فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره شانزدهم/ شماره ۲ / پیاپی ۴۲/تابستان ۱۴۰۱/ ۱۳۴_۱۰۹
Quarterly Journal of Audio_Visual Media, Summer 2022, 109-134

فضاسازی در مجموعۀ «روایت فتح»؛
مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشراقی از منظر سید مرتضی آوینی

محمد جواد گهربخش[۱]، شهاب اسفندیاری[۲]، پدرام رستمی[۳]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱

چکیده

مجموعۀ «روایت فتح» یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های مستند مربوط به جنگ هشت‌سالۀ ایران و عراق است و به‌نوعی به تاریخ مصور دفاع مقدس تبدیل شده است. سیدمرتضی آوینی- نویسنده، تدوینگر و چهرۀ اصلی تولید این مجموعه- برای توصیف رویکرد و شیوۀ تولید این مجموعه، از اصطلاح «مستند اشراقی» استفاده می‌کرد. مبانی نظری، فلسفی و همچنین جهان‌بینی آوینی سبب شده این مجموعه در میان همتایان خود شاخص شود. فضاسازی، یکی از مهم‌ترین عناصری است که آوینی به‌وسیلۀ آن، اندیشه و ایدئولوژی خود را در بافت و بطن فیلم، برجسته می‌کند. این پژوهش با تحلیل نحوۀ استفاده از سه تمهید: تدوین، گفتار روی تصویر و مصاحبه نشان می‌دهد که مهم‌ترین ویژگی‌های فضاسازی در «روایت فتح» به چه شکلی تحقق یافته‌اند و در نهایت با نظر به ویژگی‌های این مجموعۀ مستند، برخی ابهامات موجود در مفهوم سینمای اشراقی را مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد که در بنا نهادن فضای خاص این مجموعه، تدوین، مهم‌ترین و مؤثرترین تمهید مورداستفادۀ آوینی در تحقق این امر است. این مقاله همچنین به بررسی انتقادی کاربرد مفاهیمی مانند واقعیت، خودبنیادی، سوبژکتیویته و مونتاژ در آثار آوینی پرداخته و برخی ابهامات در این زمینه را تبیین کرده‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

سینمای دفاع مقدس، سینمای اشراقی، فضاسازی در سینما، تحلیل نئوفرمالیستی، مجموعه «روایت فتح»

۱ . دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
mohammadgoharbakhsh8@gmail.com
۲ . دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. shb_esf@yahoo.com
۳ . دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ، تهران، ایران.
p.rostami@student.art.ac.ir

مقدمه

«مستند از نظر لغوی عبارت است از هر گزارش، بازنمایی و یا اجرا که نشانه‌های بصری و یا کلامی را در ثبت گاه‌شمارانه و مرتب یک رویداد و یا تدارک یک برهان بسیج نماید» (کیلبرن و آیزود،۳۲:۱۳۸۵). مستند جنگی را می‌توان از انواع فیلم‌های مستند به شمار آورد که موضوع آن جنگ و مسائل مربوط به آن است (زکریایی کرمانی و همکاران، ۴۱:۱۳۹۷). رواج و گسترش مستندهای جنگی از جنگ جهانی دوم و کشورهایی نظیر آمریکا و انگلستان شروع شد. رسالت این فیلم‌ها معمولاً شامل توصیف و تصویر صحنه‌های نبرد، تقویت روحیه مردم و ترغیب آنان به حضور در میدان‌های جنگ بود و شامل گونه‌های آموزشی، تبلیغاتی، اطلاعاتی، مطالعاتی و هنری می‌شدند (دهقان‌پور، ۲۸۷ـ۲۸۵: ۱۳۹۱). یکی از مهم‌ترین عناصری که می‌توانست معنا و ایدئولوژی حاکم بر یک مستند جنگی را نشان دهد فضاسازی بود. به بیان دیگر، کارگردانان از طریق این مهم معنا و مفهوم مورد نظر خود را بر فیلم اعمال می‌کردند؛ جنگ را با شکوه، دفاعی مقدس همچون جنگ هشت‌ساله‌ی ایران و یا یک تراژدی تمام عیار همچون جنگ ویتنام به نمایش می‌گذاشتند.

فضاسازی کلیدواژه‌ای گسترده است اما می‌توان آن گفت هنر فیلمساز در فضاسازی توسط فنون جابه‌جایی دوربین، میزانسن، روابط عناصر درون صحنه با یکدیگر و پیوند این قطعات مجزا از هم به صورت کلیتی گویا و جامع خودنمایی می‌کند (رحیمیان۱۳۸۹:۲۵۰) به بیان دیگر منظور از فضاسازی مجموعه‌ای از تمهیدات سبکی یا فرمی است که از طریق آنها لحن و درون‌مایه‌ای متناسب با مقصود فیلمساز بر اثر اعمال می‌شود.

مجموعهٔ روایت فتح یکی از شاخص‌ترین سری مستندهای مربوط به جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق می‌باشد و به‌نوعی به تاریخ مصور دفاع مقدس تبدیل شده است. سیدمرتضی آوینی نویسنده، تدوینگر و چهره اصلی تولید این مجموعه، برای توصیف رویکرد و شیوه تولید این مجموعه از اصطلاح «مستند اشراقی» استفاده می‌کرد. «ما در گروه روایت فتح شیوهٔ مستندسازی خودمان را اشراقی می‌خواندیم، ما به تجربه دست‌یافته بودیم که حقیقت هستی امکان ظهور در

سینما را دارد، منتها باید تکنیک و تکنولوژی سینما که همواره مانع و حجاب این تقرب هستند اهلی کرد». (آوینی،۱۸۱:۱۳۷۸) یکی از مهم‌ترین مواردی که سبب تفاوت این مجموعه مستند با دیگر همتایانش می‌شود نوع جهان‌بینی، مبانی فکری و خاستگاه‌های فلسفی آوینی است و مهم‌ترین مدخلی که این موارد از طریق آن در روایت فتح تنیده می‌شود فضاسازی است. حال‌آن‌که چه عواملی در ایجاد این فضاسازی یاری‌رسان بوده و مهمتر آن که ویژگی‌های این فضاسازی کدام‌اند و چگونه تحقق یافته‌اند؟ و در نهایت نقاط ابهام احتمالی درمورد این سری مستندها و این سبک از سینما کدام‌اند؟ این پژوهش در تلاش است تا با بررسی و طبقه‌بندی این عوامل به پرسش‌های بالا پاسخ دهد.

پیشینهٔ پژوهش

در باب فضاسازی در سینما شاید بتوان گفت یکی از مهم‌ترین منابع که این مهم را به شکلی غیرمستقیم و از خلال عناصر سبکی یا فرمی بررسی می‌کند کتاب «هنر سینما» از دیوید بوردول و کریستن تامسون باشد (۱۳۹۴ بوردول) نگارندگان در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از خلال عناصر سبکی و فرمی به مقاصد و اهداف معینی رسید.

اما اصلی‌ترین منبع برای دستیابی به مبانی تفکر آوینی و جهان‌بینی او درمورد سینما را می‌توان سه‌جلدی کتاب «آینهٔ جادو» دانست که شامل مجموعه سخنرانی‌ها، نقدها و مقالات وی درمورد سینما می‌شود. علاوه بر موارد فوق، کتب و مقالات متعددی بر آثار وی نوشته شده‌اند که مهم‌ترین آنها به شرح زیر می‌باشند:

کتاب «مرتضی آوینی و نظریهٔ فیلم» از محمدعلی طائی به‌نوعی بررسی تطبیقی نظریات آوینی با نظریه‌پردازان صاحب‌نام جهان می‌پردازد و در تلاش است تا نظریات وی را در دسته‌بندی‌های مشخصی جای دهد. از منابع برون‌مرزی می‌توان به دو کتاب «سینمای دفاع مقدس از نگاه برون» شامل مجموعه مقالاتی که توسط پژوهشگران و اساتید دانشگاه‌های جهان درباره سینمای دفاع مقدس به رشتهٔ تحریر درآمده و توسط محمد خزائی گردآوری شده است (خزاعی ۱۳۹۳) و همچنین «روایت جنگ در دل جنگ» از دکتر انیس دوویکتور اشاره نمود.

هـر دو کتـاب مجموعه‌هـای روایـت فتـح را از مدخل‌هـای جامعه‌شناسـی جنـگ و زیبایی‌شناسـی سـینمایی زیـر ذره‌بیـن قـرار داده و بعضـاً بـه بوتـهٔ نقـد می‌کشـند. امـا مهم‌تریـن منابعـی کـه از نظـر محتـوا و روش‌شناسـی ایـن پژوهـش را مـورد تأثیـر قـرار داده‌انـد، کتـاب «سـینما و افق‌هـای آینـده» از حسـین معززی‌نیـا و مقالـهٔ «نسـبت ماهیـت سـینما بـا دیـن و هویـت ملـی: رهیافتـی انتقـادی بـه دیدگاه‌هـای سـید مرتضـی آوینـی»، استخراج‌شـده از پایان‌نامـهٔ دکتـری سـید عمـاد حسـینی بـا راهنمایـی دکتـر شـهاب اسـفندیاری و دکتـر مرضیـه پیـراوی رانـک می‌باشـند. در کتـاب اول معززی‌نیـا سـعی دارد تـا بـا ارائـه‌ی تفسـیر خـود، نظریـات سـید مرتضـی آوینـی را مـورد بررسـی قـرار دهـد و ابهامـات نظریـات وی را برطـرف نمایـد، رویکـرد معززی‌نیـا در ایـن کتـاب آن اسـت کـه آوینـی را فـردی غیرسیاسـی معرفـی کـرده و تـلاش می‌کنـد آراء وی را فـارغ از سیاسـت و جریانـات سیاسـی مـورد پژوهـش قـرار دهـد. مقالـه دوم، در مقابـل برخـی از نظریـات آوینـی دیدگاهـی انتقـادی اتخـاذ کـرده و آنهـا را فـارغ از ابعـاد سیاسـی و احساسـی بـه چالـش می‌کشـد امـا هیـچ یـک از ایـن دو پژوهـش بـه بررسـی انتقـادی عواملـی کـه در فضاسـازی آثـار سـینمای اشـراقی و روایـت فتـح مؤثـر هسـتند، نمی‌پردازنـد و ایـن عوامـل را زیـر ذره‌بیـن قـرار نمی‌دهنـد، لـذا ایـن پژوهـش در موضـوع و رویکـرد از آثـار فـوق متمایـز اسـت.

روش پژوهش

بـرای مطالعـهٔ تولیـدات فرهنگـی و هنـری نظیـر فیلـم، نقاشـی، تئاتـر و موسـیقی از روش تحقیـق توصیفی تحلیـل محتوا اسـتفاده می‌شـود (حافظنیـا،۱۳۹۱: ۷۷ـ۶۹)؛ لـذا روش تحقیق در ایـن پژوهـش از نـوع توصیفـی - تحلیلـی اسـت و شـیوه‌ی گـردآوری داده‌هـا کتابخانـه‌ای از طریـق تحلیـل داده‌هـا تطبیقـی و مشـاهده‌ی فیلم‌هـا اسـت. در گام نخسـت، رویکـرد نقـد نئوفرمالیسـتی تشـریح و عناصـر آن مشـخص خواهنـد شـد. در مرحله‌ی بعـد آن دسـته از عناصر فرمـی و سـبکی کـه در فضاسـازی و تبدیـل روایـت فتـح بـه مجموعـه‌ای منحصربه‌فـرد در میـان همتایانـش نقـش بسـزایی دارنـد؛ مشـخص می‌شـوند. قـدم بعـدی اختصـاص بـه طبقه‌بنـدی مجموعـه ویژگی‌هایـی دارد کـه آوینـی از طریـق آنهـا بـه فضاسـازی و القـای مبانـی موردنظـرش مبـادرت مـی‌ورزد و چگونگـی کارکـرد ایـن ویژگی‌هـا از طریـق عناصـر فرمـی و سـبکی زیـر ذره‌بیـن قـرار گرفتـه و تحلیـل می‌شـوند. در نهایـت و پـس از تبییـن مطالـب فـوق ویژگی‌هـای یاد شـده بـه بوتـهٔ نقـد کشـیده شـده و بـا دیدگاهـی انتقـادی بررسـی خواهنـد شـد.

چهارچوب نظری

نئوفرمالیسم را می‌توان به‌مثابه رویکردی انتقادی دانست که بر مبنای فرمالیسم به‌دست‌آمده است (یحیایی و همکاران،۱۳۹۸:۶۳). تحلیل نئوفرمالیستی می‌تواند ارزیابی دقیق و اصلاح مداوم ارتباط دوسویه‌ای را شامل شود؛ میان آنچه مخاطب با خود به تماشای فیلم می‌برد و ساختار فیلم که توسط مخاطب تجربه می‌شود. همان گونه که منتقدان متذکر می‌شوند این تحلیل بر روی ملاحظات فرمی و سبکی تمرکز کرده و از خلال آن می‌تواند به موارد فرهنگی، ایدئولوژیکی و بنیادی بسط پیدا کند (۲۰۱۱,oxford). چیزی که شیوه نقد و تحلیل نئوفرمالیسم را از دیگر جریان‌های نقد و نظریهٔ فیلم متفاوت می‌سازد جهان‌شمول بودن آن است به عبارتی دیگر از خلال این تحلیل می‌توان تمامی ابعاد یک فیلم را مورد بررسی قرار داد لذا در این رویکرد عناصر تصویری هر نما از جایگاه دوربین تا شکل ظهور اشیاء و افراد در حکم تأویل سینماگر هستند (احمدی۱۳۷۰:۱۱۹). تامسون معتقد است که از خلال نئوفرمالیسم می‌توان نظامی بسیار گسترده از معنا را شناسایی نمود وی این معانی را به دو گروه صریح یا عینی (ارجاعی و آشکار) و ضمنی (تلویحی و دلالتگر) تقسیم‌بندی می‌کند (اسلامی،۱۳۹۶:۲۵).

اما نئوفرمالیسم برای بنا نهادن نظام گستردهٔ معانی، تحلیل‌های خود به دو بخش فرم و سبک تقسیم‌بندی می‌کند. بوردول فرم را سیستمی می‌داند که قادر است انتظارات مخاطب را شکل دهد، معنا و احساس ایجاد کند بعلاوه در تقسیم‌بندی وی الگوهای بسط و گسترش پی‌رنگ و اصول ساختار روایت نیز به‌مثابه یک سیستم فرمال محسوب می‌شوند (بوردول و تامسون،۴۷_۸۱). سبک فیلم را در کلی‌ترین شکل می‌توان میزانسن، خصوصیات سینماتوگرافی، تدوین و صدا دانست (همان، ص۳۰۹_۱۵۷). جان مایه کلام آنکه از خلال بررسی عناصر فرمی و سبکی می‌توان شیوهٔ ایجاد معنا و فرایند درک شدن آن توسط مخاطب را دریافت؛ به‌عبارت‌دیگر، ادراک یا شناخت توأم با احساس انسانی بیننده از چشم‌اندازهای رویکرد نئوفرمالیستی است (تامپسون،۱۲۹_۱۲۳: ۱۳۷۷). می‌توان نتیجه گرفت نئوفرمالیسم تمامی نظام‌های حاکم بر یک فیلم مانند معنای، روایی و... را مورد تحقیق قرار می‌دهد اما این پژوهش حوزهٔ مطالعاتی خود را بر روی نظام‌های معنایی متمرکز کرده است؛ به‌عبارت‌دیگر در این پژوهش تنها عناصر سبکی و

فرمی زیر ذره‌بین قرار می‌گیرند که فیلم‌ساز از خلال آنها معانی و ایدئولوژی مورد نظرش را بر فیلم اعمال می‌کند.

سینمای اشراقی و روایت فتح

«اشراق یعنی نور دادن، روشن شدن چیزی، منور شدن، دریافتن نور حقیقت و روشنی باطنی و فطری. کلمه‌ی اشراق به‌عنوان یک مصدر چیزی است که باطن انسان را منور می‌کند» (مددپور،۱۳۸۴:۵۵) سینمای اشراقی آوینی را شاید بتوان برآیند چند جریان فکری دانست، آوینی مراد خود از اشراق را معنای عام آن می‌داند و نه اصطلاحی که در برابر مشرب فلسفی خاصی قرار دارد (آوینی، ۱۳۷۸: ۱۸۱).

با وجود این، می‌توان برخی از نظریات سید مرتضی آوینی در باب سینمای اشراقی را در ترادف با حکمت اشراقی سهروردی و حکمت متعالیه ملاصدرا دانست (احمدی، ۱۳۹۹: ۳۷-۴۴).

جان‌مایهٔ تمامی یادداشت‌ها و سخنان سید مرتضی آوینی را می‌توان در مجموعه فیلم‌هایی با عنوان روایت فتح دانست. آوینی شیوه‌ی کار خود در روایت فتح را سینمای اشراقی می‌نامید. آوینی از همان سال ۱۳۵۹ تصمیم گرفت از مقاومت مردم خرمشهر و نیز مشارکت بسیجیان و سپاه پاسداران انقلاب اسلامی در نبرد با ارتش متجاوز صدام حسین فیلم بسازد، این تلاش‌ها به‌تدریج به ساخت مجموعه حقیقت انجامید، حقیقت مشهورترین ساخته آوینی نیست اما ازآن‌جهت اهمیت دارد که یکی از اولین تجربه‌های فیلم‌برداری در جبهه بود و به همین خاطر به مبنای نظری و روش‌شناختی آثار آوینی و همکارانش بدل شد. (بنگرید به دوویکتور، ۱۳۹۹:۱۹۱ و Varzi,2006) اما خود آوینی بنیان شکل گرفتن سینمای اشراقی را مربوط به خان گزیده‌ها می‌داند:

«در همین مجموعه بود که ما قالب کار خویش را پیدا کردیم، چه در فیلم‌برداری، چه در مونتاژ و چه در روابط اجرایی مربوط به پروسهٔ فیلم. «حقیقت» و «روایت فتح» از لحاظ ساختاری بر تجربیاتی که ما در خان گزیده‌ها داشتیم بنا شدند» (آوینی،۱۳۷۸:۲۳۰) .

روایت فتح به‌عنوان شناخته‌شده‌ترین اثر وی توسط گروه تلویزیونی جهاد

ساخته و پخش آن از اولین روزهای جنگ ایران و عراق شروع شد و تا شهادت وی به شکلی مستمر از شبکه‌ی یک سیمای جمهوری اسلامی پخش شد. این مجموعه شامل پنج فصل است و هر بخش معمولاً درمورد یک عملیات و یا یک اتفاق سیاسی فرهنگی است.

ابزارهای فضاسازی در روایت فتح

۱. تدوین

آوینی در مقالهٔ «مونتاژ به‌مثابه معماری» دیدگاه خود درمورد مونتاژ و تدوین به تفصیل توضیح می‌دهد و معتقد است کار فیلم‌سازی از لحاظ خلق واقعیتی رؤیایی شبیه و قابل‌مقایسه با معماری است؛ وی بر این باور است که هیچ‌چیز نمی‌تواند جایگزین مونتاژ شود (آوینی‌الف،۳۸ـ۳۵: ۱۳۹۹). آوینی قالب‌های تدوینی یا مونتاژی خود را در مجموعه روایت فتح به دو گروه تقسیم کرده و معتقد است که منطق تدوینی حاکم بر این مستندها از این دودسته خارج نیست (آوینی،۱۹۱:۱۳۷۸).

الف. روایتی و روایی

در قالب روایتی غالباً فیلم همان سیر و ترتیبی را که هنگام فیلم‌برداری در جبهه داشته است، حفظ می‌کند و به روایت مشاهدات و وقایع می‌پردازد. برای مثال «عروج» از مجموعهٔ اول روایت فتح قسمت هفتم.

ب. موضوعی

در قالب موضوعی، همان‌طور که از این عنوان مشخص است، تدوین فیلم بر اساس موضوعی مشخص انجام می‌گیرد که انتخاب و پیشنهاد شده است موضوع عنصری است که سکانس‌های مختلف را در برمی‌گیرد و عامل اتصال آنها به یکدیگر است، این شکل از تدوین را برای مثال می‌توان در فیلم «تجدید پیمان» از مجموعهٔ اول قسمت ششم مشاهده کرد.

۲. گفتار روی تصویر

صدا و گفتار روی تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر موفقیت روایت فتح است.

ایـن مجموعـه حقیقتـاً بـا صـدای راوی خـود در بیـن مـردم بـه شـهرت و محبوبیـت دسـت‌یافت. مسـتندهای آوینـی فهرسـتی از صداهـای جنگـی را بـه وجـود آورده‌انـد و از طرفـی صداهـای را شـامل می‌شـوند کـه واجـد مفاهیـم تبلیغاتـی هسـتند. ایـن صـدا مرزهـای زمانـی را در هـم می‌شـکند و تاریـخ انبیـا را بـه تاریـخ جبهه‌هـای جنـگ متصـل می‌کنـد. گفتـار آوینـی عـلاوه بـر آن کـه رویـدادی را تفسـیر و توصیـف می‌کنـد، تماشـاگر را بـه درک هـر چه‌بهتـر حقیقـت و باطـن جبهه‌هـای جنـگ سـوق می‌دهـد. «گفتـار فیلم‌هـا در «روایـت فتـح» از یـک سـو دارای جنبـهٔ توصیفـی اسـت، یعنـی صحنه‌هـای موجـود در فیلـم را توصیـف می‌کنـد و ارتبـاط موضوعـی صحنه‌هـا را بـا یکدیگـر توضیـح می‌دهـد و از طـرف دیگـر، گفتـار سـعی می‌کنـد بـا ذکـر ماهیـت تاریخـی اتفاقـات و ارزش آن در جهـت اقامـهٔ عـدل و قسـط در سراسـر جهـان، عمـق تاریخـی صحنه‌هـا را ارائـه کنـد و مخاطـب خویـش را همـواره ناظـر بـر ایـن اعمـاق نـگاه دارد و بـا ذکـر معانـی اعتقـادی اعمـال و اتفاقـات، بـا پرهیـز از شـعارهای توخالـی و بـدون ریشـه، همـواره ارزش اعتقـادی ماجـرا را بـه مخاطـب خویـش گوشـزد کنـد» (آوینـی، همـان ص۱۹۰).

۳. مصاحبه

مصاحبـه از دیگـر رویکردهایـی اسـت کـه سـید مرتضـی آوینـی در مجموعه‌هـای روایـت فتـح از آنهـا بهـره می‌گیـرد. مصاحبـه بیـش از همـهٔ عوامـل ممکـن اسـت ایـن مجموعـه را در خطـر تصنـع قـرار دهـد، آوینـی معتقـد بـود کـه گروه‌هـای خبـری کـه در کنـار آنهـا در جبهه‌هـا کار می‌کردنـد، رزمنـدگان را بدعـادت کـرده بودنـد و بسـیاری از مفاهیـم عمیـق نظیـر ایثـار تبدیـل بـه کلماتـی سـطحی شـده بودنـد. آوینـی تشـبیه مرواریـدی در لجـن‌زار را بـرای ایـن عمـل بـه کار می‌بـرد از طرفـی مصاحبـه ایـن خطـر را در برداشـت تـا به‌جـای آن کـه فضـای مقدسـی از جبهـه را بـه تصویـر بکشـد بیشـتر بـه کاری کاریکاتورگونـه تبدیـل شـود امـا روایـت فتـح تـا حـدود زیـادی توانسـته اسـت کـه از دام ایـن خطـر بگریـزد. آوینـی معتقـد بـود مصاحبـه یکـی از بهتریـن راه‌هایـی کـه تماشـاگر می‌توانسـت بـه باطـن رزمنـدگان و حقیقـت آنچـه در جبهه‌هـا می‌گـذرد، واقـف شـود.

«مصاحبـه اگـر خـوب انجـام شـود و از تصنـع دور باشـد، قالـب خوبـی اسـت بـرای ارائـه شـخصیت و اظهـار باطـن انسـان‌ها و وسـعت بخشـیدن بـه عرصـهٔ بیـان فیلـم، مـاورای ظاهـری کـه تصویـر فیلـم بـه نمایـش می‌گـذارد» (همـان، صـص ۲۳۸-۲۳۹).

فضاسازی در مجموعه‌های روایت فتح

۱. چگونگی نمایش واقعیت

اولین و مهم‌ترین عنصری که قاطبهٔ ویژگی‌های مجموعه‌ی روایت فتح حول آن بنا شده است نحوه‌ی نمایش واقعیت در این مجموعه‌هاست. آوینی نمایش واقعیت و باطن حقیقی جبهه‌ها را مهم‌ترین رسالت خود می‌دانست و همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، اصلی‌ترین موانع پیش‌روی خود را تصنع و نفس اماره فیلم‌برداران و راه‌حل را بازگشت به فطرت می‌دانست. واقعیتی که آوینی به آن نظر داشت واجد نوعی رمز و راز در باطن خود بود و راه به‌سوی تعالی داشت.

«واقعیتی بیرون از ما موجود بود که می‌خواستیم بیانش کنیم و به تعبیر بهتر، می‌خواستیم زمینه‌ای فراهم کنیم که آن واقعیت ظهور و بروز یابد، چراکه خود در نهایت زیبایی و جلالت بود و نیازی به تزئین و آراستن و پیراستن نداشت. بزرگ‌ترین مانع در راه ظهور این واقعیت خود ما بودیم. خصلت‌های فردی‌مان مانع از تجلی حقیقت می‌گشت؛ درست همچون آینه‌ای که غبارهایش مانع از ظهور ماهیت او و انعکاس واقعیت در اوست» (آوینی،۱۳۷۸: ۲۲۵). این نوع نگاه به حقیقت و قائل شدن نوعی تفاوت بین حقیقت و واقعیت ریشه در مفاهیم قرآن کریم و تقسیم‌بندی‌های ساحت وجود که در آثار شیخ اشراق، ملاصدرا و آیت‌الله خمینی دارد همچنین در خصوص مباحثی مانند عبور از خود بنیادی بشر و بازگشت به فطرت نیز می‌توان نشانه‌هایی از این رویکرد را در آثار دکتر داوری مشاهده کرد (آوینی‌الف، ۱۳۹۹:۱۶۴) و (دوویکتور،۱۳۹۳:۳۷ و داوری، ۱۳۹۰:۳۰۵).

جنبش مشهوری که آوینی برای متمایزکردن حقیقت مدنظر خود که مبتنی بر آینه‌سانی (عدم تصرف در واقعیت جهان) و واقعیت بر آن تأکید می‌ورزد نئورئالیسم ایتالیا است. آوینی این جنبش را از جهات مختلفی به بوته‌ی نقد می‌کشد معتقد است که این شکل از واقعیت تنها بر بدبختی و فلاکت دست می‌گذارد و دیگر ابعاد شخصیتی انسان را به نمایش نمی‌گذارد و طبعاً باتوجه‌به آنکه آوینی در مقاله «جذابیت در سینما» اصالت قائل شدن برای ضعف‌های بشری در سینما را مجاز نمی‌دانست، واضح است که این شکل از سینما را نکوهش کند.

«آنچه در سینمای نئورئالیسم انعکاس یافته واقعیت نیست و درست برعکس، کاری که مثلاً در فیلم دزد دوچرخه و یا نمونه‌ی ایرانی آن، «آبادانی‌ها» انجام شده

اســت کــه فیلم‌ســاز بــر بســیاری از مظاهــر واقعیــت و فی‌المثــل نشــانه‌های وجــود متعالــی انســان چشــم می‌پوشــد تــا واقعیتــی را کــه خــود می‌پســندد، بــه نمایــش بگــذارد» (آوینــی، ۱۳۷۸:۱۷۸) .

۲. رزمندگان به‌مثابه اولیای الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس

آوینــی بارهاوبارهــا رزمنــدگان را اولیــاء الهــی خوانــده و معتقــد اســت که اینــان از حریم دیــن دفــاع می‌کننــد. رزمنــدگان جبهه‌هــای جنــگ بــا نــام بســیجی خطــاب می‌شــوند. ایــن نــام اشــاره بــه نیروهــای داوطلبــی دارد کــه از ســر اخــلاص و اعتقــادات مذهبــی و نــه بــه واســطهٔ وظیفــه‌ی حرفــه‌ای بــه جنــگ آمده‌انــد. لفــظ بســیجی به‌تدریــج بــه یکــی از کلیدی‌تریــن الفــاظ در روایــت فتــح و همچنیــن در شــکلی خــود بــه مفهومــی بنیــادی در گفتمــان دفــاع مقــدس بــدل می‌شــود (اســفندیاری،۱۳۹۳:۲۷۷). فرهنــگ بســیجی در ایــن مجموعــه بــا ویژگی‌هایــی نظیــر ایمــان بــه خــدا، نوع‌دوســتی، تقــوا، فروتنــی مبــارزه بــا دشــمنان اســلام و آمادگــی بــرای ایثــار و شــهادت نقطه‌گــذاری می‌شــود.

آوینــی بــر ایــن بــاور اســت کــه بســیجی‌ها همچــون اولیــاء الهــی واســطه‌ی فیــض بیــن خداونــد و مــردم هســتند و بنابرایــن در نظــر وی پیــروی از آنــان پیمــودن راه خداســت (دوویکتــور،۱۳۹۹:۲۵۶)؛ لــذا بســیجیان به‌عنــوان اولیــاء خــدا رابــط بیــن زمان‌هــای گوناگــون هســتند کــه ایــن زمــان از صــدر اســلام، واقعــهٔ کربــلا و امــروز را در بــر می‌گیــرد. تشــبیه شــخصیت‌های بســیجی بــا قهرمانــان و شــهدای صــدر اســلام و کربــلا در تداعــی کــردن شــخصیت بســیجی‌ها به‌عنــوان اولیــاءالله بســیار کارگــر می‌افتــد:

«آیــا شــما بــا دیــدن فرماندهــان جــوان ســپاه اســلام بــه یــاد اســامه بــن یزیــد نمی‌افتیــد؟ اینهــا خــود لحظه‌به‌لحظــه تاریــخ انبیــاء حماســه‌های زیبــای صــدر اســلام را تجربــه و تکــرار می‌کننــد» (آوینــی،۱۳۹۷:۸۳).

و یا در جایی دیگر به قدرت، غیرت و تعصب اسطوره‌ای آنان اشاره می‌کند:

«فرمانــدهٔ خــط بــا اینکــه شــب را نخفتــه اســت، هنــوز شــکر خــدا از چنــان قدرتــی برخــوردار اســت کــه تــو گویــی هنــوز هــم روزهــای متمــادی بــدون لحظــه‌ای خــواب، قطــره‌ای آب و لقمــه‌ای غــذا ســرپا بمانــد» (همــان،۱۰۷).

ایــن جمــلات بــه همــراه تصاویــر و حتــی نــام خــود ایــن قســمت از مجموعــه کــه یــا

اباالفضل‌العباس نام دارد، تناظر و ترادفی بین شخصیت فرمانده و حضرت عباس (ع) ایجاد می‌کند و این شباهت خود بر درنظرگرفتن رزمندگان به‌عنوان وارثان بر حق جهان و اولیای خدا تأکید می‌ورزد.

مقدس بودن خاک جبهه نیز امری است که با توجه درنظرگرفتن بسیجیان به‌عنوان اولیای الهی و تشبیهاتی همچون جبهه به‌مثابه کربلا بدیهی می‌نماید. برای آوینی جبهه مکانی مقدس محسوب می‌شد، مکانی دور از تعلقات دنیوی که در آن تاریخ بار دیگر در حال رقم خوردن بود. وی جبهه را زمینی می‌دانست که راه به‌سوی خداوند داشت و تاریخ آینده به آن وابسته بود.

«جبهه‌های نبرد ما امروز جایگاه تحقق تاریخ آیندهٔ کره زمین است و آنچه این عهد را بر گرده‌ی ما استوار می‌دارد، پیمانی ازلی است که پروردگار متعال از انسان گرفته است و الحق رزمندگان ما، این راهیان تاریخ چه خوب از عهدهٔ ادای پیمان برآمده‌اند» (آوینی،۱۳۹۷:۷۳).

جبهه در روایت فتح مانند مکانی دینی تصور می‌شود، در یک صحنه از فیلم یک روحانی دیده می‌شود که در خط مقدم جبهه مشغول پخش کردن قرآن است دوربین پس از چند برش موازی بین حوزهٔ علمیه در مشهد و میدان جنگ این مهم را به ذهن متبادر می‌سازد که جنگ نیز مانند حوزه‌های علمیه مکانی برای آموختن و کسب علم است (بنگرید به همان، ص ۴۰).

۳. نمایش ایمان و شهادت

مفهوم ایمان در فرهنگ اسلام از جایگاه با اهمیتی برخوردار است، صادقی به نقل از ابن منصور در کتاب لسان‌غیب می‌گوید، ایمان در قرابت با سه کلمه‌ی «امن» به معنای مخالف ترس، «امانت» و «امان» به‌عنوان ضد خیانت است، وی ایمان را به معنای تصدیق و ضد تکذیب به کار برده و در جای دیگر آن را به معنای ضد کفر استعمال کند (صادقی، ۱۳۸۳: ۷۶)

ایمان، تقوا، ایثار و مواردی ازاین‌دست به شکلی بنیادی در روایت فتح برجسته می‌شوند. برای آوینی باطن، ایمان و مسئله‌ی دستیابی به معنای باور حقیقی و تجربه‌ی آن نزد رزمندگان ایرانی معمولی، دغدغه‌ی جدی محسوب می‌شود وی

بـر ایـن بـاور بـود کـه می‌تـوان شـاهد ایمـان بـود و آن را در قالـب فیلـم درآورد تـا ایـن کار بـه نوبـه‌ی خـود ناباوران را بـه ایمـان آوردن ترغیـب کنـد. آوینـی در مجموعـهٔ روایـت فتـح بـر آن بـود تـا ضمـن کالبدشـکافی واقعیـت آن امـر درونـی، تصویـر نشـدنی و نادیدنـی را بردارنـد و بـرای آن زبانـی بیابنـد و ایـن مهـم در نهایـت راه خـود را به‌سـوی قلـب ماجـرا می‌یافـت؛ ایمـان (خزاعـی، ۱۳۹۳: ۳۷).

یکـی از تدابیـر آوینـی کـه از طریـق آن ایمـان رزمنـدگان را موکـد می‌کنـد عـدم اصالـت بـه جنگ‌افزارهاسـت و ایـن نقطـه‌ی تفـاوت بنیادینـی در مقایسـه روایـت فتـح بـا دیگـر مستندهاسـت. آوینـی معتقـد اسـت کـه رزمنـدگان عاشـق مسلسـل و آرپی‌جـی نیسـتند بلکـه راه چـاره‌ای به‌غیـر از اسـتفاده از ایـن ابـزارآلات بـرای مقابلـه بـا دشـمن ندارنـد. وی بـر ایـن بـاور اسـت کـه اسـلحه وسـیله‌ای اسـت کـه غـرب بـرای بقـای حکومـت خـود بـر زمیـن ابـداع نمـوده و هـر چـه اسـلحه بـه سـمت اتوماسـیون بـرود، کنتـرل انسـان بـر آن کمتـر می‌شـود (آوینـی، ۱۳۷۸: ۱۹۳).

براسـاس ایـن نـوع نـگاه بـه جنـگ و ابـزارآلات جنگـی، پیـروزی نظامـی در جنـگ اهمیـت دارد، امـا همچـون واقعـه‌ی کربـلا ایـن پیـروزی حـق بـر باطـل اسـت کـه از ارزش برخـوردار اسـت و ایـن پیـروزی ماحصـل ایمـان رزمنـدگان اسـت.

یکـی دیگـر از مفاهیـم عمیـق در روایـت فتـح را می‌تـوان شـهادت و معنـای حقیقـی آن دانسـت، شـهادت در ایـن مجموعـه همچـون دیگـر عناصـر و مبانـی اعتقـادی آوینـی متأثـر از قـرآن کریـم، نهضـت عاشـورا، اندیشـه و مکتـب آیـت الله خمینـی اسـت. ایثـار و شـهادت‌طلبی یکـی از مهم‌تریـن مبانـی نهضـت آیـت‌الله خمینـی اسـت، بـه شـکلی کـه بسـیاری معتقدنـد بن‌مایـهٔ ایـن نهضـت مبتنـی بـر نهضـت عاشوراسـت (قاسـمی،۹۷ـ۹۳: ۱۳۹۷).

شـهادت در روایـت فتـح به‌عنـوان مقصـد غایـی راه اسـتکمال اسـت کـه رزمنـدگان در آن قـدم می‌گذارنـد و همـواره از طـرق و به‌اشـکال مختلـف عینـی و ضمنـی مؤکـد می‌شـود.

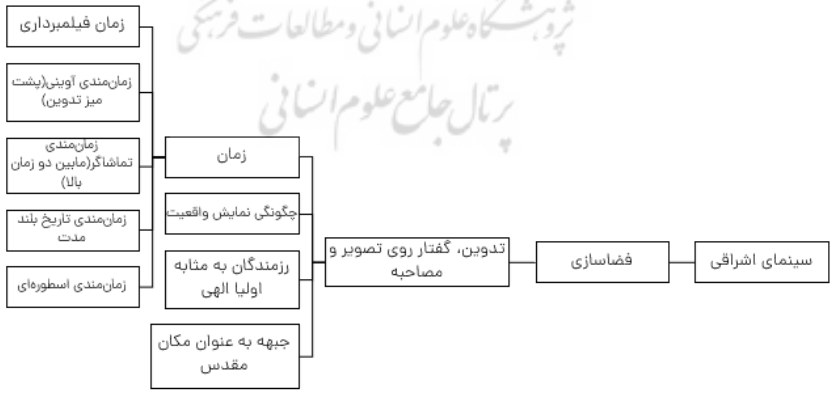
۴. زمان

آوینـی برخـلاف دیـدگاه غربـی و بـه تأسـی از مرحـوم فردیـد و دکتـر داوری نگاهـی

خطی به تاریخ ندارد و بلکه تاریخ انسان را در امتداد تاریخ انبیا می‌بیند. این شکل از نگاه به شکلی بسیار حساب شده در مجموعه روایت فتح متبلور شده است. آوینی از عناصر متعددی نظیر صدای روی صحنه، تدوین و... برای رسیدن به این مهم سود می‌جوید. روایت فتح تماشاگر را به‌نوعی تجربهٔ زمانی وارد کرده و سطوح مختلفی از فهم‌پذیری را به روی تماشاگر می‌گشاید، دوویکتور معتقد است که آوینی در هنگام تدوین تماشاگر را با پنج شکل زمانی درگیر می‌کنند، این اشکال زمان‌مندی عبارت‌اند از (دوویکتور،۱۳۹۹:۲۷۵):

- زمان‌مندی فیلم‌برداران (زمان به سر رسیده)
- زمان‌مندی آوینی (این زمان‌مندی در اتاق تدوین و پای میز موویلا می‌گذرد)
- زمان‌مندی خاص تماشاگر (مابین دو زمان‌مندی بالا).
- زمان‌مندی تاریخ بلندمدت
- زمان‌مندی اسطوره‌ای

این شکل از کار با زمان علاوه بر اینکه تماشاگر را با جنگ آشنا می‌سازد وی را قادر می‌کند تا از مکان و زمان ظاهری جدا شده و به معنای دیگر جنگ و نگاه متفاوت با آن یعنی همان نگاهی که آوینی به آن اعتقاد دارد برسد.



نمودار ۱. فضاسازی در مجموعه روایت فتح

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل چگونگی عملکرد عناصر فرمی و محتوایی در فضاسازی

در ایـن بخـش چگونگـی کارکـرد هریکـی از ویژگی‌هـای فرمـی و سـبکی در جدول‌هـای جداگانـه مـورد تحلیـل و بررسـی قـرار می‌گیرنـد.

۱.تدوین

جدول ۱ . چگونگی کارکرد تدوین در فضاسازی

ردیف	ویژگی	توضیحات
۱	چگونگی نمایش واقعیت	حذف خشونت - حذف پیکر شهدا به‌خصوص شهدای جوان - حذف برخی از روابط خانوادگی مانند پافشاری والدین بر عدم حضور فرزندانشان در جبهه. به گفته‌ی آوینی هرچه که ریشه در ضعف و لغزش‌های انسانی داشته باشد در مجموعه روایت فتح جایی ندارد نک (آوینی،۱۹۴:۱۳۷۸).
۲	رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس	استفاده از دو تمهید برای نمایش تفاوت رزمندگان با انسان‌های عادی: نخست آنکه در این مجموعه‌ها به‌ندرت تصاویری از روزمرگی رزمندگان آورده می‌شود. هرچند قسمت‌هایی از مجموعه‌ی روایت فتح جهت نمایش امور روزمره رزمندگان ساخته شده است اما نمایش روزمرگی در این مجموعه‌های هیچ‌گاه تا آنجا پیش نمی‌رود که مفهوم سقوط و افتادن به دام روزمرگی را به ذهن مخاطب متبادر کند. مورد دوم، مشابه قسمت بالا حذف و عدم نمایش مواردی است که بر ضعف و یا ناتوانی رزمندگان دلالت می‌کند، برای مثال در قسمت «پاتک روز چهارم» که در زمان انجام عملیات والفجر هشت فیلم‌برداری شده است مصطفی دالایی از فیلم‌برداران این مجموعه، محاصره شدن بسیجی‌ها را با نمای ۳۶۰ درجه فیلم می‌گیرد، رزمندگان مهمات ندارند و توازن نیروها کاملاً بر ضرر آن‌هاست اما دوربین به شکلی خارق‌العاده موفق می‌شود آرامش حاکم بر رفتار آنها را تصویر کند. روایت فتح از طریق برش زدن نماها در یکدیگر و ایجاد نوعی توازی و بعضاً تضاد با یاری از دیگر عناصر مهم در فضاسازی، بین مکان‌های مختلف در معنا و مفهوم جبهه به‌عنوان مکانی مقدس درنگ می‌نماید. برای مثال در قسمت «تاریخ‌سازان چه کسانی هستند؟»؛ فیلم‌بردار با رزمندهٔ غواصی که هم‌اکنون در مغازهٔ لبنیاتی در مشهد مقدس مشغول کار است، گفتگو می‌کند؛ مخاطب پیش‌تر این بسیجی را در قسمت «شب عاشورایی» مشاهده کرده است. قرارگرفتن این رزمنده در دو محیط کاملاً متفاوت سبب ایجاد نوعی درنگ در مفهوم جبهه به‌عنوان مکانی مقدس می‌شود.

۳	نمایش ایمان و شهادت	مشابه ویژگی اول تدوین از طریق حذف موارد ذکر شده ایمان رزمندگان را برجسته ساخته و از طریق تدوین موازی در معنای شهادت تأمل می‌کند؛ در قسمت‌ها و فصل‌های متعددی از مجموعه‌های روایت فتح آوینی تصاویری را به نمایش می‌گذارد که مربوط به شخص یا اشخاصی هستند که به شهادت رسیده‌اند اما در زمان فیلم‌برداری در قید حیات بوده‌اند. وجود تصاویری که فرد را زنده نشان داده و آگاهی مخاطب از شهادت او سبب ایجاد نوعی دیالکتیک حضوروغیاب می‌شود و با برش خوردن تصاویر مذکور در نماهای دیگر از جمله نماهایی از سید مرتضی آوینی پشت میز تدوین، این مهم به‌نوعی برجسته می‌شود. به بیان دیگر آوینی موفق می‌شود از خلال تدوین غیاب را به حضور مبدل کرده و مصداق تصویری بر آیه قرآن کریم به وجود آورد ۱ (بنگرید به دوویکتور، ۲۷۷ـ۲۷۵: ۱۳۹۹).
۴	زمان	از میان برداشتن مرزها زمانی و مکانی از طریق برش زدن تصاویر در یکدیگر. برای مثال در قسمت «ما همه چیز را مدیون شهدا هستیم» روایت فیلم در پنج برههٔ زمانی و در مکان‌های مختلف جریان یافته و به یکدیگر متصل می‌شوند. آوینی با این کار مرز بین زمان و مکان را از بین می‌برد و به‌نوعی این جنگ را در امتداد غزوات پیامبر(ص) و اهل‌بیت قرار می‌دهد.

۲. گفتار روی تصویر

جدول۲ . چگونگی کارکرد گفتار روی تصویر در فضاسازی

ردیف	ویژگی	توضیحات
۱	چگونگی نمایش واقعیت	مکمل تدوین و در شکل عنصری برای تأکید بر تفاوت باطن جبهه‌های حق علیه باطل به کار می‌روند؛ این صدا به‌ظاهر وقایع روزمره را توصیف می‌کند اما در واقع تماشاگر را درست به‌حوزهٔ معنایی هدایت کند که آوینی به آن نظر دارد. این صدا سطوحی از حقیقت را پیش‌روی مخاطب قرار می‌دهد و وی را ترغیب می‌کند تا به حقیقت و یا باطن جبهه‌ها نظر کند. به بیان دیگر، صدا سطوحی از واقعیت را از خلال توصیف و ایجاد مشابهت با رویدادهایی خاص بر مخاطب آشکار می‌کند که تصویر از نمایش آنها ناتوان است؛ لذا گفتار از طریق تفسیر، توصیف و تشبیه در تلاش است تا سطوحی فراتر از واقعیت عینی را به مخاطب عرضه کند.

۱. و هرگز گمان مبر آنها که در راه خدا کشته شده‌اند، مردگان‌اند؛ بلکه آنها زندگانی هستند که نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند (سورهٔ آل عمران آیه ۱۶۹)

۲	رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس	صدای آوینی و توصیف وی از رزمندگان در وهله‌ی اول موجب می‌شود که تماشاگر رزمندگان را بر خلاف ظاهرشان در زمرهٔ افراد عادی قرار ندهد و درست شبیه به آوینی نوعی فاصله‌گذاری بین شخصیت‌های جبهه‌های جنگ و دیگران متصور شد. گفتار آوینی به‌تدریج به این تفاوت شکل و آن را به شخصیت‌های بزرگ اسلامی و ایرانی ارتباط می‌دهد. در مجموعه‌های روایت فتح رزمندگان به‌کرات با شخصیت‌های صدر اسلام مقایسه شده‌اند؛ «این جوانان هر یک جلوه‌ای از ابوالفضل عباس (ع)، قاسم و علی‌اکبر و عون و جعفر هستند و تحقق آرزوهای خویش را در کربلا می‌بینند و خدا دعای آنان را مستجاب کرده است» (آوینی،۱۳۹۷:۱۷۷). در جایی دیگر وی رزمندگان را بدین گونه توصیف می‌کند: «رزم‌آوران جبهه حق همگی به اسوه‌های خویش که اولیای خدا هستند نزدیک می‌شوند و از تکلف و تصنع، جلوه‌فروشی، عصبیت، تظاهرات احساساتی و اغراق‌آمیز در رفتار، عادات، اضطراب و التهاب، خیال‌بافی و همهٔ امراض قلبی - کبر، عجب و ریا، حسد، خودبینی و خودنمایی - دور می‌شوند می‌توان دریافت که گفتار روی تصویر در جهت‌پذیرش رزمندگان به‌عنوان الهی بسیار کارکرد می‌یابد» (به نقل از اسفندیاری، ۱۳۹۳: ۲۸۱). درمورد مکان جبهه نیز به طریقی مشابه گفتار روی تصویر نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. همواره پس از توصیف رزمندگان به‌مثابه اولیای الهی جبهه به شکلی مستقیم و یا غیرمستقیم در ترادف و تشابه با اماکن مقدس مذهبی قرار می‌گیرند. برای مثال جبهه‌های جنگ بارهاوبارها با عنوان کربلا خطاب می‌شوند و حتی نام برخی از قسمت‌های روایت فتح نیز حامل این تشبیه هستند[۱]. در شکل کلی، می‌توان گفت گفتار روی تصویر با نسبت دادن صفات قدسی به جبهه‌های جنگ، تشبیه و توازی آنها با اماکن مقدس اسلامی و ایرانی این مکان را مقدس نشان می‌دهد.
۳	نمایش ایمان و شهادت	گفتار روی تصویر نیز به طریق مشابه موارد قبلی از خلال توضیح و تفسیر اعمال رزمندگان و اتفاقاتی که در جبهه‌های جنگ می‌افتد در معنای ایمان و شهادت درنگ می‌کند. صدای آوینی به‌گونه‌ای رزمندگان را توصیف و آنها را با شخصیت‌های صدر اسلام مقایسه می‌کند که گویی جای هیچ شکی در دل آنها وجود ندارد و ایمان نافذتر و مؤثرتر از هر چیز دیگری رمز پیروزی آنان است و آوینی بارها و به طرق مختلف نشان می‌دهد که ایمان و شهادت رزمندگان موجب آن شده است که ایشان ترسی از مرگ و یا دشمن نداشته باشند و با آغوشی باز آن را بپذیرند زیرا که آنان ایمان دارند شهادت پایان راه نیست، بلکه آغازی است بر عروج به‌سوی حق‌تعالی.

۱. شب عاشورایی، از آن کربلا تا این کربلا، راه قدس از کربلا و ... .

۴	زمان	صدای آهنگین آوینی در واقع بخشی از هویت این مجموعه را نشان می‌دهد و آوینی همانند داستان‌های حماسی که سرود جنگ سر می‌دهند، اجرایی هنری را به نمایش می‌گذارد و نثر روایت‌های وی سرشار از اشارات بینامتنی مکرر به متون مقدس اسلامی به‌ویژه نمادها و ادبیات مربوط به کربلا است (اسفندیاری،۱۳۹۳:۲۷۱) این ارجاعات علاوه بر تاریخ اسلام، فرهنگ ایرانی و ساخت‌های اسطوره‌ای را نیز در برمی‌گیرد، آفرینش روایت فتح مجموعه‌ای که شامل ساعت‌های زیادی از جنگ ایران و عراق و حال هوای جبهه‌ها است آن هم با فرمی و زیبایی‌شناسی یکسان و هدفی مشخص، این آثار را هر چه بیشتر به حماسهٔ فردوسی نزدیک می‌کند. در شاهنامه فردوسی دو طرح عمدهٔ تفکر ایرانی وجود دارد: طرح دوانگارهٔ نبرد بین نور و ظلمت که رویارویی میان قهرمانان ایران و اشغالگران را برمی‌انگیزاند و مفهوم زمان دورانی که هرگز متوقف نمی‌شود. در فیلم‌های آوینی، تا حدودی، تمام تاریخ ایران است که بار دیگر با این فرم سینمایی و همانند چرخه‌ای که شاهنامه ایجاد کرده بازخوانی می‌شود (دوویکتور،۱۳۹۹:۲۷۵)؛ لذا گفتار روی تصویر از خلال ارجاعات بی‌شمار خود نوعی زمان دورانی را به ذهن متبادر می‌سازد.

۳. مصاحبه

جدول ۳. چگونگی کارکرد مصاحبه در فضاسازی

ردیف	ویژگی	توضیحات
۱	چگونگی نمایش واقعیت	مصاحبه نیز همچون ویژگی قبلی در جهت تأکید بر نمایش حقیقت و باطن جبهه‌ها کارکرد می‌یابد. برای مثال رزمندگان در هنگام مصاحبه دربارهٔ جبهه‌های جنگ پاسخ‌هایی به زبان می‌آورند که در تناقض با ظاهر میدان‌های جنگ است. به‌عبارت‌دیگر حقیقت جبهه‌ها از خلال صحبت‌های رزمندگان به‌گونه‌ای توصیف می‌شود تماشاگر به‌تدریج به صرافت خواهد افتاد که این مهم چیزی ورای تصاویری است که می‌بیند و در نهایت تصویر برای وی به بدیلی از حقیقت تبدیل می‌گردد. برای مثال در قسمت «دلباخته» رزمنده‌ای به نام آقای ملازاده توصیفاتی از جبهه ارائه می‌دهد که دید کلی بیننده‌ای را که برای اولین‌بار با این مجموعه روبه‌رو می‌شود را تغییر می‌دهد و وی را با آنچه آوینی حقیقت جبهه‌های جنگ می‌نامد آشنا می‌کند.
۲	رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس	رزمندگان در جبهه‌های جنگ خود را همچون اصحاب پیامبر و اهل‌بیت می‌بینند و رسالت خویش را در ادامهٔ رسالت انبیاء و امامان توصیف می‌کنند. به طریق مشابهی جبهه، از زبان رزمندگان به مکان مقدسی تشبیه می‌شود. واژگانی که رزمندگان برای بسیاری از اعمال خود انتخاب می‌کنند نیز دال بر فضایی متفاوتی است که در آن به سر می‌برند، برای مثال رزمندگان پس از شلیک از واژه‌ی اللّه‌اکبر استفاده و یکدیگر را برادر خطاب می‌کنند. مصاحبه با یاری گفتار روی تصویر در معرفی شخصیت رزمندگان نیز کارگر می‌افتد. در شکل کلی، جبهه‌های جنگ از خلال رفتار، دایرهٔ واژگان و تشبیهات رزمندگان که از خلال مصاحبه و یا صدای آنها به مخاطب منتقل می‌شوند، محیطی معنوی و مقدس به نظر می‌رسند.

۳	نمایش ایمان و شهادت	گفتار رزمندگان ضمن شهادت را امری سترگ و عظیم جلوه می‌دهد و رزمندگان تشنهٔ دستیابی به آن مقام هستند. «شهدا واسطهٔ پیوند آسمان و زمین هستند و جز از طریق آنان راهی برای جلب عنایات حضرت حق وجود ندارد [...]» (آوینی۱۳۹۶:۲۷۳).
۴	زمان	رزمندگان هنگام مصاحبه با فیلم‌بردار پیروزی به‌دست‌آمده خود را به اسلام نسبت داده و آن را پیروزی حق علیه باطل می‌نامند. رزمندگان و یا خانواده‌های آنها شتافتن به‌سوی جبهه‌های حق علیه باطل را با پیوستن به صفوف جنگ‌های تاریخ اسلام مقایسه کرده و جبهه را همچون ارض کربلا می‌دانند. در شکل کلی می‌توان گفت مجموعه‌های روایت فتح از خلال مصاحبه با رزمندگان و خانواده‌های آن‌ها موفق به ایجاد نوعی توازی با تاریخ از طریق بیان مشابهت‌های جبهه‌های جنگ با جنگ‌های صدر اسلام می‌شود.

ارزیابی انتقادی سینمای اشراقی

این بخش شامل نگاه انتقادی به آن دسته از نظریات سید مرتضی آوینی می‌شود که در قرابت مستقیم با سینمای اشراقی است.

۱. نگاه به واقعیت و مصادیق آن

نخستین موضوعی که شایسته توجه است، نگاه آوینی به واقعیت است. قرآن کریم واقعیت را به دو بخش آفاق‌وانفس تقسیم می‌کند که عالم آفاق عالم بیرون از انسان‌ها و عالم انفس وقایع درونی آنهاست. آوینی نیز به تأسی از قرآن کریم واقعیت را عالم مشیت یا عالم فعل خداوند می‌داند که عالم درون و بیرون را توأمان شامل می‌شود. آوینی این واقعیت را حقیقت می‌نامد که مفهوم نفس‌الأمر واقعیت را دارد (آوینی،۲۱۴_۲۱۳: ۱۳۷۸).

اعتقاد به وجود یک واقعیت برتر شبیه به مانیفست سورئالیست‌هاست با این تفاوت که واقعیت برتر نزد آوینی و در روایت فتح همواره برتری خداوند است اما مانیفست سورئالیسم از قدرت مطلق رؤیاها دم می‌زند (کریم‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

وی حتی زبان نمادین و سورئالیسم موجود در فیلم «سرگیجه[1]» هیچکاک را می‌ستاید (آوینی ب، ۱۳۹۹: ۳۱۲). لذا حقیقت در آثار آوینی لزوماً منطبق با واقعیت

1 Vertigo

نیست و مخالفت با جنبش نئورئالیسم ایتالیا نیز مبین همین مسئله است. آوینی این آثار را نمایش‌دهندهٔ سوبژکتیویسم کارگردان دانسته و معتقد است که این آثار چشم را بر روی ابعاد متعالی انسان بسته و فقر و فلاکت وی را به نمایش می‌گذارند. آوینی هرچند فیلم‌هایی نظیر جاده[1] از فدریکو فلینی[2] را می‌ستاید اما سورئالیسم و فیلم‌هایی که در ایران با تأثیر از این جنبش ساخته شده‌اند را نکوهش می‌کند. اما وی در خلال ضبط مجموعه‌ی خان گزیده‌ها صحنه‌ای را به این شکل توصیف می‌کند:

«... یکایک پیش می‌آمدند و رو به دوربین سخن می‌گفتند، فریاد می‌زدند و می‌گریستند و دوربین می‌چرخید و به دیگری نزدیک می‌شد و او هم با فریاد از رنج‌هایی که کشیده بود گلایه می‌کرد و اشک‌های فیلم‌بردار از زیر ویزور فرو می‌چکید، صدابردار همچنان که میکروفن را به‌سوی مردم گرفته بود می‌گریست، غلام‌عباس ملک‌ملکان که طاقت از کف داده بود، به کنار یک دیوار کاه‌گلی پناه برده بو و بر سرخود می‌زد. من هم گریه می‌کردم و صحنه همچنان جریان داشت» (آوینی،۱۳۷۸:۲۳۸).

این شکل از نمایش را نمی‌توان نمایش فقر و فلاکت مردم دانست، بلکه می‌توان تعهد هنرمند به واقعیت توصیف نمود و این همان رسالتی است که کارگردانان جنبش نئورئالیسم برای خود متصور بودند آن‌ها نمایش وضعیت جامعه خود بعد سقوط فاشیسم را وظیفهٔ خود دانسته و اتفاقاً کاری شبیه به آنچه آوینی در روایت فتح به آن رسیده بود را انجام می‌دادند یعنی بنا نهادن فرمی متناسب با محتوایی که قصد بیان آن را داشتند. این ابهام در نقد فیلم نیز اتفاق می‌افتد برای مثال آوینی فیلم «مشق شب» از عباس کیارستمی را حاوی تعدادی مصاحبه کش‌دار، شات‌های معمولی تلویزیونی و شهرت کاذب یک کارگردان می‌داند (بنگرید به آوینی‌ب،۱۳۹۹:۵۱). البته که سخنان آوینی درمورد لزوم بت نکردن یک کارگردان یا اثر صحیح است، اما طبق نظریات آوینی انتظار می‌رود تا وی این فیلم را از لحاظ بیان واقعیت و تعهد هنرمند نسبت به مسائل اجتماعی و فرا رفتن از واقعیت بستاید اما این اتفاق رخ نمی‌دهد. از طرفی، آوینی معتقد است که یک

1 La Strada

2 Federico Fellini

مستند پژوهشی باید مجموعه‌نگر بوده و همه چیز را باهم ببیند؛ حتی اگر بتوان به کیارستمی این خرده را گرفت که تنها نمایش‌دهندهٔ ضعف‌های آموزش‌وپرورش آن‌هم از نگاه اشرافی و روشنفکرانه بوده است، شاید بتوان به آوینی نیز خرده را گرفت که روایت فتح طبق گفتهٔ وی تنها نمایش‌دهندهٔ عرفان، ایمان و روحیهٔ شهادت‌طلبی رزمندگان است و تصاویر مربوط به ترس‌های رزمندگان، مخالفت خانواده‌ها، شهیدان و مجروحان جنگ و کودکان را نمایش نمی‌دهد، البته آوینی باتوجه‌به تولید و پخش این مجموعه در شرایط جنگ، دلایلی کاملاً قانع‌کننده برای عدم نمایش این تصاویر دارد، وی حقیقت جبهه‌ها را به‌درستی چیزی مخالف این مسائل می‌داند و بر این باور است که قاطبهٔ فضای حاکم بر جبهه همان است که در روایت فتح توصیف شده است، اما به نظر می‌رسد نگاه انتقادی کیارستمی بیشتر از فرم و سبک توجه آوینی را جلب کرده است.

از طرفی، نئورئالیسم را می‌توان از جهات مختلفی با آرای آوینی متنافر دانست، برای مثال نئورئالیسم از تجزیه‌وتحلیل سیاسی، اخلاقی، روان‌شناختی، منطقی یا اجتماعی شخصیت‌ها و کردارشان می‌پرهیزد (بازن،۱۳۹۵:۱۸۸). اما ممکن است دارای اشتراکی نیز باشد برای مثال بازن معتقد است «روسلینی[1] ضروری‌ترین و ظریف‌ترین شکل واقعیت‌ها را به نمایش می‌گذارد و این واقعیت به آن معنا نیست که نموده‌ها و یا تصاویر بر هم توده شوند بلکه باید نموده‌ها را از آنچه غیرضروری است پیراست تا در این سادگی به تمامیت رسید» (همان، ص ۱۹۰) و این شبیه به همان کاری است که آوینی در روایت فتح انجام می‌دهد؛ وی کار خود از خلال نمایش روزمرگی رزمندگان آغاز کرده و به مفاهیم عمیقی نظیر شهادت و ایمان می‌رسد. این مهم را ورزی نیز در مقالهٔ خود مورد بررسی قرار می‌دهد. وی بر این باور است که اگر پذیرفته شود کار فیلم‌ساز خلق یک واقعیت خاص، نه مستندسازی رسمی است، آیا ادعای پیروی از یک ژانر خاص (مستند) مورد مناقشه قرار نمی‌گیرد و اگر این فیلم‌ها هم مستند هستند و هم ساخت خلاقانهٔ یک واقعیت محتمل‌اند، چرا نباید آنها را در ژانر واقع‌گرا قرار داد؟ (بنگرید به ورزی،۱۳۹۳:۴۵) ورزی این مهم را در نظر نمی‌گیرد که مبانی تفکر و فلسفهٔ آوینی چیزی متفاوت با فلسفهٔ وجودی نئورئالیسم است، اما نمی‌توان منکر اشتراکات سبکی این جنش با سینمای اشراقی شد.

1 Roberto Rossellini

۲. خودبنیادی، سوبژکتیویته و نسبت آن با مونتاژ

خودبنیادی و سوبژکتیویته یکی از موضوعاتی است که آوینی به‌شدت آن را نکوهش می‌کند و مخالف اصالت دادن به آن است اما درعین‌حال آن را اجتناب‌ناپذیر می‌داند. برای مثال، وی معتقد است هنگامی که دوربین به‌عنوان عضوی از بدن فیلم‌بردار درمی‌آید، ناخودآگاه رشحاتی از سوبژکتیویته در آن نمایان می‌شود. آوینی خود بر این مهم معترف است ولی از طرفی باور دارد که سوبژکتیویته نباید اصالت یابد. اما در مقالهٔ «مونتاژ به‌مثابه معماری سینما» آوینی بر این باور است که مونتاژ دروازه‌های سوبژکتیویته را بر روی بشر باز می‌کند و سینما در معنای حقیقی‌اش با مونتاژ قرین و از خلال آن است که زمان سینمایی از زمان به مفهوم ابژکتیو و کمی آن متمایز می‌شود. لذا نمی‌توان تقدم و اهمیت مونتاژ را در مجموعه‌های حقیقت و روایت فتح کتمان کرد. پیش‌تر گفته شد مونتاژ طبق گفتهٔ آوینی دروازه‌ای به سمت سوبژکتیویته است. پرسش آنجاست که چگونه و در چه حدودی می‌توان از عنصری که ذاتاً اثر را به سمت سوبژکتیویته هدایت می‌کند، استفاده کرد؟ سؤال مهم‌تر آن که با فرض رسیدن به نقطهٔ آینه‌سانی (نقطه‌ای که در آن هنرمند موفق می‌شود واقعیت را به‌گونه‌ای تصویری کند که گویی هیچ دخل و تصرفی در آن صورت نپذیرفته است)، آیا می‌توان اطمینان حاصل کرد که مونتاژ به‌عنوان دروازهٔ ورود به‌سوبژکتیویته، به‌وسیله‌ای برای بیان امیال شخصی- آن‌هم به شکلی ناخودآگاه- تبدیل نشود؟

۳. آینه‌سانی، تصنع و رویکردی دوگانه به تبلیغ

مبحث دیگری که می‌توان آن را برآیند منطقی بحث رابطه‌ی بین مونتاژ، سوبژکتیویته و حقیقت دانست؛ بحث تصنع و رسیدن به نقطهٔ آینه‌سانی است. آوینی وجه متمایز مجموعه‌های روایت فتح با نمونه‌های غربی را در شکل و نوع نگاه به مفهوم تبلیغ به معنای قرآنی آن می‌داند. وی بر این باور است که هدف تبلیغ در روایت فتح جلوه‌گر ساختن حقایق و درمورد نمونه‌های غربی پوشاندن و کتمان حقایق است (آوینی،۱۳۷۸:۲۲۲). پیش‌تر گفته شد که آوینی بزرگ‌ترین مانع در ساخت مجموعهٔ روایت فتح را شخصیت خود سازندگان این مجموعه یا سوبژکتیویته و بزرگ‌ترین دامی که ممکن بود به آن گرفتار آید را تصنع می‌دانست

(همان، ص ۲۱۶). باید اذعان نمود حتی روایت فتح و مجموعه‌ی حقیقت و در بیان کامل‌تر سینمای اشراقی نیز گاهی نمی‌تواند مقصود آوینی را آن‌طور که شایسته و بایسته است برآورده سازد. برای مثال در برخی از قسمت‌ها علی‌رغم تلاش‌های آوینی کار دچار تصنع می‌شود این اتفاق برای مثال در قسمت «آقا سید» و هنگام ورود گروه به خانه‌ای اتفاق می‌افتد، درحالی‌که یکی از اعضا هنگام ورود به خانه از صاحبخانه اجازه می‌گیرد، دوربین به نمای عکس آن در خانه برش می‌خورد!

این مهم درمورد نگاه به تبلیغ در آثار آوینی نیز وجود دارد. برخی از منتقدان معتقدند که آوینی اگرچه شکل تبلیغات تلویزیونی مرسوم را نقد می‌کند اما خود نیز گاهی در دام تبلیغاتی ازاین‌دست می‌افتد. برای مثال، در مجموعهٔ اول روایت فتح، می‌توان شاهد رسوخ تبلیغات در برخی از رزمندگان بود. این رزمندگان هیچ سخنی درمورد توان دشمن بعثی خود به زبان نمی‌آورند و مدعی می‌شوند سرباز عراقی در برابر سرباز ایرانی دچار ترس و وحشت می‌شوند. در این فیلم پیرمردی می‌گوید «الله‌اکبر! روحیه ندارند. وقتی ما را می‌بینند، فرار می‌کنند. وقتی می‌گویید یا فاطمه، اسم زهرا، یا حسین می‌آید، می‌لرزند. خدا را شکر» (بنگرید به خزاعی،۱۳۹۳:۴۵) آوینی شاید می‌توانست چنین صحنه‌هایی را از داخل فیلم حذف کند. اما این اتفاق نمی‌افتد و این سؤال همچنان باقی می‌ماند که مواردی این‌چنینی تا چه حد شبیه به تبلیغات تلویزیونی است که وی خود منتقد جدی آنان بود؟

ذکر این نکته خالی‌ازلطف نیست که این موارد بسیار نادر هستند و نمی‌توان این نقد را به کل این مجموعه وارد کرد. اما این موارد را در کلی‌ترین شکل ممکن می‌توان دلیلی بر این دانست که آگاهی از رسیدن به نقطه‌ی آینه‌سانی و اطمینان از خرق حجاب تکنیک تا چه اندازه می‌تواند دشوار باشد. در نگاهی کلی، می‌توان ابهامات مطرح شدهٔ مربوط به فضاسازی در مجموعه‌های روایت فتح را در حوزه‌های نگرش به واقعیت، سوبژکتیویته و مونتاژ دسته‌بندی کرد.

نتیجه‌گیری

روایت فتح را می‌توان در زمرهٔ مستندهای جنگی دانست که به سبب نوع نگاه و جهان‌بینی شخصیت اصلی آن از دیگر همتایانش متفاوت شده است.

آوینی سبک کار خود در ساخت این مستندها را سینمای اشراقی می‌نامد و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که این سینما و مصداقش را متمایز می‌سازد، فضاسازی است. این پژوهش بر پایه‌ی چارچوب رویکرد نقد نئوفرمالیستی، سه ویژگی سبکی و فرمی که عبارت‌اند از تدوین، گفتار روی تصویر و مصاحبه مشخص و تبیین نمود و در مراحل بعد ضمن برشمردن ویژگی‌های ایجاد شده توسط این عناصر، آنان را دسته‌بندی و سپس چگونگی ایجادشان را توضیح داد. نتایج به‌روشنی نشان می‌دهند که تدوین در قاطبهٔ ویژگی‌های ایجادشده در بخش فضاسازی نقش مؤثر و تعیین‌کننده را داراست؛ این ویژگی بر گفتار روی تصویر و مصاحبه نیز تأثیر می‌گذارد. آوینی از خلال تدوین به‌نوعی انتخاب گزینشی در همهٔ سطوح دست می‌زند به‌عبارت‌دیگر وی از طریق مونتاژ با ترکیب هدفمند گفتار روی تصویر و مصاحبه، مقاصد ایدئولوژیک خود را بر فیلم اعمال می‌کند هر چند در بنا کردن برخی از ویژگی‌های فضاسازی نظیر معرفی رزمندگان به‌عنوان اولیای الهی، گفتار روی تصویر نقش اصلی را برعهده دارد اما در نهایت این مونتاژ یا تدوین است که چگونگی ارائهٔ این ویژگی‌ها را ساختاربندی می‌کند. به نظر می‌رسد تحقیق در باب انواع مونتاژ به‌خصوص گونهٔ ایدئولوژیک در مجموعه روایت فتح موضوعی شایسته پژوهش برای محققان علاقه‌مند به این حوزه باشد. در بخش دوم پژوهش با بررسی بیشتر می‌توان استنتاج کرد که مونتاژ نقطه‌ی مرکزی ابهام نظریات سید مرتضی آوینی نیز محسوب می‌شود به‌عبارت‌دیگر مواردی نظیر رابطه‌ی مونتاژ با خودبنیادی، تبلیغات و تصنع مهم‌ترین نقاط ابهام‌آمیز سینمای اشراقی به‌نظر می‌رسند که در همهٔ آنها حضور مونتاژ مشهود است. قاطبهٔ ابهامات موجود در سینمای اشراقی را می‌توان در تناقضاتی دانست که بین نظریات آوینی و نمونهٔ عملی این سینما یعنی روایت فتح وجود دارد، دانست. جان‌مایهٔ کلام آنکه آوینی برای دستیابی به سینمای مطلوبش متغیرهایی را در نظر می‌گیرد که قادر نیست روش یا آزمونی برای تعیین حدود آنها تعیین کند، لذا برای برخی از این نظریات و متغیرها همواره مثال نقض وجود دارد.

منابع

آوینی، سید مرتضی (۱۳۶۸). «منشور تجدید عهد هنر»، نشریهٔ سوره، ش ۱.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۸). آینهٔ جادو: جلد سوم، مقالات، تهران: نشر ساقی.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۶). گنجینهٔآسمانی: گفتار متن‌های روایت فتح، تهران: نشر واحه.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۷). حقیقت: گفتار متن یک مجموعهٔ مستند، تهران: نشر واحه.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۸ الف). آینهٔ جادو: جلد، اول مقالات سینمایی، تهران: نشر واحه.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۸ ب). آینهٔ جادو: جلد دوم، نقدهای سینمایی، تهران: نشر واحه.

احمدی، بابک (۱۳۷۰). تصاویر دنیای خیالی، تهران: نشر مرکز.

احمدی، جمال (۱۳۹۹). در پس آینه، رهیافت‌هایی از حکمت متعالیه به سینما، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۳). سینمای ملی و جهانی شدن، (مترجم: مسعود اوحدی). تهران: نشر سروش.

اسفندیاری، شهاب؛ پیراوی‌رانک، مرضیه؛ حسینی، سید عماد؛ و شایان، سناء (۱۳۹۶). «نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی: رهیافتی انتقادی به دیدگاه‌های سید مرتضی آوینی»، نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی. ش ۱۸.

اسلامی، مجید (۱۳۸۶). مفاهیم نقد فیلم. تهران: نشر نی.

بازن، آندره (۱۳۹۵). سینما چیست؟، (مترجم: محمد شهبا). تهران: انتشارات هرمس.

بوردول، دیوید؛ و تامسون، کریستین (۱۳۹۴). هنر سینما، (مترجم: فتاح محمدی). تهران: نشر مرکز.

تامپسون، کریستین (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی نقد فیلم، (مترجم: محمد گذرآبادی). نشریهٔ فارابی. ش ۳۱: ۱۳۷-۱۱۵.

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

خزاعی، محمد (۱۳۹۳). سینمای دفاع مقدس، نگاهی از برون، (مترجم: محمد معماریان). تهران: نشر ساقی.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۰). دربارهٔ غرب، تهران: انتشارات هرمس.

دوویکتـور، انیـس (۱۳۹۹). روایـت جنـگ در دل جنـگ، بـا نگاهـی بـه مسـتندهای سـید مرتضـی آوینـی، (مترجـم: محمـد مهـدی شـاکری). تهـران: نشـر واحـه و بنیـاد سـینمایی فارابـی.

دهقان‌پور، حمید. (۱۳۹۱). سینمای مستند ایران و جهان، تهران: انتشارات سمت.

رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹). سینما، معماری در حرکت، تهران: انتشارات سروش.

زکریایـی کرمانـی، ایمـان، السـتی، احمـد و حمیـدزاده، عبـدالله (۱۳۹۷). «واکاوی نحـوۀ معناسـازی در فیلـم مسـتند «رضـا» از مجموعـۀ «روایـت فتـح» براسـاس شـیوه‌های (بیـل نیکولـز) و الگـوی تحلیـل پنـج سـطحی (رولان بـارت)». پژوهش‌هـای ارتباطـی، ش ۹۵: ۶۷-۳۵.

صادقی، هادی (۱۳۸۳). «ایمان در اسلام». فصلنامۀ انجمن معارف اسلامی ایران. ش ۱ :۱۰۲-۷۵.

طائـی، محمدعلـی (۱۳۹۶). واقع‌گرایـی اسـلامی به‌مثابـه نظریـۀ فیلـم؛ مرتضـی آوینـی و نظریـۀ فیلـم، تهـران: انتشـارات علمـی فرهنگـی.

قاسـمی، بهـزاد (۱۳۹۷). «ارزیابـی تأثیـر فرهنـگ شـهادت‌طلبی انقـلاب اسـلامی در جهـان اسـلام و عرصـه بین‌الملـل». فصلنامـۀ مطالعـات سیاسـی جهـان اسـلام، ش ۲۸: ۱۱۳-۹۱.

کیلبـرن، ریچـارد و آیـزود، جـان (۱۳۸۵). مقدمـه‌ای بـر مسـتند تلویزیونـی، مواجهـه بـا واقعیـت. (مترجـم: محمـد تهامی‌نـژاد). تهـران: اداره کل پژوهش‌هـای سـیما.

مددپـور، محمـد (۱۳۸۴). سـینمای اشـراقی: سـینمای دینـی و هنـر اشـراقی شـهید آوینـی بـا نظـری بـه عکاسـی اشـراقی. تهـران: انتشـارات سـورۀ مهـر.

معززی‌نیـا، حسـین (۱۳۸۸). سـینما و افق‌هـای آینـده: جسـت‌وجویی در آرا و افـکار سـیدمرتضی آوینـی. تهـران: مرکـز گسـترش.

یحیایـی، محمـد؛ پورالخـاص، شـکرایی؛ و ظهیـری، بیـژن (۱۳۹۸). «وجـوه ادبیـت در فیلـم مـادر اثـر علـی حاتمـی». پژوهش‌هـای ادبیـات تطبیقـی، ش ۲۱: ۵۹-۹۳.

Karimabadi,Mehrzad.(2011). Manifesto of Martyrdom: Similarities and Differences between Avini's Ravaayat-e Fath [Chronicles of Victory] and more Traditional Manifestoes. *Iranian Studies*, *44*(3), 381-386.

Varzi, Roxana. (2006). Shooting Soldiers, Shooting Film: The Cinema of the Iranian Sacred Defense.*Duke University Press*,76-105 .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی