می‌شود. سپس، بر اساس یک الگوی علت و معلولی، تحولاتی حادث می‌شود. در پایان هم موقعیت جدیدی به وجود می‌آید که پایان بخش روایت است. (بوردول و تامسون، ۱۳۸۹: ۷۳). در کتاب *روایت در فیلم داستانی* هم چنین آمده است: «روایت کلاسیک در آغاز، مکان و زمان رویدادهای داستان فیلم را مشخص می‌کند، شخصیت‌ها را معرفی می‌نماید و انگیزه‌های خاصی برای آنها قائل می‌شود، به شخصیت برجستگی ویژه می‌بخشد و به طرح تضادهای اصلی روایت می‌پردازد. (بوردول، ۱۹۸۵: ۶۴)». ابتدای روایت به دلیل غنای رمزهای آن، نقاط ممتازی در ساختار روایت است. در این نقاط می‌توان شاهد تثبیت ماهیت بسیاری از خطوط کنش و روابط بود که نقش مهم خود را در سراسر فیلم حفظ خواهند کرد. (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۳۶). اما در فیلم سفیر این عناصر به خوبی چفت و بست نمی‌یابند. بیابان وانموده شده در افتتاحیه فیلم، به عنوان منطقه مشرف به کوفه، بعد از گذشت چند دهه از ساخت فیلم و رویدادهای فرهنگی-سیاسی-اجتماعی در طول این دوران، احساس اطراف کوفه را به تماشاگر کنونی خود انتقال نمی‌دهد. در پی یورش راهداران عبیدالله، قهرمان فیلم با کمک پیرمرد چوپان ابتدا از مهلکه خطر می‌گریزد و کمی بعد از کشته شدن پیرمرد بینوا به دست راهداران، باز می‌گردد و فرمانده راهداران را می‌کشد. ولی دو راهدار دیگر را که در قتل پیرمرد دست داشتند، فقط

اندکی مجروح می‌سازد. همین دو راهدار در سکناس بعد موجبات دستگیری و شکنجه قیس را فراهم می‌کنند. به نظر می‌رسد این نحوه معرفی شخصیت اصلی فیلم، چهره موجه و جذابی از قهرمان نزد بیننده به وجود نمی‌آورد. در یک مورد، نشانه‌گذاری از حوادث آینده در سکناس افتتاحیه فیلم سفیر، بیننده را دچار سردرگمی می‌کند. وقتی پیرمرد از مقصد مرد شترسوار که هویت خود را فاش نمی‌کند، خبردار می‌شود، با تعجب و لحنی تند از مهمان ناآشنای خود می‌پرسد: کوفه؟ بعد می‌افزاید: نه، هرگز، راهداران عبیدالله همه راه‌ها را بسته‌اند. از این گفتگوی آنها چنین بر می‌آید که کوفه دچار بحران و تحت حکومت نظامی است. ولی هیچ اثر و نشانه‌ای از «شرایط بحرانی و حکومت نظامی در کوفه، کشته شدن مسلم بن عقیل و هانی بن عروه، پراکنده شدن حدود هجده هزار نفر مردم بیعت کننده از اطراف مسلم بن عقیل و جو اختناق شدیدی که عبیدالله بن زیاد حاکم وقت کوفه و نماینده یزید به وجود آورده بود» (طباطبایی، ۱۳۹۰)، در فیلم دیده نمی‌شود. در صحنه نزدیک شدن راهداران عبیدالله به پیرمرد چوپان که در همان جهت خط نگاه و نقطه دید آنها در حال گفتگو با قیس، است، میزانشن و روایت خلاف جهت هم عمل می‌کنند. در این صحنه، بسیار بعید به نظر می‌رسد که راهداران، قیس را ندیده باشند. چون قیس و پیرمرد هر دو در همان جهت نقطه دید راهداران قرار داشتند. البته شاید این خودداری واضح روایت از واقع‌گرایی را بتوان با یک قاعده سنتی رایج در آثار جریان عادی سینما مبنی بر اولویت داشتن ساخت و ساز روایی بر واقع‌گرایی یا طبق نظر کریستین تامپسون، ضرورت و اولویت بیشتر روایت بر اساس انگیزه‌های ساختی نسبت به حفظ واقعیت‌گرایی، اندکی توجیه کرد، (به نقل از اسلامی، ۱۳۹۶b: ۲۹). ولی ضعف ای آشکار فیلم در سطح روایی، سبک بصری و فاصله گرفتن مداوم روایت از اصول واقع‌گرایی جهان واقعی و نیز از جنبه تاریخی، این توجیه را کم‌رنگ می‌سازد.



کلاسیک، انگیزش واقع‌گرایانه به روابطی نسبت داده می‌شود که در نظر عام کاملاً منطقی و طبیعی جلوه می‌کنند. مثل این که تماشاگر در مورد یک شخصیت در یک فیلم با خود بگوید: خوب، مردی همچون او طبیعتاً باید این چنین باشد... (بوردول، ۱۹۸۵: ۵۴).

مشکل دیگری که شروع فیلم سفیر را شبیه قسمتی از یک سریال تلویزیونی دنباله‌دار کرده است، مربوط بودن نقطه آغاز حرکت زنجیره علت و معلولی فیلم به پیش داستان و قبل از شروع داستان فیلم است. تامسون در تحلیل نئوفرمالیستی فیلم سینمایی وحشت در نیمه شب، در کتاب شکستن حفاظ شیشه‌ای به این موضوع اشاره کرده است. از نظر تامسون، فیلم‌ها باید علت مشخصی برای شروع روایت داستان فیلم داشته باشند که مربوط به پیش داستان یا قبل از شروع داستان فیلم نباشد و نیز، خود این علت‌ها هم به علت‌های دیگری برنگردند. (تامسون، ۱۹۸۸: ۱۴۳-۱۴۲). در فیلم سفیر، وجود نامه محرمانه حسین بن علی نزد قیس، خطاب به بزرگان و سران قبایل کوفه، تا حد زیادی دلیل اصلی راه افتادن مجموعه علت‌ها و معلول‌های خط اصلی داستان فیلم سفیر است. ولی این نامه در ادامه خط اصلی داستان کم کم از موضوعیت می‌افتد. در بافت روایی فیلم این طور به نظر می‌رسد که لازم هم نبود از همان ابتدا روایت بر آن تأکید زیادی نماید. همانطور که بسیاری از فواصل و شکاف‌های ایجاد شده در روایت یا نکات مهم و پیش برنده پیش داستان با ادامه کنش‌ها تأمین می‌شود.

تماشاگر زمان حاضر انتظار دارد که روایت فیلم سفیر اطلاعات موقعیت داستانی و اطلاعات خارج از قاب، به ویژه در خصوص ورود اولیه قیس بن مُسَهَّر به شهر کوفه به همراه مسلم بن عقیل، بیعت هجده هزار نفر از مردم کوفه با مسلم، ورود عبیدالله بن زیاد به عنوان حاکم کوفه از سوی یزید به جای نعمان بن بشیر، اجرای سیاست امنیتی - اطلاعاتی و اختناق شدید در کوفه برای دستگیری و از بین بردن ستون‌های اصلی قیام مسلم بن

فیلم از خودآگاه‌ترین و اطلاع‌رسان‌ترین قسمت‌ها به شمار می‌روند و علم مطلق روایی در آنها بیشتر است. فصل عنوان بندی و چند نمای اول فیلم غالباً آثاری از روایت آشکار اثر را در خود دارند. اما وقتی که زنجیره اصلی رویدادهای فیلم آغاز شد، روایت پوشیده‌تر می‌شود و به شخصیت‌ها و اعمال متقابل آنها امکان می‌دهد که انتقال اطلاعات را بر عهده گیرند. (بوردول، ۱۹۸۵: ۴۲). فیلم سفیر با وجودی که یک روایت کلاسیک کاملاً عینی و خطی است، ولی برخلاف روایت‌های کلاسیک، در نماهای افتتاحیه خود با علم مطلق روایی عمل نمی‌کند و اطلاع‌رسانی ضروری برخی موارد لازم به تماشاگر را ندارد. این که کاراکتر چه نوع خصوصیات، ویژگی‌ها، خصلت‌ها و یا احیاناً چه مهارت‌هایی دارد؟ طرز فکر و سبک رفتاری و عادت‌های او چیست؟ کدام یک از این اطلاعات و تا چه حد در ادامه کنش اصلی فیلم مؤثر است؟ یا اساساً آیا کاراکتر معرفی شده در این فیلم در حد و اندازه‌های سفیر پیشوای معصوم دینی در واقعیت می‌باشد؟ اگر نامه همراه قیس این قدر اهمیت دارد، پس چرا او بی‌احتیاطی می‌کند و آن دو راهدار را که در قتل چوپان بی‌گناه مشارکت داشتند و از عوامل ظالم دستگاه اموی هم بودند، از پای در نیاورد؟ انتظار تماشاگران مبنی بر این واقعیت که پیشوای معصوم دین هرکسی را مسئولیت مهم و خطیر سفیر بودن نمی‌دهد و چنین شخصیتی در موقعیت‌ها و انتخاب‌ها، معمولاً درست‌ترین کار را انجام می‌دهد، کاملاً واقع‌گرایانه است و نیازی هم نیست این امر بر تماشاگر مدام گوشزد شود. این موضوع به ویژه در مورد تماشاگر دهه ۱۳۹۰ شمسی مصداق می‌یابد. این که در سکانس افتتاحیه و در برخی صحنه‌های فیلم، نماینده حسین بن علی بسیار پر اشتباه ظاهر می‌شود، به انحراف توجه تماشاگر از روند داستان کمک می‌کند. دیوید بوردول در این مورد در کتاب خود چنین می‌نویسد: وقتی فیلمی به نمایش در می‌آید، تماشاگر می‌داند که برای توجیه رویدادهای آن فیلم از چه روش‌هایی استفاده نماید. در شیوه روایت سینمایی

دیوید بوردول تحرک فزاینده‌ای را که در یکی از نماهای فیلم منشی با وفای او به وجود می‌آید، به فراوانی مفروضاتی نسبت می‌دهد که هدایت و تقویت حرکات فیزیکی و گفتگوهای موجود در نماهای فیلم در ذهن تماشاگر اثر سینمایی می‌سازد. (بوردول، ۱۹۸۵: ۱۰۳). اما در فیلم سفیر از این تحرک فزاینده در نماها ناشی از هدایت و تقویت حرکات فیزیکی پیرامون کنش اصلی خبری نیست. وظیفه اصلی روایت فیلم سفیر به نظر می‌رسد بازنمایی مقاومت و ایمان محکم قیس بن مُسَهَّر به عنوان سفیر حسین بن علی در زمان اسارتش در زندان عبیدالله بن زیاد است. بازی فرامرز قریبیان در این نقش به خوبی جای می‌افتد. اگر میزانشن، ترسیم درست شخصیتها و صحت تاریخی روایت فیلم سفیر راه می‌داد، بازی قریبیان جلوه بیشتری پیدا می‌کرد. خط اصلی پیرنگ، مقاومت قیس بن مُسَهَّر در برابر دستگاه حاکمه سیاسی اُموی و عدم افشای مأموریت اوست. تصادم و تضاد هدف شخصیت اصلی با نیروهای مخالف، پیرنگ اصلی را پیش می‌برد. هدف شخصیت اصلی در جهان داستان فیلم به گونه‌ای است که در دنیای پیرامونش انعکاس دارد و پیرنگ‌های فرعی دیگری را در راستای پیرنگ اصلی به راه می‌اندازد: جاسوسی زید بن سعد، فعالیت جاسوسی سعد نهبان دارالحکومه عبیدالله برای سلیمان بن صُرَد خزاعی، تحرک‌های مرد آبی پوش یار و همراه سلیمان بن صرد و گروه ایدئولوژیک کوچکش و پیرنگ فرعی پیرمرد و پسر نوجوان او که به شوق دیدار حسین بن علی، خانه و کاشانه خود را ترک کرده اند. این پیرنگ فرعی در فیلم سفیر ناتمام رها می‌شود. تمام این پیرنگها تحت تأثیر ضعف در ساختار روایی، میزانشن، خلق شخصیت، شخصیت پردازی، عدم صحت تاریخی رویدادها و عدول مکرر روایت از مناسبات و روابط دنیای واقعی قرار می‌گیرند. با توجه به اهمیت عنصر شخصیت به همراه سایر عناصر میزانشن که عاملیت شروع روابط علی در روایت فیلم است، ابزار سبکی میزانشن کارکردهای مهم روایی در

عقیل، اعزام قیس بن مُسَهَّر به سوی مکه از جانب مسلم برای خبر بیعت مردم کوفه، دستگیری و زندانی شدن عده کثیری از هواخواهان قیام مسلم (رجبی دوانی، ۱۳۹۰) و بسیاری دیگر از رویدادهای پرتنش را که هر کدام برای پیشبرد هیجان انگیز زنجیره رویدادهای روایت کافی بود، به نحوی تلویحی و غیرصریح از روایت‌گری فیلم دریافت کند. ولی تماشاگر با کوفه‌ای روبرو می‌شود که بسیار شبیه بازارهای محلی همچون جمعه بازار با آرامش مثال‌زدنی آن است. از این‌رو، در فیلم سینمایی سفیر به واسطه همین عوامل، نظام علی در پیرنگ داستانی مربوط به یک واقعه تاریخی بسیار مهم در تاریخ جهان اسلام نمی‌تواند به درستی شکل بگیرد.

در خصوص واکنش افراد پیرامون کنشها در سکانس زندان حصین بن نمیر، پسر جوان وقتی از شلاق رهایی می‌یابد، خیلی عادی و بدون هیچ واکنشی به عمل فداکارانه قیس از زمین بلند شده، خود را کمی می‌تکاند و به نزد پدرش بر می‌گردد. اجرای ضعیف این صحنه، ساختار روایی و سبکی فیلم را شدیداً سست می‌کند و نیز حس پیوستگی رویدادها و توجه تماشاگر به تداوم داستان را دچار مشکل می‌سازد. به نظر می‌رسد اگر بازیگر دیگری برای نقش این نوجوان انتخاب می‌شد، به نحوی که رفتار بیانگرایانه‌تری را برای القای لحن همدلانه با قهرمان فیلم به نمایش می‌گذاشت، شاید این صحنه سرنوشت بهتری پیدا می‌کرد. در صحنه دیگری از فیلم که این نوجوان به دست حصین بن نمیر کشته می‌شود و جسد او را کشان کشان به وسط محوطه زندان منتقل می‌کنند، از این لحظه به بعد هیچ واکنش خاصی نسبت به مرگ نوجوان در نماهای بعدی فیلم سفیر مشاهده نمی‌شود. گویی مرگ او فقط یک اتفاق ساده بیش نبوده است. شبیه آن چه که در فیلم *یک اتفاق* ساده ساخته سهراب شهید ثالث در واکنش به مرگ مادر خانواده مشاهده می‌شود. این گونه قصور در واقع‌گرایی، مسلماً توجه بیننده فیلم از داستان را منحرف می‌کند.

مخالف‌خوان نمایش تعزیه با انگیزه بینامتنی می‌باشد. در روایت کلاسیک، پیوندی خدشه‌ناپذیر میان علت و معلول پدید می‌آید که از ویژگی‌های مشخص این نوع از روایت است. اما در چند صحنه به نظر می‌رسد که زنجیره علی-معلولی فیلم سفیر آسیب می‌بیند: در سکانس طوفان صحرا، پیرمرد و پسر نوجوانش به تیمار دو راهدار مجروح مشغول‌اند. وقتی آنها متوجه حضور قیس می‌شوند، راهداران فرار می‌کنند. پیرمرد دنبال آنان می‌دود تا مانع رفتن آنها شود، ولی ساق پایش زخم برمی‌دارد. پسر می‌گوید پدرم را راهداران زخمی کرده‌اند. ولی این که چرا در این ماجرا پای او جراحات بر می‌دارد، معلوم نمی‌شود. چون وقتی پیرمرد دنبال اسب سواران می‌دود، کسی که سوار بر اسب و به تاخت فرار می‌کند، چگونه قادر است ساق پای پیرمرد را زخمی کند؟ میزانشن فیلم هم برخورد پای اسب با پای پیرمرد را نشان نمی‌دهد. این چشم‌وشی روایت از اصول واقع‌گرایی زندگی واقعی در چندین صحنه تکرار شده است، لذا قابل صرف نظر نیست و سبب انحراف حتمی توجه بیننده از داستان اصلی فیلم می‌شود. در حالی که روایت‌گری عینی کلاسیک به هیچ وجه کاری نمی‌کند که توجه تماشاگر حتی به نحوه اطلاعات‌دهی روایت جلب شود. اگر هم در صحنه‌ای، واقع‌گرایی فدای الزامات ساختی روایت‌گری فیلم شود، آن قدر واضح و روشن نیست. همچنین، این کار به کرات صورت نمی‌گیرد. مورد دیگر عدول روایت از واقع‌گرایی، باز در همین صحنه از فیلم رخ می‌دهد. نوجوان در جایی از فیلم به قیس بن مسهر می‌گوید که او و پدرش به شوق دیدار مولایشان حسین بن علی دیار خود را ترک گفته‌اند. میزانشن بیابان، شتر و طوفان تقریباً به این تمهید روایی می‌خورد، اگر چه احساس طبیعت اطراف کوفه را در بیننده ایجاد نمی‌کند. ولی شوق دیدار امام در پدر و پسر با عدم تقید آنها به انجام یک واجب عبادی مثل نماز جور در نمی‌آید. در بازنمایی گروه ایدئولوژیک مذهبی در آثار سینمایی تاریخی که به رویدادها و شخصیت‌های

فیلم پیدا می‌کند. به این ترتیب، میزانشن در شروع زنجیره علی و بسط پیرنگ اصلی و پیرنگ‌های فرعی فیلم نقش بسزایی ایفا می‌نماید. (کراوس، ۲۰۱۵: ۵).

همانگونه که دیوید بوردول در کتاب *روایت در فیلم داستانی* خود شرح می‌دهد، قهرمان اصلی فیلم سفیر همانند آثار کلاسیک، شخصیت روان‌شناختی (و بالاتر از آن، شخصیت ایدئولوژیکی) معینی دارد. او برای رسیدن به یک هدف خاص، انجام مأموریت محوله از سوی مقتدای خود و نیز مقاومت در برابر فشار جبهه ضد ارزش، دست به تلاش جدی می‌زند. در جریان این مبارزه، با افراد دیگر و شرایط خارجی در تضاد و تعارض شدید قرار می‌گیرد. (بوردول، ۱۹۸۵: ۳۳). از این رو، می‌توان عامل اصلی دخیل در زنجیره علی-معلولی داستان و پیرنگ اصلی فیلم سفیر را شخصیت قیس بن مسهر دانست. این شخصیت به یمن بازی خوب قریب‌بان، دارای خصلت‌های متمایز و خلق و خویی ثابت و مشخص است. ضعف‌های عمده فیلم سبب می‌شود موانع سر راه قهرمان خوب شکل نگیرد. میزانشن صحنه‌های شلاق زدن که در چندین جای فیلم تکرار می‌شود، ضعیف اجرا شده است. گویی چنین به نظر می‌رسد که در این صحنه‌ها شیرازه فیلم در تمام جنبه‌ها از هم می‌پاشد.

عبیدالله بن زیاد در فیلم سفیر تا حدودی با شخصیت لآبالی یزید شبیه‌سازی شده است و هیچ شباهتی به عبیدالله تاریخی کوفه در سال شصت هجری ندارد. خلق نادرست شخصیت اثرگذار دیگر در جریان روایت فیلم، در مورد سلیمان بن صرد است. در فیلم سفیر، تنها او دغدغه حمایت از حسین بن علی را دارد. ولی واقعیت تاریخی غیر از این است. «توبه منجر به کشته شدن نابخردانه سلیمان بن صرد در نبرد نابربر با شامیان، قرینه بسیار محکمی برای کناره‌گیری کردن او از ادامه حمایت مسلم بن عقیل در زمان حساس قیام است.» (رجبی دوانی، ۱۳۹۰). یک کار جالبی که در میزانشن فیلم در مورد شخصیت پردازی عبیدالله بن زیاد انجام شده است، لباس سرخگون او به نماد شخصیت

موقعیت شروع روایت فیلم سفیر با پایان آن به نحوی ارتباط پیدا می‌کند. زمانی که قیس بن مُسَهَّر بر اثر درگیری با راهداران در چنگال حُصین بن نُمیر اسیر می‌شود، با مقاومت سرسختانه‌ای که در برابر نیروهای مخالف و ضد ارزش اُموی از خود نشان می‌دهد، این پایان برای او کاملاً منطقی و قابل تصور است. البته تمهید سبکی شهادت قیس می‌توانست کمی سینمایی‌تر شود، مثلاً به این شکل که قیس از بام دارالحکومه به سمت پایین در نمایی بازتر و با حرکت آهسته سقوط می‌کرد، زمان سقوط تا برخورد هم کمی انبساط می‌یافت. بعد از برخورد با زمین، صورت نورانی شده قیس با یک زوم به جلوی کُند و کمی طولانی در قاب بسته‌ای فیکس می‌گردید. به این ترتیب، بر ارزش شهادت و اهمیت هدف والای او تأکید بیشتری صورت می‌گرفت.

روایت فیلم سفیر سعی می‌کند کاملاً عینی و بر منطبق تداوم کلاسیک پیش برود. ولی روایت به ذهنیت کاراکترها نفوذ نمی‌کند. عمق بیشتری از اطلاعات را به تماشاگر بدهد. اگر در اغلب موارد اطلاعاتی را از زبان شخصیت‌ها به شکل کنایی و یا اطلاعاتی تلویحی انجام می‌گرفت، به دشوارسازی سیستم فرمی فیلم سفیر اندکی کمک می‌کرد. در این صورت، بازی شناختی سازمان فرمی فیلم کمی قابل بحث بود، نه این که روایت‌گری فیلم اطلاعات را صریح و آشکار عرضه نماید. این نحوه روایت‌گری، از اصالت، پیچیدگی و در نتیجه از جذابیت اثر سینمایی به شدت می‌کاهد.

روایت عینی فیلم سفیر از تکنیک‌های اطلاع‌رسانی همچون فلاش‌بک، نمایش گذشته یا آینده، نقل نمایشی (صحبت درباره گذشته و نمایش آن) استفاده نمی‌کند. وقایع داستان فیلم براساس ترتیب زمان خطی نمایش داده می‌شود. هر چند پیروی از ترتیب وقایع داستان، می‌تواند توجه تماشاگر را بر رویدادهای آتی متمرکز کند، حس تعلیق را در پی داشته باشد و توجه و تمرکز تماشاگر بر مناسبات علی-معلولی روایت نیز به نوبه خود استنباط

دینی جهان اسلام می‌پردازد، مواردی از این دست به شکل بیری درست موقعیت در آثار سینمای تاریخی-دینی آسیب می‌زند. در صحنه شورش محوطه زندان هم کیفیت نبرد قیس کمی آزاردهنده و دور از واقعیت جهان داستان خود فیلم و انتظار واقع‌گرایانه تماشاگر از شخصیتی در حد و اندازه نماینده پیشوای دین جهانی اسلام است. او ابتدا همانند سکنس افتتاحیه، هیچ نگرهانی را از پای در نمی‌آورد. فقط با نیزه و بعد هم با مشعل آتش، نگره‌ها را انگار کیش می‌کند تا کنار بروند، آن هم در حین نبردی خونین با زندانبانان آدم بی‌رحم و خونریزی چون حُصین بن نُمیر که زندانیان را بی‌رحمانه از دم تیغ می‌گذرانند. این رفتار قیس در نبرد ادامه پیدا می‌کند تا که سرانجام با پرتاب نیزه‌ای نگره‌ها را از پای در می‌آورد. تماشاگر در این لحظه نفس راحتی می‌کشد. در صحنه ملاقات سلیمان بن صُرد خزاعی با سعد، نگره‌ها دارالحکومه عبیدالله، زید بن سعد جاسوس عبیدالله آنها را زیر نظر می‌گیرد. آدم‌های اطراف آنها که در محوطه مسجد در حال رفت و آمد هستند، هیچ یک متوجه رفتارهای دزدکی و مشکوک او نمی‌شوند. اصولاً آدم‌های اطراف کنش اصلی برخی صحنه‌های فیلم سفیر انگار عینیت ندارند، یا موجوداتی نامرئی در جهان داستان فیلم‌اند. لذا روایت و سبک بصری فیلم سفیر از امتیاز و جایگاه رفیع ماقبل فیلمی و مستقل از روند تولید بودن یک اثر کلاسیک شدیداً فاصله می‌گیرد. اما «روایت کلاسیک از رهگذر پرداخت فضا و زمان به شیوه خاص خود به جهان داستان فیلم ساختاری می‌بخشد که استحکام و ثبات درونی دارد. گویی چنین می‌نماید که روایت سینمایی از بیرون به درون آن گام می‌نهد. چگونگی تنظیم و پرداخت میزانشن (رفتار شخصیت‌ها، نورپردازی، مکان وقوع رویدادها، لباس بازیگران) نوعی رویداد ماقبل فیلمی به ظاهر مستقل از روایت می‌فیلیم خلق می‌کند که به جهان ملموس داستان تبدیل می‌گردد. گویی رویدادی واقعی است که از بیرون فقط قاب‌بندی و ضبط می‌شود.» (بوردول، ۱۹۸۵: ۴۵).

معانی را در بر داشته باشد، ولی بنابر دلایلی که قبلاً اشاره گردید، تحقق این روند منطقی در فیلم سفیر با مشکلاتی مواجه شده است. نماهای معرفی برخی از فضاها از جمله شهر کوفه در نماهایی کلی و در اندازه نماهای لانگشات و اکستریم لانگشات دیده نمی‌شود. خانه سلیمان، قصر خالد و دارالحکومه عبدالله نیز همین سرنوشت را در فیلم سفیر دارد. در خیلی از موارد، معرفی فضا با شکستن فضا به نماهای بسته، استفاده از نما/نمای عکس جهت برای تداوم ارتباط کلامی دو کاراکتر، نمای تطابق خط نگاه به منظور حفظ تداوم ارتباط و همچنین از تکنیک قطع روی حرکت استفاده شده است. عمده‌ترین نشانه‌هایی که برای تجسم اشیاء و روابط فضایی بازنموده شده در هر نما دیده می‌شود عبارت‌اند از: هم‌پوشی خطوط فاصل، تفاوت بافت‌ها، نور و سایه، رنگ و حرکت اشیاء و اشخاص در سه سطح پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه قاب تصویر. تفاوت زاویه دید دوربین در نماها تنوع بصری نسبتاً قابل قبولی در فیلم فراهم می‌آورد. مضافاً بر این که تفاوت برجسته بین بافت‌ها در میزانشن‌های فیلم سفیر، وجود سایه‌های افکنده و پیوسته، نقاط تیره-روشن، شمع‌ها، چراغ‌ها یا آتشدان‌های کوچک و بزرگ در میان زمینه تصویر و پس‌زمینه آن، عمق نمایی خوبی را در برخی صحنه‌ها ایجاد کرده است. این ویژگی سبکی فیلم همراه با دوبله‌های بسیار عالی آن تا حدودی توانسته است فیلم سفیر را از سقوط حتمی نجات دهد. در ساختن تصویری از یک گروه ایدئولوژیک دینی و گروه مخالف آنها، فیلم سفیر از تمهیدات سبکی همچون لباس، سر و وضع کاراکترها، نورپردازی، رنگ‌ها، بافت، معماری داخلی ساختمان‌های مسجد، معماری خانه سلیمان بن صُرد خزاعی و خرابه‌ای که زید بن سعد در آن به قتل می‌رسد، به خوبی استفاده می‌نماید. از فیلم‌سازان آثار سینمایی تاریخی با محوریت مضمونی رویدادها و شخصیت‌های دینی انتظار می‌رود که از طریق انتخاب و سازماندهی

میزانشن، یک واقع‌گرایی تاریخی و اجتماعی مربوط به دوره زمانی وقوع رویدادها را بازنمایی کنند. یک شگرد سبکی قابل توجه که در میزانشن برخی از نماهای فیلم سفیر دیده می‌شود، کار با لباس و رنگ آنهاست. در یک سکانس مونتاژی از فیلم، عبدالله فرزند زیاد بن ابیه با همراهان خود در هیئت افراد شبیه حسین بن علی و خاندان بنی هاشمی او، با دستارها و عمامه‌های سبز، از میان نخلستان‌های اطراف کوفه به شهر نزدیک می‌شوند. موسیقی تأثیرگذاری با ریتم حماسی-عاطفی روی نماهای این سکانس شنیده می‌شود. این تداعی ورود امام به شهر کوفه بسیار تکان‌دهنده است. یک کار خوب دیگر فیلم سفیر در سطح میزانشن، پخش ملودی تکرار شونده موتیف موسیقایی فیلم در نماهایی است که قیس بن مُسَهَّر ظاهر می‌شود. این ملودی کمی کمک می‌کند تا همدلی بیننده با شخصیت قیس، علیرغم میزانشن و فرم روایی ضعیف فیلم، برقرار شود. موتیف‌های اتحاد گروه ایدئولوژیک به صورت گردآمدن در مسجد، نماز جماعت یا جلسات مشترک گروهی در خانه سلیمان، می‌توانست از این بهتر و با تکرار بیشتری شکل بگیرد. ولی بسامد این وقایع آن گونه نیست که به شکل موتیف تکرار شونده معنادار و برآمده از درون‌مایه جهان داستان فیلم درآید. دیوید بوردول و کریستین تامسون در تحلیل یک فیلم سینمایی کلاسیک، *مرا در سنت لوئیس ملاقات کن*<sup>۱</sup>، محصول ۱۹۴۴ آمریکا، در بخش اعظم فیلم، خانه را اصیل‌ترین تصویر همبستگی خانوادگی اعضای خانواده آقای اسمیت بر می‌شمارند. در ایدئولوژی این فیلم، خانه به صورت یک مکان قائم به خود ظاهر می‌شود. طوری که دیگر تشکیلات اجتماعی، بسیار حاشیه‌ای و حتی تهدیدکننده هستند. از سویی، در یک چنین منظری از گروه به هم پیوسته در قالب خانواده کمال مطلوب وانمود شده، زن از اهمیتی محوری برخوردار است. (بوردول، ۱۳۸۹: ۴۵۱). وقتی یک فیلم موزیکال و

1. Meet me in St.Luis

خوبی تبیین سینمایی شوند تا موقعیت نمایشی که شروع هر روایتی با آن است، به نحو شایسته و تأثیرگذاری ایجاد شود. در روایت سینمایی واجد مضامین و نمایه‌های دینی به منظور دستیابی به واقع‌گرایی تاریخی حداکثری، ابتدا باید مطالعات بسیار عمیق و گسترده جغرافیایی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی درخصوص ویژگی‌های اجتماعی، فرهنگی، جغرافیایی، اقتصادی و سیاسی سرزمین و مردم دوره تاریخی مربوط به جهان داستانی فیلم صورت بگیرد. از آن جا که ماهیت خود سینما و ابزارها و تکنیک‌های آن به گونه‌ای است که عمدتاً فضایی غیرواقعی، مجازی و تقریباً شبه فانتزی خلق می‌کند، لذا موضوع باورپذیری اثر در سطح دنیای داستان، موقعیت نمایشی شکل گرفته در اثر، شخصیت‌های کنش‌گر در درون این موقعیت‌ها، فضاها و فضاسازی سینمایی رویدادها و خلق شخصیت‌های تاریخی-دینی، اهمیت زیادی پیدا می‌کند. در مورد واقع‌گرایی نسبت به واقعیت‌های دنیای واقعی در این‌گونه روایت‌ها نیز همانند سینمای کلاسیک تا جایی که حواس بیننده از حس خطی بودن، پیوستگی نماها و رابطه منطقی نماها با یکدیگر پرت نشود، می‌توان انگیزه‌های ساختی را به انگیزه‌های واقع‌گرایانه در نماها اولویت داد. ولی فیلم نباید آن‌قدر از واقعیت‌های جهان واقعی، بدون کارکرد منطقی، فاصله بگیرد که فروپاشی استحکام زنجیره علی- معلولی رخ بنماید. در آثار سینمایی اقتباسی از رویدادها و زندگی شخصیت‌های تاریخی، شکل‌گیری موقعیت تاریخی، مفاهیم به وجود آمده در این موقعیت‌ها و نتایج ضمنی برخاسته از این مفاهیم در رابطه با واقعیت‌های تاریخی، به طور گریزناپذیری اهمیت ایدئولوژیک برای تماشاگران و منتقدان اثر پیدا می‌کند.

### فهرست منابع

اسلامی، مجید. (۱۳۹۶). مفاهیم نقد فیلم، تهران: نی.

سرگرم‌کننده هالیوودی، گروه ایدئولوژیک روایت خودش، خانواده آمریکایی، را این چنین به هم پیوسته بازنمایی می‌ند و خانه به عنوان مکان شاخص ایجادکننده این همبستگی، و زن نیز دارای جایگاه اجتماعی برجسته در میان گروه ایدئولوژیک تصویر می‌شود، انتظار دور از دسترسی نیست که یک اثر سینمایی مربوط به تاریخ صدر اسلام، مکانی چون مسجد را اصیل‌ترین تصویر همبستگی ایدئولوژیکی، و شخصیت زن در جامعه اسلامی را دارای مرتبه‌ای شایسته نشان دهد.

به لحاظ تدوین، فیلم سفیر سعی کرده است بر سنت تدوین تداومی کلاسیک پای بند باشد. یک روبش تصویر از پایین به بالا با استفاده از یک عنصر غالب در میزانشن، (خاک)، به وجود می‌آید که جالب توجه است. این تصویر در سکانس افتتاحیه فیلم، موقع خاک کردن پیرمرد توسط قیس، مشاهده می‌شود. این یک مورد استثنایی از تأکید زیبایی‌شناسانه روایت بر عنصر حاشیه‌ای میزانشن در پیرامون شخصیت و بی‌ارتباط با پیرنگ اصلی جاری و هدف صحنه‌ای است.

### بحث و نتیجه‌گیری

در طراحی فرم‌های روایی سینمایی شایسته است نهایت دقت به عمل آید تا از وقوع اشتباهاتی نظیر موارد زیر جلوگیری گردد: سطحی‌نگری، خطای مفهومی، عدول بیش از حد از واقع‌گرایی مربوط به زندگی دنیای واقعی در روایت‌های تاریخی-دینی و آثار کلاسیک عینی-خطی، تحریف حقایق تاریخی در روایت‌های تاریخی مربوط به رویدادها و شخصیت‌های تأثیرگذار دینی و سهل‌انگاری در تمهیدات میزانشن سینمایی به ویژه در تبیین و بازنمایی شخصیت‌ها و مکان‌هایی که رویدادهای دینی در آنجا رخ داده‌اند. سه عنصر اصلی شکل‌گیری موقعیت نمایشی در آثار سینمایی، یعنی مکان، زمان و شخصیت در ارتباط با داده‌های درون قاب و داده‌های بیرون از قاب، باید به

- theses.cz, pp 5-6, <http://theses.cz/id/nqi2xk/josef-kraus>
- Purrezaian Mehdi, Khoshnevis Alireza, Esfandiary Shahab, Ayatollahi Habibolla (2016), Application of Neoformalism for Analysis of two Iranian distinguished films. *European online Journal and social sciences*, Vol. 5 No.(3), pp 709-714
- Simunkova, Luice. (2010). Finding hope in Neoformalist Analysis Redemption from Shawshank prison, *Muni.cz*, pp 25-26, [https://is.Muni.cz\\_L\\_Simunkova](https://is.Muni.cz_L_Simunkova)
- Thompson, Kristin. (1988) *BREAKING THE GLASS ARMOR Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton university press, pp 142-143
- الشاوی، علی، طبسی، نجم الدین و محمدجواد طبسی. (۱۳۹۲). با کاروان حسینی از مدینه تا مدینه، ترجمه عبدالحسین بینش، جلد اول، قم: زمزم هدایت.
- بوردول، دیوید، تامپسون، کریستین. (۱۳۸۹). هنر سینما: یک مقدمه، ترجمه فتاح محمدی، چاپ هفتم، تهران: مرکز.
- بوردول، دیوید. (۱۹۸۵). روایت در فیلم داستانی، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، جلد ۱ و ۲، چاپ سوم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تامپسون، کریستین. (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی نقد فیلم، ترجمه محمد گذرآبادی، مجله فارابی، شماره (۳۱) ص ۱۳۷-۱۱۵.
- حافظنیا، محمدرضا. (۱۳۹۱). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران: سمت.
- رجبی دوانی، محمدحسین، طباطبایی، سیدکاظم و سید مرتضی خوانساری. (۱۳۸۹-۱۳۹۰). برنامه تلویزیونی هنگامه درنگ: نقد سریال مختارنامه، (۱۳۸۹). سیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران: سروش سیما.
- مجتهدی، عبدالکریم. (۱۳۸۸). فلسفه تاریخ، تهران: سروش.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۹۰). حماسه حسینی، جلد ۲، چاپ پنجاه و چهارم، تهران: صدرا.
- مؤدبیان، داریوش. (۱۳۸۴). برنامه تلویزیونی سینما ۱، سیمای جمهوری اسلامی، تهران: سروش سیما.
- Chabicoovsky, Jan. (2014). Kubric on war: A neoformalist analysis of the Paths of glory and Fullmetal jacket, *Vulnerable on theme of war*, theses.cz, pp17-41, [https://theses.cz/id/fc0arr/Jan\\_Chabicoovsk-bakalsk-prce](https://theses.cz/id/fc0arr/Jan_Chabicoovsk-bakalsk-prce)
- Cenk, Ates. (2016). nalysis of the “Anayurt Oteli»Film with method Neoformalism, *academia.edu*, pp149-152 [http://www.secuk.edu.tr\\_academia.edu-APDM\\_SERARSLAN-ICWSR](http://www.secuk.edu.tr_academia.edu-APDM_SERARSLAN-ICWSR), <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/50847487/ICWSR>
- Christopher j. (2008). Cunningham, Miracles and the supernatural in popular secular Film: A Narrative Analysis of «The Green Mile, Bruce Almighty, and Phenomenon”, *ProQuest*, pp 12-, <http://search.Proquest>.
- Kraus, Josef. (2015). The neoformalist analysis of narrative structure of Film “The Great Beauty”,