

## فضاسازی در مجموعه «روایت فتح»؛ مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشرافی از منظر سید مرتضی آوینی

محمد جواد گهربخش<sup>۱</sup>، شهاب اسفندیاری<sup>۲</sup>، پدram رستمی<sup>۳</sup>

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

### چکیده

مجموعه «روایت فتح» یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های مستند مربوط به جنگ هشت‌ساله ایران و عراق است 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 اشرافی» استفاده می‌کند. 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 به‌وسیله آن، اندیشه و ایدئولوژی خود را در بافت و بطن فیلم، برجسته می‌کند. این پژوهش با تحلیل نحوه 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 مجموعه مستند، برخی ابهامات موجود در مفهوم سینمای اشرافی را مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد که در بنا نهادن فضای خاص این مجموعه، تدوین، مهم‌ترین و مؤثرترین تمهید مورد استفاده آوینی در تحقق این امر است. این مقاله همچنین به بررسی انتقادی کاربرد مفاهیمی مانند واقعیت، خودبنیادی، سوژکتیویته و مونتاژ در آثار آوینی پرداخته و برخی ابهامات در این زمینه را تبیین کرده است.

### واژه‌های کلیدی

سینمای دفاع مقدس، سینمای اشرافی، 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، ۱۳۸۵: ۳۲). 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، ۱۳۹۷: ۴۱). رواج و گسترش مستندهای جنگی از جنگ جهانی دوم و کشورهای 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، ۲۸۷-۲۸۵: 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، میزانشن، روابط عناصر درون صحنه با یکدیگر و پیوند این قطعات مجزا از هم به صورت کلیتی گویا و جامع خودنمایی می‌کند (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۲۵۰) به بیان دیگر منظور از فضاسازی مجموعه‌ای از تهییدات سبکی یا فرمی است که از طریق آنها لحن و درون‌مایه‌ای متناسب با مقصود فیلمساز بر اثر اعمال می‌شود.

مجموعه‌ی روایت فتح یکی از شاخص‌ترین سری مستندهای مربوط به جنگ هشت‌ساله‌ی 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 اشرافی» استفاده می‌کرد. «ما در گروه روایت فتح شیوه‌ی مستندسازی خودمان را اشرافی 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، ۱۳۷۸: ۱۸۱) 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. حال آن‌که چه عواملی در ایجاد این فضاسازی باری‌رسان بوده و مهم‌تر آن که ویژگی‌های این فضاسازی کدام‌اند و چگونه تحقق یافته‌اند؟ و در نهایت نقاط ابهام احتمالی در مورد 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.

### پیشینه 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 در مورد سینما را می‌توان سه‌جلدی کتاب «آینه جادو» دانست که شامل مجموعه سخنرانی‌ها، نقدها و مقالات وی در مورد 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 نظریه فیلم» از محمدعلی طائی به نوعی 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 رشته تحریر درآمده و توسط محمد خزائی گردآوری شده است (خزاعی ۱۳۹۳) و همچنین «روایت جنگ در دل جنگ» از دکتر انیس دوویکتور اشاره نمود.

هر دو کتاب مجموعه‌های روایت فتح را از مدخل‌های جامعه‌شناسی جنگ و زیبایی‌شناسی سینمایی زیر ذره‌بین قرار داده و بعضاً به بوتۀ نقد می‌کشند. اما مهم‌ترین منابعی که از نظر محتوا و روش‌شناسی این پژوهش را مورد تأثیر قرار داده‌اند، کتاب «سینما و افق‌های آینده» از حسین معززی‌نیا و مقاله «نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی: رهیافتی انتقادی به دیدگاه‌های سید مرتضی آوینی»، استخراج‌شده از پایان‌نامه دکتر سید عماد حسینی با راهنمایی دکتر شهاب اسفندیاری و دکتر مرضیه پیراوی رانک می‌باشند. در کتاب اول معززی‌نیا سعی دارد تا با ارائه‌ی تفسیر خود، نظریات سید مرتضی آوینی را مورد بررسی قرار دهد و ابهامات نظریات وی را برطرف نماید، رویکرد معززی‌نیا در این کتاب آن است که آوینی را فردی غیرسیاسی معرفی کرده و تلاش می‌کند آراء وی را فارغ از سیاست و جریانات سیاسی مورد پژوهش قرار دهد. مقاله دوم، در مقابل برخی از نظریات آوینی دیدگاهی انتقادی اتخاذ کرده و آنها را فارغ از ابعاد سیاسی و احساسی به چالش می‌کشد اما هیچ یک از این دو پژوهش به بررسی انتقادی عواملی که در فضاسازی آثار سینمای اشرافی و روایت فتح مؤثر هستند، نمی‌پردازند و این عوامل را زیر ذره‌بین قرار نمی‌دهند، لذا این پژوهش در موضوع و رویکرد از آثار فوق متمایز است.

### روش پژوهش

برای مطالعه تولیدات فرهنگی و هنری نظیر فیلم، نقاشی، تئاتر و موسیقی از روش تحقیق توصیفی تحلیل محتوا استفاده می‌شود (حافظ‌نیا، ۱۳۹۱: ۶۹-۷۷)؛ لذا روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی - تحلیلی است و شیوه‌ی گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای از طریق تحلیل داده‌ها تطبیقی و مشاهده‌ی فیلم‌ها است. در گام نخست، رویکرد نقد نئوفرمالیستی تشریح و عناصر آن مشخص خواهند شد. در مرحله‌ی بعد آن دسته از عناصر فرمی و سبکی که در فضاسازی و تبدیل روایت فتح به مجموعه‌ای منحصر به فرد در میان هم‌تایانش نقش بسزایی دارند؛ مشخص می‌شوند. قدم بعدی اختصاص به طبقه‌بندی مجموعه ویژگی‌هایی دارد که آوینی از طریق آنها به فضاسازی و القای مبانی موردنظرش مبادرت می‌ورزد و چگونگی کارکرد این ویژگی‌ها از طریق عناصر فرمی و سبکی زیر ذره‌بین قرار گرفته و تحلیل می‌شوند. در نهایت و پس از تبیین مطالب فوق ویژگی‌های یاد شده به بوتۀ نقد کشیده شده و با دیدگاهی انتقادی بررسی خواهند شد.

## 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. همان‌گونه 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 نظریه 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 (احمدی، ۱۳۷۰: 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 گسترده 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، ۱۳۷۰: ۸۱). سبک فیلم را در کلی‌ترین شکل می‌توان میزانشن، خصوصیات سینماتوگرافی، تدوین و صدا دانست (همان، ص ۳۰۹-۱۵۷). جان مایه کلام آنکه از خلال بررسی عناصر فرمی و سبکی می‌توان شیوه 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، ۱۳۷۷: ۱۲۹-۱۲۳). می‌توان نتیجه گرفت نئوفرمالیسم تمامی نظام‌های حاکم بر یک فیلم مانند معنای، روایی و... را مورد تحقیق قرار می‌دهد اما این پژوهش حوزه 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، ۵۵: ۱۳۸۴) 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).

جان‌مایه‌ی 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 از آن جهت 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، ۱۹۱: ۱۳۹۹ و Varzi, 2006) اما خود آوینی بنیان شکل گرفتن سینمای اشراقی را مربوط به خان‌گزیده‌ها 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 پروسه‌ی فیلم. «حقیقت» و «روایت فتح» از لحاظ ساختاری بر تجربیاتی که ما در خان‌گزیده‌ها داشتیم بنا شدند» (آوینی، ۲۳۰: ۱۳۷۸).

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 مقاله «مونتاز به مثابه معماری» دیدگاه خود درمورد مونتاز 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 مونتاز شود (آوینی‌الف، ۳۸-۳۵: ۱۳۹۹). آوینی قالب‌های تدوینی یا مونتازی 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 مجموعه 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 مجموعه اول قسمت ششم مشاهده کرد.

### ۲. گفتار روی تصویر

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

این مجموعه حقیقتاً با صدای راوی خود در بین مردم به شهرت و محبوبیت دست‌یافت. مستندهای آوینی فهرستی از صدهای جنگی را به وجود آورده‌اند و از طرفی صدهای را شامل می‌شوند که واجد مفاهیم تبلیغاتی هستند. این صدا مرزهای زمانی را در هم می‌شکند و تاریخ انبیا را به تاریخ جبهه‌های جنگ متصل می‌کند. گفتار آوینی علاوه بر آن که رویدادی را تفسیر و توصیف می‌کند، تماشاگر را به درک هر چه بهتر حقیقت و باطن جبهه‌های جنگ سوق می‌دهد. «گفتار فیلم‌ها در «روایت فتح» از یک سو دارای جنبه‌ی توصیفی است، یعنی صحنه‌های موجود در فیلم را توصیف می‌کند و ارتباط موضوعی صحنه‌ها را با یکدیگر توضیح می‌دهد و از طرف دیگر، گفتار سعی می‌کند با ذکر ماهیت تاریخی اتفاقات و ارزش آن در جهت اقامه‌ی عدل و قسط در سراسر جهان، عمق تاریخی صحنه‌ها را ارائه کند و مخاطب خویش را همواره ناظر بر این اعماق نگاه دارد و با ذکر معانی اعتقادی اعمال و اتفاقات، با پرهیز از شعارهای توخالی و بدون ریشه، همواره ارزش اعتقادی ماجرا را به مخاطب خویش گوشزد کند» (آوینی، همان ص ۱۹۰).

### ۳. مصاحبه

مصاحبه از دیگر رویکردهایی است که سید مرتضی آوینی در مجموعه‌های روایت فتح از آنها بهره می‌گیرد. مصاحبه بیش از همه عوامل ممکن است این مجموعه را در خطر تصنع قرار دهد، آوینی معتقد بود که گروه‌های خبری که در کنار آنها در جبهه‌ها کار می‌کردند، رزمندگان را بدعادت کرده بودند و بسیاری از مفاهیم عمیق نظیر ایثار تبدیل به کلماتی سطحی شده بودند. آوینی تشبیه مرواریدی در لجن‌زار را برای این عمل به کار می‌برد از طرفی مصاحبه این خطر را در برداشت تا به جای آن که فضای مقدسی از جبهه را به تصویر بکشد بیشتر به کاریکاتورگونه تبدیل شود اما روایت فتح تا حدود زیادی توانسته است که از دام این خطر بگریزد. آوینی معتقد بود مصاحبه یکی از بهترین راه‌هایی که تماشاگر می‌توانست به باطن رزمندگان و حقیقت آنچه در جبهه‌ها می‌گذرد، واقف شود. «مصاحبه اگر خوب انجام شود و از تصنع دور باشد، قالب خوبی است برای ارائه شخصیت و اظهار باطن انسان‌ها و وسعت بخشیدن به عرصه‌ی بیان فیلم، ماورای ظاهری که تصویر فیلم به نمایش می‌گذارد» (همان، صص ۲۳۸-۲۳۹).



## فضاسازی در مجموعه‌های روایت فتح

### ۱. چگونگی نمایش واقعیت

اولین و مهم‌ترین عنصری که قاطبۀ 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 ببانش 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 متمایز کردن 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 بونه‌ی 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 با توجه به 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

است که فیلم‌ساز بر بسیاری از مظاهر واقعیت و فی‌المثل نشانه‌های وجود متعالی انسان چشم می‌پوشد تا واقعیتی را که خود می‌پسندد، به نمایش بگذارد» (آوینی، ۱۳۷۸:۱۷۸).

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

آوینی بارها و بارها رزمندگان را اولیاء الهی خوانده و معتقد است که اینان از حريم دين دفاع می‌کنند. رزمندگان جبهه‌های جنگ با نام بسیجی خطاب می‌شوند. این نام اشاره به نیروهای داوطلبی دارد که از سر اخلاص و اعتقادات مذهبی و نه به واسطه وظیفه‌ی حرفه‌ای به جنگ آمده‌اند. لفظ بسیجی به‌تدریج به یکی از کلیدی‌ترین الفاظ در روایت فتح و همچنین در شکلی خود به مفهومی بنیادی در گفتمان دفاع مقدس بدل می‌شود (اسفندیاری، ۱۳۹۳:۲۷۷). فرهنگ بسیجی در این مجموعه با ویژگی‌هایی نظیر ایمان به خدا، نوع‌دوستی، تقوا، فروتنی مبارزه با دشمنان اسلام و آمادگی برای ایثار و شهادت نقطه‌گذاری می‌شود.

آوینی بر این باور است که بسیجی‌ها همچون اولیاء الهی واسطه‌ی فیض بین خداوند و مردم هستند و بنابراین در نظر وی پیروی از آنان بيمودن راه خداست (دوویکتور، ۱۳۹۹:۲۵۶)؛ لذا بسیجیان به‌عنوان اولیاء خدا رابط بین زمان‌های گوناگون هستند که این زمان از صدر اسلام، واقعه کربلا و امروز را در بر می‌گیرد. تشبیه شخصیت‌های بسیجی با قهرمانان و شهدای صدر اسلام و کربلا در تداعی کردن شخصیت بسیجی‌ها به‌عنوان اولیاء‌الله بسیار کارگر می‌افتد:

«آیا شما با دیدن فرماندهان جوان سپاه اسلام به یاد اسامه بن یزید نمی‌افتید؟ اینها خود لحظه‌به‌لحظه تاریخ انبیاء حماسه‌های زیبای صدر اسلام را تجربه و تکرار می‌کنند» (آوینی، ۱۳۹۷:۸۳).

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

«فرمانده خط با اینکه شب را نخفته است، هنوز شکر خدا از چنان قدرتی برخوردار است که تو گویی هنوز هم روزهای متمادی بدون لحظه‌ای خواب، قطره‌ای آب و لقمه‌ای غذا سرپا بماند» (همان، ۱۰۷).

این جملات به همراه تصاویر و حتی نام خود این قسمت از مجموعه که یا

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

مقدس بودن خاک جبهه نیز امری است که با توجه در نظر گرفتن 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 آینده 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 عهده‌ی 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 حوزه 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 ابن‌منصور 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 از این‌دست 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

بر این باور بود که می‌توان شاهد ایمان بود و آن را در قالب فیلم درآورد تا این کار به نوبه‌ی خود ناباوران را به ایمان آوردن ترغیب کند. آوینی در مجموعه‌ی روایت فتح بر آن بود تا ضمن کالبدشکافی واقعیت آن امر درونی، تصویر نشدنی و نادیدنی را بردارند و برای آن زبانی بیابند و این مهم در نهایت راه خود را به‌سوی قلب ماجرا می‌یافت؛ ایمان (خزاعی، ۱۳۹۳: ۳۷).

یکی از تدابیر آوینی که از طریق آن ایمان رزمندگان را موکد می‌کند عدم اصالت به جنگ‌افزارهاست و این نقطه‌ی تفاوت بنیادینی در مقایسه روایت فتح با دیگر مستندهاست. آوینی معتقد است که رزمندگان عاشق مسلسل و آرپی‌جی نیستند بلکه راه چاره‌ای به‌غیر از استفاده از این ابزارآلات برای مقابله با دشمن ندارند. وی بر این باور است که اسلحه وسیله‌ای است که غرب برای بقای حکومت خود بر زمین ابداع نموده و هر چه اسلحه به سمت اتوماسیون برود، کنترل انسان بر آن کمتر می‌شود (آوینی، ۱۳۷۸: ۱۹۳).

براساس این نوع نگاه به جنگ و ابزارآلات جنگی، پیروزی نظامی در جنگ اهمیت دارد، اما همچون واقعه‌ی کربلا این پیروزی حق بر باطل است که از ارزش برخوردار است و این پیروزی ماحصل ایمان رزمندگان است.

یکی دیگر از مفاهیم عمیق در روایت فتح را می‌توان شهادت و معنای حقیقی آن دانست، شهادت در این مجموعه همچون دیگر عناصر و مبانی اعتقادی آوینی متأثر از قرآن کریم، نهضت عاشورا، اندیشه و مکتب آیت‌الله خمینی است. ایثار و شهادت‌طلبی یکی از مهم‌ترین مبانی نهضت آیت‌الله خمینی است، به شکلی که بسیاری معتقدند بن‌مایه‌ی این نهضت مبتنی بر نهضت عاشوراست (قاسمی، ۹۷-۹۳: ۱۳۹۷).

شهادت در روایت فتح به‌عنوان مقصد غایی راه استکمال است که رزمندگان در آن قدم می‌گذارند و همواره از طرق و به‌اشکال مختلف عینی و ضمنی مؤکد می‌شود.

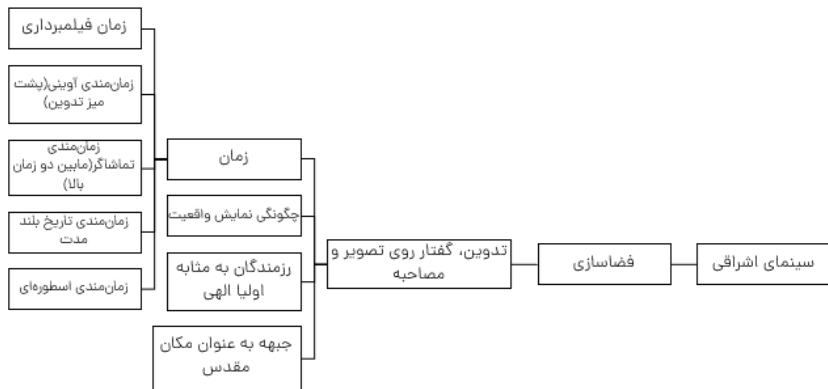
#### ۴. زمان

آوینی برخلاف دیدگاه غربی و به تأسی از مرحوم فردید و دکتر داوری نگاهی

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 به نوعی تجربه‌ی 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 می‌کند، 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

## تحلیل چگونگی عملکرد عناصر فرمی و محتوایی در فضاسازی

در این بخش چگونگی کارکرد هر یکی از ویژگی‌های فرمی و سبکی در جدول‌های جداگانه مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند.

### ۱. تدوین

جدول ۱. چگونگی کارکرد تدوین در فضاسازی

توضیحات	ویژگی	ردیف
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).	چگونگی نمایش واقعیت	۱
استفاده از دو تمهید برای نمایش تفاوت رزمندگان با انسان‌های عادی: نخست آنکه در این مجموعه‌ها به‌ندرت تصاویری از روزمرگی رزمندگان آورده می‌شود. هرچند قسمتی‌هایی 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 «پانتک 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 رزمنده‌ی غواصی که هم‌اکنون در مغازه‌ی 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.	رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس	۲

فضاسازی در مجموعه «روایت فتح» ...

۳	نمایش ایمان و شهادت	<p>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 حضور و غیاب می‌شود و با برش خوردن تصاویر مذکور در نماهای دیگر از جمله نماهایی از سید مرتضی آوینی پشت میز تدوین، این مهم به نوعی 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، ۲۷۷-۲۷۵: ۱۳۹۹).</p>
۴	زمان	<p>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 برهه 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 به نوعی این جنگ را در امتداد غزوات پیامبر(ص) و اهل بیت قرار می‌دهد.</p>

۲. گفتار روی تصویر

جدول ۲. چگونگی کارکرد گفتار روی تصویر در فضاسازی

ردیف	ویژگی	توضیحات
۱	چگونگی نمایش واقعیت	<p>مکمل تدوین و در شکل عنصری برای تأکید بر تفاوت باطن جبهه‌های حق علیه باطل به کار می‌روند؛ این صدا به ظاهر وقایع روزمره را توصیف می‌کند اما در واقع تماشاگر را درست به حوزه 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 با 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.</p>

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

<p>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 به تدریج به این تفاوت شکل و آن را به شخصیت‌های بزرگ اسلامی و ایرانی ارتباط می‌دهد.</p> <p>در مجموعه‌های روایت فتح رزمندگان به کرات 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:</p> <p>«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 ربا، 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).</p> <p>در مورد 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 با غیرمستقیم در ترداد و تشابه با اماکن مقدس مذهبی قرار می‌گیرند. برای مثال جبهه‌های جنگ بارها و بارها با عنوان کربلا خطاب می‌شوند و حتی نام برخی از قسمت‌های روایت فتح نیز حامل این تشبیه هستند. 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.</p>	<p>رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس</p>	<p>۲</p>
<p>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 به سوی حق تعالی.</p>	<p>نمایش ایمان و شهادت</p>	<p>۳</p>



۴	زمان	<p>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، ۲۷۱: ۱۳۹۳). 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 حماسه فردوسی نزدیک می‌کند. در شاهنامه فردوسی دو طرح عمده تفکر ایرانی وجود دارد: طرح دوانگاره 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، ۲۷۵: ۱۳۹۹). لذا گفتار روی تصویر از خلال ارجاعات بی‌شمار خود نوعی زمان دورانی را به ذهن متبادر می‌سازد.</p>
---	------	--

### ۳. مصاحبه

جدول ۳. چگونگی کاربرد مصاحبه در فضاسازی

ردیف	ویژگی	توضیحات
۱	چگونگی نمایش واقعیت	<p>مصاحبه نیز همچون ویژگی قبلی در جهت تأکید بر نمایش حقیقت و باطن جبهه‌ها کاربرد می‌یابد. برای مثال رزمندگان در هنگام مصاحبه درباره جبهه‌های جنگ پاسخ‌هایی به زبان می‌آورند که در تناقض با ظاهر میدان‌های جنگ است. به عبارت دیگر حقیقت جبهه‌ها از خلال صحبت‌های رزمندگان به‌گونه‌ای توصیف می‌شود تماشاگر به تدریج 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 «دلپاخته» رزمنده‌ای به نام آقای ملازاده توصیفاتی از جبهه ارائه می‌دهد که دید کلی بیننده‌ای را که برای اولین بار با این مجموعه روبه‌رو می‌شود را تغییر می‌دهد و وی را با آنچه آوینی حقیقت جبهه‌های جنگ می‌نامد آشنا می‌کند.</p>
۲	رزمندگان به‌مثابه اولیا الهی، عارفان و جبهه به‌عنوان ارض مقدس	<p>رزمندگان در جبهه‌های جنگ خود را همچون اصحاب پیامبر و اهل بیت می‌بینند و رسالت خویش را در ادامه 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 الله‌اکبر 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، دایره واژگان و تشبیهات رزمندگان که از خلال مصاحبه و یا صدای آنها به مخاطب منتقل می‌شوند، محیطی معنوی و مقدس به نظر می‌رسند.</p>

۳	نمایش ایمان و شهادت	گفتار رزمندگان ضمن شهادت را امری سترگ و عظیم جلوه می‌دهد و رزمندگان تشنه دستپایی به آن مقام هستند. «شهدا واسطه پیوند آسمان و زمین هستند و جز از طریق آنان راهی برای جلب عنايات حضرت حق وجود ندارد [...]» (آوینی ۱۳۹۶: ۲۷۳).
۴	زمان	رزمندگان هنگام مصاحبه با فیلم‌بردار پیروزی به دست‌آمده خود را به اسلام نسبت داده و آن را پیروزی حق علیه باطل می‌نامند. رزمندگان و یا خانواده‌های آنها شتافتن به سوی 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 اشرافی

این بخش شامل نگاه انتقادی به آن دسته از نظریات سید مرتضی آوینی می‌شود که در قرابت مستقیم با سینمای اشرافی 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 آفاق و انفس 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 نفس‌الامر واقعیت را دارد (آوینی، ۲۱۴-۲۱۳: ۱۳۷۸).

اعتقاد به وجود یک واقعیت برتر شبیه به مانیفست سورئالیست‌هاست با این تفاوت که واقعیت برتر 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» هیچکاک را می‌ستاید (آوینی ب، ۱۳۹۹: ۳۱۲). لذا حقیقت در آثار آوینی لزوماً منطبق با واقعیت

نیست و مخالفت با جنبش نئورئالیسم ایتالیا نیز همین مسئله است. آوینی این آثار را نمایش‌دهنده سوژکتیویسم 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<sup>۱</sup> از فدريكو فلينى<sup>۲</sup> 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 خان‌گزیده‌ها 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 گلابه 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 گاه‌گلی 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 وظیفه 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 آوینی، ۱۳۹۹: ۵۱). البته که سخنان آوینی در مورد 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 نمایش‌دهنده ضعف‌های آموزش‌وپرورش آن‌هم از نگاه اشرافی و روشنفکرانه بوده است، شاید بتوان به آوینی نیز خرده را گرفت که روایت فتح طبق گفته وی تنها نمایش‌دهنده عرفان، ایمان و روحیه شهادت‌طلبی رزمندگان است و تصاویر مربوط به ترس‌های رزمندگان، مخالفت خانواده‌ها، شهیدان و مجروحان جنگ و کودکان را نمایش نمی‌دهد، البته آوینی با توجه به تولید و پخش این مجموعه در شرایط جنگ، دلایلی کاملاً قانع‌کننده برای عدم نمایش این تصاویر دارد، وی حقیقت جبهه‌ها را به درستی چیزی مخالف این مسائل می‌داند و بر این باور است که قاطباً 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 متناظر دانست، برای مثال نئورئالیسم از تجزیه و تحلیل 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<sup>۱</sup> 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 بپراست 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 مقاله 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 خلاقانه 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 فلسفه آوینی چیزی متفاوت با فلسفه وجودی نئورئالیسم است، اما نمی‌توان منکر اشتراکات سبکی این جنبش با سینمای اشرافی شد.

1 Roberto Rossellini

## ۲. خودبنیادی، سوژکتیویته و نسبت آن با مونتاژ

خودبنیادی و سوژکتیویته یکی از موضوعاتی است که آوینی به شدت آن را نکوهش می‌کند و مخالف اصالت دادن به آن است اما در عین حال آن را اجتناب‌ناپذیر می‌داند. برای مثال، وی معتقد است هنگامی که دوربین به‌عنوان عضوی از بدن فیلم‌بردار درمی‌آید، ناخودآگاه رشحاتی از سوژکتیویته در آن نمایان می‌شود. آوینی خود بر این مهم معترف است ولی از طرفی باور دارد که سوژکتیویته نباید اصالت یابد. اما در مقاله «مونتاژ به‌مثابه معماری سینما» آوینی بر این باور است که مونتاژ دروازه‌های سوژکتیویته 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 گفته آوینی دروازه‌ای به سمت سوژکتیویته است. پرسش آنجاست که چگونه و در چه حدودی می‌توان از عنصری که ذاتاً اثر را به سمت سوژکتیویته هدایت می‌کند، استفاده کرد؟ سؤال مهم‌تر آن که با فرض رسیدن به نقطه 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 دروازه ورود به سوژکتیویته، 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، سوژکتیویته و حقیقت دانست؛ بحث تصنع و رسیدن به نقطه 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، ۲۲۲: ۱۳۷۸). پیش‌تر گفته شد که آوینی بزرگ‌ترین مانع در ساخت مجموعه روایت فتح را شخصیت خود سازندگان این مجموعه یا سوژکتیویته 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 در مورد 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 از این دست می‌افتد. برای مثال، در مجموعه‌ی اول روایت فتح، می‌توان شاهد رسوخ تبلیغات در برخی از رزمندگان بود. این رزمندگان هیچ سخنی در مورد 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 «الله اکبر! 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 خالی از لطف 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 شده‌ی مربوط به فضاسازی در مجموعه‌های روایت فتح را در حوزه‌های نگرش به واقعیت، سوپژکتیویته و مونتاژ دسته‌بندی کرد.

### نتیجه‌گیری

روایت فتح را می‌توان در زمره‌ی 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 اشرافی 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 قاطبه‌ی 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 انتخاب‌گزینشی در همه‌ی 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 ارائه‌ی این ویژگی‌ها را ساختار بندی می‌کند. به نظر می‌رسد تحقیق در باب انواع مونتاژ به‌خصوص گونه‌ی 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 اشرافی به‌نظر می‌رسند که در همه‌ی آنها حضور مونتاژ مشهود است. قاطبه‌ی ابهامات موجود در سینمای اشرافی را می‌توان در تناقضاتی دانست که بین نظریات آوینی و نمونه‌ی عملی این سینما یعنی روایت فتح وجود دارد، دانست. جان‌مایه‌ی 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). گنجینهٔ آسمانی: 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؛ پیروایرانک، 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 شهبان). 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.



فضاسازی در مجموعه «روایت فتح» ...

دوویکتور، انیس (۱۳۹۹). روایت جنگ در دل جنگ، با نگاهی به مستندهای سید مرتضی آوینی، (مترجم: محمد مهدی شاکری). تهران: نشر واحه و بنیاد سینمایی فارابی.

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

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

زکریایی کرمانی، ایمان، السنی، احمد و حمیدزاده، عبدالله (۱۳۹۷). «واکاوای نحوه معناسازی در فیلم مستند «رضا» از مجموعه «روایت فتح» براساس شیوه‌های (بیل نیکولز) و الگوی تحلیل پنج سطحی (رولان بارت)». پژوهش‌های ارتباطی، ش ۹۵: ۶۷-۳۵.

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

طائی، محمدعلی (۱۳۹۶). واقع‌گرایی اسلامی به مثابه نظریه فیلم: مرتضی آوینی و نظریه فیلم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

قاسمی، بهزاد (۱۳۹۷). «ارزیابی تأثیر فرهنگ شهادت‌طلبی انقلاب اسلامی در جهان اسلام و عرصه بین‌الملل». فصلنامه مطالعات سیاسی جهان اسلام، ش ۲۸: ۱۱۳-۹۱.

کیلبرن، ریچارد و آیزود، جان (۱۳۸۵). مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت. (مترجم: محمد تهامی‌نژاد). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

مددپور، محمد (۱۳۸۴). سینمای اشرافی: سینمای دینی و هنر اشرافی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشرافی. تهران: انتشارات سوره مهر.

معززینیا، حسین (۱۳۸۸). سینما و افق‌های آینده: جست‌وجویی در آرا و افکار سیدمرتضی آوینی. تهران: مرکز گسترش.

یحیایی، محمد؛ پورالخاص، شکرایی؛ و ظهیری، بیژن (۱۳۹۸). «وجوه ادبیت در فیلم مادر اثر علی حاتمی». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، 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 .

