فصلنامه جامع دفاع مقدس
سال اول، شماره ۲، زمستان ۱۳۹۵؛ ص ۱۸۸-۱۶۳

نگاهی به سینمای مستند شهید آوینی و تأثیرگذاری آن بر شکل‌گیری سینمای دفاع مقدس

امیر لشکری[۱]، محمود عزیزی سلدوز[۲]

۱- کارشناسی ارشد کارگردانی ۲- استاد، گروه نمایش و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

(دریافت: ۹۵/۰۸/۱۰، پذیرش: ۹۵/۱۰/۱۱)

چکیده

شهید سید مرتضی آوینی از شخصیت‌های فرهنگی کشور است که توانسته با خودِ سلاح و ابزار مدرنیته، به مقابله با مدرنیته غربی و تهاجم فرهنگی حاصل از آن برود. او که فرهنگ متهاجم را با تمام مختصاتش می‌شناسد، خود را به یکی از نمودها و دستاوردهای مدرنیته غربی یعنی سینما، مجهز نموده و این پدیده را که ابرقدرت‌های جهان به واسطه آن در کالبد فرهنگی دیگر کشورها نفوذ کرده و ارزش‌های خود را غالب می‌نمایند، در وجهی دیگر و برای اثبات ارزش‌های متعالی به‌کار برده است. آوینی نشان می‌دهد که با استفاده از سینما چگونه می‌توان به ترویج عرفان اسلامی و اندیشه‌های انقلابی پرداخت. آثار و مستندهای آوینی را می‌توان سرآمد حرکت‌هایی دانست که در اواخر دهه ۱۳۵۰ و در طول دهه ۱۳۶۰ شمسی، ترویج آموزه‌های دینی و اندیشه‌های انقلابی را چراغ راه خود قرار داده بودند. علاوه بر جنبه ایدئولوژیک آثار آوینی، سبک فیلم‌سازی ایشان نیز در موفقیت سینمای او نقش به سزایی داشته است. چنان‌که در طول سال‌های پس از آن نیز، بسیاری از سینماگران و کارگردانان فعال در عرصه سینمای کشور، شیوه و سیاق آوینی در فیلم‌سازی را الگو قرار داده و به تجربه در سینمایی می‌پردازند که واژگان و تعاریف آن برگرفته از سینمای مستند و معناگرای آوینی است. بدین ترتیب آیا می‌توان سید مرتضی آوینی را آغازگر جنبشی در سینمای کشور دانست که بعدها ژانری با نام دفاع مقدس از آن مشتق می‌شود؟

کلید واژه‌ها: **آوینی، سینمای مستند، سینمای جنگ، سینمای دفاع مقدس.**

مقدمه

در سینمای مستند هر کشور می‌توان نمودی از مسائل فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آن کشور را مشاهده کرد. امروزه سینمای مستند از هر لحاظ پیوندی ماهوی و ناگسستنی با تحولات اجتماعی و دگرگونی‌های فرهنگی و سیاسی دارد. از طرفی جهان معاصر نیز به هیچ روی نمی‌تواند خود را بی نیاز از سینمای مستند بداند، زیرا به طرق مختلف از آن بهره می‌گیرد. از ثبت و بازتاب واقعیت‌های بیرونی گرفته تا اثرگذاری ژرف و دامنه‌دار بر عقاید، پندارها، افکار و به ویژه گستره ایمانی انسان‌ها. بنابراین شایسته است که ریشه روانی این نوع سینما را در ساختارهای گوناگون زندگی مردم تسری بخشید و پویایی و واقع‌بینی‌های لازم را در جهت موجودیت و اعتلای همه جانبه آن به‌کار بست. همان‌گونه که سید مرتضی آوینی، مستندساز نامی کشور، سینمای مستند را عرصه‌ای مقدس می‌دید و از این طریق و با بازتاب حقیقت، در پی تحول و تغییر در نگرش مخاطبانش نسبت به مسائلی همچون جنگ بود. چنان‌که جنگ ماهیتی غیر انسانی و بدوی دارد، از نگاه آوینی نه تنها مذبوم شمرده نمی‌شد، بلکه امری بود که باید در راه دفاع از کشور و ترویج اندیشه‌های دینی و انقلابی، واجب شمرده شود. با گذر زمان و تعویض نسل بدنه جامعه، ترس آن می‌رود که سینمای آوینی و منش هنری و اخلاقی ایشان که زمانی الگوی جوانان جامعه بود، کم کم از خاطره‌ها محو شده و به تاریخ بپیوندد. از این رو نیاز به بهادادن به سینمای آوینی و کسب معرفت بیشتر نسبت به آن و تحلیل ویژگی‌هایش بیش از پیش احساس می‌شود. قابل ذکر است که نوع تفکر و سبک فیلم‌سازی آوینی، در سینماگران پس از خود تأثیر بسیاری گذاشته است. بنابراین مطالعه سینما و به ویژه سینمای مستند در ایران، مستلزم توجه بیشتر و شناخت عمیق‌تر آثار این هنرمند شهید است. البته پیش از بررسی سینمای مستند آوینی و ساختار آن، لازم است هر چند مختصر به ارائه تعریفی از سینمای مستند و پیشینه تاریخی آن پرداخت تا مقدمه‌چینی لازم برای ورود به مبحث اصلی فراهم آید. منابع مورد استفاده در این نوشته کتاب‌ها، مقالات و گفته‌های استادان اهل فن و آشنا با هنر سینما به ویژه شاخه مستند آن است که سال‌های بسیار از زندگی خود را وقف شناخت و غور در این زمینه کرده‌اند. روش پیش گرفته شده در این تحقیق نیز توصیفی- تحلیلی مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای، اعم از کتب سینمایی و مجلات تخصصی در حوزه سینما بوده و در تدوین آن از داده‌های تاریخی سینمای ایران، بهره بسیار برده شده است.

۱- مفهوم‌شناسی سینمای مستند؛ تعاریف، ساختار و گونه‌ها

شاید بهتر باشد که در طی انجام پژوهشی با عنوان و موضوع «سینمای مستند[1]»، در بدو امر

[1] Documentary Film

چیستی این پدیده را مد نظر قرار داده و ماهیت آن را آشکار ساخت. اما پرداختن به این امر، پژوهشگر را در همان ابتدا با سؤالی با این مضمون روبه‌رو می‌سازد که آیا سینمای مستند جدای از «سینمای داستانی[1]» بوده و از نظر ذاتی چیزی کاملاً مستقل است که ویژگی‌هایی منحصر به خویش دارد. از این رو تعاریف و واژگان خاص خود را می‌طلبد و یا خیر، هر یک از این دو پدیده همچون سایر پدیده‌ها، وجود و هستی خود را در تقابل و تضاد با آن دیگری به‌دست می‌آورد؟ کمی عجیب است اگر بگوییم که این سؤال، محور یکی از قدیمی‌ترین بحث و جدل‌های تاریخ سینماست که تا به امروز نیز ادامه داشته و با اینکه نظریه‌پردازان حوزه سینما در این رابطه سخن‌های بسیار گفته‌اند، اما همچنان بی نتیجه مانده است. پژوهشگر نیز به رسم موجود و با پذیرش این نکته، از ارا ئه هر گونه تعریف قطعی در این رابطه پرهیز کرده و همان‌طور که گوتیه[2]، پژوهشگر نامی سینما اظهار می‌دارد، بر این باور است که مطالعه سینمای مستند بدون در نظر گفتن نظام دو سویه «مستند/داستانی» میسر نیست (گوتیه، ۱۳۸۴: ۱۱). البته باید پذیرفت که مفاهیم سینمای داستانی و مستند، مفاهیم تمام و مستقلی نیستند و به گونه‌ای بسیار ظریف، با هم ارتباط دوجانبه داشته و در دیالکتیک با یکدیگرند؛ چنان‌که ژان لوک گدار[3] نیز نظری مشابه دارد: «بهترین فیلم های داستانی، حالتی مستندگونه دارند و بهترین فیلم‌های مستند، گرایشی به تخیل (داستان)[...] و هر کسی که بخواهد یک نوع از این فیلم‌ها را بسازد، باید بداند که الزاماً دست به ساختن آن نوع دیگر هم زده است» (گوتیه، ۱۳۸۴: ۱۲).

با توجه به آنچه گفته شد معلوم می‌گردد که برای تشخیص تفاوت‌های موجود میان فیلم مستند و داستانی، باید به طبقه‌بندی مفاهیم تغییر ناپذیری پرداخته شود که تحلیل‌های فصیح و روشنی را باعث می‌شوند و قضاوت در این رابطه را که ویژگی‌های یک فیلم مستند کدامند، آسان‌تر می‌نمایند.

۱-۱- تبارشناسی و معناشناسی واژه مستند

واژه «مستند»[4] که امروزه برای نامیدن فیلم‌هایی از این قبیل مصطلح است، اولین بار توسط جان گریرسون[5] مستندساز اسکاتلندی برای توصیف فیلم موآنا (۱۹۲۶) ساخته رابرت فلاهرتی، به‌کار گرفته شد. گریرسون که خود یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان و از مؤثرترین افرادی است که در توسعه فیلم‌های مستند نقش داشته، فیلم مستند را «روش خلق واقعیت می‌داند» اما در عین حال او اعتقاد دارد که کلمه مستند، دور از ذهن است (مران‌بارسام، ۱۳۶۲: ۱۲). بنابراین باید گفت آشناترین و در عین حال مبهم‌ترین و غیر قابل فهم‌ترین اصطلاح در فرهنگ سینمایی، واژه مستند است که

[1] Fiction Film
[2] Guy Gauthier
[3] Jean-Luc Godard
[4] Documentary
[5] John Grierson

به فیلم‌های خبری، آموزشی، اکتشافی و... اطلاق می‌شود (آقابابایی، ۱۳۸۳: ۶).

۱-۲- ترمینولوژی سینمای مستند

ارائه تعریفی از سینمای مستند، مسئله غامض و پیچیده‌ای نیست اما آنچه این کار را سخت می کند، خوانش‌های متفاوت و گاهاً مغایر با یکدیگر، از مفهوم سینمای مستند است که حاصل آن تکثر عقاید و تشتت نظریه‌ها در این رابطه است. اتحادیه جهانی فیلم‌های مستند در سال ۱۹۴۸ تعریفی از سینمای مستند ارائه داده که گر چه از بسیاری جهات اخته است، اما می‌توان آن را به عنوان یک اصل در مطالعات نظری پذیرفت و فصل‌الخطاب قرار داد. این تعریف بدین شرح است: «تمام روش‌هایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم- چه از صحنه واقعی و چه به کمک بازسازی صادقانه صحنه‌های اصلی- به‌کار می‌رود، «مستندسازی» نام دارد. فیلم مستند، متوسل شدن به استدلال و احساسات برای ایجاد تحریک دلخواه، گسترش معلومات انسانی، برخورد واقع‌گرایانه با مسائل و یافتن راه حل آن‌ها در زمینه اقتصادی، فرهنگی و روابط انسانی است» (مران بارسام، ۱۳۶۲: ۱۳).

بنابراین همان‌طور که «ابراهیم مختاری» (۱۳۸۶: ۳۱) مستندساز صاحب سبک سینمای ایران نیز می‌گوید، در سینمای مستند رویداد باید مستقل از فیلم‌ساز موجودیت داشته باشد تا تفاوت ماهیتی میان سینمای داستانی و مستند آشکار شود. در حقیقت، در سینمای مستند رویداد یا واقعه باید مستقل از سینماگر جریان حیاتی خود را دارا باشد تا فیلمی که از این مقوله ساخته می‌شود، از ساختار مستند برخوردار گردد.

نکته دیگری که در رابطه با سینمای مستند قابل ذکر بوده، این است که فیلم‌های مستندی که موضوعیت اجتماعی دارند، اغلب دارای پیامی قوی هستند. نظیر فیلم دل‌ها و پندارها (۱۹۷۴) اثر پیتر داویس که به بررسی روابط غم‌انگیز آمریکا و ویتنام پرداخته است (دفلور، ۱۳۸۳: ۲۲۰). ویژگی مشترک اکثر چنین فیلم‌هایی، بازگویی حقیقتی تلخ است.

۱-۳- سیر تاریخی سینمای مستند

فیلم‌های اولیه تاریخ سینما که با فیلم‌های «برادران لومیر» و «ادیسون» در اواخر قرن ۱۹ آغاز می‌شوند را باید فیلم‌هایی مستند نامید. چنان‌که برادران لومیر خود این فیلم‌ها را «وقایع اتفاقیه»[1] می‌نامیدند و مستندگونه بودن این فیلم‌ها از نام انتخابی آن‌ها نیز آشکار است. اما سینمای مستند به معنا و مفهوم امروزی آن با فیلم نانوک شمالی (۱۹۲۲) ساخته «رابرت فلاهرتی»[2] آغاز می‌شود (بارنو، ۱۳۸۰: ۲۰-۱۸).

جنبش مهم دیگر در عرصه مستندسازی، در دهه ۱۹۲۰ میلادی و در شوروی جریان داشت و

[1] Actualities
[2] Robert J. Flahert

سردمدار آن «ژیگا ورتوف»[1] بود. ورتوف مدتی پس از به قدرت رسیدن لنین در سال ۱۹۲۲، یک سلسله حلقه‌های خبری- مستند که آگاهانه سر هم شده بودند، عرضه کرد و این مجموعه را «کینو پراودا»[2] به معنای «سینما حقیقت» نامید. کامل‌ترین و مهم‌ترین فیلم ورتوف از این مجموعه، مرد دوربین به‌دست (۱۹۲۹) نام داشت (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۷۳).

بعد از فلاهرتی و ورتوف، سرشناس‌ترین نام در تاریخ سینمای مستند، «جان گریرسون» است. گریرسون در انگلستان فعالیت می‌کرد. سینمای انگلستان از همان ابتدای ظهور در این کشور، توجه خاصی به فیلم‌های مستند داشت (هیلر، ۱۳۶۴: ۳۵ و ۳۶). در حقیقت گریرسون پدر سینمای مستند بود و چنان‌که گفته شد، اولین کسی بود که اصطلاح مستند را به‌کار برد. او در رأس کسانی بود که اولین واحد تولید فیلم مستند به‌نام «واحد فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری» را ایجاد کردند (مران‌بارسام، ۱۳۶۲: ۵۴-۵۱).

دو جنبش و مکتب مهم که در عرصه مستندسازی و در دهه ۱۹۶۰ به وجود آمدند، «سینماوریته»[3] در فرانسه و «سینمای بی‌واسطه»[4] در آمریکا بودند. هر دوی این جنبش‌ها، تحت تأثیر فیلم‌ها و آثار مستند تلویزیونی قرار داشتند و در شکل‌گیری آن‌ها، ساخت دوربین‌ها و ضبط‌صوت‌های سبک، عدسی زوم و فیلم‌های حساسی که در نور طبیعی نیز قابل استفاده هستند، نقش مهمی داشته است.

۱-۴- گونه‌شناسی سینمای مستند

برای سینمای مستند انواع متفاوت و گونه‌های بسیاری در نظر گرفته‌اند و دسته‌بندی‌های رایج در این زمینه با توجه به اصولی خاص و از سوی صاحب‌نظران این عرصه صورت گرفته است. از مهم ترین این تقسیم‌بندی‌ها، می‌توان به موردی اشاره کرد که سینمای مستند را به سه دسته کلی زیر تقسیم می‌کند:

سینماوریته؛ «سینماوریته» که اصطلاحی فرانسوی و معادل «سینما حقیقت» است، به آن دسته از فیلم‌های مستندی اطلاق می‌شود که به دوربینی سبک و قابل حمل و نیز مضامینی خودانگیخته که از پیش طرح‌ریزی نشده باشند، اتکا دارند. سینماوریته عبارتی است که «ژان روش»[5] برای توصیف فیلم وقایع‌نگاری یک تابستان (۱۹۶۱) که با همکاری «ادگار مورن»[6] ساخته بود و آن را از اولین فیلم‌های سینماوریته می‌دانند، به‌کار برده است. اصول تئوریک و علمی سینماوریته تا حد

[1] Dziga Vertov
[2] Kino Pravda
[3] Cinema Verite
[4] Cinema Direct
[5] Jean Rouch
[6] Edgar Morin

زیادی به آثار ورتوف و تا حد کمتری به فیلم‌های فلاهرتی متکی است. یک روش بارز در سینماوریته، انجام گفتگوهای بی مقدمه و آنی برای بررسی مسئله مورد نظر است (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۸۶).

سینمای بی واسطه (مستقیم): «آلبرت مایزلس»[1]، مستندساز مطرح آمریکایی، این نام را برای فیلم‌هایی که برداشت بی واسطه، آنی و موثق را انعکاس می‌دادند، مطرح کرد. در اینگونه فیلم‌ها نیز مانند سینماوریته، برنامه‌ریزی قبلی و طرح ماجرایی از پیش طراحی شده، وجود ندارد. مهم‌ترین فیلم‌ساز این جنبش «فردریک وایزمن»[2] است (بارنو، ۱۳۸۰: ۴۰۷-۴۰۲).

مستند داستانی: «مستند داستانی» در دهه ۱۹۲۰، پا به عرصه نهاد. اصطلاح مستند داستانی مفهومی دو پهلو و مبهم دارد؛ چرا که در آن واحد، سعی دارد آب و آتش را کنار هم گرد بیاورد؛ دستیابی به حقیقت و تخیل. قطعاً این اصطلاح سعی در جلب توجه تماشاگران دارد اما در عین حال، اختراع این اصطلاح تصادفی نیست؛ زیرا هم‌زمان با پیدایش نوعی ادبیات گزارش‌گونه است که در آن سال‌ها، بسیار باب روز و عامه‌پسند بود (گوتیه، ۱۳۸۴: ۸۶).

علاوه بر تقسیم‌بندی بالا، می‌توان در یک تقسیم‌بندی ساده فیلم‌های مستند را به دو دسته کلی «مستند خبری» و «مستند خلاق» تقسیم‌بندی کرد (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۴). در مستند خبری یا گزارشی، هدف و وظیفه اصلی خبر رسانی در شکل گزارشی و تفسیر وقایع است. بنابراین در تولید و پرداخت چنین مستندی، فرصتی برای اعمال خلاقیت هنری آن چنانی وجود ندارد، کافی است که امکاناتی همچون دوربین و مواد خام در اختیار داشته باشید و موضع نیز برایمان مشخص باشد. اما در نوع دیگر، یعنی مستند خلاق و یا خلاقانه، علاوه بر اطلاع‌رسانی که به عنوان وظیفه اصلی مطرح است، این نوع مستند دربر گیرنده نگاه و ذهن خلاق سازنده‌اش نیز هست. در اینجا سازنده اثر و سلیقه و نگاه خاص اوست که به فیلم ارزش هنری می‌دهد و آن را از نمایش یا ارائه یک واقعیت صرف، فراتر می‌برد. بنابراین در نوع اول نیازی به طرح و یا فیلم‌نامه و اصولاً مراحل مقدماتی تحقیق و جست‌وجو نیست و تنها می‌توان بر مبنای اتفاقی که در لحظه رخ می‌دهد، تصاویری مناسب عرضه کرد. اما در نوع دوم قطعاً به تمام عناصر یاد شده و حتی در صورت لزوم، به فیلم‌نامه کامل نیاز دارید تا بر مبنای آن تصاویر مورد نیاز را ثبت و ضبط نمایید. مستندهای خلاقانه بر اساس موضوع خود به دسته‌های متعددی همچون «مستند قوم‌شناسی»، «مستند معماری و بناهای تاریخی»، «مستند حیات وحش»، «مستند آموزشی»، «مستند تبلیغاتی»، «مستند اجتماعی»، «مستند بیوگرافیک»، «مستند شاعرانه»، «مستند داستانی» و... تقسیم می‌شوند.

۲- بررسی تاریخی و سیر تحول سینمای مستند در ایران

بدون شک یکی از دلایل حضور موفق سینمای ایران در خارج از مرزها و جشنواره‌های سینمایی

[1] Albert Maysles
[2] Frederick Wiseman

جهان، مستندگونگی و بکربودگی فضای حاکم بر فیلم‌های ایرانی بوده که حاصل تفاوت در نگاه و فرم است. از این رو برای مخاطب خارجی جالب می‌نماید. فیلم‌های ایرانی در طول این سال‌ها آیینه تمام‌نمای روش و منش زندگی ایرانی بوده‌اند و کارگردان‌های آن‌ها از هر فرصتی برای به تصویر کشیدن سنت‌ها، رسوم و مناسبات زندگی ایرانی بهره کافی برده‌اند. سینمای داستان‌گوی ایرانی، رمز موفقیت خود را در این انتخاب دیده است و بارها آن را دستآویز قرار داده است. نمونه بارز این امر «مجید مجیدی» کارگردان صاحب سبک سینمای ایران است. ویژگی مشترک اکثر فیلم‌های مجیدی تأکید بسیار بر فرهنگ و زندگی ایرانی است. چنان‌که آثار او از این لحاظ بسیار غنی هستند. بنابراین می‌توان گفت که سینمای ایران، در فیلم‌های غیر تخیلی و واقع‌گرا ریشه دارد و با خلق تصاویری زیبا از جوانب زندگی ایرانی، به اعتباری جهانی دست یافته است.

اما باید قبول کرد که سینمای مستند در ایران در طول عمر چند دهه‌ای خود، نتوانسته از پستوی محفل‌ها، جشنواره‌ها و بحث‌های درون گروهی و روشنفکری خارج شود و به جمع مردم عادی کوچه و بازار بپیوند (دهقان، ۱۳۸۶: ۳۰). سینمای مستند ایران از حضوری موفق در عرصه داخلی عاجز بوده و عرصه بین‌المللی را نیز به جز مواردی انگشت شمار، چنان‌که باید تجربه نکرده است. دلایل این ناکامی را می‌توان در عوامل مختلفی اعم از شرایط سخت تولید و نبود حمایت‌های لازم و... جستجو کرد. اما مسلم است که علی‌رغم تمام کاستی‌ها و ضعف‌هایی سینمای مستند در ایران، این بخش از سینما در طی این سال‌ها، توانسته به هویتی مستقل و خاص خود دست یابد؛ چنان‌که تاریخ آن پر از فراز و نشیب‌هایی است که در ازای آن هنرمندان زیادی با صرف هزینه‌های بسیار، به شکل‌گیری این نوع از سینما در ایران کمک کرده‌اند. از این رو بررسی روند تکامل سینمای مستند در ایران کاری در خور و بایسته است که باید به شیوه‌ای صحیح و با واژگان و تعاریفی آکادمیک و علمی صورت بگیرد.

وقوع انقلاب اسلامی در ایران نقطه عطف و چرخشی در روند تاریخی بسیاری از پدیده‌های اجتماعی در ایران بوده است. این تأثیرگذاری را می‌توان علاوه بر تحول معنایی و محتوایی که حاصل استحاله فکری پس از انقلاب بود، در معرفی شخصیت‌های سیاسی و اجتماعی جدیدی دید که در عرصه‌های گوناگون کشور مشغول به فعالیت شدند. در حوزه سینما نیز، انقلاب آدم‌های جدیدی با وجه و اتوریته انقلابی معرفی کرد که محصول کارهای آن‌ها شکل‌گیری سینمایی با مختصات اسلامی و در جهت اهداف انقلاب بود. یکی از چهره‌های شاخصی که پس از انقلاب حضوری پر رنگ‌تر داشت و علاوه بر فعالیت در حوزه‌های دیگر فرهنگی، توانست در عرصه سینمای مستند نیز با توجه به آثاری که تولید کرد، تغییرات و تحولات عمیقی ایجاد کند، «شهید سید مرتضی آوینی» بود. آوینی با سلسله فیلم‌های مستند جنگی که ساخت، توانست سینمای مستند در ایران را پیش‌تر برده و جانی دوباره بخشد. چنان‌که پر بی راه نیست اگر بگوییم که آوینی نقطه

عطف سینمای مستند در ایران پس از انقلاب ۱۳۵۷ است. از این رو و با توجه به تأثیری که آوینی بر سینماگران و سینمای مستند پس از خود گذاشت، می‌توان مستندسازی در ایران را به دو بخش قبل و بعد از او تقسیم کرد. در ادامه و با تفصیل بیشتر به بررسی این دو بخش پرداخته می‌شود.

۲-۱- جریان‌شناسی سینمای مستند؛ از آغاز تا آوینی

قدمت تاریخ سینمای مستند در ایران نیز همچون جهان، به اندازه قدمت تاریخ سینماست؛ نقطه آغاز سینمای مستند در ایران متقارن با آغاز و تولد سینما در ایران است. البته نباید از نظر دور داشت که سینما در بدو پیدایش چیزی جز ضبط خام تصاویر نبوده است و گونه‌های سینمایی در پی تکامل این هنر، به وجود آمده‌اند و بعدها با بسط تعاریف سینمایی و تحلیل و بازخوانی تاریخ سینما، فیلم‌های اولیه در دسته سینمای مستند جای گرفته‌اند. اگر نقطه آغاز تاریخ سینمای مستند در ایران را سال ۱۲۷۹ یعنی سال ورود سینما به ایران در نظر بگیرم، می‌توان مستندسازی در ایران را به دو دوره عمده تقسیم کرد و محور تحلیل قرار داد: بخش اول شکل‌گیری این شاخه از سینما در ایران است که مابین سال‌های ۱۲۷۹ تا ۱۳۳۰ اتفاق افتاد و بخش دوم توسعه سینمای مستند در ایران را شامل می‌شود که از ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ به طول انجامید (دهقان‌پور، ۱۳۸۲: ۳۷۵).

- شکل‌گیری سینمای مستند؛ ۱۲۷۹-۱۳۳۰

پیدایش سینمای مستند در ایران نیز همچون تولد سینما در مغرب زمین، بر پایه ضبط خام تصاویر از وقایع ساده محیط پیرامون بود و به هیچ عنوان قصد داستان‌گویی و یا ادعای داستان‌پردازی نداشت. پیشینه این سینمای واقعیت نگار در ایران، به تاریخ ۱۲۷۹ برابر با ۱۹۰۰ میلادی باز می گردد؛ در این تاریخ فیلمی به کارگردانی «میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی» از حضور مظفرالدین شاه قاجار در جشن گل‌ها در کشور بلژیک، تولید شد که بعدها اولین فیلم مستند تاریخ سینمای ایران نام گرفت و سازنده خود، میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی را به عنوان اولین فیلم‌بردار مستند تاریخ سینمای ایران مطرح ساخت. پس از عکاس‌باشی، هنرمندانی دیگری همچون «مهدی روسی‌خان» (دومین فیلم‌بردار سینمای مستند ایران) و «خان‌بابا خان معتضدی» (سومین فیلم‌بردار سینمای مستند ایران) راه او را پیش گرفتند و تولید فیلم از وقایع مهم اتفاقیه را محور آثار خود قرار دادند. سه شخص نامبرده را می‌توان به عنوان آغازگران سینمای مستند در ایران تلقی کرد. فیلم‌های این گروه را می‌توان واقعی، گزارشی یا خبری نامید که تعدادی از این فیلم‌ها، به ویژه برخی آثار خان‌بابا خان معتضدی از آن دوره باقی مانده‌اند و سندی ارزشمند از شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوره به شمار می‌روند. بدین ترتیب بود که نخستین مستندهای خبری در دوره حکومت رضا شاه پهلوی، تولید و بر پرده سینماها ظاهر شدند.

با رواج تولید فیلم‌هایی از این دست، گروه‌های خارجی نیز برای تولید مستندهایی که گاهی کارکرد

تبلیغاتی داشتند، سوژه‌های ایرانی را هدف قرار دادند و به منظور تهیه فیلم به گوشه گوشه ایران سرک کشیدند. از جمله موضوعاتی که محور این فیلم‌ها قرار می‌گرفت می‌توان به طبیعت زیبای برخی از مناطق ایران، ابنا و آثار معماری به جا مانده از گذشته و یا اتفاقات مهم داخلی همچون راه‌اندازی کارخانجات، تغییر و تحولات دولت و دربار، افتتاح شبکه‌های رادیویی و... اشاره کرد. این دوره از سینمای مستند با نزدیک شدن به اواخر دهه ۱۳۲۰ و ظهور نسل جدید کارگردانان با قریحه و خوش‌ذوق که تحولی در زمینه مستندسازی به وجود آوردند، پایان یافت و مستندسازی در ایران وارد مرحله دوم تاریخی خود شد که روزهای خوشی را برای سینمای مستند وعده می‌داد.

- توسعه سینمای مستند؛ ۱۳۳۰-۱۳۵۷

دهه ۱۳۳۰، دهه رویکرد و علاقه‌مندی نسل جدیدی از فیلم‌سازان به سینمای مستند بود که از ورطه روشنفکری به سینمای مستند روی آورده بودند. از شاخص‌ترین آن‌ها می‌توان به «مصطفی فرزانه»، «فرخ غفاری» و «ابراهیم گلستان» اشاره کرد. آثار این هنرمندان و به ویژه گلستان، برای اولین بار از سوی جشنواره‌های معتبر جهانی مورد استقبال قرار گرفتند و نخستین موفقیت‌ها را در عرصه‌های بین‌المللی نصیب سینمای ایران نمودند. از مهم‌ترین آثار گلستان می‌توان به فیلم یک آتش (۱۳۳۷) اشاره کرد که موفق به دریافت جایزه از جشنواره فیلم ونیز شد. موج مرجان خارا (۱۳۳۷) و تپه‌های مارلیک (۱۳۴۲) از دیگر آثار برجسته این فیلم‌ساز هستند.

دهه ۱۳۴۰ را که متقارن شد با بازگشت تعدادی از فارغ‌التحصیلان سینما از اروپا و پیوستن ایشان به بخش مستندسازی اداره هنرهای زیبا، می‌توان آغاز دوره‌ای پر بار برای سینمای مستند ایران به شمار آورد. در این دوره فیلم‌هایی با نگاه مستقل، فرم‌ها و سبک‌های خاص پا به عرصه وجود نهادند. گود مقدس (۱۳۴۱) ساخته «هژیر داریوش»، ریتم (۱۳۵۰) ساخته «منوچهر طیّاب»، قلعه (۱۳۴۴)، ندامتگاه (۱۳۴۴) و تهران پایتخت ایران است (۱۳۴۴) ساخته «کامران شیردل»، آوایی که عتیقه می‌شود (۱۳۴۶) ساخته «خسرو سینایی»، تپه‌های قیطریه (۱۳۴۷) و ضامن آهو (۱۳۴۸) ساخته «پرویز کیمیاوی» و... تنها بخشی از آثار شاخص این دوره طلایی هستند.

تأسیس تلویزیون ملی ایران در اواسط دهه ۱۳۴۰ باعث شد که برخی از مستندسازان آن دوره به تلویزیون روی آورند و ادامه فعالیت‌های فیلم‌سازی خود را از این طریق پی بگیرند. از جمله این افراد «فریدون رهنما» بود که به قصد پی‌ریزی یک سینمای مستند حقیقی به تلویزیون آمد. در میان فیلم‌سازانی که آثار خود را در تلویزیون عرضه کردند، می‌توان به «ناصر تقوایی» اشاره کرد. از آثار ایشان فیلم بادجن (۱۳۴۸) که یکی از بهترین فیلم‌های مستند او می‌باشد، قابل ذکر است.

این دوره نیز با نزدیک شدن به سال‌های انقلاب به پایان رسید اما برشمردن نام‌هایی که در طی این سال‌ها به سینمای مستند روی آوردند، برگی از تاریخ سینمای ایران را پیش روی ما می‌گشاید که

پر است از نام آثار ارزشمندی که برای همیشه بر تارک سینمای ایران نقش بسته‌اند و به نوعی هویت تاریخ سینمای مستند در ایران محسوب می‌شوند. البته شایان ذکر است که فیلم‌های این دوره به دلیل امکانات کم سخت‌افزاری، از حیث فنی با ضعف‌ها و مشکلاتی همراه بودند و اگر چه محدودیت‌هایشان آشکار است، پرداخت درست و بایسته‌ای ندارند. جنس فیلمی که به‌کار برده‌اند غالباً بد است، نور صحنه‌ها مدام تغییر می‌کند و دکورها متقاعد کننده نیستند، با این حال کمتر از فیلم‌های اخیر که بی عیب و نقص‌تر هستند، کهنه شده‌اند و اگر هم کهنه شده باشند، زیان چندان ندیده‌اند؛ زیرا در برابر سلیقه‌ها و تعصبات زمانه تن به سازش نداده‌اند و ساخت آن‌ها پیرو فکر و اندیشه فیلم‌ساز بوده است نه تقاضای بازار. از این رو این فیلم‌ها هنوز هم بکر، تازه و منحصر به فرد هستند.

۲-۲- جریان‌شناسی سینمای مستند؛ از آوینی تاکنون

روند رو به رشد سینمای مستند در ایران تا دهه ۱۳۵۰ ادامه می‌یابد تا اینکه با وقوع انقلاب اسلامی تحول معنایی عمیقی در آثار مستند پدید می‌آید. در اواخر دهه ۱۳۵۰ و در طول دهه ۱۳۶۰ آثار مستند جدی‌تری با مضامین اجتماعی ساخته می‌شوند و جریان مستندسازی متأثر از تحولات اجتماعی پس از انقلاب، وارد حوزه دیگری می‌شود. از جمله این آثار می‌توان به فیلم‌هایی از «فریدون جیرانی»، «ابراهیم مختاری»، «کیوان کیانی»، «محمد تهامی‌نژاد»، «رخشان بنی اعتماد»، «خسرو سینایی»، «عباس کیارستمی» و... اشاره کرد.

اما از بزرگ‌ترین نام‌ها در میان مستندسازان پس از انقلاب، «مرتضی آوینی» است که با آثار درخوری که تولید کرد، توانست در این عرصه جریان‌سازی کند. چنان‌که به جد می‌توان گفت که اکثر فیلم‌های مستندی که در اواخر دهه ۱۳۶۰ و اوایل دهه ۱۳۷۰ ساخته شدند، هم آن‌هایی که موضوعات و مضامین جنگی را محور قرار داده بودند و هم فیلم‌هایی که در حوزه‌های دیگر تولید شدند، متأثر از سبک و نوع نگاه آوینی بودند.

واکاوی فلسفه و اندیشه آوینی و بازتاب آن در تولیدات سینمایی‌اش، از حوصله این بحث خارج است و باید در مطالعه‌ای تفصیلی و با تعمق بیشتر در بطن موضوع به این مهم پرداخت، اما برای شناخت نوع سینمای آوینی و به طبع تأثیری که او بر سینمای مستند پس از انقلاب داشت، لازم است که هر چند مختصر به زندگی و سیر تحول فکری او پرداخت و ویژگی‌های شخصیتی او را مورد مداقه قرار داد.

- از آوینی معمار تا آوینی فیلم‌ساز

سید مرتضی آوینی در شهریور ۱۳۲۶ در شهر ری به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را

در شهرهای زنجان، کرمان و تهران به پایان رساند. او از کودکی با هنر انس داشت. شعر می سرود، داستان و مقاله می‌نوشت و نقاشی می‌کرد. به گفته بسیاری از آشنایان و نزدیکان او، آوینی در جوانی متحول شد؛ زندگی او در آغاز دهه ۱۳۴۰ با سال‌های انقلاب فرق بسیار داشت. آوینی در سال ۱۳۴۴ به عنوان دانشجوی معماری وارد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد. معماری را با علاقه فراوان یاد گرفت، ولی پس از پیروزی انقلاب ۱۳۵۷ و به اقتضای ضرورت‌های انقلاب، آن را کنار گذاشت و به فیلم‌سازی پرداخت. از اولین کارهای او در گروه جهاد می‌توان به مجموعه شش‌روز در ترکمن صحرا (۱۳۵۸)، سیل خوزستان (۱۳۵۸) و مجموعه مستند خان‌گزیده‌ها (۱۳۵۹) اشاره کرد.

گروه جهاد (۱۳۵۹) اولین گروهی بود که بلافاصله بعد از شروع جنگ به جبهه رفت. دو نفر از اعضای گروه در همان روزهای اول جنگ در قصر شیرین اسیر شدند و نفر سوم، در حالی که تیر به شانه‌اش خورده بود، از حلقه محاصره گریخت. پس از یک هفته از سقوط خرمشهر، گروه که تازه توانسته بود شکل دوباره‌ای به خود بگیرد، راهی منطقه شد. آن‌ها در جستجوی حقیقت ماجرا، به خرمشهر و آبادانی رفتند که سخت در محاصره بود و تولید مجموعه حقیقت اینگونه آغاز شد.

کار گروه جهاد در جبهه‌ها ادامه یافت. عملیات والفجر هشت (۱۳۶۴) که شروع شد، گروه دیگر منسجم و منظم شده بود. همین شد که مجموعه تلویزیونی روایت فتح در همان حال و هوا شکل گرفت و تا آخر جنگ نیز ادامه یافت. آوینی می‌گوید: «انگیزش درونی هنرمندانی که در واحد تلویزیونی جهاد سازندگی جمع آمده بودند، آن‌ها را به جبهه‌های دفاع مقدس می‌کشاند نه وظایف و تعهدات اداری. روح کارمندی نمی‌توانست در این عرصه منشأ فعل و اثر باشد. گروه‌های فیلم برداری ما با همان انگیزه‌هایی که رزم‌آوران را به جبهه کشانده بود کار می‌کردند [...]. اینجا عرصه ای نبود که فقط پای تکنیک و یا هنر در میان باشد»[1].

با پایان جنگ و در فاصله سال‌های پایان جنگ و تأسیس مؤسسه روایت فتح، آوینی نوعی فعالیت هنری- مطبوعاتی را تجربه کرد. او در این دوره به سینما، هنر، فرهنگ واحد جهانی و مواجهه آن با مسائل مختلف فکر می‌کرد که حاصل آن تحقیق‌ها، مباحثات و نوشته‌هایی است که از او به جا مانده است. تأملاتی در باب ماهیت سینما که در فصل‌نامه فارابی به چاپ رسید و سپس مقالاتی با عناوین جذابیت در سینما، آینه جادو، قاب تصویر، زبان سینما و... که از فروردین سال ۱۳۶۸ در ماهنامه سوره منتشر می‌شدند. مجموعه این مقالات در کتاب آینه جادو که جلد اول از مجموعه مقالات و نقدهای سینمایی اوست، جمع‌آوری شده است.

آشنایی آوینی با سینما در طول مدت بیش از ده سال مستندسازی و تجارب او در زمینه کارگردانی

[1] برگرفته از زندگینامه‌ای است که توسط مؤسسه فرهنگی روایت فتح درباره شهید اهل قلم منتشر شده است.

مستند و به ویژه مونتاژ باعث شد که قبل از هر چیز به سینما بپردازد. او در کنار تألیف مقالات تئوریک درباره ماهیت سینما و نقد سینمای ایران و جهان، مقالات متعددی در مورد حقیقت هنر، هنر و عرفان، هنر جدید اعم از رمان، نقاشی، گرافیک، تئاتر، هنر دینی و سنتی، هنر انقلاب و... تألیف کرد که بیشتر آن‌ها در ماهنامه سوره به چاپ رسید. طی همین دوران در خصوص مبانی سیاسی- اعتقادی نظام اسلامی و ولایت‌فقیه، فرهنگ انقلاب در مقابله با فرهنگ واحد جهانی و موضوعات دیگر، تفکر و تحقیق کرد تا بتواند برای همه سؤال‌هایی که در ذهن داشت، جوابی پیدا کند.

در اواخر سال ۱۳۷۰ مؤسسه فرهنگی روایت فتح تأسیس شد تا به کار فیلم‌سازی مستند و داستانی با موضوع دفاع مقدس بپردازد و تهیه مجموعه روایت فتح را که بعد از پذیرش قطع‌نامه رها شده بود، ادامه دهد. آوینی و بقیه افراد گروه، سفر به مناطق جنگی را از سر گرفتند و طی مدتی کمتر از یک سال، کار تهیه شش قسمت از مجموعه ده قسمتی شهری در آسمان (۱۳۷۱) را به پایان رساندند و مقدمات تهیه مجموعه‌های دیگری را درباره آبادان، سوسنگرد، هویزه و فکه تدارک دیدند. مقارن با همین زمان، فعالیت‌های مطبوعاتی آوینی نیز همچنان ادامه داشت.

شهری در آسمان که به واقعه محاصره، سقوط و بازپس‌گیری خرمشهر می‌پرداخت، در ماه‌های آخر سال ۱۳۷۱ از تلویزیون پخش شد، اما برنامه آوینی برای تکمیل این مجموعه و ساخت مجموعه های دیگر، با شهادت ناگهانی‌اش در اثر اصابت ترکش مین باقی‌مانده از جنگ ایران و عراق، در روز بیستم فروردین ۱۳۷۲ در فکه ناتمام ماند.

- فیلم‌شناسی سینمای آوینی

آغاز فعالیت فیلم‌سازی سید مرتضی آوینی را باید از سال ۱۳۵۹ دانست که تا زمان شهادت ایشان در سال ۱۳۷۲ ادامه می‌یابد و حاصل آن رقمی بالغ بر یکصد فیلم است. از مهم‌ترین آثار آوینی می توان به موارد زیر اشاره کرد: شش روز در ترکمن‌صحرا، سیل خوزستان، خان‌گزیده‌ها، حقیقت، با دکتر جهاد در بشاگرد، هفت قصه از بلوچستان، با تیپ المهدی در محور رأس‌البیشه، شیرمردان خدا کرب‌وبلا در انتظار است، روایت فتح، شهری در آسمان، اقتصاد صلواتی و... (استادی، ۱۳۸۷: ۹۵-۹۰).

- سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینمای آوینی

بی تردید مرتضی آوینی مطرح‌ترین نام در سینمای مستند جنگ در ایران است. او به هنگام انقلاب به علت وابستگی‌ها و تعهدات ایدئولوژیکی که داشت، تبدیل به یک سینماگر می‌شود و روش‌های بی بدیلی را برای فیلم‌برداری از جنگ و حقایق آن ابداع می‌کند. آوینی با اعمال روشی ساده و با

وسایل معمولی، حتی در خطرناک‌ترین و اضطراری‌ترین موقعیت‌ها در میدان جنگ حضور می‌یابد و با انتخاب ایده پیچیده جنگ، خود را نه تنها به ضبط خام تصاویر جنگ محدود نمی‌کند، بلکه پا را فراتر نهاده و شروع به اندیشیدن در این باره می‌کند، او با ابزار سینما به واکاوی پدیده «جنگ» می پردازد.

- سینمای آوینی؛ سینمای متعهد

اگر چه خود آوینی معتقد بود که فیلم‌هایش کارکردی تبلیغی دارند، اما در واقع او تماشاگر را دعوت می‌کرد تا خود در مقابل آنچه می‌دید، به قضاوت بنشیند و جایگاه و موضع‌اش را در رابطه با رویداد جنگ، پیدا نماید؛[1] درست مشابه آن چیزی که در سینمای مدرن اتفاق می‌افتد و مخاطب از صرف یک بیننده ساده و مطلق فاصله گرفته و در جایگاه هشیارتری قرار می‌گیرد. آوینی به دنبال آن بود که مخاطبش از ورای تصاویر قابل رؤیت جنگ، درکی مضاعف نیز از وجه پنهان جنگ پیدا کند؛ در حقیقت این دیدگاه در راستای اندیشه و عرفان شیعه است.

آوینی معتقد بود که انقلاب باید منجر به تولد و روشی جدید برای فیلم‌سازی شود تا بدین شکل بتواند به گونه‌ای متفاوت در ضبط جهان و تغییر در نگاه به واقعیت و دریافت آن، سهم داشته باشد. آوینی در آغاز دهه ۱۹۸۰ میلادی به اهمیت رسانه‌ها آگاه بود [2]و سینما را نه تنها وسیله‌ای برای انتشار پیام‌های انقلابی می‌دید، بلکه معتقد بود که از آن می‌توان در تغییر رفتارها و منش فردی نیز بهره برد. از این طریق بود که ضبط مستندگونه وقایع می‌توانست به چیزی فراتر از آنچه سینما به هنگام پیدایش خود در ایران به آن رسیده بود، دست یابد. سینمایی که به علت سانسورهای دوران شاهنشاهی بخشی از مردم را از پرده سینما حذف کرده بود، قدرت سیاسی آن زمان بسیاری از تصاویر را واپس‌گرا قلمداد می‌کرد. آوینی به دنبال آن بود که از شهرها و روستاهای دور افتاده و از سیستم‌های قبیله‌ای که مقاومت می‌کردند و با ایده‌آل‌های انقلابی مخالفت می‌ورزیدند، تصویر تهیه کند. او می‌خواست از قاب دوربینش برای نشان دادن جوانانی استفاده کند که برای بازسازی و مدرن کردن روستاهای کشور، به پا خواسته بودند. اینها همه نشان از دغدغه و تعهد آوینی نسبت به مسائل کشور و مردمش داشت؛ چنان‌که سینما غایت و مقصود او نبود، بلکه همچون وسیله‌ای بود که آوینی از طریق آن می‌توانست در جهت اعتقاداتش که همانا خدمت به مردم و تبیین اندیشه انقلاب بود، قدم بردارد. بنابراین می‌توان آوینی را در آن دسته از هنرمندانی جای داد که به «هنر متعهد» در برابر جریانی موسوم به «هنر برای هنر» که هنر را از تعهدات اجتماعی انسانی فارغ

[1] همچنان که سینما قادر است به یمن روش و ابزارهای موجود، از جنگ سوژه متعالی ارائه دهد و مخاطب را در چنگال ناخودآگاهی اسیر خود و شیفته جنگ کند.

[2] رجوع شود به: نصیری، مهدی (۱۳۸۹)، «آوینی و رسانه‌های مدرن»، *ماهنامه راه*، شماره ۴۶، ۲۳-۲۱.

دانسته و صرفاً ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آن را مد نظر قرار می‌دهد، اعتقاد دارند. ایشان در رد این اندیشه که هنر و هنرمند به چیزی متعهد نیست، می‌گوید: «آنان که در کار هنر مدعی عدم تعهد شده‌اند، درست در این داعیه خویش نیندیشیده‌اند اگر نه، در می‌یافتند که گریز از تعهد در عالم محال است (آوینی، ۱۳۶۸: ۴۳). هنر عین تعهد اجتماعی است؛ چرا که وجود انسان عین تعهد است و هنر نیز به مثابه جلوه انسان، نمی‌تواند از تعهد فارغ باشد» (آوینی، ۱۳۷۷: ۱۳۱ و ۱۳۲).

- انقلاب در قاب دوربین آوینی

تصویر کردن چیزهایی دیگر آن هم به گونه‌ای متفاوت، این بود خط‌مشی سری فیلم‌های مستندی که آوینی می‌خواست از روستاهای مذکور تهیه نماید. او می‌خواست این کار را با دست خالی و با کمک گروهی از جوانان که در امر سینما تازه‌کار و مبتدی بودند، به انجام برساند.

در چنین موقعیت مهم و مناسبی که برای شکوفایی سینمایی پیش آمده بود، آوینی بر آن بود که از کارهای مهم جوانان فعالی که در راه انقلاب مبارزه می‌کردند و از جوانانی که هم‌زمان در روستاها مشغول به امر سازندگی بودند، فیلمی حماسی بسازد. در این راه او قصد داشت با به‌کارگیری کمترین ترفندهای سینمایی چنان‌که تصاویر تنها برداشت‌های ساده از سوژه بودند، تا آنجا که می تواند به واقعیت نزدیک بماند.[۱] برای رسیدن به این مهم، آوینی در ابتدای کار از گروهش خواست که مدتی را در محل فیلم‌برداری زندگی کنند و به خود فرصت بدهند که تا پیش از آغاز فیلم برداری، تا حد ممکن با دیگران ارتباط برقرار نمایند و آن‌ها را کشف نمایند. بنابراین افراد گروه، به ضبط وقایع روزمره پرداختند و از مکان‌ها، حرکت آدم‌ها و به ویژه آزادی در گفتار که به مدد انقلاب به‌دست آمده بود، تصویربرداری کردند. اینگونه است که فیلم خان‌گزیده‌ها تبدیل به یک شکوائیه سینمایی می‌شود. در این فیلم ما می‌بینیم که اهالی ده در میدانی گرد آمده‌اند و درباره سال‌هایی که تحت فشار بوده‌اند، صحبت می‌نمایند. آن‌ها چنان به دوربین نگاه می‌کنند که انگار آن را ابزار و وسیله‌ای می‌بینند که به واسطه آن می‌توان با حکومت جدید، ارتباط برقرار کرد.

فیلم‌برداران آوینی از همان تجربه اولیه‌شان سعی می‌کردند که کلام کسانی که به آن‌ها فرصت صحبت داده‌اند، را قطع ننمایند. کسانی که برای سالیان و مدت زیادی از هر گونه اظهار نظری محروم بوده‌اند. گروه همچنین سعی می‌کرد که وقایع را با زمان واقعی‌شان فیلم‌برداری نماید. دوربینی که مدام بر روی شانه‌های آن‌ها سوار بود و این امکان را به آن‌ها می‌داد که رابطه‌ای از نوع دیگر با موضوعی که محور فیلمشان قرار داده بودند، برقرار نمایند. گروه برای فیلم‌بردار جایی تعیین نمی‌کرد و او را در جابه‌جایی‌ها و حرکاتش آزاد می‌گذاشت. فیلم‌بردار که یک چشمش بر روی ویزور دوربین بود، با چشم دیگرش به موضوع مورد نظر نگاه می‌کرد و او از کسی که مقابل

[۱] از این منظر سینمای مستند آوینی در دسته فیلم‌های سینماوریته قرار می‌گیرد.

دوربینش قرار گرفته بود، سؤال می‌کرد و مخاطبش نیز به داخل قاب دوربین چشم دوخته و پاسخش را می‌داد؛ این نوع عملکرد باعث به وجود آمدن این حس می‌شد که انگار مخاطب مصاحبه شونده، تماشاگر است. گزینش هنری در تدوین نیز جز مواردی اندک که آن هم بیشتر در جهت رتق و فتق تصاویر برداشت شده در قالب زمانی یک قسمت از مجموعه بود، کمتر اتفاق می‌افتاد.

- روش‌شناسی آوینی در خلق سینمای مستند

پس از حمله عراق به ایران و اشغال خرمشهر، آوینی تصمیم گرفت در ثبت این واقع تکان دهنده شرکت کند و فیلم‌های تبلیغاتی در این باره بسازد. از میان کسانی که در زمینه سینما فعالیت می کردند، مستندسازان دیگری نیز شروع به تصویربرداری از روزهای جنگ کردند. این پروسه از حیث فیلم‌های ساخته شده در این رابطه، چیزی نزدیک به ۱۰۰ فیلم و از نظر مدت زمان فیلم‌برداری در جبهه نیز، چیزی حدود ۸ سال و شاید هم بیشتر، با تداومی قاطع و و وفاداری به موضوع انجام شد که شامل مصاحبه با سربازان، داوطلبان مبارز و تظاهر کنندگانی که از جنگ حمایت می‌کردند و... بود. اما در این میان می‌توان گفت که آوینی از معدود کسانی بود که فیلم‌هایش از جبهه جنگ، برجسته و ماندگار شدند.

آوینی به ندرت از پیروزی‌های بزرگ فیلم گرفت و علاقه چندانی هم به مسائل و استراتژی‌های نظامی نشان نمی‌داد. می‌توان گفت که مستندهای او به گونه‌ای مشخص، فیلم‌هایی هستند که بیشتر شامل گفت‌وگو با مبارزان و داوطلبان جوان (بسیجی‌ها) می‌شوند. کسانی که از جنگ، نحوه شرکتشان در آن و دیدی که نسبت به آن دارند، صحبت می‌کنند. آوینی در طول جنگ به گونه‌ای خستگی ناپذیر مقادیر زیادی گفتگو ضبط کرد. او به مانند فیلم‌های اولیه‌اش که در روستاها گرفته بود، در طول فیلم‌برداری از همان روشن‌نماهای باز و طولانی و ضبط گفت‌وگوها استفاده کرد. ساخت فیلم‌های مستند جنگی، باعث ایجاد سؤال‌هایی برای آوینی شد، همچون: «از چه چیز باید فیلم گرفت؟ از چه کسی باید فیلم گرفت؟ از دشمن؟ از دشمن چگونه باید فیلم گرفت؟ داخل کادر؟ گوشه کادر؟ یا در پیش‌زمینه کادر؟ از مبارزان یا جنگجویان چگونه باید فیلم گرفت؟ کدام مبارزان؟ سربازانی که متعلق به ارتش بودند؟ سربازان سپاه پاسداران انقلاب اسلامی؟ و یا داوطلبان آزاد؟ از آن‌ها چگونه باید فیلم گرفت؟ به هنگام یک حمله؟ یا پس از یک تهاجم غافلگیرانه؟ بدون شک برای جواب دادن به این سؤال‌ها، فکر کردن به مشارکت ایرانیان در جنگ و سعی در توضیح جنگ بود که آوینی تصمیم گرفت وقایع جبهه‌ها را با دقت به تصویر بکشد. اینگونه بود که او تصمیم گرفت بیشتر از نیروهای داوطلب فیلم‌برداری کند. همان‌هایی که به قول خودش نمایندگان بارز و سمبل وجه مذهبی جنگ و مقاوت ایرانیان بودند» (دو ویکتور، ۱۱۸).

از دیگر مشخصه‌های بارز مستندهای جنگی آوینی می‌توان به این نکته اشاره کرد که آوینی دشمن

را نیز به مانند ایرانیان به تصویر می‌کشید. این عمل تصمیم و انتخاب بی‌نظیری در تاریخ سینمای جنگ بود؛ این‌گونه قرار دادن دشمن در کادر باعث می‌شد که جنگ از نظر معنایی پیچیده‌تر شود تا اینکه فقط نشانگر درگیری دو ملت باشد.

فیلم‌برداران آوینی به علت اقامت طولانی مدتشان در جبهه‌ها سعی می‌کردند که از گرفتن تصویر مبارزان در حالات و موقعیت‌های کلیشه‌ای که بیشتر کاری تلویزیونی بود، اجتناب کنند. آن‌ها از روشی که می‌توان گفت سبک آوینی بود، استفاده می‌کردند. در این روش آن‌ها برای فیلم‌برداری از جنگ ورای کلیشه‌ها و انتظارات، عمل می‌کردند و از برداشت تصاویری که مبارزان را خیلی نمایشی به تصویر می‌کشید و تماشاگران عادت کرده بودند که با آن‌ها نوعی رابطه حماسی و مستقیم برقرار کنند، اجتناب می‌کردند. آوینی سعی می‌کرد که با اعمال حداقل میزانس و حرکت دوربین، ساده فیلم‌برداری کند. آدم‌های فیلم‌های آوینی به خاطر اعتقاد و تواضع‌شان، انسان‌های فوق‌العاده‌ای هستند، قرار نیست که به مانند قهرمان‌ها نشان داده شوند و به آن‌ها به طور ساختگی شکوهی تصویری و عاطفی داده شود. برعکس آوینی به دنبال آن است که جنبه متواضع و خالصانه عمل آن‌ها را نشان دهد. شاید او می‌خواست که بر جنبه طبیعی تعهد آن‌ها تأکید کند تا اینکه بخواهد تماشاگر را تشویق کند تا او هم در جنگ شرکت کند. آوینی بیشتر از اینکه به میزانسن احساساتی و حماسی که نمایشگر کسب افتخار یک ملت در جنگ است، اهمیت بدهد، با اندیشه او سر و کار داشت و بیش از اندیشه‌های خویش، به اندیشه‌های تماشاگر اهمیت می‌داد؛ چنین بود که او نمایش نگاه و رابطه مستقیم رزمندگان با تماشاگران را ترجیح می‌داد.

- ساحت‌شناسی عرفان مدرن در سینمای آوینی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار آوینی رابطه متناقضی است که با زمان دارند؛ زمانی که میزانسن‌های آوینی بر محور آن خلق می‌شوند. اصولاً مستندهای جنگی برای پخش از تلویزیون ساخته می‌شوند، البته به دلیل شرایط ویژه پخش، به اندازه فیلم‌های خبری که از برنامه‌های خبری پخش می‌شوند، اولویت ندارند. با این حال به تحولات نظامی مربوط بوده و به دنبال بیان مستقیم جنگ‌اند. این فیلم‌ها در عین حال تابع منطق و روش تلویزیون هستند. تداوم زمانی در طول آن‌ها رعایت شده و موضوع‌ها پشت سر هم نشان داده می‌شوند. اما روش قطع تداوم زمانی در طول روایت، به بهترین نحو نمایانگر سبک آوینی در سینمای مستند جنگ است؛ گویی ابزار و سازو کار سینمایی او در برابر سازوکار زمانی تلویزیون و تصاویر برداشت شده از جنگ، مقاومت می‌کند تا بهتر و بیشتر بتواند جنگ و روزمرگی سنگین و تکراری آن را نشان دهد. این نوع رابطه با زمان در تناقض با شکل سنتی فیلم‌برداری از جنگ است که در طی آن تصاویر بر محور زمان برداشت شده و تنها به صحنه‌هایی کوتاه از وقایع اکتفا می‌شود. روش فیلم‌برداری آوینی از جبهه و آنجایی که

برای تماشاگر این امکان را به وجود می‌آورد تا خودش آن جور که می‌خواهد فیلم را دنبال کرده و رابطه خاص خود را با جنگ برقرار کند، سینمای آوینی را به سینمای مدرن پیوند می‌دهد. به همین علت تصویربرداران او حتی در اوج‌گیری‌ها، نماهای طولانی را ترجیح می‌دهند و در عین حال نماها چنان باز هستند که هم‌زمانی کارها و عملیات با هم دیده می‌شوند؛ برای مثال در یک نما اگر کسانی را در حال نماز خواندن می‌بینید، کسان دیگری نیز قابل مشاهده هستند که به پرتاب بازوکا مشغولند و این خود نشان دهنده جدیت انجام اعمال مذهبی و هم‌زمانی آن با عمل جنگ است.[۱] از طرفی، آوینی در هنگام تدوین فیلم نیز تفکری پرمایه را به وسیله کلماتی که با صدای خوش ادا می‌شدند، بر روی تصاویر فیلم‌برداری شده اضافه می‌کرد.[۲] آوینی به دنبال آن بود تا به افکار خود نظمی شاعرانه بدهد و به سطحی بالاتر از تأثیر سریع تصویرها برسد، تا از آن‌ها معانی دیگری که در زیر رخداد جنگ پنهان مانده بودند، بیرون بکشد. آوینی به دنبال حقیقت فلسفی جنگ می‌گردد، از تماشاگر عکس‌العملی عرفانی را انتظار دارد و از او درباره ظاهر و عمق معنای واقعه جنگ سؤال می‌کند. آوینی با روش‌های مخصوص فیلم‌برداری و تدوین خاص خود، در پی آن است که چیزهایی که عیان است (عملیات نظامی) را قابل درک و چیزهایی که پنهان است (خط جبهه درونی، خطوط اخلاقی و مذهبی سربازان) را نشان دهد. او به اینگونه و در حالی که جنگ در اوج خود قرار دارد، سینمای خود را در تبار فلسفه عارفانه شیعه به ثبت می‌رساند (دو ویکتور، ۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۱۶). آوینی بر این اعتقاد بود که سینما در شرایطی خاص می‌تواند به سراغ عرفان برود: اول اینکه فیلم‌ساز خود حقیقتاً عارف باشد و دوم اینکه عرفان در فیلم، از حد یک مشت دیالوگ و تصاویر ریاکارانه فراتر برود و تماشاگر را در طول فیلم به یک سلوک روحی ببرد (آهنگری، ۱۳۸۷: ۸۴).

- تأثیر آوینی بر شکل‌گیری ژانر دفاع مقدس در سینمای ایران

یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد سینمای ایران، وجود ژانری به نام «دفاع مقدس» در طول تاریخ آن است که متأثر از جنگ هشت ساله ایران و عراق شکل گرفته و در طی عمر سه دهه‌ای خود به تکامل رسیده است. فیلم‌سازان بسیاری در این ژانر دست به تجربه برده‌اند و فیلم‌های موفق و ناموفق بسیاری در طی این سال‌ها تولید شده است. سینمای دفاع مقدس در ابتدا محدود می‌شد به مستندهایی که در طول سال‌های جنگ و با همان حال و هوای جبهه‌ها و با هدف تکریم فرهنگ ایثار و شهادت ساخته می‌شدند، اما در ادامه و با پایان یافتن جنگ، متصدیان فرهنگی کشور بر آن

---

[۱] با نگاهی به نظریه «مونتاژ ممنوع» آندره بازن: وقتی که اصل یک رویداد وابسته به حضور هم‌زمان دو یا چند عامل اکسیون است، مونتاژ ممنوع است.

[۲] رجوع شود به: آوینی، مرتضی (۱۳۸۳)، *گفتار متن فیلم‌های مستند سید مرتضی آوینی*، تهران، ساقی

شدند تا به حمایت از آثاری بپردازند که سعی در زنده نگه داشتن فرهنگ معنوی دفاع مقدس داشتند. از این رو بسیاری از افراد شاغل در حرفه سینما به این جریان پیوستند و با تولید فیلم‌های داستانی و مستند با این مضمون، ژانر دفاع مقدس را تکامل بخشیدند.

این ژانر در ابتدا، تنها به مستندهایی محدود می‌شد که در طی هشت سال جنگ و با فضای جبهه ها ساخته می‌شدند. از این دست مستندها می‌توان به آثار مرتضی آوینی اشاره کرد. شهید آوینی را می‌توان پایه‌گذار حرفه‌ای این ژانر سینمایی دانست، چرا که پیشقراول و چهره شاخص سینمای دفاع مقدس در سال‌های آغازین و هم‌زمان با سال‌های جنگ بود. ژانر دفاع مقدس بعدها با آثار سینماگرانی که خود کم و بیش فضای جبهه و جنگ را درک کرده بودند، توسعه یافت. از میان این افراد می‌توان به «ابراهیم حاتمی‌کیا» اشاره کرد که خود پیش‌تر نیز تجربه کار با آوینی را داشت. او سال‌ها بعد توانست رشادت‌های یارانش را به تصویر بکشد و در سینمای دفاع مقدس با آثار تحسین شده‌ای همچون آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶) جریان‌ساز شود.

همچنین در بحث مستندسازی دفاع مقدس، سینمای ایران شروع بسیار خوبی داشت. از روایت فتحی که شهید آوینی بنیان‌گذارش بود، گرفته تا گروه «چهل شاهدی» که در طی آن به چهل نفر چهل دوربین دادند، تا وارد عرصه جنگ شوند و واقعیت‌های جنگ را به تصویر بکشند، اما حدود بیست نفر از آن‌ها به شهادت رسیدند. این‌ها تجربیات فوق‌العاده‌ای بودند که در دنیا جزء منحصر به فردها به حساب می‌آیند. این روند پس از جنگ نیز ادامه یافت و مضامین دفاع مقدسی، به نحوی دیگر دستمایه مستندسازان قرار گرفتند.

پژوهشگر بر خود می‌داند که در بحث پیش رو، ابتدا روند تاریخی و ماهیتی سینمای دفاع مقدس را محور بحث قرار دهد و سپس در مبحثی جداگانه به نقش شهید سید مرتضی آوینی بر شکل‌گیری این ژانر در سینمای ایران بپردازد.

- سیر ماهوی سینمای دفاع مقدس

«سینمای دفاع مقدس» از پر مخاطب‌ترین ژانرهای سینمایی پس از انقلاب بوده که عملاً از زمان شروع جنگ تحمیلی آغاز شده و در طول سه دهه گذشته فراز و نشیب‌های بسیاری را سپری نموده است. سینمای دفاع مقدس تا سال‌های ۱۳۶۲ و ۱۳۶۳ عموماً بهانه‌ای برای پرداختن به مسائل انقلاب و حوادث سال‌های ۱۳۵۷ و پیش از آن بود. در واقع مسائلی مانند ساواک، فساد دولتی، مبارزه‌های فردی و جمعی، اعدام، پخش اعلامیه‌های آزادی‌خواهانه و مواردی از این دست به بهانه موضوع جنگ تحمیلی در این فیلم‌ها مطرح می‌شدند. در سال ۱۳۶۲ فیلم‌هایی همچون کیلومتر پنج (۱۳۶۱، حجت‌اله سیفی)، بازداشتگاه (۱۳۶۲، کوپال مشکوت)، پل آزادی (۱۳۶۲، مهدی مدنی) و رهایی (۱۳۶۱، رسول صدرعاملی) به مثابه نمونه‌هایی از سینمای جنگ ساخته

شدند و در واقع به همان مسائل ذکر شده، می‌پرداختند. جنگ هنوز ادامه داشت، اما انقلاب اتفاق افتاده بود و تداخل این دو موضوع با هم، طی یک فاصله زمانی کوتاه باعث شد تا به سبب شباهت این دو حادثه تاریخی و وجوه مشترکی مثل مبارزه، ایثار، شهادت و فداکاری در دو پدیده انقلاب و جنگ، گه‌گاه این دو موضوع با هم هم‌پوشانی پیدا کنند. در نتیجه چند سالی طول کشید تا سینمای جنگ، خود را از زیر سایه وقایع انقلاب بیرون بکشد و فقط به خود جنگ، پیامدها و خسارت‌های فردی، اجتماعی و فرهنگی آن بپردازد. غالب فیلم‌هایی که در سال‌های اولیه و پر التهاب جنگ تحمیلی توسط فیلم‌سازان عرصه دفاع مقدس ساخته شد، ایجاد روحیه شهادت‌طلبی، مقاومت و نیز تهییج مردم به دفاع از آرمان‌های انقلاب را مورد توجه قرار داده و روحیات و توان دفاعی تحسین برانگیز رزمندگان اسلام را به نمایش می‌گذاشتند. در این فیلم‌ها گاهی اوقات، نوعی تیپ‌سازی اغراق شده از شخصیت‌های فیلم به نمایش گذاشته می‌شد که بدون توجه به روند داستان و مقتضیات و ویژگی‌های فضای جنگ، سرشار از خصوصیات مثبت بود.

با نزدیک شدن به اواسط جنگ، متأثر از سیاست‌گذاری فرهنگی در کشور و نیز تغییر در نگاه فیلم‌سازان، فیلم‌هایی با مضمون معنویت در جنگ، تولید و به تصویر کشیده شد که نوعی کارکرد اخلاقی را به جامعه ارائه می‌داد. این فیلم‌ها جنگ و تحولات حاصل از آن را با نگاهی ظریف‌تر و در بستری واقعی‌تر نشان می‌دادند. سینمای دفاع مقدس با نزدیک شدن به پایان جنگ نیز، دگرگونی محتوایی و مضمونی را تجربه کرد. فیلم‌های این دوره با تکیه بر شخصیت‌پردازی واقع‌گرایانه، واقعیت‌ها، مسائل و مشکلات پس از جنگ، به حیات خود ادامه می‌دادند. فیلم‌های پایگاه جهنمی (۱۳۶۳، اکبر صادقی) و پرواز در شب (۱۳۶۵، رسول ملاقلی‌پور) از جمله فیلم‌هایی بودند که می‌توان این دگرگونی در مضمون و محتوا و نیز پرداخت وقایع و شخصیت‌ها را در آن‌ها مشاهده کرد. در سال‌های ۱۳۶۸ و ۱۳۶۹ که سال‌های پس از جنگ می‌باشد، برخی از فیلم‌سازان در ادامه همان قهرمان‌پروری‌ها، به ساخت فیلم پرداختند و برخی هم کم کم از فضای جبهه کناره گرفته و روی به سوی تصویر شرایط حاکم بر جامعه پس از جنگ و روابط و فضاهای متأثر از آن آوردند. بنابراین شرایط جامعه و گریزناپذیری سینماگران از نگاه به عوارض و تبعات جنگ، باعث شد تا اندک اندک، لحن، فضا و موقعیت فیلم‌های سینمای جنگ، از سال ۱۳۶۹ شکل دیگری به خود گیرد. در دهه ۱۳۷۰ نیز آثار متعددی نظیر از کرخه تا راین (۱۳۷۱، ابراهیم حاتمی‌کیا) ساخته شدند که نگاهی کاملاً متفاوت و نو به سینمای جنگ داشتند. سینمای دفاع مقدس در سال‌های پس از جنگ نیز با پرداخت تصاویر و ناگفته‌های جنگ در طول هشت سال، با اقتدار در سینمای ایران باقی ماند. فیلم‌های اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد، دربر گیرنده عوارض و تبعات جنگ می‌باشند که در فیلم‌هایی نظیر گیلانه (۱۳۸۳، رخشان بنی‌اعتماد) و سنگ کاغذ قیچی (۱۳۸۵، سعید سهیلی) به وضوح به آن پرداخته شده است (مهدلو، ۱۳۸۸:).

سینمای دفاع مقدس در چند سال گذشته و سال‌های منتهی به دهه ۱۳۹۰، هم از نظر تعـداد آثـار تولید شده در این عرصه و هم از نظر کیفیت آثار تولید شده، دچار نوعی افول و ضعف شـده اسـت، استمرار این وضع خطر نابودی این ژانر و به طبع آن تهی شـدن جامعـه از فرهنـگ و اندیشـه‌هـای دفاع مقدسی را در پی خواهد داشت.

- آوینی؛ وجه‌تمایز سینمای دفاع مقدس از سینمای جنگ

سینمای دفاع مقدس را نباید با سینمای جنگ یکی پنداشت؛ سینمای جنگ ملزومات، ساختارها و قالب‌های خاص خود را دارد که سینمای شکل گرفته با عنوان سینمای دفاع مقـدس، هـیچ یـک از آن‌ها را نمی‌پذیرد. سینمای دفاع مقدس را می‌توان مطمئناً منحصر به جنگ تحمیلی ایران و عـراق دانست؛ چرا که سینمای به وجود آمده پیرامون مسـئله دفـاع مقـدس، برگرفتـه از همـین واقیعـت جنگ تحمیلی است. اما سینمای جنگ، دیگر جنگ‌های رخ داده در طول تاریخ را نیـز شـامل مـی شود.

ویژگی‌های سینمای ملی و فیلم‌سازی ایرانی و وجود نشانه‌ها و هویـت ملـی مـذهبی در ژانـر دفـاع مقدس بسیار واضح‌تر و نمایان‌تر از دیگر ژانرهای کار شده در سینمای ایران است. ایـن ژانـر نقطـه آغاز شکل‌گیری و شروع خلاقیت نسل جدید و جوان فیلم‌ساز پس از انقلاب و نقطه اشتراک ایشـان و فیلم‌سازان قبل از انقلاب، برای پرداختن به موضوع دفاع مقدس است.

مسئله جنگ و دفاع مقدس به دلیل تحمیلی بودن آن و مطرح شدن مسئله دفاع و حفـظ مملکـت، باعث شده بود بخش کثیری از فیلم‌سازان و هنرمندان، هر کدام بـه شـکلی بـا ایـن مسـئله درگیـر شوند؛ چرا که دیگر جنگ با تمام وجوه زندگی مردم جامعه، پیوند خورده بود. از زن و بچه گرفته تا پیر و جوان همگی خواسته یا ناخواسته، درگیر مسئله جنگی بودند که بـا زنـدگی روزمـره آنـان در ارتباط مستقیم بود و فیلم‌سازان و هنرمندان اگر دغدغه آرمان‌های دفاع مقدس را هم نداشتند، بـه دلیل مواجه بودن با این مسئله به این موضوع می‌پرداختند. آغاز و شکل‌گیری مباحث هنر دینی[۱] و سینمای بومی با چشم‌انداز جهانی نیز در این ژانر کلید خورد و دفاع مقدس، مسئله‌ای برای طـرح و آغاز این جریان شده بود. در واقع مسئله دفاع مقدس به دلیل ایرانی بودن و بومی بودن آن، اذهـان را به سمت هنر بومی و هنر دینی سوق داد. سردمداری این جریان و رهبری فکری و عملی آن نیـز با اندیشه‌ها و آثار هنرمند شهید، سید مرتضی آوینی در سینمای ایران شـکل گرفـت و در واقـع بـا شروع به کار مجموعه ارزشمند روایت فتح، سـینمای دفـاع مقـدس ایـران هویـت مسـتقل خـود را شناخت و کم کم از سینمای جنگ فاصله گرفت و خود به ژانری مستقل و تمام عیار تبدیل شد.

[۱] طلیعه هنر دینی در عرصه فرهنگی کشور، از دیگر دستاوردهای انقلاب بوده که در بیانات رهبری بارهـا بـدان اشـاره شـده اسـت. ایشان مسئولیت و تعهد را شرط اولیه هنر دانسته‌اند و هنرمند را به سمت هنری متعالی و دینی رهنمود ساخته‌اند.

اما در مورد سینمای جنگ نیز باید گفت این ژانر که اساس شکل‌گیری آن بیشتر بر پایه مسائلی همچون صحنه‌های حماسی و رزمی، قدرت تعلیم دیدگی نیروها، تکاوران، مذموم بودن کشتن نفوس انسان‌ها و... بوده، همواره یکی از ژانرهای جذاب و مهم سینما به شمار می‌رود. با شروع جنگ جهانی این ژانر فعالیت خود را با جدیت بیشتری ادامه داد و تا کنون آثار زیادی در این زمینه ساخته شده است. آثاری همچون در جبهه غرب خبری نیست (۱۹۳۰) ساخته «لوئیس مایلستون»[1] فیلم‌ساز توانای آمریکایی که با این فیلم در سال ۱۹۳۰ موفق به کسب جایزه اسکار نیز شد، یا فیلم راه‌های افتخار (۱۹۵۷) ساخته «استنلی کوبریک»[2] کارگردان صاحب سبک سینما و همچنین فیلم جوخه (۱۹۸۶) اثر «الیور استون»[3] که از تحسین برانگیزترین آثار سینمای جنگ می‌باشد. فیلم‌های دیگری نیز نظیر نجات سرباز رایان (۱۹۹۸، استیون اسپیلبرگ)، غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷، استنلی کوبریک)، صلیب آهنی (۱۹۹۷، سام پکین پا) و... در این ژانر ساخته شده‌اند که همگی دربر دارنده وقایع و اتفاقات تلخی از جنگ می‌باشند.

سینمای مربوط به جنگ تحمیلی ایران را می‌توان از جنبه فیلم‌هایی که در این باره ساخته شده‌اند و مطابق با یک زمان‌بندی تاریخی‌اند، به دو دسته کلی تقسیم‌بندی کرد: دسته اول بیشتر در ژانر سینمای جنگ قرار می‌گیرند و دسته دوم در ژانر جدیدتر یعنی سینمای دفاع مقدس مطرح می‌شود.

سینمای جنگ ایران با شروع جنگ تحمیلی فعالیت خود را آغاز کرد و توانست به سرعت در میان مردم به محبوبیت برسد. اکثر فیلم‌هایی که در اوایل جنگ تحمیلی ساخته می‌شدند، هدفی جز تقویت روحیه عمومی مردم نداشتند به گونه‌ایی که موضوع اکثر آن‌ها شبیه به هم بود. گروهی ارتشی به خاک دشمن نفوذ کرده و پس از نابود کردن تجهیزات آن‌ها با کمترین تلفات به کشور باز می‌گشتند. البته این عمل در آن برهه زمانی بسیار قابل تحسین بود، چون ساخت اینگونه فیلم‌ها برای بالا بردن روحیه مردم بسیار لازم بوده است. فیلم‌هایی مثل پایگاه جهنمی، عقاب‌ها (۱۳۶۳، ساموئل خاچیکیان)، برزخی‌ها (۱۳۶۱، ایرج قادری)، گذرگاه (۱۳۶۵، شهریار بحرانی) از این دست فیلم‌ها بودند.

پس از سپری شدن سال‌های پر التهاب اولیه جنگ تحمیلی، دیدگاه فیلم‌سازان نسبت به مقوله جنگ عوض شد و فیلم‌سازان جوان روی کار آمدند. حاصل این دوران را می‌توان در فیلم‌هایی مثل دیار عاشقان (۱۳۶۲، حسن کاربخش)، پرواز در شب، دیده‌بان (۱۳۶۷، ابراهیم حاتمی‌کیا)، مهاجر (۱۳۶۸، ابراهیم حاتمی‌کیا) و... مشاهده کرد که بعضاً با استقبال مردم نیز مواجه می‌شدند. این آثار واقعیات جنگ، رشادت‌ها و ایثارهای رزمندگان ایرانی را به خوبی نشان می‌دادند و به جنبه معنوی

[1] Lewis Milestone
[2] Stanley Kubrick
[3] William Oliver Stone

دفاع مقدس نیز می‌پرداختند.

اما تحول عمیق در سینمای آن زمان را باید در سینمای کارگردانی همچون مرتضی آوینی جستجو کرد که مؤلفه‌های سینمای دفاع مقدس را در آثارش پی ریخت و از سینمای جنگ به نفع یک سینمای برتر فاصله گرفت. از همان آغاز جنگ شهید آوینی با فیلم‌های مستندی که ساخت، سینمای جنگ را در ایران دگرگون کرد و ژانر و موضوع جدید سینمای دفاع مقدس را با نگاهی متفاوت به مقوله جنگ تحمیلی و حضور رزمندگان اسلام در آن، پایه‌گذاری کرد که بعدها بیشتر توسط شاگردان خودش توسعه و تکامل یافت. در حوزه سینمای داستانی نیز نقطه آغاز سینمای دفاع مقدس را باید فیلم دیده‌بان حاتمی‌کیا دانست. حاتمی‌کیا که خود شاگرد مکتب فیلم‌سازی آوینی بود، اولین کارگردانی بود که در سینمای دفاع مقدس شخصیت‌پردازی واقع‌گرایانه را در میان نیروهای خودی جدی گرفت. با پایان جنگ تحمیلی نیز فیلم‌سازان جنگ امکانی را برای پرداختن به برخی از واقعیت‌ها و شخصیت‌های خاص جنگ‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها به‌دست آوردند و سینمای جنگ دگرگونی مضمونی و محتوایی را تجربه کرد و بیشتر به سینمای دفاع مقدس نزدیک شد.

در خصوص تفاوت فیلم دفاع مقدس با فیلم جنگی باید گفت که اکثر فیلم‌های این ژانر به نوعی با سینمای دینی و معناگرا نزدیکی پیدا کرده و گره می‌خورد، در صورتی که در فیلم‌های جنگی چنین مسئله‌ای الزامی ندارد. شایان ذکر است که تفاوت اصلی سینمای دفاع مقدس با سینمای جنگ در نوع اندیشه فیلم‌ساز دوره‌های مختلف جنگ، تعبیر و تأویل می‌شود و با توجه به بینش و بصیرت اوست که فیلمش در میان دو قطب سینمای جنگ و سینمای دفاع مقدس، به یک سمت سوق داده می‌شود. همچنان که اندیشه‌ها و سلوک فکری آوینی بود که باعث شد از سینمای جنگ به سوی سینمای دفاع مقدس کشش پیدا کند. آوینی در آثارش از لحاظ ساختار و محتوا تلاش کرد که نگاه دیگری به جنگ داشته باشد و با استفاده از روش نمای بلند در حالی که شناختی از «آندره بازن»[1]، تئوریسین فرانسوی مبتکر این روش نداشت، به ایجاد همدلی میان تماشاگر و فیلم‌ساز پرداخت و صمیمیتی را به وجود آورد که در فیلم‌های فیلم‌سازان بعدی همچون «ابراهیم حاتمی‌کیا»، «رسول ملاقلی‌پور»، «جمال شورجه» و... ادامه پیدا کرد. آوینی زندگی را با نگاهی دیگر در جبهه‌های جنگ تصویر کرد و اگر مجال آن را می‌یافت که سینمای داستانی را نیز تجربه کند، چه بسا که در این نوع از سینما نیز به سبک فاخر استعلایی دست می‌یافت.

نوع نگاه فیلم‌ساز به موضوع دفاع مقدس نگاهی است که با نگاه رزمندگان و ماهیت دفاع مقدس گره خورده است و او از همان زاویه‌ای به مسئله می‌نگرد که رزمندگان اسلام به جنگ نگاه می‌کنند و در واقع او تنها زیبایی‌ها، شکوه و عظمت جنگ را می‌بیند، در صورتی که فیلم‌ساز جنگی به تبع

[1] André Bazin

غلبه نگاه مادی بر هنر مدرن، تنها زشتی‌ها و سیاهی‌های جنگ را می‌بینند و درصدد بازتاب آن است. هنرمند سینمای جنگ، مرگ را می‌بیند و هنرمند دفاع مقدس شهادت را. شهید آوینی خود در این باره چنین می‌گوید: «همه جنگ‌ها بد است مگر جهاد فی سبیل‌اللّه و لذا چون دفاع مقدس ما مسلخ و مقتل عشاق و عرصه حضور دلیران حق‌پرستی همچون «همت» و «خرازی» و دیگران که از مقام خلیفه الهی بشر دفاع می‌کردند بوده است، سینمای دفاع مقدس ما با سینمای جنگ تفاوت‌های آشکار و بارزی دارد و اگر این چنین نبود، وظیفه سینماگران نیز آن بود که به‌جای مهاجر، دیده‌بان و سفر به چزابه، غلاف تمام فلزی بسازند و نظام نیهیلیستی ارتش‌های دنیا را به استهزا بگیرند».

بحث و نتیجه‌گیری

سینما در ایران همیشه محدود به سینمای داستانی بوده و گونه‌های مهمی همچون سینمای مستند و سینمای انیمیشن با غفلت مواجه شده‌اند. حتی خود سینمای داستانی نیز تنها در بخش سینمای اکران مورد توجه قرار گرفته و همواره انواع مختلف و دیگر آن همچون سینمای شاعرانه، سینمای کودک، سینمای هنری و... نیز، جزء کم استقبال‌ترین گونه‌های فیلم‌سازی در کشور ما بوده‌اند. این وضعیت کمابیش به حوزه نشر کتاب‌های سینمایی نیز سرایت کرده است؛ به گونه‌ای که با وجود کثرت تعداد کتاب‌های موجود در عرصه سینمای داستانی، آثار منتشر شده در خصوص سینمای مستند بسیار اندک است و از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند. سینمای مستند امروز ما پس از گذشت چند دهه همچنان بار مشکلاتی را به دوش می‌کشد که شاکله اصلی آن‌ها کمبود بودجه و عدم برنامه‌ریزی صحیح هستند. در دوره جدید هر چند به خاطر ورود فیلم‌های دیجیتال و ویدیویی و نیز تدوین خانگی، راه برای بسیاری از فیلم‌سازان از جهت ساخت آثاری بدون سفارش دهنده هموار شده، اما همچنان امید نمایش، کورسوی چراغی است که گاهی حتی رو به خاموشی می‌گراید. در این میان، فیلم‌سازانی نیز چشم به جشنواره‌های داخلی دوخته‌اند و محتوای آثارشان در این مسیر تغییرات فراوانی پیدا کرده است. تلویزیون هم در این سال‌ها اگر چه گاه در مقام سفارش و تولید برآمده، اما هرگز نتوانسته جوابگوی نیاز این گونه سینمایی با همه وسعت و قدمت آن باشد. با وجود کاستی‌های بسیار در عرصه سینمای مستند در ایران، در این وادی به سینماگرانی بر می‌خوریم که اگر چه تعدادشان اندک است اما تأثیری که بر جریان کلی سینما اعم از داستانی و مستند داشته‌اند، کم از چهره‌های شاخص سینمای داستانی نیست. در این میان حتی فیلم‌سازانی بوده‌اند که از سینمای مستند به سینمای داستانی روی آورده‌اند و در آن عرصه نیز موفق ظاهر شده‌اند؛ کارگردانانی همچون «ابوالفضل جلیلی»، «وحید موسائیان»، «رخشان بنی اعتماد»، «خسرو سینایی»، «فرهاد ورهرام» و... (امامی، ۱۳۸۹).

از میان نام‌های برجسته و ماندگار سینمای مستند ایران می‌توان به سید مرتضی آوینی اشاره کرد که به حق صفت «عارف سینما»، برازنده اوست. آوینی که پیوندی عمیق با فقه و کلام اسلامی داشت و تلاش می‌کرد آراء و نظریاتش را در پرتو آموزه‌های انقلابی اسلامی نظم دهد، سینما را به عنوان ابزاری برای ارائه و انتقال اندیشه و عقاید خود برگزید و دیری نپایید که به یکی از ستون‌های اصلی سینمای مستند در ایران تبدیل شد. زبان ساده و به دور از تکلف آوینی در فیلم‌هایش و تأکید او بر حقیقت، باعث شد که مخاطبان بسیاری با فیلم‌های او ارتباط برقرار نمایند. آوینی با روش سینما آشنا بود و همان‌طور که نوشته‌های سینمایی‌اش مصداق این حرف است،[۱] تئوری سینما را نیز خوب می‌دانست، اما آگاهی و تخصص در این حوزه هیچ‌گاه باعث نشد که او از رسالتی که به عنوان یک پیام‌آور حقیقت بر دوش خود می‌دید، عدول کند و سینما و وسوسه‌هایش را غایت خود قرار دهد. آثار و عملکرد او در طول بیش از یک دهه اشتغال در عرصه فیلم‌سازی، گواه بر این مدعاست. نام آوینی بیشتر با مجموعه‌ای از آثار او به نام روایت فتح گره خورده است. در دوران جنگ، مستندهای روایت فتح در ایران و حتی دنیا بسیار تأثیرگذار بودند و هم اکنون نیز همچنان مطرح‌اند. موفقیت و فراگیری این مجموعه مستند به شکلی بود که «استیون اسپیلبرگ»[۲]، کارگردان نامی سینما برای ساخت ۲۵ دقیقه اول فیلم سینمایی و تحسین شده نجات سرباز رایان از مستندهای جنگ ایران الهام گرفت و آن صحنه‌ها را ساخت و پرداخت نمود. بسیاری از فیلم‌سازان داخلی نیز به شکلی مستقیم و غیر مستقیم از آوینی و سبک هنری او تأثیر پذیرفته‌اند. حتی ژانری از سینما در ایران به نام دفاع مقدس متأثر از آوینی شکل گرفت و فیلم‌های بسیاری در طی این سال‌ها در این ژانر تولید شدند که به دنبال بازتاب معنوی رخدادهای جنگ هشت ساله ایران و عراق بودند. برخی از این فیلم‌ها جزء آثار برجسته تاریخ سینمای ایران به شمار می‌روند و کارگردانان آن‌ها مزد زحمات استاد خود، مرتضی آوینی را داده‌اند، اما برخی نیز به بی‌راهه رفته‌اند و از آرمان‌ها و اندیشه‌های دفاع مقدسی فاصله گرفته‌اند. نباید از نظر دور داشت که وجه تمایز آوینی که بی شک دلیل اصلی بر تولید آثار فاخری همچون روایت فتح از سوی ایشان بوده و از او شخصیت سینمایی متفاوتی ساخته، نگاه ملکوتی و اندیشه توحیدی او بود، چنان‌که می‌گویند: «شهید سید مرتضی آوینی بدون وضو به میز تدوین دست نمی‌زدند».

منابع

۱- آقابابایی، علی (۱۳۸۳)، مستند جنگی، تهران، روایت فتح.

۲- آوینی، مرتضی (۱۳۷۷)، آینه جادو، چاپ سوم، تهران، نشر ساقی.

[۱] رجوع شود به: آوینی، مرتضی (۱۳۷۷)، *آینه جادو* (مجموعه مقالات)، تهران، نشر ساقی.

[2] Steven Allan Spielberg

۳- آوینی، مرتضی (۱۳۸۷)، گنجینه آسمانی، تهران، ساقی.
۴- آوینی، مرتضی (۱۳۸۴)، گفتار متن فیلم‌های مستند، تهران، ساقی.
۵- آوینی، مرتضی، «هویت مستقل سینمای ایران»، سوره، دوره اول، شماره ۳، ۱۳۶۸.
۶- آوینی، مرتضی (۱۳۷۶)، یک تجربه ماندگار؛ روایت فتح به روایت سید مرتضی آوینی، تهران، روایت فتح.
۷- آهنگری، فرهاد، «حقیقت در کادر اسکوپ»، یاران، شماره ۳۱، ۱۳۸۷.
۸- استادی، مسعود، «تصویر جاودانگی و حقیقت زائر دوکوهه»، یاران، شماره ۳۱، ۱۳۸۷.
۹- امامی، همایون (۱۳۸۹)، جستاری در گونه‌شناسی سینمای مستند ایران، تهران، اداره کل پژوهش و آموزش سیما.
۱۰- بارنو، اریک (۱۳۸۰)، تاریخ سینمای مستند، ترجمه احمد ضابطی جهرمی، تهران، سروش.
۱۱- خسروشاهی، جهانگیر (۱۳۸۴)، یادداشت‌هایی درباره فیلم‌های مستند سید مرتضی آوینی، تهران، روایت فتح.
۱۲- دفلور، ملوین، دنیس، اورت (۱۳۸۳)، شناخت ارتباط جمعی، ترجمه سیروس مرادی، تهران، دانشکده صداوسیما.
۱۳- دهقان، خسرو، «احترام به سینمای بیگانه، مجلسی و متروک»، نقد سینما، شماره ۲۰، ۱۳۸۶.
۱۴- دهقان‌پور، حمید (۱۳۸۲)، سینمای مستند ایران و جهان، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۵- دو ویکتور، آنیس (۱۳۸۸)، مرتضی آوینی، سینماگری عارف و مدرن (مندرج در کتاب سینما و افق‌های آینده؛ جستجویی در آرا و افکار سید مرتضی آوینی)، تهران، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
۱۶- طالبی‌نژاد، احمد، «مستند خلاق»، نقد سینما، شماره ۲۰، ۱۳۸۶.
۱۷- گوتیه، گی (۱۳۸۴)، سینمای مستند سینمای دیگر، ترجمه نادر تکمیل همایون، تهران، ماتیکان.
۱۸- مددپور، محمد (۱۳۸۴)، سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی، تهران، سوره مهر.
۱۹- مددپور، محمد (۱۳۷۷)، سینمای اشراقی؛ حقیقت از دیدگاه شهید آوینی، تهران، بنیاد سینمای فارابی.
۲۰- مران‌بارسام، ریچارد (۱۳۶۲)، سینمای مستند، ترجمه مرتضی پاریزی، تهران، فیلمخانه ملی ایران اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
۲۱- محسنی تنکابنی، محمد (۱۳۹۰)، تفاوت سینمای دفاع مقدس با سینمای جنگ.
۲۲- مختاری، ابراهیم، «رویدادی مستقل از فیلم‌ساز»، نقد سینما، شماره ۲۰، ۱۳۸۶.

۲۳- معززی‌نیا، حسین (۱۳۸۸)، سینما و افق‌های آینده؛ جستجویی در آرا و افکار سید مرتضی آوینی، تهران، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
۲۴- مهدلو، روح‌الله (۱۳۸۸)، سینمای دفاع مقدس در بوته تحلیل.
۲۵- نصیری، مهدی، «آوینی و رسانه‌های مدرن»، ماهنامه راه، شماره ۴۶، ۱۳۸۹.
۲۶- هیلر، جیم؛ لاول، آلن (۱۳۶۴)، پژوهش‌هایی در سینمای مستند، ترجمه وارزیک درساهاکیان، تهران، تهران فاریاب.
۲۷- هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، چاپ سوم، زنجان، هزاره سوم.

The Documentary Cinema of Martyr Avini and its Influence on the Formation of Holy Defense Cinema

A. Lashkari, M. Azizi

Abstract

Martyr Avini was one of the most influencial and cultural characters who could manage to deal with Western modernity and its cultural invasion, using modern equipment tools. Since he knew the invader culture with all the peculiarities, he equipped himself with one of the realizations and achievements of Western modernity, which is "cinema'. What is important is that the world's superpowers have always permeated in the culture of other countries and prevailed their values over theirs. However, Martyr Avini used this phenomenon in another respect to prove the noble and divine values. Avini showed that cinema can help to promote Islamic mysticism and revolutionary ideas. His works and documentaries could be the masters of those in the late 1350s and during 1360s that propagated religious doctrine and revolutionary ideas. In addition to the ideological works of Avini, his filmmaking style also played a significant role in his film success so that in later years many filmmakers and directors working in Iranian cinema used his style and filming mood as their model.whose words and definitions have been from the documentary and Spiritual Cinema of Avini. So can Seyyed Morteza Avini be considered the pioneer of a new movement in Iranian cinema that later on a new genre called the Holy Defense derived from it?

Keywords: Avini, documentary Cinema, war cinema, Holy Defense cinema