فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هفدهم/ شماره ۲ / پیاپی ٤٦/ تابستان ۱٤۰۲/ ۹۰_۵۹
Journal of Audio_Visual Media, Summer 2023, 59_90

تحلیل فیلم سینمایی «روز واقعه» با رویکرد نئوفرمالیستی[1]

جلیل مهروز[2]؛ امیرحسن ندایی[3]؛ محمدعلی صفورا[4]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۴/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹

چکیده

در میان آثار سینمایی با محوریت واقعهٔ عاشورا، فیلم «روز واقعه» (۱۳۷۳) ساخته شهرام اسدی، یک اثر سینماییِ درخورِ تأمل است. این پژوهش درصدد است نحوهٔ تعامل ساختار روایی و سبک بصری این فیلم را در خلق انواعِ معانی با استفاده از رویکرد نئوفرمالیستی کریستین تامپسون و نظریه‌های دیوید بوردول در روایت فیلم داستانی تحلیل کند. روش تحقیقِ به‌کاررفته در پژوهش، تحقیق توصیفیِ تحلیلِ محتواست. بسط روایت در نظام فرمی «روز واقعه»، از الگوی سفر اسطورهٔ یگانه و الگویِ جست‌وجو تبعیت می‌کند. استفاده از شگردهای خلاقهٔ سبکی و روایی در فیلم، موجبِ هماهنگی میزانسن‌ها با اهداف صحنه‌ای و بافت کلیِ اثر شده است. اصالت در روایت‌گری و عناصر سبک‌شناختی فیلم «روز واقعه» در بین آثار سینمایی تاریخیِ دارای بن‌مایهٔ دینی ایران، ماحصل شگردهای سینمایی به‌کاررفته در آن است. به‌کارگیریِ الگوهایِ بسطِ روایی و سبکیِ متناسب با مضمونِ اثر، کاربرد پیرنگ‌های فرعیِ یکپارچه با پیرنگ اصلی، کارکردهای متعدد نقش‌مایه‌های تکرارشونده در بافت عینی و روایی، ریتم هماهنگ و متناسب موسیقی و تصویر و خلق معانیِ ضمنیِ تلویحی و دلالت‌گر، از مهم‌ترینِ این شگردهای بکار رفته در این فیلم است. براساس نتایج این تحلیل، در سینمای تاریخی با محوریت مضمونی وقایع دینی، شکل‌گیری درست موقعیت‌های نمایشیِ مرتبط با موقعیت‌های تاریخیِ متناظرِ آن، همچنین پیوستگی و انسجام مفاهیم برآمده از بافت عینی و روایی فیلم با ایدئولوژی‌های پایهٔ مطرح‌شده در خود اثر، از اهمیت بسیاری برخوردار است.

واژه‌های کلیدی

سینما، نئوفرمالیسم، فیلم «روز واقعه»، شگردهای خلاقه.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
jalilmahrouz@yahoo.com

۳. استادیار، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
amir_nedaei@modares.ac.ir

۴. استادیار، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
safoora @modares.ac.ir

مقدمه

عاشورا، چشم‌اندازی گسترده از یک دورهٔ بسیار مهم در تاریخ اسلام است. بازنمایی سینمایی این رویداد، برای خلق مفهومِ سرنوشت‌هایی که با سرنوشت جهان اسلام در آن دورهٔ خاص عجین شده است، اهمیت خاصی دارد. یکی از آثار سینمایی با موضوع قیام عاشورا، فیلم سینمایی *روز واقعه* محصول سال ۱۳۷۳ در ایران است. وجود ارتباط نظام‌مند در فرم کلی، انتخاب بهینهٔ الگوهای بسط روایت، ترکیب‌بندی روایی و بافت عینی مناسب برای خلق انواعِ معانیِ ضمنی در ذهن تماشاگران و شگردهایِ سبکیِ متناسب با روایت‌گری از ویژگی‌های این فیلم است. *روز واقعه* نزدیک به سه دهه است که هر ساله از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش می‌شود. در کارنامهٔ این فیلم، کسب پنج جایزهٔ سیمرغ بلورین از جشنوارهٔ فجر سال ۱۳۷۳ دیده می‌شود. این پژوهش بر آن است تا از طریق تحلیل فرم روایی و عناصر سبکی، نحوهٔ تعامل پویایِ اجزای سیستم فرمال فیلم در خلق انواع معانی را بررسی کند. به‌منظور تبیین ویژگی‌ها و نحوهٔ تأثیر شبکهٔ فرمیِ فیلم بر ادراک زیباشناختی بینندگان، پایه‌ریزیِ قضایای کلی و تئوری‌های علمیِ مرتبط با مسئلهٔ پژوهش، از نظریات کریستین تامپسن در کتاب *«شکستن حفاظ شیشه‌ای: یک رویکرد و چندین روش»* پیرامون رویکرد تحلیلی نئوفرمالیسم، مقالهٔ تامپسن با عنوان «روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم»، کتاب «*هنر سینما*» و مباحث روایت‌شناسی دیوید بوردول در کتاب «*روایت در فیلم داستانی*» استفاده شده است.

این پژوهش بر این فرضیه استوار شد: در فیلم *روز واقعه* به دلیلِ وحدتِ ساختار روایی و سبکِ بصری، انواع معانی قابل درک در اثر برخاسته از عملکرد کُلِ آن به‌مثابه یک سیستم است و معانی چهارگانه ارجاعی، آشکار، تلویحی و دلالت‌گر در شبکهٔ فرمی آن، انسجام و پیوستگی لازم با ایدئولوژیِ پایه جهانِ داستانیِ خودِ فیلم را دارد. بنابراین، سؤال اصلی تحقیق این است که ساختار روایی و عناصر سبک‌شناختی در سازمان فرم کلی فیلم سینمایی *روز واقعه* به‌منظور خلق انواع معانی در شبکهٔ فرمیِ فیلم چگونه عمل می‌کنند؟ سؤال فرعی ناظر بر این است که معانی به وجود آمده در سطح تماتیک این فیلم چه ارتباطی با ایدئولوژی یا ایدئولوژی‌های پایه خود فیلم دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

پولیانا اورلوا[1] در سال ۲۰۲۰ در دپارتمان مطالعات فیلم و تئاتر دانشکدهٔ هنر دانشگاه پالاکی[2] شهر اولوموک[3] جمهوری چک، فیلم سینمایی *۱۲ سال بردگی*[4] به کارگردانی استیو مک کوئین[5] محصول سال ۲۰۱۳ کشور آمریکا را به‌منظور تبیین وجه غالبِ اثر، با رویکرد نئوفرمالیسم تحلیل کرد. نویسنده در این مقاله کوشیده تا روش‌ها، مفاهیم و رویه‌های به کار گرفته شده در یک اثر سینمایی معاصر را در انطباق با نظریه‌پردازی سینمایی و روایت‌شناسی دیوید بوردول و کریستین تامپسن بررسی کند. اصلی‌ترین مؤلفهٔ غالب در این فیلم، خشونت است. در این اثر سینمایی، تصویری قوی و واقع‌گرایانه از خشونتِ برده‌داری از دیدگاه خود بردگان شکل می‌گیرد. استیو مک‌کوئین در فرم کلی فیلم *۱۲ سال بردگی* با استفاده از سبک بصری و تدوین می‌کوشد تا درد و وحشتی را که بردگان متحمل شده‌اند، نشان دهد. بدنِ بردگان به‌عنوان نماد اصلی دوران توحش برده‌داری در تاریخ آمریکا، ابزاری شده است تا کارگردان افکار خود را درمورد برده‌داری، بر پردهٔ سینما به تصویر درآورد (اورلوا،۲۰۲۰: ۵-۷ و ۵۲-۵۳).

انگیزهٔ یافتن جنبه‌های غالب در فرمِ کلیِ فیلم سینمایی *یک دنیای کامل*[6] اثر کلینت ایستوود، محصول سال ۱۹۹۳ آمریکا، پژوهشگر ولاستیمی ماستل[7] از دانشکدهٔ هنر دانشگاه ماساریک شهر برنو را در سال ۲۰۲۰ برانگیخت تا از رویکرد نئوفرمالیسم در تحلیل این فیلم استفاده کند. هدف نویسنده، اثبات این نکته است که انگیزه‌های ساختی در روایت نه تنها داستان فیلم را بسط می‌دهد، بلکه رابطه بین زوج مرکزیِ خط اصلیِ روایت را با وجود یک نوع دوگانگی و ضدیت بین آنها تقویت می‌کند. *یک دنیای کامل*، از ساختار روایت چهارپرده‌ای متشکل از مقدمه، پیچیدگی، پیشرفت و گشایش تبعیت می‌کند. هر چهار نوع معنا در شبکهٔ

1. Poliana Orlova
2. Palacky university
3. Olomouc
4. 12 Years a Slave
5. Steve McQueen
6. A perfect world
7. Vlastimi Mustel

فرمی فیلم قابل‌استنباط است. نحوهٔ روایت‌گری در این فیلم حالت چرخه‌ای دارد. چون اولین نما، آخرین نمای فیلم نیز هست. ترکیب‌بندی روایی فیلم به نحوی است که بیننده قادر است جهان داستانی فیلم را در ذهن خود ترسیم کند. با این همه، به دلیل قاب‌بندی متفاوت، معنای واقعیِ پشت نمایِ اول، تنها در پایان فیلم آشکار می‌شود. نکتهٔ غالب درمورد یک *دنیای کامل* در موتیف‌های تکرارشونده و درهم‌تنیدهٔ نهفته است که هم خط داستانی و هم رابطهٔ بین دو شخصیت مهم فیلم- بوچ و فیلیپ- را بسط می‌دهد. از مهم‌ترینِ این موتیف‌ها، اسلحه به‌عنوان نماد خشونت و سرکشی، ماشین به‌عنوان پناهگاه امن و یادآوری دائمی گذشتهٔ بوچ و لباس کاسپر، روحِ مهربان بر تنِ کودکِ دزدیده‌شده- فیلیپ- است (ماستل،۲۰۲۰: ۷-۸ و ۵۱-۵۳).

فیلم سینمایی *هتل سرزمین مادری*[1]، اثر عُمرکاوور[2]، محصول ۱۹۷۳ ترکیه در سال ۲۰۱۶ در دپارتمان سینما دانشکده ارتباطات، دانشگاه سلجوق[3]، توسط دستیار پژوهش، سینک اتیش[4] و دستیار پروفسور دکتر مارال سرارسلان[5]، با نئوفرمالیسم تحلیل شد. این فیلم به علت شکستن الگوهای معمول در جریان عادی سینمای ترکیه با برداشت‌های طولانی، توجهِ تماشاگر را به خود جلب می‌کند. فیلم سعی دارد با استفاده از تکنیک‌های سینمایی مانند فضاسازی، دیالوگ و نورپردازی به درون شخصیت‌ها نفوذ کند. کارگردان با استفاده از تأثیر آشنایی‌زدایی آثار هنری، تفاوت به وجود می‌آورد (اتیش،۲۰۱۶: ۱۴۹-۱۵۲). نویسندهٔ مقاله به مفهوم آشنایی‌زدایی براساس نظریهٔ الیناسیون (ازخودبیگانگیِ) برشت[6] تأکید کرده است. مفهوم نوآوری و ایجاد تفاوت در اثر سینمایی از نظر نویسنده صرفاً معادل به‌هم‌ریختن هنجارهای سبکی و روایِی سینمای کلاسیک در سینمای مدرن تلقی شده است. ولی پایه‌گذاران اصلیِ نئوفرمالیسم بر تأثیر آشنایی‌زدایی اثر هنری از جنبهٔ تازه شدن شناخت و احساسِ تماشاگر در آثار کلاسیک نیز تأکید می‌کنند.

1. Anayurt Oteli
2. Omer Kavur
3. Celcuk University
4. Cenk ATES
5. Maral Serarslan
6. Brecht's alienation Theory

از سویی، به نظر می‌رسد شگردهای برخی از آثار سینمای هنری، بر اثر تکرار در فیلم‌های مختلف، تأثیر آشنایی‌زدایی اولیهٔ خود را از دست داده باشند.

ساختار خاص روایت فیلم *باغبان وفادار*[1]، اثر کارگردان برزیلی، فرناندو میرلس، محصول مشترک آمریکا، انگلیس و آلمان در سال ۲۰۰۵، ژرومیر فرانتا[2] از دانشکدهٔ هنر دانشگاه ماساریک را بر آن داشت تا این فیلم را در سال ۲۰۱۵ با رویکرد نئوفرمالیسم تحلیل کند. موتیفِ میل به حقیقت، انگیزه‌بخشِ اعمال دو شخصیت اصلیِ فیلم است. به طور خاص، فیلم جنبه‌های بسیاری از روایت کلاسیک را به خود می‌گیرد، اما از منظر کلی، ساختارِ طرح روایی کاملاً کلاسیک را ندارد. *باغبان وفادار*، یا حقیقت به بهای قربانی شدن، فرمی هیبریدی از روایت کلاسیک در سینماست. اصلی‌ترین راهبردهای آشنایی‌زدای فیلم، استفاده منظم و هدفمند از فلاش‌بک است که به فیلم، جلوه‌ای غیرخطی بخشیده است. این فلش‌بک‌ها انحراف از پیرنگ کلاسیک محسوب می‌شود، اصلی که در روایت کلاسیک یک ساختار فرمیِ بنیادی است. این شگرد سبکی فیلم نقش حمایتی مهمی در ساختار روایی اثر ایفا می‌کند (فرانتا،۲۰۱۵: ۵ و ۳۳-۳۵).

فیلم سیکاریو[3] اثر کارگردان فرانسوی-کانادایی، دنیس ویلنئوو[4]، محصول سال ۲۰۱۵ آمریکا، دستمایهٔ خود را درگیری نیروهای امنیتی آمریکا و مکزیک با کارتل‌های موادمخدر در منطقهٔ مرزیِ همیشه‌بی‌قرارِ بین آمریکا و مکزیک قرار داده است. شگردهای مفهومی خاصِ روایت این فیلم در نشان‌دادن فرایند دگرگونیِ نقش شخصیت‌ها و به حاشیه رفتنِ یک قهرمان زنِ قوی و قدرتمند در مرکز روایت، مایکل سورسینا[5] از دانشکدهٔ هنر دانشگاه ماساریک را بر آن داشت تا این فیلم اکشن- ماجرایی را در سال ۲۰۱۶ موردتحلیل نئوفرمالیستی قرار دهد. هیچ‌یک از شخصیت‌های فیلم، کاملاً مثبت یا منفی نیستند. ابتدا بیننده براساس طرح‌واره‌های قبلی خود نسبت به چنین روایت‌هایی، می‌پندارد شخصیت اصلی

1. The Constant Gardener
2. Jaromier Franta
3. Sicario
4. Denis Villeneuve
5. Michal Svrcina

فیلم، مأمور اف.بی.آی، کِیت مِیسِر، است. اما با بسط روایی فیلم، آلخاندرو، نفوذ قوی‌تر و تعیین‌کننده‌تری را در رخدادها و حوادث فیلم ایفا می‌کند. نویسنده، از حاشیه‌رفتن زنِ قدرتمندِ خط روایی اصلیِ فیلم، شبیهِ آنچه برایِ شخصیت‌های زن در تراژدی‌های باستان رُخ می‌دهد، یاد کرده است (ویلنئوو،۲۰۱۶: ۷-۶ و ۳۵).

فیلم فونتین[1]، (سرچشمه)، توسط فیلیپ گلدیفوس[2] از دانشکدۀ هنر دانشگاه ماساریک[3] شهر برنو[4] در تاریخ ۲۰۱۱ با استفاده از نظریات کریستین تامپسن در رویکرد تحلیلی نئوفرمالیسم و مفهوم تاریخ فیلم از نظر رابرت آلن[5] و داگلاس گویمری[6] تحلیل شد. فیلم فونتین (۲۰۰۶) اثر دارن آرونوفسکی، با ساختار پیچیده روایت و سبک بصری، دشوارسازی در سطح فرم روایی و سبک بصری را نشان می‌دهد. از این رو، لایه‌های معناشناختی فیلم فونتین، ذهن بیننده را به پویایی بیشتری وامی‌دارد. پیچیدگی ناشی از نحوۀ داستان‌سراییِ اثر است. در این فیلم، سه داستان مستقل مربوط به زمان‌های گذشته، حال و آینده به موازات هم ارائه می‌شوند. طرح روایی فیلم از این سه خط داستانی که به لحاظ درون‌مایۀ مفهومی مشابه یکدیگرند، شکل می‌گیرد. دارن آرونوفسکی در این فیلم می‌کوشد از طریق نظام سبکی و روایی اثر خود، این اندیشه را به تماشاگر القا کند که مرگ در واقع مکمل و بخشی از زندگی است (گلدیفوس،۲۰۱۱: ۵ و ۴۶).

لوئیس سیمونکووا[7] در سال۲۰۱۰ در دانشکدۀ فلسفۀ دانشگاه ماساریک شهر برنو جمهوری چک، فیلم *رهایی از شاوشنک*[8] محصول ۱۹۹۴ آمریکا را تحلیل نئوفرمالیستی کرد. مفهوم رهایی و امید به آزادی در سبک بصریِ این فیلم انعکاس پیدا کرده است. رنگ‌های غالب در محیط زندان با توجه به وضعیت احساسیِ شخصیت‌ها تغییر می‌یابد. حرکت‌های دوربین، کاراکترها را در جست‌وجویِ چیزی بالاتر و

1. The Fountain
2. Philip Goldefus
3. Masaryk university
4. Brno
5. Robert Allen
6. Douglas Gomery
7. Luice Simunkova
8. Shawshank Redemption

متعالی‌تر همراهی می‌کند. نام فیلم به صورتی ضمنی، با دین مسیحیت پیوند دارد. اثر سینمایی *رهایی از شاوشنک* به صورت تلویحی این موضوع را که هنر به مردم امید می‌دهد و آنها را از عادت‌زدگی، تکرار و زندگی روزمره رها می‌کند، مطرح می‌سازد (سیمونکووا،۲۰۱۰: ۲۵-۲۶). نویسندهٔ مقاله با ذکر این دلیل که شخصیت «اندی» تا آخر همان است که بود، ولی «رِد» دچار تحول شخصیت می‌شود، قهرمان فیلم را «رِد» (مورگان فریمن) قلمداد می‌کند. ولی در واقع، این «آندی» است که در جهان داستانی فیلم، وارد یک موقعیت اجتماعی در مکانی دهشتناک می‌شود و به شکلی پویا دست به عمل می‌زند. اشتیاق تمام‌نشدنی او به رهایی خود و دیگران، کُنشِ اصلی را پیش می‌برد. کُنش‌های آندی، پیرنگ‌های فرعی را به راه می‌اندازد و تغییر و تحول زیادی در محیط خشن و مأیوس‌کنندهٔ زندان ایجاد می‌کند. «آندی» سرانجام تعادل را به زندگی خود و آدم‌های اطرافش بازمی‌گرداند. از این رو، شخصیت اصلی قصه، آندی دوفرن است.

در سال ۲۰۰۸ میلادی، کریستوفر جی. کانینگهام[1] از دانشکدهٔ هنر و ارتباطات دانشگاه ریجنت[2] در ایالت ویرجینیای آمریکا با تأکید بر اصل نئوفرمالیستیِ وجه غالب، روی موضوعِ دینی معجزه و ماورا در فیلم‌های عامه‌پسند و تأثیر آن بر تماشاگران کار کرد. او سه فیلم *مسیر سبز*[3]، ساختهٔ فرانک دارابانت، محصول کشور آمریکا، *بروس قادرِ مطلق*[4]، با کارگردانیِ تام شادیاک، محصول ۲۰۰۳ کشور آمریکا، پدیده[5]، ساختهٔ ترتلتاب، محصول ۱۹۹۶ کشور آمریکا، از ژانر فانتزیِ شهری را به این دلیل انتخاب کرد که در هر یک از این فیلم‌ها، خدا به شکل انسان و انسان به شکل خدا به تصویر کشیده شده است و شخصیت اصلی فیلم، قدرت خداییِ غیرقابلِ وصفی دارد. کانینگهام با استفاده از یک رویکردِ تحلیلی مشترک در هر سه فیلم، نحوهٔ کارکرد آنها را در بازنمایی معجزه و ماورا بررسی کرد. کارگردان به دنبال این بود که سازندگان فیلم‌هایِ عامه‌پسند چگونه در فیلم‌های خود موضوع معجزه و ماورا را به صورت وجه غالب فیلم در می‌آورند و اینکه این قبیل فیلم‌ها

1. Christopher J. Cunhingham
2. Rigent
3. Green Mile
4. Bruce Almighty
5. Phenomenon

تـا چـه حـد می‌تواننـد بینـش تماشـاگران را در زمینـهٔ معجـزه و مـاورا عمیق‌تـر کننـد و از ایـن طریـق، بـر ایمـان مذهبـی آنهـا بیفزاینـد (کانینگهـام،۲۰۰۸: ۱).

مجیـد اسـلامی، فیلـم *خانـهٔ دوسـت کجاسـت؟*، سـاختهٔ عبـاس کیارسـتمی، محصـول ۱۳۶۵ را بـا رویکـرد تحلیلـی نئوفرمالیسـم، تحلیـل کـرد. فیلـم، داسـتانِ بسـیار سـاده‌ای دارد کـه در ظاهـر بـر یـک الگـوی کلاسـیک متکـی اسـت. بسـط ایـن فیلـم از دو الگـوی جسـت‌وجو و تغییـر در شـناخت تبعیـت می‌کنـد. اصـل فرمـیِ تکـرار، بـه ویـژه در سـطح دیالـوگ، وجـه غالـبِ ایـن فیلـم و اصلی‌تریـن کنـشِ تکرارشـونده در آن، پرسـیدنِ نشـانی اسـت کـه بـا انگیزه‌هـای بینامتنـی و هنـری از شعرِ«نشـانی» اثـر سـهراب سـپهری اقتبـاس شـده اسـت. مرکـز ثقـل ایـن روایت‌گـریِ بسـته و متقـارن، قهوه‌خانـه اسـت. شـخصیت اصلـی فیلـمِ *خانـهٔ دوسـت کجاسـت؟* از طریـق کنـشِ تکـراریِ پرسـیدنِ نشـانی، دوسـت را پیـدا نمی‌کنـد، ولـی دوسـتی را می‌یابـد (اسـلامی،۱۳۸۲: ۲۰۰-۲۱۴).

چهارچوب نظری پژوهش

کریسـتین تامپسـن و دیویـد بـوردول، بنیان‌گـذاران رویکـرد تحلیلـی نئوفرمالیسـم، مباحـث نظـری و روش‌هـای متعـددی را بـرای مطالعـات و تحلیـل آثـار سـینمایی مختلـف در کتاب‌هـا و مقـالات خـود مطـرح کرده‌انـد. ایـن مباحـث و روش‌هـا درمجمـوع رویکـردی را تشـکیل می‌دهنـد کـه بـرای ایجـاد اصـول تحلیـل، از خصایصـی منحصـراً سـینمایی بهـره می‌بـرد. رویکـرد نئوفرمالیسـم بـرای آثـار هنـری، فُـرم قائـل اسـت. فـرم، سـازمانِ فراگیـر حاکـم بـر روابـطِ بیـن عناصـر درونـی ایـن سـازمان بـا یکدیگـر و بـا سیسـتم کلـیِ فیلـم اسـت کـه می‌تـوان در یـک فیلـمِ کامـل درک کـرد. فـرم کلـی اثـر سـینمایی را بافـت آن فیلـم نیـز می‌گوینـد. هـر تماشـاگری بالقـوه قـادر خواهـد بـود تـا از طریـق قـرار دادنِ سـه نظـامِ فرعـیِ سـاختار روایـی، سـبک بصـری و سـطح تماتیـک در درون سـازمان فرمـیِ فیلـم، انسـجام لازم نسـبت بـه فیلـم را در ذهـن خـود بوجـود آورد. فـرم دشـواری‌زاا و تأخیـرزا دو مفهـوم مهـم در رویکـرد نئوفرمالیسـم اسـت. فـرم دشـواری‌زا شـامل همـه انـواع شـگردها و رابطـهٔ میـان شگردهاسـت کـه تمایـل دارنـد ادراک و فهـم را دشـوارتر کننـد. در فـرم تأخیـرزا عناصـر سـببی بـه نحـوی اضافـه می‌شـوند تـا سـیر روایـت را تـا بـه انتهـا بـه تأخیـر بینـدازد (تامپسـن، b۱۳۹۶، بـه نقـل از اسـلامی: ۴۸-۴۹). سـطح

1. Roughened form

روایـی، مربـوط بـه بخـش قصه‌گویـیِ فیلـم اسـت. فیلم‌سـاز یـک طـرح روایـی را بـه منظـورِ روایـت قصـهٔ اصلـیِ فیلـم برمی‌گزینـد. روایـت در فیلـم داسـتانی، زنجیـره‌ای از رویدادهـای علّـی اسـت کـه در زمـان و فضـا بـه وقـوع می‌پیونـدد. هـر روایـت از یـک داسـتان، بخشـی کـه بینارسـانه‌ای اسـت، و یـک طـرح تشـکیل می‌شـود. طـرح روایـی عبـارت اسـت از تمهیـدات گشـایش و نحـوهٔ ارائـه داسـتان. شـخصیتِ محـوری یـا قهرمـان شـخصیتی اسـت کـه بیشـترین اهمیـت را بـرای سـازماندهی کل اثـر دارد و مرکـز سـاختارهای کلیـدی فیلـم و عامـل بـه حرکـت درآمـدن طـرح روایـی اسـت. نظـام علّـت و معلـول در هـر روایـت، سـاختار خـلاق داسـتان فیلـم اسـت و پویایـی و احسـاس بیننـده را برمی‌انگیـزد. شـخصیت‌ها عوامـل ایجـاد کننـده زنجیـرهٔ علّـت و معلـول هسـتند (تامپسـن،۱۳۷۷: ۱۳۲). نوعـاً روایـت بـا یـک موقعیـت آغـاز می‌شـود. براسـاس یـک الگـوی علّـت و معلولـی، تحولاتـی روی می‌دهـد، در پایـان، موقعیـت جدیـدی ایجـاد می‌شـود کـه پایان‌بخـش روایـت اسـت. هـر فیلمـی ممکـن اسـت طـی فرایندهایـی از یـک یـا چنـد الگـوی بسـط روایـت اسـتفاده کنـد، ماننـد الگوهـای سـفر، جسـت‌وجو، معمـا، رهایـی (بـوردول، تامپسـن، ۱۳۸۹: ۷۳). روایـت کلاسـیک در آغـاز، مـکان و زمـان وقـوع رویدادهـا را مشـخص می‌کنـد. عوامـل اصلـی دخیـل در موقعیـت از جملـه شـخصیت‌ها را معرفـی می‌کنـد و بـرای آنهـا انگیـزهٔ خاصـی قائـل می‌شـود، بـه شـخصیت اصلـی برجسـتگی خاصـی می‌بخشـد و بـه طـرح تضادهـای اصلـی می‌پـردازد. پیرنـگ، جنبـهٔ نمایشـی فیلـم داسـتانی اسـت، مجموعـه‌ای سـازمان یافتـه از اشـاره‌ها و نشـانه‌ها کـه مـا را بـه اسـتنباط داسـتان و انسجام‌بخشـیدن بـه اطلاعـات داسـتانی وادار می‌کنـد. سـاخته شـدن کل داسـتان در اسـاس از طریـق رویدادهـای میان‌گـذاری شـده‌ای همچـون پیرنگ‌هـای فرعـی، قطعه‌هـای موسـیقی بـه تعویـق می‌افتـد. فصـل عنوان‌بنـدی و چنـد نمـای اول غالبـاً آثـاری از روایـت آشـکار را در خـود دارنـد (بـوردول،۱۳۹۶: ۴۲-۶۴ و ۱۵۵). سـبک بصـری از طریـق اسـتفادهٔ هم‌شـکل، بسـط‌یافته و معنـی‌دارِ هـر فیلـم از امکانـات تکنیکـی خـاصِ خـود شـکل می‌گیـرد. در سـینمای روایـی، اگـر سـبک بصـری و روایـیِ فیلـم، خـوب از کار درآینـد، زنجیـره علّـت و معلولـیِ آن بـه خوبـی پیـش مـی‌رود، سـاختارهای فرمـی مناسـب از قبیـل تضـاد، تشـابه، تکـرار، وحـدت یـا پراکندگـی، شـکل می‌گیرنـد و همچنیـن در روابـطِ بیـن داسـتان و طـرحِ روایـیِ فیلـم انسـجام بـه وجـود می‌آیـد (بـوردول و تامپسـن،۱۳۸۹: ۴۸ و ۱۵۶). تعامـل میـان بخش‌هـای روایـی، سـبکی

و تماتیک فیلم تحت تأثیر یک یا چند اصلِ فرمیِ مسلط تحت عنوان وجه غالب[1]، سازماندهی می‌شود. هر یک از اصول فرمی فیلم همچون تکرار/ تشابه، تفاوت/ تنوع، وحدت/ پراکندگی و یا هر یک از بخش‌های روایی، سبکی، معناشناختی و همچنین شگردهای به‌کاررفته در آنها ممکن است وجه غالبِ فیلم را به خود اختصاص دهند (اودیسینو، ۲۰۱۷، ۱۷-۷۸). بوردول به جنبه‌های شناختی و ادراکی تماشای فیلم نیز در نظریهٔ خود دقت و توجه کرده است و هدف اساسی روایت را درک تماشاگر می‌داند (بوردول،۱۳۹۶: ۹۳). معانیِ برخاسته از سازمان فرمِ کلی فیلم، سطح تماتیکِ آن را تشکیل می‌دهد. فرم کلی اثر هنری به جست‌وجوی تماشاگر برای یافتن معانیِ ضمنی شکل می‌دهد. در رسانه ایدئولوژی‌سازِ فیلم روایی، درکِ ایدئولوژی در گرو تحلیلِ نحوهٔ خلق معنا توسط فرم روایی و سبک بصری آن است. چهار نوع معنا در فیلم تشخیص داده می‌شود: ارجاعی، آشکار، تلویحی و دلالت‌گر. اینکه در روایت‌هایِ سینمایی، هر چهار نوع معنا در خدمت تثبیت ایدئولوژی‌های پایه قابل‌تشخیص در جهانِ داستانی فیلم باشد، اهمیت زیادی دارد. معنای ارجاعی جنبه‌هایی از جهان واقعی را شامل می‌شود و وابسته به توانایی بیننده در تشخیصِ موارد ویژه است (بوردول و تامپسون،۱۳۸۹: ۵۵-۵۷ و ۴۵۳). معنای آشکار در ارتباط با شبکهٔ معناسازِ فیلم و قدرتِ ادراکیِ تماشاگر در دریافت این نوع از معانی به وجود می‌آید. درک اشتیاق‌ها، انگیزه‌ها و احساسات بازیگران، زنجیرهٔ علّت و معلولیِ مرتبط‌کنندهٔ رویدادهای فیلم و ترتیب زمانیِ صحیح رویدادها، در قلمرو معناهای آشکار قرار می‌گیرد (اودیسینو، ۲۰۱۷: ۷۶). معنای تلویحیِ فیلم، انتزاعی‌تر است. در معنای تلویحی چیزی هست که از آن چه در فیلم نشان داده می‌شود، فراتر می‌رود. معنای تلویحی، معنایِ القا شده است. معنای ضمنیِ دلالت‌گر، معنایی آشکار از فیلم را به‌مثابه بیانیه‌ای درمورد نظامِ وسیع‌تری از ارزش‌های ویژهٔ یک جامعه تلقی می‌کند. معناها در فیلم‌ها متفاوت‌اند. چون معنا، همچون هر جنبه دیگری از فیلم، یک شگرد است. مفهومِ سازمان یا سیستم، نتیجه تأثیرِ متقابلِ عناصرِ متفاوتِ درون سازمان فرمی فیلم با یکدیگر و هم با فرمِ کلی فیلم است. به کوچک‌ترین واحد فرمی درون سازمانِ فرمی هر فیلم،

1. Dominant

شـگردا گفتـه می‌شـود. شـگردها عناصـر پایـه‌ایِ تکنیکـی یـا روایـی فیلـم را تشـکیل می‌دهنـد و یـا ایـن کـه اساسـاً ماهیتـی مفهومـی دارنـد. شـگردها بـرای شـکل‌گیری فـرمِ کلـی فیلـم بـا یکدیگـر تلفیـق می‌شـوند. شـگردها در سـینما همچـون سـاختارهایی منظـم و متشـکل، کارشـان صرفـاً بیـانِ معنـا نیسـت، بلکـه آشـنایی‌زدایی[2] هـم هسـت. تحلیـل شـگردها بـا اسـتفاده از مفهـوم کارکـرد[3] و انگیـزه[4] صـورت می‌گیـرد. تینیانـوف[5]، کارکـرد را ایـن گونـه تعریـف کـرده اسـت: «رابطـه متقابـل هـر عنصـر بـا عناصـر دیگـرِ اثـر هنـری و بـا کل سیسـتم آن اثـر. دلیلـی کـه وجـود هـر شـگرد را توجیـه می‌کنـد، انگیـزه آن اثـر اسـت. انـواع انگیـزه در سـاختار فرمـی اثـر هنـری عبارت‌انـد از: سـاختی، هنـری، واقـع گـرا و بینامتنـی» (تامپسـن،b۱۳۹۶، بـه نقـل از اسـلامی: ۲۸-۲۹). وجـود انگیـزه در هـر روایـت، آن را باورپذیـر می‌کنـد (بـوردول، تامپسـن: ۱۰۲). توجـه بـه معانـی دلالت‌گـر بـه مـا یـادآوری می‌کنـد کـه تمامـیِ معانـی، اعـم از ارجاعـی، آشـکار و ضمنـی، پدیده‌هایـی اجتماعی‌انـد. بسـیاری از معانـی در فیلـم درنهایـت مفهومـی ایدئولوژیـک دارنـد، یعنـی از یـک سیسـتم اعتقـادیِ بـه لحـاظِ فرهنگـی خـاص دربـارۀ جهـان، سرچشـمه می‌گیرنـد. عقایـد سیاسـی، تصـورات دربـارۀ نـژاد و جنسـیت یـا طبقـات اجتماعـی، عقایـد آگاهانـه و ریشـه‌دار مـا دربـارۀ جهـان هسـتی، چهارچوب‌هـای ایدئولوژیـک مـا را می‌سـازند. بنابرایـن، فیلـم هـم می‌توانـد ماننـد دیگـر آثـار هنـری، موضـوع جسـت‌وجوی معانـی دلالت‌گـر باشـد. تماشـاگرِ آثـار سـینمایی بایـد درسـت مثـل زمانـی کـه معانـیِ ضمنـیِ تلویحـی را تحلیـل می‌کـرد، بکوشـد تـا معانـی دلالت‌گـر را در شـاکلۀ کلـیِ فیلـم توضیـح دهـد (بـوردول، تامپسـن، ۱۳۸۹: ۵۶-۵۷).

یکـی از کارهـای اصلـی منتقـد فیلـم، مشـخص کـردن پس‌زمینـه‌ای اسـت کـه از آن به‌عنـوان مبنـا و معیـاری بـرای مقایسـه اسـتفاده می‌کنـد. سـینمای روایـی کلاسـیک مفیدتریـن پس‌زمینـه را بـرای بررسـی آثـار سـینمایی در دسـترس قـرار می‌دهـد (تامپسـن،۱۳۷۷: ۱۴۱). بنـا بـه دلایلـی همچـون شـباهت مضمونـی و بُن‌مایه‌هـای مفهومـی و تاریـخ سـاخت ایـن آثـار، فیلـم سـینمایی *سـفیر* محصـول ۱۳۶۱ و فیلـم

1. Device
2. Defamiliarization
3. Function
4. Motivation
5. Yury Tynyanov (18941943-)

مختارنامه: راه عاشقی در ژانر تاریخی به‌عنوان آثار فیلمیِ پس زمینه در تحلیل نئوفرمالیستی *روز واقعه* در نظر گرفته شد.

روش‌شناسی پژوهش

نوع روش تحقیقِ توصیفیِ مورداستفاده در این پژوهش، تحقیقِ توصیفیِ تحلیل محتواست که برای توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم، متن‌ها، پدیده‌ها و فضاها به صورت نظام‌دار انجام می‌شود. قلمرو این نوع روش تحقیق را متن‌های مکتوب، شفاهی و تصویری دربارهٔ موضوعی خاص تشکیل می‌دهد. برای مطالعهٔ تولیدات فرهنگی و هنری نظیر فیلم، موسیقی، تئاتر و نقاشی، از روش تحقیقِ توصیفی تحلیلِ محتوا استفاده می‌شود (حافظنیا، ۱۳۹۱:۶۹-۷۷). انتخاب نمونهٔ موردیِ پژوهش از بین محصولات سینمایی در ژانر تاریخی با محوریت مضمونی قیام عاشورا، به‌مثابه متن‌های فرهنگی و رسانه‌های تأثیرگذار در جامعه انجام گردید. نمونهٔ موردی انتخاب‌شده از جامعهٔ آماری پژوهش پیرامون یک موضوع تاریخی مهم مربوط به سرنوشت‌سازترین دورهٔ تاریخ اسلام است. ابزار گردآوری داده‌ها، مشاهدهٔ فیلم سینمایی موضوع پژوهش بود. مطالب و عناصر موجود در نمونهٔ موردی پژوهش، گردآوری و در سه سطح ساختار روایی، عناصر سبک‌شناختی و سطح تماتیکِ اثر سینمایی، بررسی گردید. طبقه‌بندی و جداسازی این سه گروه اصلی به دلیل ماهیت درهم‌تنیده و عملکرد شبکه‌ای آنها در تحلیل یافته‌ها، صلاح نبود. زیرگروه‌ها و اجزای فرعی هر گروه با استفاده از منابع و بررسی پژوهش‌های مشابه انجام گرفته در پیشینه پژوهش تعیین شد. سپس تجزیه و تحلیل داده‌ها با استفاده از چهارچوب‌های نظری و قضایای کلی و جزئیِ پژوهش انجام گرفت. جامعهٔ آماری پژوهش شامل فیلم‌های سینماییِ داستانی بلند ایرانی است که مستقیماً به حوادث عاشورا و رویدادهای تاریخیِ قبل و بعد از آن پرداخته‌اند: فیلم سینمایی *سفیر*، ساختهٔ فریبرز صالح، محصول سال ۱۳۶۱ ایران، دربارهٔ رویداد تاریخیِ مأموریت قیس‌بن‌مُسَهّر، اعزامی حسین‌بن‌علی به کوفه، فیلم سینمایی *روز واقعه*، ساختهٔ شهرام اسدی، محصول سال ۱۳۷۳، دربارهٔ جوانِ نصرانیِ تازه‌مسلمانی که با نهضتِ عاشورای سال ۶۰-۶۱ هجری در صدر اسلام همراه می‌شود، فیلم سینمایی *رستاخیز*، ساختهٔ احمدرضا درویش، سال ۱۳۹۲، دربارهٔ روند قیام حسین‌بن‌علی و

نهضت کربلا که متأسفانه به دلیل توقیف، این فیلم در دسترس نبود، فیلم‌های برگرفته از سریال مختارنامه با تدوین مجدد که در قالب ۹ فیلم با نام‌های: *راز عاشقی، راه عاشقی، صلح سرخ، مهمان‌کشی، کودکان آب، نهضت توّابین، کعبه در آتش، دلیران ایران ا و۲*، از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده‌اند. حجم نمونهٔ موردی، شامل فیلم سینمایی *روز واقعه*، محصول سال ۱۳۷۳ بنیاد سینمایی فارابی ایران، براساس فیلم‌نامه‌ای از بهرام بیضایی و به کارگردانی شهرام اسدی است. نمونهٔ موردی پژوهش، توسط خود محقق انتخاب و براساس رویکرد نظری نئوفرمالیسم تحلیل شد. نئوفرمالیسم در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ میلادی در دانشگاه ویسکانسین‌مدیسون[1] توسط کریستین تامپسن و دیوید بوردول ارائه شد. نخستین پیامد شکل‌گیری این رویکرد با چاپ کتاب *هنر فیلم، یک مقدمه*[2] در سال ۱۹۷۹ پدیدار شد. از منظر نئوفرمالیسم، هنر، جنبه‌هایی از زندگی همچون واقعیت‌های روزمره، ایدئولوژی و دیگر آثار هنری را آشنایی‌زدایی می‌کند. آثار هنری در سطوح مختلف توجه تماشاگران را جلب و راه‌های ادراک، احساسات و شناخت آنها را دگرگون می‌کنند (تامپسن،۱۳۹۶به نقل از اسلامی: ۴۴). نئوفرمالیسم تا حد زیادی ریشه در فرمالیسم روسی دارد. از نظر تامپسن، نظریه عمومی‌ترِ فرمالیسم این قابلیت را داشت که به آسانی به اشکال مناسب برای رسانه‌های دیگر تبدیل شود. فرمالیسم به دنبال این نگرش بود که خواننده/ تماشاگر اثر هنری را در طی فعالیتی زیباشناختی و به روشی منحصراً هنری درک می‌کند. اگر اثر هنری به نتیجهٔ مطلوبِ خود دست یابد، چه بسا این تجربه ادراکیِ هنری دوام یافته، بر ادراک خواننده/ تماشاگر از حوادث و اشیا و مفاهیم غیرزیباشناختیِ دنیایِ پیرامون آنها نیز تأثیر بگذارد (تامپسن،۱۳۷۷: ۱۱۴-۱۱۷). به‌منظور تحلیل شبکهٔ فرمی فیلم و تبیین انواع معانی خلق‌شده در آن، یافته‌های حاصل از مشاهدهٔ فیلم در سه سطح فرم روایی، سبک بصری و لایه‌های معناشناختی بررسی شد و سپس نحوهٔ کارکرد اجزای هر گروه با یکدیگر و در ارتباط با شبکه کلی فیلم مطابق مباحث نظری و روش‌های تحلیل نئوفرمالیستی یادشده در بخش چهارچوب نظری پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

1. Wisconsin-Madison University

2. Film Art : An Introduction

یافته‌های پژوهش

واقعیت‌هایی که *روز واقعه* بنا می‌نهد، مربوط به جهانِ داستانیِ خود فیلم است، ولی فیلم‌ساز از واقعیت‌های زندگی در دورهٔ تاریخی مربوط به جهان داستانی فیلم به‌عنوان مواد و مصالح استفاده کرده، با تکنیک‌ها و شگردهای خاص، فرمی سینمایی را بنا نهاده است. روایت‌گریِ اثر با الگوی بسطِ روایی جست‌وجو و مکاشفه مشحون از عاطفه و احساسِ یک جوانِ مسیحیِ تازه مسلمان در سفری اسطوره‌ای برای شناخت مقتدای قیام عاشورا، خطوط داستانیِ فیلم را پیش می‌برد. با توجه به گسترش روزافزون آگاهیِ مردم پیرامون نهضت عاشورا در عصر ارتباطات، معانی ارجاعی، آشکار و ضمنی فیلمِ *روز واقعه* برای قوهٔ فهم جوامع اسلامی قابل درک است. *روز واقعه* با توجه به این پس‌زمینه‌ها، از معیارهای زیباشناختیِ آثار سینمایی ایران در ژانر تاریخی با مضمون قیام عاشورا انحراف دارد. ماهیت مفاهیم موجود در موقعیت نمایشیِ مرتبط با موقعیت تاریخی- دینی قیام عاشورا در دنیای واقعی، چالش‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی خاصی را به وجود می‌آورد. هرچند کارکرد شگردهای سبکی و روایی در *روز واقعه* در خلق ساختارهای خود فیلم است، ولی نوآوری‌هایِ این فیلم در سطح ساختار روایی و عناصر سبک شناختی، ادراکی نو شده و تأثیرگذار پیرامون مفاهیم موقعیت تاریخی- حماسی قیام عاشورا در ذهن تماشاگران به وجود می‌آورد. برای مثال، جلوه‌های سبکی در سکانس رجعت بازماندگان از قافله کربلا و سکانس عصر عاشورا بسیار تأثیرگذارتر از واقعیت‌گراییِ صحنه‌های عاشورایی فیلم *مختارنامه: راه عاشقی* از کار درآمده است. در فیلم *سفیر* با توجه به میزانسن‌ها، شخصیت‌ها و مکان‌های بازنموده‌شده در اثر، موقعیتِ نمایشی و مفاهیم برآمده از آن، ارتباط مطلوبی با موقعیت تاریخیِ مربوط به رویدادهای تاریخیِ واقعهٔ عاشورا پیدا نمی‌کند.

پیرنگ فرعیِ رومانس در *روز واقعه* به تدریج به حاشیه رانده می‌شود و خط روایی جست‌وجو در پیش زمینه روایت فیلم قرار می‌گیرد. جوزف کمبل[1] در کتاب *قهرمان هزار چهره*[2] آورده است: «اسطوره، حکایت‌های عامیانه و حتی رؤیاهای برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون جهان، الگویِ واحدی را نشان می‌دهند که آن را

1. Josef John Campbell (19041987-)

2. The Hero with a thousand faces

اسـطورهٔ یگانـه می‌نامنـد. جیمـز فریـزر[1]، خلاصـه‌ای از ماجـرای سـفرِ قهرمـان را در یـک نمـودار بـه شـکل چرخـه عزیمـت تـا بازگشـت ارائـه می‌کنـد: قهرمـانِ اُسـطورهٔ یگانـه، از کاشـانهٔ خـود بـه راه می‌افتـد، اِغـوا می‌شـود و خواسـته یـا ناخواسـته بـه آسـتانه ماجـرا در قلمـرو اُسـطوره پـا می‌نهـد. در آنجـا او بـا شـبحی رودررو می‌شـود کـه نگهبـانِ گـذرگاه اسـت. قهرمـان ایـن نیـرو را سـرکوب یـا آرام می‌کنـد و زنـده بـه درونِ قلمـروِ تاریکـی پـا می‌گـذارد یـا بـه دسـت او کشـته می‌شـود. ورایِ ایـن آسـتانه، قهرمـانِ اسـطوره از دنیـای نیروهایـی غریـب ولـی صمیمـی می‌گـذرد کـه برخـی او را بـه شـدت تهدیـد می‌کننـد (آزمون‌هـا)، و برخـی به‌طـوری سِـحرآمیز یـاری‌اش می‌رسـانند (یـاوران). چـون قهرمـان بـه حضیـضِ دایـره اُسـطوره می‌رسـد، آزمونـی بـس دشـوار را از سـر می‌گذرانـد و پـاداش می‌گیـرد. ایـن پیـروزی، در پـی‌اش وصـالِ قهرمـان و الهـه در ازدواجـی مقـدس اسـت. قهرمـانِ اسـطوره یگانـه از قلمـروِ بیـم و امیـد بـاز می‌شـود. عطیّـه‌ای کـه او بـا خـود مـی‌آورد، جهـان را بـه حالـت تـوازنِ نخسـتینِ قبـل از حادثـه بـر می‌گردانـد» (مارتیـن[2]،b۱۳۹۳: ۶۲). ماهیـتِ الگوهـای بسـط روایـی سـفر اسـطوره یگانـه و جسـت‌وجو در *روز واقعـه* بـه گونـه‌ای اسـت کـه عـلاوه بـر فراهـم شـدن تنـوع تصویـری و روایـیِ فیلـم و پیـش بـردن روایـت، دلالت‌هـای معنایـی زیـادی خلـق می‌کنـد. عبـور قهرمـانِ اُسـطوره از میـان بیابان‌هـای خشـک، کوهسـتان متـروک، طوفـان شـن، فضـای مه‌آلـودِ ماتـم‌زده، درگیـری بـا راهزنـان، در هماهنگـیِ فرمـی بـا معانـیِ ضمنـیِ موجـود در صحنـه فلاش‌بـک گداختـنِ آهـن در کارگاه آهنگـری اَسـوَد اسـت. پیرنگ‌هـای فرعـی کـه قهرمـان در مسـیر سـفر و جسـت‌وجو برمی‌انگیـزد، تأخیـر لازم در رسـیدن روایـت تـا بـه انتهـا را فراهـم می‌کنـد. در بسـتر ایـن پیرنگ‌هـا، قهرمـان بـرای غلبـه بـر آشـفتگی و برقـراری تعـادل، در سـفری اُسـطوره‌ای بـه جسـت‌وجوی حقیقـت مـی‌رود، بـا موانـع مختلفـی روبـه‌رو می‌شـود، انکشـاف‌های زیـادی بـرای او رخ می‌دهـد. ایـن انکشـاف‌ها او را بـرای مواجهـه بـا هسـتهٔ مرکـزیِ کنـشِ اصلـیِ داسـتان فیلـم آمـاده می‌سـازد. نقش‌مایه‌هـای برآمـده از درون‌مایـه داسـتان، وحـدت بصـری و مفهومـیِ زیـادی بـا خـط کنـش اصلـی روایـت دارنـد. بن‌مایه‌هـایِ مفهومـی همچـون قیـام بـه عـدل، نهـیِ از منکـر، کمـک بـه مظلـوم، فخرفروشـی قبیلـه، طمـع، غـارت، تقسـیم غنایـم کـه در سـبک بصـری فیلـم بـه

1. James George Frazer(18541941-)

2. Martin Wallace

صورت آشکار و پیوسته انعکاس یافته‌اند و موتیف‌هایی از جنس فیگورها و اشیا که مدام به صورت فرمال تکرار می‌شوند، مثلِ اسب، شمشیر، شتر، نخلستان، سرِ بریده، خون، دست‌های بریده، چاه آب، بیابان، کاروان، مویه عزاداری. همه این موتیف‌ها با انگیزه واقع‌گراییِ تاریخی، انگیزه ساختیِ خود روایت و انگیزه واقع گرایی در جهان داستانیِ فیلم، از درون‌مایهٔ[1] حادثهٔ تاریخیِ عاشورا برخاسته است و ساختارهایی تکرار شونده و شعرگونه‌اند.

روز واقعه مثل آثار کلاسیک، در افتتاحیهٔ خود کیفیتی آینده‌نگر دارد، چه در فلاش‌بک‌های ابتدای فیلم که شخصیت‌های مهم روایت را به بیننده معرفی می‌کند و چه در نام فیلم که آشکارا از وقوعِ رویدادی عظیم خبر می‌دهد. فونت سفیدِ عنوان فیلم با شعله‌ای از آتش به رنگ سرخ درمی‌آید. در فلاش‌بکِ آرامگاه، بیانِ خصلت‌های قهرمان، نشانه‌گذاریِ روایت برای توجیه رفتارهای او در موقعیت‌هایِ مختلف است: او بندهٔ خداست (عبدالله پسر ایوب). نام ایّوب، تداعی‌کنندهٔ اسطورهٔ صبر و استقامت در تاریخ ادیان ابراهیمی است. خصلت‌های قهرمان در روایت‌گری *روز واقعه* به‌مثابه شگردهای روایی، کارکرد مهمی در زنجیرهٔ سببی فیلم دارند. مثلاً معرفی قهرمان در صحنه‌های افتتاحیه فیلم بر مفاهیمی تأکید دارد که در طول روایت کارکرد دارند و کُنش‌ها را پیش می‌برند. عبدالله‌ِ یتیم، بنده مصلحت نیست، نه ترسو است و نه سودپرست، آسیابی دارد که به رنجِ خویش ساخته است. او طاقت خود را بین دو سنگِ آسیاب می‌بیند و گمشدهٔ آرمانی‌اش را در وجود حسین‌بن‌علی. در مسیر کاروان عروسی، تکه پارچه‌ای که از سوارِ سبزپوش می‌افتد، بیرقی خونین به‌مثابه نشانهٔ عینی از حوادثِ خونین کوفه است. تدوین موازی نبرد چوبِ رقصنده‌های قرمزپوشِ، با صحبت‌های درگوشیِ حاضران و ایجاد حالت نگرانی در چهره زید، عبدالله و شیوخ مجلس، وقوع حادثه مهمی نشانه‌گذاری می‌شود. گره‌افکنی در روایت، بر اثر ایجاد شبهه در شخصیتِ حسین‌بن‌علی توسط برخی از مهمانان، شکل می‌گیرد. خط روایی با چند نشانه‌گذاری به تدریج به اوج بحران در اجتماعِ شیوخ مجلس عروسی می‌رسد. بروز این بحران با کش‌دار شدنِ موسیقیِ بزم عربی در لحظات پیچیدن خبر قتل در مجلس شدت می‌یابد. برخی از مهمانان دلیل عزیمت حسین‌بن‌علی به کوفه

1. Theme

را قیام به عدل و نهی از منکر می‌دانند. اما شیوخِ مجلس با طعنه از حسینِ دیگری می‌گویند که به راهِ دنیا رفته است. روایت‌گریِ *روز واقعه* قبلاً در بخش معرفی، این انتظار را در بیننده به وجود می‌آورد که عبدالله کسی نیست که نسبت به ابهامِ در حقانیتِ مقتدایِ دینی آرام بنشیند. اشتیاقِ قهرمان برای یافتن حقیقت و تعجیل او برای ملاقات با حسین‌بن‌علی، تحرک روایی زیادی در فیلم ایجاد می‌کند. قهرمانِ اسطوره براساس هنجارهای درونیِ روایت، نداهایی از قلمرو اُسطوره می‌شنود: «در وادیِ وحشت، فردا، مسیح بر صلیب می‌رود»، «کجاست یاری‌کننده‌ای که مرا یاری کند؟». نداهایی که در واقعیتِ جهانِ داستانی فیلم و رؤیاهای شبانه به قهرمان می‌رسد، نقش‌مایهٔ تأثیرگذارِ برآمده از درون‌مایهٔ ماجرای تاریخی عاشوراست. این موتیف در ساختار روایی فیلم در اشتیاق قهرمان برای جست‌وجویِ حقیقت، عزیمت به سوی قلمرو حادثه و دیدار با اُسطوره اصلی کارکرد پیدا می‌کند. انتقال نمایِ آخرِ سکانس عروسی به شروع سکانس‌های سفر، با نیروی شدیدی صورت می‌گیرد. زمانی که برادر بزرگ راحله، وجوب ریختن خون عبدالله را در جمع مهمانان مؤکد می‌سازد: «او زنده نمی‌ماند. او قیمت چنین جسارتی را با خون خود می‌دهد»، در شروع نمای بعد، شاخه درخت نخل با ضربه شدیدی قطع و عبدالله در پس‌زمینهٔ این نما به تاخت نزدیک می‌شود. در یک برون‌برش، نمایی از سربریدنِ شتر و سپس نمایِ معرف از بادیه‌نشینان صحرا که در حال تقسیم گوشت شتر هستند، میزانسن و تِمِ صحنه‌ایِ هماهنگ از جنبهٔ روایی، سبکی و تماتیک با خط کنشِ اصلیِ فیلم به وجود می‌آورد. روایتِ کلاسیکِ *روز واقعه* با برون‌برش به این نما، یک تشابه، لااقل گرافیکی، با یکی از رویدادهای خط اصلی در پیرنگ داستانیِ فیلم ایجاد می‌کند.

ویژگی‌های مردم‌شناسانه و جغرافیای دورهٔ تاریخی وقوع ماجرای فیلم، واقعیتِ این رویدادها را باورپذیر می‌کند. تقسیم غنایم در موقعیت‌های نمایشیِ مربوط به آن در *روز واقعه* به صورت تشابه و تکرار در چند صحنه از پیرنگ‌های فرعی، بسانِ قافیه‌های شعر، دیده می‌شود. به این ترتیب، اصول فرمیِ تشابه، تکرار، خالقِ توازی‌های زیبایی‌شناسانه‌ای در فیلم شده است.

وجه غالب در سیستم فرمی *روز واقعه*، جست‌وجوی اُسطوره وار حقیقت و تغییر فزاینده در شناخت قهرمان است. خلق معانیِ ضمنی به‌مثابه شگرد تأثیرگذار و

آشنایی‌زدایی‌کننده، فرم فیلم را کمی دشوار می‌سازد. شگردهای سبکی در ایجاد این فرم دشواری‌زا نقش ایفا می‌کنند. لذا، *روز واقعه*، اثری کلاسیک و روایت محور است و سطح تماتیک آن عمدتاً ماهیتی ایدئولوژیک و ضمنی دارد. گفتگوی شترداران پیرامون حسین‌بن‌علی و عطر گل‌های ایران، تقابل ایدئولوژیِ پایهٔ فیلم را با سبکِ فلسفیِ سکولاریسم[1] مطرح می‌سازد. این شترداران در تعامل کوتاهی که با حسین‌بن‌علی و کاروانش داشته‌اند، وضعیت بحرانیِ پیشوای مسلمین در ارتباط با نظام سیاسی حاکم را درمی‌یابند، با امام مسلمین نماز می‌گزارند، معجزه این خاندان را به‌عینه می‌بینند، چون شیر شتران ایشان بر اثر دعای حسین‌بن‌علی زیاد شده است، اما دغدغه اصلی ایشان دنیای خودشان است و لذا رفتارهای کلامی و غیرکلامیِ این گروه مؤید جهان‌بینیِ فلسفیِ سکولار (ناظر بر جدایی دین از سیاست) آنهاست. اصل فرمیِ تضاد در صحنه‌هایی از فیلم به‌مثابه شگرد سبکی-روایی متناسب با تِمِ مقابله خیر و شر در بافت کلیِ آن به کار رفته است. برخی از عناصر سبکیِ فیلم *روز واقعه* با کارکردی چندگانه از ابتدا تا انتهای فیلم هماهنگی و تناسب خوبی با فرم کلیِ فیلم ایجاد می‌کند. مثلاً تمهیدِ لباس، کارکردهای متعددی در فیلم دارد. در صحنه‌ای از سکانسِ عروسی، در پیش‌زمینهٔ تصویر، دو رقصندهٔ سرخ‌پوش، در نبردِ نمادین با شمشیرهای چوبی دورِ آتش مشغولِ اجرای نمایش‌اند. تدوین موازیِ پخشِ خبرِ قتل در کوفه، فضایِ شاد عروسی را بحرانی می‌سازد. در این صحنه از فیلم، میزانسن، بین کُنش روایی و تمِ صحنه، هم‌افزایی به وجود می‌آورد. رنگ‌بندیِ هدفمندی نیز در لباسِ رقصندگان قرمزپوش دیده می‌شود. رنگ قرمز از یک سو رنگی بسیار گرم و مناسب مجلس عروسی است و از سوی دیگر، رنگ قرمز به معنای تهاجم، با هدفِ صحنه‌ای نبرد نمایشیِ چوب و رسیدنِ خبر درگیری در کوفه هماهنگی دارد. در سکانس عاشورا، سازهای کوبه‌ای و بادی، به‌عنوان عناصرِ میزانسن، بر تمِ جنگ و حماسه تأکید دارند. در بزم عروسی، حضور سایه‌های پیوسته و افکنده در صحنه، کنتراستِ نوری به وجود می‌آورد. حضورِ سایه‌ها در عروسیِ عبدالله با انگیزه‌های ساختی و واقع گرا، کارکردی روایی دارد. شور و نشاطِ عروسی، توأم با حضورِ عینیِ سایه‌هاست. همان‌طور که فضای شاد عروسی با تعلیق و تنشِ ناشی از اخبارِ خونین کوفه عجین شده است، عروسی

۱. Secularism دنیاگرایی، جدا اِنگاری دین از سیاست، به معنای عدم دخالت باورهای مذهبی در امر حکومت.

و سایه‌ها معنای آشکار و شادیِ توأم با تعلیق و نگرانی، معنای تلویحی آن است. نوع و رنگ‌بندیِ لباسِ شخصیت‌ها در پیرنگ‌های فرعیِ سربریدنِ شتر، محاصرهٔ عبدالله توسط برادران راحله، لشکر راه گم کرده بنی جُبَیره در طوفان، راهزنان کاروان، شباهت زیادی با لباس حرامیانِ کوفی در سکانس عاشورا دارد. این تمهیدِ سبکی، معنای دلالت‌گرِ دیگری از شبکهٔ فرمیِ روایت‌گریِ فیلم را روشن می‌سازد: تقابل خیر و شر مفهومی اَبدی و اَزلی در این جهان است. شاید مفهوم سخنِ کُلُّ اَرضٍ کربلا و کُلُّ یَومٍ عاشورا از این جهت باشد که موقعیت مواجهه حق و باطل در قیام عاشورا و مفاهیم موجود در این موقعیت به تمام موقعیت‌های تاریخیِ مشابه در همه دوران‌ها و زمان‌ها قابل تعمیم است. اسب و شمشیر به طور پیوسته دو عنصرِ تکرارشونده میزانسن‌های فیلم است که در ابتدا از سوی زید و راحله به داماد اهدا می‌شوند. این دو عنصر، درون‌مایه‌ای از سفر و نبرد را در خود دارند. موسیقی فیلم با ریتمِ حرکت و کنش در نماها و صحنه ها کاملاً هماهنگ است و حس عاطفیِ حاکم بر صحنه و چهره شخصیت‌ها را القا می‌کند. طوری که می‌توان شگردِ اصلی در سبک بصری فیلم را علاوه بر صحنه‌آراییِ فوق‌العاده، تناسبِ ریتمِ تصویر و موسیقی به حساب آورد.

در مسیر سفرِ اسطوره، ناگهان نگهبانانِ گذرگاه (برادرانِ خشمگینِ راحله)، بسانِ اَشباحِ سراسیمه، به قهرمان می‌رسند و قصد دارند تا او را- که بی‌اجازهٔ آنها از گذرگاه عبور کرده- برگردانند یا سر از تن او جدا کنند. راحله در این صحنه همچون اِلهه قلمرو اُسطوره، قهرمان را در ادامهٔ سفر یاری می‌رساند. این مفهوم روایی با شگردِ سبکی دیزالوِ[1] نمای کلوزآپ[2] صورت راحله با نمایِ لانگ شاتِ[3] اسب تاختنِ عبدالله در بیابان، غنایی سینمایی می‌یابد. در صحنهٔ معبد کوهستان، صداهایِ خارج از قاب به عُمق‌بخشی، پیچیدگی فضا و حس متروک بودنِ معبد کمک کرده است. تقابلِ بُت‌های سنگی معبدِ متروک و بُت‌های زنده در معانی آشکار موجود در این صحنه، انرژی زیادی برای پیشبرد روایت و انگیزه قهرمان برای ادامهٔ سفر به وجود می‌آورد. در صحنهٔ استیصالِ قهرمان در بیابان خشک، راحله به‌سانِ الهه سرزمینِ

1. Dissolve
2. Close-Up
3. Long shot

اُسطوره، به فریاد قهرمان می‌رسد. روایت در این صحنه، در یک قاب‌بندیِ مرکزگرا به ذهنیتِ شخصیت نفوذ می‌کند. در یک شاهکارِ میزانسنی در فلاش‌بکِ کارگاهِ آهنگری، آسوَد در حالی که آهنی گداخته را شکل می‌دهد، بسانِ پیرِ فرزانهٔ جهانِ داستانیِ فیلم، یکی از ایدئولوژی‌های پایه در روایتِ فیلمِ *روز واقعه* را بنا می‌نهد: «درست نگاه کن، عشق یعنی این» و دنبالهٔ سخن او را که از حسین‌بن‌علی نقل می‌کند، راحله ادامه می‌دهد: «یعنی گداختن»، سپس آسوَد در ادامه می‌افزاید: «و عشق مَرکَبِ حرکت است، نه مقصد حرکت، تا این عشق با تو چه کند». معنای تلویحی در این فلاش‌بک‌ها خالق معنای دلالت‌گرِ مهمی در شبکهٔ فرمی فیلم است: در استقامت و صبر در راه معشوق، یا به عبارتی، «گداختن»، است که عشق شکل می‌گیرد. ولی این عشق، مرحلهٔ واسطی در ادامهٔ راه است نه مقصد و مقصود نهایی. خلق این معانی در فرایند بسط روایِ الگوی سفر اسطوره و الگوی جست‌وجو با توجه به بافت کلیِ اثر، روشنگرِ راه و ترسیمِ راهبردیِ مسیر استعلاییِ جوامع انسانی معاصر در شناخت مقتدای حقیقت و ادامهٔ حرکت در روشنایِ وجودیِ انسانِ کامل است. دیالوگ‌هایی که بر زبانِ شخصیت‌هایِ فیلم *روز واقعه* جاری می‌شود، لحنی ادبی دارند و دارای قدرت پیش‌برندهٔ روایت‌اند. لحن ادبیِ دیالوگ‌های این فلاش‌بک با بافت کلی و حرکتِ شاعرانهٔ اثر بین عینیت خطی و تمثیل هماهنگ است.

در سکانسِ رجعتِ بازماندگانِ از قافله حسین‌بن‌علی، احساس ماتم، ندامت و شکست‌خوردگیِ این گروه با غنای سینماییِ خوبی به تصویر درمی‌آید. آشباحی محزون و نالان، همچون برخاستگانی از گور که بر خاک می‌روند، برخی از اطلاعات فیلم را با جملاتی شعرگونه و لحنی تأثیرگذار بیان می‌کنند. به‌طوری‌که انکشاف‌هایِ علّی و تبیینِ ابعادِ دیگری از وجوهِ شخصیتیِ اِمام برای قهرمان رخ می‌دهد. صدایِ مداومِ زوزه باد و موسیقیِ کش‌دار، ژرف‌نمایی جوّی[1] ناشی از غبار و فضایِ مه‌آلود صحنه و تمهیدات سبکیِ دیگر به غنایِ سینمایی این سکانس می‌افزاید. آه و فغان و افسوسِ عمیقِ این فیگورها که گویی صورِ اِسرافیل آنها را از قبرهایشان برانگیخته است، بیانیهٔ مهمی بر تمام جوامع انسانیِ معاصر تا روز قیامت است که رانده شدن از قافلهٔ حقیقت و مقتدای عشق تا چه حد سوزناک

1. Atmospheric Perspective

و سخت خواهد بود.

تماشاگر *روز واقعه*، سرنخ‌های دست‌یابی قهرمان به پاداش بزرگ را در آخرین منزل، قبل از رسیدنِ او به مرز قلمرو حادثه، درمی‌یابد. عبدالله در این مرحله از سفر اُسطوره‌ای خود، جایی می‌ایستد که چند روز قبل از آن، حسین‌بن‌علی در آن مکان ایستاده بود. او دَلوِ آبی را که عباس بن علی، برادر امام و پرچم‌دار میدان کربلا، دست‌هایِ خود را در آن شسته بود، می‌بیند. برای کسانی که با ماجرایِ تاریخیِ نهضت کربلا آشنایی دارند، این صحنه بسیار تأثیرگذار و برانگیزانندهٔ احساس است. معنای دلالت‌گرِ مهمی از بافت روایی و سبکیِ این صحنه در مقایسه با بافت کلی اثر قابل‌استنباط است: هر انسان خودساخته‌ای با اوصافِ عبدالله، اگر ترسو و بندهٔ مصلحت نباشد، به دنیا و هر آنچه در آن است، وابستگی نداشته باشد، غرق در تنعمات مادی نشده باشد، بصیرت در دین داشته باشد، در هر مکان و هر زمان و دورهٔ تاریخی، خدا و اولیای خدا حامی و روشنگرِ راه او هستند.

در سکانسِ عاشورا، فضایی کاملاً تمثیلی و شاعرانه خلق می‌شود. استفاده نشانه شناختی از عناصر و رویدادهای واقعهٔ تاریخی حادثه در فرم روایی و ساختار سبکی، توأم با برخی شگردهایِ زیبایی‌شناسانه خاصِ فضاهای تمثیلی، همچون موسیقیِ حماسی، حرکت آهسته، هم‌گدازیِ نماها[1]، ژرف‌نمایی جوّی با دود و مه، نماهایِ ضدنور، برهم‌ریختگیِ سبکی در دیالوگ‌هایی با منشأ نامعین، صحنه‌هایی تأثیرگذار و حماسی خلق کرده است. از شاکلهٔ کلیِ بافت عینی- روایی و معانیِ آشکار و ارجاعیِ سکانسِ عاشورا در *روز واقعه*، یک معنای دلالت‌گر، به‌مثابه مفهوم کلیِ فیلم و مفهوم ایدئولوژیکِ تأثیرگذار در سرنوشت ملّت‌ها و آحاد جوامع انسانی، می‌توان استنباط کرد: گویی قاموسِ دین، با ایثار عجین است و دنیا و هر آنچه در آن است و تن و جان آدمی در برابر حق و حقیقت و ایمان به پروردگار عالم، ارزشی ندارد و آنچه مهم است، عمل به تکلیف و مقاومت در انجام رسالت تحت لوای رهبری و بیرق امام زمان است. در این سکانس، بخش‌هایی از فجایع لشکریان کوفی نسبت به حسین‌بن‌علی، خانواده و یاران او، با نوآوری‌های سبکی و روایی به صورتی غیرتداومی و با حرکت آهسته بازنمایی شده است: کُشته‌های بی‌شمار اُفتاده بر روی خاک تفتیدهٔ صحرا، دست‌های قطع‌شده و سرهای بریدهٔ آویخته بر

۱. هم‌گدازی یا برهم‌نمایی: فرایند پیدایش و محو دو تصویر به طور همزمان.

نیزه‌ها، خیمه‌هایی که به آتش کشیده شده‌اند، تجمع کوفیان در گودالِ قتل‌گاه حسین‌بن‌علی، جنازه‌هایی که زیر سُم اسب‌های کوفیان لگدمال می‌شوند، اموالی که به غارت برده می‌شوند و کاروانی از زنان و کودکان که به اسارت می‌روند.

سرانجام، قهرمانِ روایتِ *روز واقعه*، بیرق نهضت را به‌مثابه پاداشی از سوی اُسطوره حقیقت در میدان عشق و ایثار دریافت می‌دارد. انتقال نمای آخر صحنهٔ عاشورا به منزل زید به دلیل تجانسِ دود و غبارهای صحنه‌های عاشورا و بُخارِ دیگ‌های رنگرزیِ حیاط خانهٔ زید، تا حدودی شباهت گرافیکی در تدوین به وجود می‌آورد. مقایسهٔ این دو نما یک معنای آشکار و ضمنی در ذهن بیننده متبادر می‌سازد. قریه زید در موقعیت‌هایِ *روز واقعه* به‌مثابه مؤلفه مکان، درونِ یک موقعیت تاریخی در جهان داستانی فیلم قرار دارد. لذا مفاهیم این موقعیت قابل تعمیم به موقعیت‌های مشابه در دوران‌های تاریخیِ دیگر است. این معنا با سه وجه آشکار، تلویحی و دلالت‌گر از شبکهٔ فرمی فیلم استنباط می‌شود: جریان روزمره و عادی زندگی در قریهٔ زید در تقابل با فاجعه‌ای به عظمت آسمان و زمین در خاک گرم و تشنه کربلا است. این تقابل بر تبدیل دین به یک روحانیت فردی‌شده در جامعهٔ دینیِ سکولارِ قریه زید دلالت دارد. این قریه، تعیّن خاص در سبک بصری و روایی اثر ندارد. از این رو یک مکان مثالی است و هر مکان دیگری در موقعیت‌های مشابه در زمان‌ها و دوران‌هایِ تاریخی دیگر می‌تواند باشد.

پایان‌بندی فیلم *روز واقعه* با الگوی بسط روایِ سفر اُسطوره یگانه تناسب کاملی نمی‌یابد. خط روایِ ابهام در شخصیتِ پیشوایِ مسلمین سرانجام پیدا می‌کند و عبدالله در میان اهالی قریه با لحنی تأثیرگذار و حُزن‌آلود اقرار می‌دارد که تمام حجّت مسلمانی او حسین‌بن‌علی است. اما وقتی راحله از او می‌پرسد که حقیقت را چگونه یافته است؟ از این لحظه به بعد، آن عطیّه، بیرق بزرگ سبز و نماد قیام عاشورا که به‌عنوان پاداش رسیدنِ عبدالله به میدانِ حماسه و آوردگاهِ تجلّیِ انسان کامل به او داده شده بود، از موضوعیت روایی و سبکی در فیلم می‌افتد و دوربین از این بیرق بدون ذره‌ای تأکید عبور می‌کند. گویی عطیّه‌ای که قهرمان از سرزمین اُسطوره با خود آورده است تا تعادل و توازن را به جهان بازگرداند، جز یک شئ خنثی و بی‌اهمیت در صحنه نیست. قاب‌بندی تصویر نهایی روی پارچه‌هایِ سیاه و بلندی که از دیوارهای اطراف میدان قریه آویزان است،

بسته می‌شود. اینکه چرا این پارچه‌های سیاه بلند در میدان قریه آویزان است، با هیچ‌یک از انگیزه‌های ساختی، واقع‌گرا و هنری قابل توجیه نیست. وجود فرهنگ و آداب و رسوم مردم‌شناختیِ استفاده از پارچه سیاه در گروه‌هایِ اجتماعی و ایدئولوژیکی بازنموده‌شده در قریه نیز چنین چیزی را نشانه‌گذاری نمی‌کند.

در لایه‌های معناشناختی، *روز واقعه*، از جهانی که بنا می‌نهد، فرار نمی‌کند و بیننده خود را با تصویری تلخ از جامعه و نظام سیاسیِ حاکم بر جهان اسلام در دهۀ شصت هجری مواجه می‌سازد. از نظر جبهه‌گیریِ ایدئولوژیکی، فیلم با رویکردی متعادل، مُهر تأیید بر مواضع فرزندان امیرالمؤمنین علی‌بن‌ابیطالب می‌زند. مسلماً یک چنین سیستم اجتماعی در هر دوره و زمانی نخواهد توانست خود را بشناسد و بفهمد که کجا قرار دارد و روی به کدام سو دارد. چنین جامعه‌ای همراهی با اولیای راستین خدا را از دست خواهد داد. راه‌حلی را که فیلم *روز واقعه* درصدد ارائۀ آن برمی‌آید، با تأمل در معانی خلق شده در اثر می‌توان حدس زد. فیلم، رفتارِ پیشوای دینی جهان اسلام در عمل به واجب دینیِ قیام به عدل، نهی از منکر و بیعت نکردن با حاکم گمراه و ظالم را در سطح تماتیک خود برجسته می‌کند. طوری که انواع معانی خلق شده در فرم کلی *روز واقعه*، اعم از معانیِ ارجاعی، آشکار و ضمنی، لحن هم‌دلانه‌ای با اُسطوره قیام عاشورا، حسین‌بن‌علی، ایجاد می‌کند. فیلم در معنایی آشکار از زبان شخصیت اصلی فیلم این مفهومِ کلی را مطرح می‌کند. عبدالله در سکانسِ مشایعت داماد از مرد شتربان می‌پرسد: «آنها که از او می‌گویند چرا خود چون او نیستند؟». از این رو، به نظر می‌رسد مفهوم کلیِ دیگرِ فیلم این است که علت جنایت‌ها و ظلم‌های نظام حاکم بنی‌اُمیّه که منجر به شهادت حسین‌بن‌علی و یارانش در واقعۀ عاشورا شد، علاوه بر ماهیتِ دنیاپرست، ظالم و فریبکارِ نظام سیاسیِ حاکم، نتیجه عملکرد نادرستِ مردم و گروه‌های اجتماعی آن زمان است. چون در جهان داستانی که فیلم آن را به تصویر می‌کشد، دین به شکل روحانیتی شخصی و عقیم درآمده است. معادل‌های تصویریِ این معنایِ آشکار از ابتدای فیلم تا به انتها وجود دارند.

ترکیب‌بندی روایی فیلم، ضمن خلق معانی ضمنیِ ایدئولوژیک، مؤید این واقعیت در جهان داستانیِ فیلم است: خوش‌نشینیِ آسوده‌خاطرِ شیوخ مجلس در عمارت زید که دچار شک و گمان‌اند: (شاید مرگ است که قتل گفته‌اند؟) یا

امـام معصـوم را سـرزنش می‌کننـد: (آیـا ایـن سـفر بـرای ذوالجنـاح واجـب بـود؟) یـا بـه او طعنـه می‌زننـد: (کسـی کـه بیعـت نمی‌کنـد، خـود، مدعی‌اسـت) یـا اساسـاً بصیـرت لازم را ندارنـد: (مـا از درک ایـن مقصـود عاجزیـم). آنهـا بـا وجـود اخبـار اسـفناک از جانـبِ کوفـه و بیـعِ کشـته شـدنِ حسـین‌بن‌علی و بـه اسـارت رفتـن خانـواده او و یـاران اندکـش، حیـران یـا بی‌تفاوت‌انـد. بـرای بـرادران راحلـه فقـط منافـع خانـواده و آبـروی قبیلـه مهـم اسـت. تنهـا هـدف و مباهـاتِ زیـد، داشـتن فرزنـدانِ پسـر اسـت. بادیه‌نشـینان صحـرا در روزمرگـی زندگـیِ خـود غـرق شـده‌اند. شـترچرانانِ سـکولار صحـرا کـه بـا حسـین‌بن‌علی نمـاز گزارده‌انـد، شـاهد معجـزهٔ او بودنـد و حـال و روز غریـبِ امـام و کاروانـش را شـاهدند، ولـی همراهـی بـا امـام را تـرک عقـل و جسـت‌وجو در تاریکـی قلمـداد می‌کننـد و گفت‌وگـو دربـارهٔ عطـر گل‌هـای ایـران را ترجیـح می‌دهنـد. راهزنـان قافلـه، بـه غـارتِ امـوال مـردم و تقسـیم غنایـم مشـغول‌اند. لشـکر طمّـاع بنی‌جبیـره، گرفتـار فخرفروشـیِ عشـیره‌ای و تبعیّـتِ کورکورانـه از رؤسـای قبیله‌انـد. گـروه بازمانـدگان از کاروانِ کربـلا کـه بـه دلیـل وابسـتگی‌های دنیـوی، از نیمـه راه برمی‌گردنـد. در ایـن معانـیِ آشـکار از روایـت روز واقعـه، آنچـه به‌مثابـه معنایـی دلالت‌گـر بـرای جوامـع معاصـر قابل‌تأمـل اسـت، تأثیـر حتمـیِ وابسـتگی‌های دنیـوی در عـدم توفیـق حضـور در جبهـهٔ حـق و رانـده شـدن از سـوی مقتـدایِ حقیقـت اسـت. معنـای دلالت‌گـر بـزرگ و تکان‌دهنـده‌ای کـه از تأمـل در فرایندهـای فرمـی ایـن اثـر برمی‌آیـد ایـن اسـت کـه هـر قـدر افـراد، اقـوام و گروه‌هـای اجتماعـی، رفتـار خـود را براسـاس خواسـت و مشـیّت خداونـد تطبیـق ندهنـد، نه‌تنهـا وضعیـت آنهـا بهبـود نخواهـد یافـت، بلکـه آینـده تاریخـی روشـنی هـم بـرای آنهـا بـه وجـود نخواهـد آمـد. در چنیـن بسـتر اجتماعی-سیاسـیِ تاریـک و نامتوازنـی، چـه بسـا خـونِ شـریف‌ترین و پاک‌تریـن انسـان‌ها مظلومانـه بـر زمیـن ریختـه شـود. روایـتِ فیلـم روز واقعـه، امیـد بـه سـعادت نهایـی را در داشـتنِ خصلت‌هایـی چـون بندگـیِ خـدا، نترسـیدن، سودپرسـت نبـودن، غـرق در تنعمـات مـادی و بنـدهٔ مصلحـت نبـودن، صبـر و اسـتقامت و سخت‌کوشـی، اعتقـاد و اعتمـاد محکـم بـه پیشـوای برحـق اسـلام و داشـتن بصیـرتِ دینـی می‌دانـد. روایـتِ روز واقعـه، در عبـدالله و اَسـوَد چنیـن خصلت‌هایـی را ترسـیم می‌کنـد. در سیسـتم اجتماعـیِ ایـن فیلـم، عبـدالله و اَسَـود، هیچ‌یـک توانگـر نیسـتند و در جامعـه بازنموده‌شـدهٔ فیلـم، متعلـق بـه طبقـهٔ متوسـط بـه پاییـن‌انـد. در جهـان داسـتانیِ فیلـم نیـز فقـط ایـن دو نفـر توفیـق حضـور در جبهـه حقیقـت را می‌یابنـد.

ولی، زن در جهانِ بازنموده‌شده و قاموسِ ایدئولوژیِ فیلم روز واقعه، برخلاف فیلم سینماییِ سفیر، جایگاهی بس رفیع می‌یابد. فیلم این واقعیت تاریخی را مؤکد می‌سازد که رسالتِ روشن‌گری در باب قیام عاشورا، بر دوشِ یک زن قرار داده شده است. شخصیت اصلیِ زن در فیلم روز واقعه، راحله، بسانِ الههٔ سرزمین اسطوره‌ای بیم و امید، عبدالله را مدام یاری می‌رساند و هم اوست که در قلب سلیمِ عبدالله، عشق به اُسطورهٔ حقیقت، حسین‌بن‌علی، را می‌افکند. در صحنهٔ زانو زدنِ عبدالله در برابر راحله و بوسیدن لباس بلند او، لحنِ ستایش‌آمیز روایتِ روز واقعه از مقام زن، عینیتِ بصری یافته است.

نتیجه‌گیری

سینما با دین، رابطهٔ نزدیکی دارد. سینما همانند دین به تمام جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی در زمانهای گذشته، حال و آینده و نیز کیفیت تعامل و ارتباط انسان با محیط پیرامون و کل هستی می‌پردازد. موقعیت‌های انسانی ارزش‌مند با ماهیت علمی، فرهنگی، هنری، عاطفی، اجتماعی، سیاسی، نظامی و حماسی در تاریخ حیات ملّت‌ها کم نیستند. انسان‌های مهم و تأثیرگذاری هم با جهان‌بینی و باورهای مختلف در درونِ این موقعیت‌ها دست به کنش زده‌اند. بنابراین، کار اساسی و ضروری رسانهٔ سینما، بازنمایی هنرمندانهٔ این موقعیت‌ها در قالب موقعیت‌های نمایشی است، به‌نحوی که مفاهیم خلق‌شده در این موقعیت‌ها با مفاهیم موجود در موقعیت‌های واقعی تاریخی- دینی، پیوستگی و انسجام لازم را داشته باشد، به‌ویژه اگر این رویدادها مربوط به سرنوشت‌سازترین دورهٔ تاریخی هر ملّت و اُمّت دینی باشد، تنها در این صورت می‌توان امید داشت که تعمیم این موقعیت‌ها به زندگی فعلیِ ما کمک کند تا مفاهیم و معانی آن، در زندگی ما نیز جاری باشد.

مسلماً آثار سینمای روایی، به‌ویژه مواردی که از رویدادهای تاریخی، بُن‌مایه‌های دینی و زندگی‌نامهٔ شخصیت‌های تأثیرگذار به‌عنوان مواد و مصالح استفاده می‌کنند، با توجه به موقعیت‌های نمایشی و واقعیت‌های خلق‌شده در جهان داستانی خود اثر، بازیِ شناختیِ بیشتری در ذهن تماشاگران خود به وجود می‌آورند. از این رو، ظهور و بُروز چالش‌ها و نقدهای ایدئولوژیکی در فرایند ارزیابی و

تحلیلِ این قبیل فیلم‌ها اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. تحلیل نئوفرمالیستیِ فیلم روز واقعه نشان می‌دهد ایدئولوژی‌های پایه مرتبط با آموزه‌های دینی و فلسفهٔ تاریخ اسلام، همچون توجه به ورای زندگیِ خاکی، ایثار، حقیقت‌خواهی، مبارزه با شرک و بُت‌پرستی و جزیی بودن زندگیِ خاکی در کل سرنوشت انسان، به صورت معانی آشکار، تا به انتهای فیلم وجود دارند. این مفاهیم در برخی از صحنه‌های فیلم، به شکل بیانیه‌های ایدئولوژیکی از زبان شخصیت‌های فیلم، با لحنی هنرمندانه و تأثیرگذار، اعلام می‌شوند. مفاهیم ایدئولوژیکی پایه در فیلم سینماییِ روز واقعه نه‌تنها به حاشیه نمی‌روند، بلکه با پیشرفت روایت کاملاً در پیش‌زمینهٔ اثر قرار می‌گیرند.

درخصوص استفاده از مواد و مصالح تاریخی- دینی در سینما باید در نظر داشت که در اغلب موارد تماشاگر از قبل داستان را می‌داند. بنابراین، در چنین روایت‌هایی، به منظور جذاب کردن روایت سینمایی نمی‌توان صرفاً به اصیل و بدیع بودن بُن‌مایه داستانی اثر تکیه داشت. در بازنمایی رویدادها و ارزش‌های دینی بهتر است به ارزش‌های مشترک بین همهٔ ادیان توجه شود.

از سویی، در طرح‌های روایی براساس وقایع تاریخی- دینی، شگردهایی نظیر این موارد، می‌توانند امکانات فراوانی را در جهت ایجاد روایت سینمایی جذاب از رویدادهای تاریخی- دینی فراهم کند: قدرت زیادِ کشمکش قهرمان و نیروهای مخالف او، خلق شخصیت‌های محکم و قوی منطبق بر بافت روایی- سبکی و واقعیت‌های تاریخی در دنیایِ واقعی، شخصیت‌پردازیِ مناسب، انتخاب بازیگرهای قوی دارای سبک بازیِ متناسب با بافت عینی روایی فیلم، پرداخت دیالوگ‌های قوی که به تنهایی قادر باشد انرژی لازم برای پیشبرد روایت را تأمین کند، تأکید عمده بر علّت و چرایی رویدادها، هماهنگی و یکپارچگی اثر سینمایی در سه سطح ساختار روایی، سبک بصری و لایه‌های معناشناختی، فضاسازی سینمایی متناسب با بافت روایی و عینیِ فیلم و واقعیت‌های تاریخی.

در این راستا لازم است برخی از این قبیل آثار سینماییِ روایی در دوره‌های تاریخی مختلف مورد ارزیابی و تحلیل مجدد قرار بگیرند. در این خصوص، نتایج حاصل از تحلیل شبکهٔ فرم کلی فیلم سینمایی روز واقعه و ارزیابی سطوح سه‌گانهٔ ساختار

روایی، سبک بصری و سطح تماتیک این اثر هنری در جدول زیر آورده شده است. لازم به ذکر است با عنایت به درهم‌تنیدگی این سطوح، جداسازی آنها در متنِ اصلیِ مقالهٔ پژوهشی و پرداختن به هریک، مستقل از دیگری، امکان‌پذیر نبود.

جدول نتایج پژوهش تحلیل نئوفرمالیستی فیلم سینمایی روز واقعه

ردیف	شرح نتیجه	مقولهٔ مرتبط با نتیجه
۱	نوآوری فیلم روز واقعه در استفاده از الگوی بسط روایی اُسطوره یگانه به صورت توأمان با الگوی بسط روایی جست‌وجوی حقیقت	ساختار روایی
۲	برقراری تعامل هماهنگ و منسجم میان بخش‌های سه‌گانهٔ ساختار روایی، سبک بصری و سطح تماتیک، حول محور وجه غالب اثر یعنی جست‌وجوی مکاشفه‌وار حقیقت و تغییر فزایندهٔ شناخت قهرمان	فرم کلی اثر هنری
۳	کیفیت آینده‌نگر طرح روایی روز واقعه در افتتاحیهٔ فیلم	ساختار روایی
۴	نشانه‌گذاری مناسب و به‌موقع درمورد برخی از رویدادهای جهان داستانی فیلم قبل از وقوع	ساختار روایی
۵	کارکرد چندگانهٔ صحنه‌های معرفی قهرمان در پیش‌برد کنش‌ها و استحکام منطقی زنجیرهٔ علّی و معلولی رویدادها	ساختار روایی
۶	مدیریت بهینهٔ روایت در کنترل توزیع اطلاعات روایی از طریق تمام شخصیت‌ها، تصاویر، رویدادهای جاری در نماها متناسب با وجه غالب اثر و شناخت فزایندهٔ قهرمان	ساختار روایی
۷	کارکرد چندگانهٔ فلاش‌بک‌ها در ساختار روایی روز واقعه به‌صورت هماهنگ با بافت عینی و روایی اثر، جبرانِ نبودِ ترتّبِ زمانیِ رویدادهای مربوط به پیش داستان، خلق شخصیت، شخصیت‌پردازی، پر کردن برخی شکاف‌های روایی	ساختار روایی
۸	دشوارسازی فرمی از طریق خلق معانی ضمنی و اطلاع‌دهیِ تلویحی روایت	سطح تماتیک
۹	خلق انواع معانی ارجاعی، آشکار و ضمنی در خدمت تثبیت ایدئولوژی‌های پایه در فیلم	سطح تماتیک
۱۰	استفاده از ساختارهای فرمی موجدِ توازی زیباشناختی از قبیل تضاد، تشابه، تکرار، وحدت، کارکرد	ساختار سبکی - روایی
۱۱	حرکت روایت فیلم روز واقعه بین واقعیت عینی و تمثیل متناسب با الگوی بسط روایی سفر اسطورهٔ یگانه و تغییر فزاینده در شناخت قهرمان از اسطورهٔ اصلی حقیقت	فرم کلی اثر هنری
۱۲	خلق پیرنگ‌های فرعی درهم‌تنیده با پیرنگ اصلی از نظر روایی و سبکی با کارکرد چندگانه: بسط الگوی روایی جست‌وجو در ساختار پله‌ای روایت، توزیع اطلاعات روایی، تأخیر در رسیدن به پایان روایت، ایجاد تنوع بصری و روایی، خلق دلالت‌های معنایی متعدد	فرم کلّی اثر هنری

ردیف	شرح نتیجه	مقولهٔ مرتبط با نتیجه
۱۳	وحدت و هماهنگی میزانسن‌ها با اهداف صحنه‌ای و بافت عینی- روایی اثر	ساختار سبکی- روایی
۱۴	کارکردهای چندگانهٔ نقش‌مایه‌های تکرارشونده برگرفته از درونمایهٔ مضمون داستانی اصلی اثر در بافت عینی- روایی حول محور وجه غالب فیلم	فرم کلی اثر هنری
۱۵	خلق فضا متناسب با اهداف صحنه‌ای و حس عاطفی- هیجانی حاکم بر نماها با استفاده از شگردهای سبکی همچون ژرف‌نمایی جوّی، نور و سایه، حرکت اشیا و فیگورها و غبار	سبک بصری
۱۶	شروع برخی نماها با حرکت فیگورها یا اشیا میزانسن برای ایجاد ریتم درونی فیلم	سبک بصری
۱۷	به کارگیری تمپوی کوتاه در برخی نماها به همراه کات مستقیم به نمای بعد برای ایجاد ریتم صحنه‌ها و سکانس‌ها متناسب با اهداف و حس و حال نماها و صحنه‌ها	تدوین
۱۸	استفادهٔ بجا و مناسب از عناصر سبک‌شناختی همچون جامپ کات، دیزالو، حرکت آهسته، تکرار تصاویر، ژرف‌نمایی جوّی، سازهای بادی و کوبه‌ای و موسیقی حماسی در قسمت دوم سکانس عاشورا	ساختار سبکی
۱۹	مربوط کردن اشیا و رویدادهای حاشیه‌ای و به ظاهر غیرمرتبط میزانسن به کنش اصلی جاری در صحنه	ساختار سبکی- روایی
۲۰	استفادهٔ مناسب از درهم‌ریختگی سبکی به صورت دیالوگ‌های منقطع بدون نشان دادن مبدأ دیالوگ‌ها در قسمت اول سکانس عاشورا متناسب با تمِ حاکم بر صحنه‌ها	ساختار سبکی
۲۱	دیالوگ‌پردازی با لحنی شاعرانه و دارای نیروی زیاد در پیش‌برد روایت هماهنگ با بافت عینی و روایی فیلم	ساختار سبکی
۲۲	استفادهٔ مناسب از صداهای خارج از قاب در عمق‌بخشی و پیچیدگی فضا و تِمِ حاکم بر نماها در برخی صحنه‌ها	ساختار سبکی
۲۳	کارکرد هماهنگ و منسجم موسیقی روز واقعه متناسب با تِمِ حاکم بر نماها: دلهره، اضطراب، تعلیق، وحشت، عاطفه و احساس و حماسه، درهم‌افزایی و القای حس و حال صحنه‌ها	ساختار سبکی
۲۴	استفاده از تمهیدات سبکی لباس و رنگ متناسب با اهداف صحنه‌ای و بافت عینی-ذروایی اثر	ساختار سبکی

پیشنهادها

با توجه به اینکه منابع تاریخی، فرهنگی، ادبی، عرفانی و سیاسی معاصر ایران و جهان اسلام، مملو از رویدادها و شخصیت‌های تأثیرگذار است، به‌طوری‌که این شخصیت‌ها در موقعیت‌های متناظر و شبیه موقعیت‌های موجود در حوادث قیام تاریخی- حماسیِ عاشورا قرار گرفته‌اند و با الهام از فرهنگ انسان‌سازِ مکتب عاشورا انتخاب‌هایی را انجام داده‌اند که فرهنگ و ارزش‌های عاشورایی در آن قابل‌مشاهده است، پیشنهاد می‌شود با تحقیقات میدانی عمیق پیرامون این رویدادها و شخصیت‌های مربوط به آن و ویژگی‌های دورهٔ تاریخی وقوع رویداد از نظر فرهنگی، سیاسی، جغرافیایی، مردم‌شناسی و مفهوم‌شناسیِ عمیق پیرامون موقعیت‌های موجود در این رویدادها و زندگی شخصیت‌ها، روایت‌های سینمایی معاصر در ارتباط با این حوادث و شخصیت‌های حماسه‌سازِ آن طراحی شده و به اجرا دربیاید. مناسب‌ترین الگوی ساخت این قبیل روایت‌های سینمایی، در وهلهٔ نخست، سینمای کلاسیک قصه‌گوست. پیشنهاد می‌شود در ساخت این روایت‌های سینماییِ به‌شدت ایدئولوژیک، ضمن استفاده از نوآوری‌های سبکی- روایی متناسب با مضمون و مفهوم کلیِ اثر و به‌کارگیری الگوهای بسط روایی مناسب، حتی‌الامکان از به‌کارگیری قالب‌های روایی اپیزودیک، روایت‌های پاره‌پاره بسانِ جزایر مستقل و یا مستندگونه پرهیز شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

اسلامی، مجید (۱۳۹۶). *مفاهیم نقد فیلم*، چاپ دهم، تهران: نشر نی.

بوردول، دیوید (۱۳۹۶). *روایت در فیلم داستانی*، (مترجم: سیدعلاءالدین طباطبایی)، جلد اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید؛ و *تامپسن، کریستین* (۱۳۸۹). *هنر سینما: یک مقدمه*، (مترجم: فتاح محمدی)، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

تامپسن، کریستین (۱۳۷۷). «روش نئوفرمالیستیِ نقد فیلم»، (مترجم: محمد گذرآبادی)، *مجلهٔ فارابی*، شمارهٔ ۳۱، ۱۱۴-۱۴۵.

حافظنیا، محمدرضا (۱۳۹۱). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات سمت.

مجتهدی، عبدالکریم (۱۳۸۸). *فلسفهٔ تاریخ*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.

والاس، مارتین (۱۳۹۳). *نظریه‌های روایت*، (مترجم: محمد شهبا)، چاپ ششم، تهران: نشر هرمس.

Audissino Emilio, »The Neoformalist Proposal«, Springer Link, 2017, pp 67-93,

https://link. Springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-61693-3_4

Cenk Ates, »Analysis of the *Anayurt Oteli* Film with method Neoformalism«, *academia.edu*, pp 149-152 http://www.secuk.edu.tr academia.edu-APDM SERARSLAN-ICWSR,2016.

Chabicovsky Jan, Kubric on war : »A neoformalist analysis of the Paths of glory and *Fullmetal jacket*, Vulnerable on theme of war« , theses.cz, 2014, pp 17-41, https://theses.cz/id/fc0arr/Jan Chabicovsk-bakalsk-prce.

Cunningham j. Christopher, Miracles and the supernatural in popular secular Film: A Narrative Analysis of " The Green Mile, Bruce Almighty, and Phenomenon", *ProQuest*, 2008, pp 1-2 , http://search.Proquest.

Franta Jaromir, "Truth at the cost of sacrifice: the hybrid nature of the the classic film: The constant gardener", muni.cz, 2015 , pp 5 & 33-35, https://www.is.muni.cz.

Goldefus Philip, "Neoformalist analysis of the movie *The Fountain", muni.cz*, 2011, pp 5 & 46, https://www.is.muni.cz

Mustel Vlastimi, " Neoformalist analysis of the movie : *The perfect day*", *muni.cz*, 2020, pp 51-53, & 5-7, https://www.is.muni.cz

Orlova Poliana, " Neoformalist analysis of the film *١٢ years a slave ", theses.cz*, 2020, pp 53-52, & 5-7, https://www.standard.co.uk/go/london/film/

Simunkova Luice, » Finding hope in Neoformalist Analysis of *Redemption from Shawshank prison* «, Muni.cz, 2010, pp 25-26, https://is.Muni.cz_L Simunkova.

Svrcina Michal, " Transformation of the main characters within the narrative structure of the film *Sicario:Hitman", muni.cz*, 2015, pp 6-7 & 35, https://www.is.muni.cz.

Thompson, Kristin (1988) *BREAKING THE GLASS ARMOR Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton university press, pp 47-87.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی