

## بررسی تطبیقی تولیدات سینمای دفاع مقدس حوزه هنری در دهه ۶۰ با نظریه‌های سیدمرتضی آوینی (جستاری در مدیریت سینمای ایران)

سیدمرتضی مطهری<sup>۱</sup>، مسعود دلخواه<sup>۲</sup>، اسماعیل بنی‌اردلان<sup>۳</sup> و مجید سرسنگی<sup>۴</sup>

### چکیده

امروز با گذشت نزدیک به چهل سال از انقلاب اسلامی، اختلاف دو تهیه‌کننده اصلی سینمای ایران؛ یعنی حوزه هنری و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ را باید «باشنه‌آشیل سینمای ایران» دانست. حوزه هنری در وضعیت متضادی که داعیه‌دار سینمای فاخر و ارزشی است، تولیدات و مجوزهای صادره وزارت ارشاد را رد می‌کند. به‌نظر بسیاری آثار تولیدی این ارگان با تعریف اثر فاخر همسانی ندارد. جداکردن صفت ابدی از ناهنجاری مذکوره، قبل از آنکه قهر مسئول با سینما به قهر تماشاگر از سینما دامن بزند و جنابیت‌های سینمایی بیگانه، ابتکار عمل را به‌طور کل از ما بگیرد؛ الزامی است.

در این مقاله با گزینش درون‌سازمانی ارکان مقاله (شامل آثار، کارگردانان و میانی‌نظری) از بطن حوزه هنری، به دنبال تبیین وضعیتی هستیم که در آن نتایج صریح و الزاماً موردقبول امروز قطب منتقد قرار گیرد. دفاع مقدس تنها بستر مقبولی است که می‌تواند در این تنگنا راه‌گشا باشد. آثار حاتمی‌کیا و ملاقلی‌پور به‌مثابه اسطوره‌های فیلم‌ساز دفاع مقدس، شهریار بحرانی به‌منظور طلایه‌دار سینمای فاخر، ردپایی بر شن و چشم شیشه‌ای هم به‌منزله آثار صاحب‌سبک در دهه شصت از تولیدات حوزه گزینش شده‌اند. آوینی دراصل از زمان شروع به کارش در اداره تلویزیون و سپس با تأسیس مجله سوره در حوزه هنری شروع به تلویین جدی آرای خود کرد. اگر در بحث تطبیقی مقاله تردیدی وجود نداشته باشد، این مقاله باید نقطه پایانی بر شکست‌های قبلی و آغاز نگاه جدید به تعریف اخلاق و ارزش در سینما شود. نتایج مقاله نشان می‌دهد که آثار تولیدی حوزه هنری با آرای آوینی هماهنگی غیرقابل ملاحظه‌ای دارد. مهاجر، ردپایی بر شن و چشم شیشه‌ای به‌طور قابل ملاحظه‌ای با آرای آوینی تطبیق دارد و در مقابل سه اثر هراس، گذرگاه و بلمی به‌سوی ساحل؛ دیدگاه‌های شهید آوینی ناهماهنگ هستند. بنابراین، بررسی تطبیقی حاضر نشان می‌دهد که تضاد درون‌سازمانی مذکور اثبات شده است.

### واژه‌های کلیدی

سینمای جنگ، حوزه هنری، آوینی، نظریه‌پردازی سینما، دهه ۶۰ شمسی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۸/۲۳

تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۰/۱۳

۱. دانشجوی دکتری رشته مطالعات تئاتر. دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی. پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران (نویسنده مسئول).  
Email: maysammotahari@ut.ac.ir
۲. استادیار گروه کارگردانی. دانشگاه تربیت مدرس  
Email: masoudelkhah@yahoo.com
۳. استادیار گروه سینما تئاتر، دانشگاه هنر  
Email: bani.ardalan@yahoo.com
۴. دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران.  
Email: M.sarsangi@hotmail.com

## ❖ مقدمه

از اساسی‌ترین مشکلات امروز سینما عدم درک متقابل میان مسئولان و هنرمندان در بحث از «افت سطح کیفی-ارزشی در سینمای امروز ایران» است. در این میان بررسی عملکرد حوزه هنری که یکی از پایگان اساسی تعیین‌کننده در سینمای ایران است و بخش اعظمی از تولیدات سینما را در لوای خود دارد و نیز سالن‌های سینمای بسیاری از شهرستان‌های ایران در مدیریت این سازمان هستند، می‌تواند برای همه دست‌اندرکاران سینما در ایران کارآمد و قابل ارجاع باشد. اما آنچه حوزه هنری به‌مثابه منتقد نزول ارزش‌ها در سینمای امروز ایران به آن اشاره دارد با استناد به بحث موفقیتی است که در سینمای دفاع مقدس به‌ویژه در دهه شصت به سینمای با مخاطب و درعین حال ارزشی داشته است. نظریه‌پردازی‌هایی که آوینی در سینمای دهه ۶۰ دفاع مقدس داشت؛ او را به‌مثابه «شاخص معیار» این سینما مطرح کرده است. در شرایطی که گفت‌وگو بر سر درستی تولیدات امروز سینما براساس مبانی نظری سینمای دنیا در حل و فصل موضوع برای حوزه هنری - به دلیل چیزی که عدم‌سنخیت دیدگاه غربی با اهداف ارزشی بیان می‌شود - پذیرفته نیست، انتخاب روشی بهتر است که مبانی آن را منتقد قبول کند. در سی‌سال گذشته آثار دهه شصت و آرای آوینی مخرج مشترک خطابه حوزه هنری برای انتقاد از صدور مجوز برای تولیدات سینما از سوی وزارت ارشاد بوده است.

در این مقاله با روش تطبیقی، به بررسی آثار سینمای دفاع مقدس در دهه ۶۰ از دیدگاه شهید آوینی می‌پردازیم که بر شش اثر تأثیرگذار آن زمان - که همگی تولید سازمان سینمای سوره در حوزه هنری هستند، تأکید دارد. این آثار که بررسی شدند: «مهاجر» (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸)، «گذرگاه» (بحرانی، ۱۳۶۵) «ردپایی بر شن» (هنرمند، ۱۳۶۶)، «چشم‌شیشه‌ای» (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹)، «هراس» (بحرانی، ۱۳۶۶) و «بلمی به سوی ساحل» (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) هستند. هدف از این بررسی روشن کردن میزان تطابق آثار تولیدی حوزه هنری با مبانی نظری‌ای است که مدعی آن است.

آوینی در دوره حساس جنگ تحمیلی، همزمان به نظریه‌پردازی و خلق هنری پرداخت. قریب به اتفاق سینماگران و اندیشمندان سینما همان دوران جنگ تحمیلی را به‌منزله دوران طلایی سینمای دفاع مقدس می‌شناسند. آوینی با رصد این سینما، همواره در نظر داشت درخصوص سینمای بومی ایرانی - اسلامی نظریه‌پردازی کند و چه بسا نقدهایی که خود بر آثار آن زمان می‌نوشت. اینها همه او را به‌منزله «شاخص معیار» این سینمای ویژه مطرح کرده است.

سینمای امروز ایران همواره محل بحث و اختلاف آرا بوده و بستری خلق شده که در آن هرکس می‌تواند دیگری را محکوم به تفسیر به رای نماید. این نکته را بیش از همه در اختلافات مابین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و حوزه هنری شاهد هستیم. در اینجا لازم است اشاره شود که نگارنده با نگارش ده‌ها مقاله، یادداشت و نقدونظر در این زمینه و انتشار آنها، سال‌هاست که در این عرصه فعالیت می‌کند و بنابراین از انگیزه و استعداد کافی در بستر مورد مطالعه برخوردار است.

### پیشینه پژوهش

این بخش شامل گذشته‌نگاری است که در دو بخش پیاپی است. نخست، در حوزه سینمای دفاع مقدس و دوم، در حوزه آرا و افکار مربوط به سینمای شهید آوینی.

قدمی در مقاله «رویکردی جامعه‌شناختی به سینمای دفاع مقدس» (۱۳۹۱، الف: ۸۶) سینمای دفاع مقدس را از منظر نسبتش با محیط‌های شهری و برون‌شهری بررسی کرده و می‌گوید: «به‌جزء چند فیلم که جنگ را انحصاراً در محیط‌های شهری به‌تصویر کشیده‌اند؛ بقیه فیلم‌ها عموماً به مسئله جنگ و درگیری‌های نظامی با دشمن پرداخته‌اند». مطهری در مقاله «تطور اصول و مفاهیم در نظریه سینمای دفاع مقدس» (۱۳۹۱، الف: ۵۸-۵۹)، سینمای دفاع مقدس را در کل حاصل جست‌وجو و خلق هنرمندانه در دو گونه حماسی و واقعی می‌داند. همچنین وی در مقاله «سینمای دینی، سینمای متعالی» (۱۳۹۱، ب: ۷۰) می‌گوید: «شهید آوینی تصور ظرف و مظهر را در عرصه سینما تصویری کودکانه و غلط می‌داند و معتقد است سینما ظرفی تهی نیست که بحث کنیم که آیا می‌تواند مظهر ماهیتی متعالی از قبیل اسلام یا دفاع مقدس باشد یا نه». عاطفی‌نژاد در مقاله «واکاوی آوینی از مسئله اخلاق در سینما» گفته است: «تلویزیون آدم‌ها را مفتون و مسحور می‌کند و قابل‌انکار نیست که سحر آن در انسان‌های به لحاظ روحی ضعیف، کودکان و اشخاص به اصطلاح عاطفی و احساساتی بیشتر کارگر می‌افتد. سینما نیز اگرچه درماهیت تفاوت چندانی با تلویزیون ندارد، اما از لحاظ کمی و کیفی حیطة عمل محدودتری را شامل می‌شود، چراکه تلویزیون عضو ثابت و بی‌بدیل همه خانواده‌هاست، اما رفتن به سینما مقدماتی است مخصوص به آن، که در همه شرایط ممکن نمی‌شود» (عاطفی‌نژاد، ب، ۱۳۹۱: ۶۰).

(مددپور، ۱۳۷۷) در کتاب «سینمای اشراقی؛ حقیقت در نظر شهید آوینی» به بررسی دیدگاه او در آنچه که بدان نام اشراقی داده، می‌پردازد. نباید از نظر دور داشت که کتاب مددپور مملو است

از نقل قول‌های طولانی و بسیار بلند از خود شهید است و در مجموع نمی‌توان چیز زیادی در این اثر از خود مددیور یافت. حبیبه جعفریان در اثر خود به نام «شهید آوینی (سیری در آثار)» (۱۳۸۰) به نقد و بررسی آثار سید به ترتیب تولید پرداخته؛ البته کار او بیشتر در حد معرفی باقی مانده است. اثر دیگری که آن‌را بنیاد روایت فتح با عنوان «یک تجربه ماندگار (روایت فتح به روایت شهید سیدمرتضی آوینی)» (۱۳۷۹) منتشر می‌کند هم در سطح تعریف و تمجید از آثار آوینی باقی می‌ماند «معبری از نور» (۱۳۸۲). کتاب دیگری در همین سطح است که به موضوع جنگ تحمیلی و دفاع مقدس در انعکاس دیدگاه آوینی در آثارش پرداخته است. این اثر بیشتر از کتاب آوینی با عنوان «سفر به سرزمین نور» (۱۳۸۴) الهام گرفته است. گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی در کتاب «مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید آوینی» (۱۳۷۳)، تلاش در زمینه نظریه‌پردازی را آغاز کرده است؛ اما این تلاش بسیار شتاب‌زده و نسنجیده است. آثاری که تأثیرگذار باشند، اندک است. «بر ستیغ جبال فتح» کتاب جهانگیر خسروشاهی (۱۳۸۴) است که به‌طور مشخص یادداشت‌هایی را درباره فیلم‌های مستند سیدمرتضی آوینی گردآورده است. همین نگاه متمرکز و جزئی بر آثار مستند آوینی حاکی از رویکرد دقیق و جدی پژوهشگر است. علی‌تاجدینی هم در اثر «استعارات تاویل» (۱۳۸۴) درباره اندیشه‌های ادبی شهید آوینی پژوهش کرده است، هرچند تنها به یک نگاه ادبی - که در آثار آوینی بسیار بارز است - بسنده کرده است. ممکن است ساده‌انگاری به‌نظر آید، اما این اثر در میان دیگر آثار، ارزش بیشتری دارد. زهرا حسینی هم در کتاب خود با عنوان «اندیشه‌های شهیدمرتضی آوینی» (۱۳۸۴)، نگاهی پژوهشی را دنبال می‌کند؛ اما سطح کار او از دو اثر مذکور پایین‌تر است. در تمام موارد فوق، کمیت اندک منابع و مآخذ، غالب‌بودن نظر نگارنده بر نظر سیدمرتضی و حاشیه‌روی‌هایی از قبیل خلط موضوعات نامرتبط؛ به کیفیت پژوهش‌ها خدشه وارد کرده است؛ اما از جدیدترین و بهترین آثار منتشر شده کتابی با عنوان «زیباتر از زندگی» (مزرعتی، ۱۳۹۰) است که به همت مرکز گسترش سینمای تجربی تهیه شده و برای نخستین بار به ارزیابی و تحلیل یاران و همکاران و حتی خانواده خود آوینی از حمله همسر، پدر و فرزند این شهید پرداخته است.

### روش پژوهش

در این مقاله با روش تطبیقی به مقایسه و بررسی سینمای دهه ۶۰ ایران از دیدگاه و آرای

سیدمرتضی آوینی می‌پردازیم. به عبارت دیگر، ابتدا در مقاله به تطبیق نظریه‌های آوینی با فیلم‌های سینمایی می‌پردازیم و نقاط شباهت و نزدیکی دو گزینه را بررسی می‌کنیم و به نقاط افتراق و اختلاف موارد اشاره خواهیم کرد.

در انتخاب آثار تنها نقطه مشترک همه، آثار تولیدی سازمان سینمایی سوره است. این فیلم‌ها گاهی در جشنواره‌های فجر و سینمای دفاع مقدس حضور داشته‌اند یا حائز رتبه‌هایی شده‌اند؛ مهم‌ترین عامل انتخاب، درستی فاخر بودن اثر از دید حوزه هنری بوده است. سعی شده است بحث تطبیق حتی در موارد پژوهشی و ارجاعات متنی هم رعایت شود و به متون و مقالاتی در بحث و استدلال اشاره شود که در زمینه انتشارات و فعالیت‌های حوزه هنری چاپ شده‌اند. مثلاً برای تبیین وضعیت سینمای مورد قبول حوزه هنری، از مقالات شخص آوینی که ابتدا در ماهنامه سوره منتشر می‌شدند، مجموعه آثار نشر سوره مهر و مجموعه مقالات و نقدهایی که در نشریه «شبکه هنر» که در سال‌های ۹۰-۹۲ در حوزه هنری منتشر می‌شد، استفاده شد.

### مبانی نظری

آوینی با آثار بسیار زیادی که در عرصه سینما تولید کرد، شاید بیش از همه یک سینماگر به نظر آید تا یک نظریه‌پرداز یا پژوهشگر، نویسنده یا ... چیزی که بیش از همه دوره زندگی پس از انقلاب او را پررنگ و مهم می‌نماید، همزمانی آن با اتفاقات اساسی ایران از جمله انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی است. شهادت زودرس آوینی هم در سال ۱۳۷۳ مزید بر این علت شد، چراکه امکان داشت با ادامه زندگی او و تجربیات دیگرش، حالا او را نه تنها نظریه‌پرداز سینمای جنگ بدانیم که نظریه‌پرداز فلسفه، هنر و رسانه و علوم انسانی الهی فراوان دیگری که آوینی با شروع فعالیت کوتاه مطبوعاتی‌اش پی گرفته بود؛ به حساب آوریم.

سینمای پس از انقلاب نیز که حیات جدی آن از سال ۱۳۶۲ به بعد آغاز شده، سینمایی است که امکان بیان در عرصه عمومی را بهتر از هر شاخه‌ای پیدا کرده است. سینمای ساواکی و غیرساواکی، سینمای جنگ، سینمای ملودرام و خانوادگی، سینمای سیاسی، سینمای روشن‌فکرانه همه منعکس‌کننده شرایط اجتماعی و سیاسی و فکری سال‌های پس از انقلاب هستند. در بعضی، ارتباط با واقعیت بیشتر است و توهم واقعیت رابطه نزدیک‌تری با زندگی جمعی آدم‌ها دارد و در بعضی، سینما تابلویی از زندگی فردی است و دقیق‌تر بگوییم خاطرات شخصی سینماگری

است که بیشتر درون‌گراست تا برون‌گرا. سینمای دفاع مقدس که عمری سه دهه‌ای دارد، هر چند از نظر تکنیک، تا امروز چشم‌اندازی صعودی داشته؛ اما از لحاظ محتوا نمودار پرافت و خیزی را در کارنامه‌اش ثبت کرده است. با این حال، آثار دهه اول این سینما (دهه ۶۰) را اغلب منتقدان، دوران اوج این هنر می‌دانند.

سیدمرتضی آوینی در ارائه دیدگاه‌های خود به‌طور مبسوط به مقایسه و تبیین جایگاه سینمای دفاع مقدس در برابر سینمای غرب پرداخته و در نقل مشهوری از خود با عنوان «فرزندان انقلاب در برابر عرصه‌های تجربه‌نشده سینما» (آوینی - الف، ۱۳۷۷: ۴۵) تلاش کرده است نخستین گام‌های اساسی را در بیان نظریه سینمای دفاع مقدس و مقاومت بردارد. از نظر او باید راه جدیدی در عرصه سینما ساخت که با راه و روش‌های موجود سینما متفاوت است «راه ما از آنجا که غربی‌ها رفته‌اند و می‌روند نمی‌گذرد و باید متوقع بود که اگر افق‌هایمان با یکدیگر متفاوت است، راه‌هایمان نیز متفاوت باشد؛ روش‌هایمان نیز» (آوینی، ۱۳۸۰: ۶۶). سیدمرتضی معتقد است سینمای امروز به‌منظور تفنن ایجاد شده و در خدمت تبلیغات شیطانی غرب است. تماشاگر نیز از نظر او از همان آغاز به قصد تفنن و با نیت غرق‌شدن در لذت‌های کودکانه و احساسی<sup>۱</sup> به سینما می‌آید، «با عینکی که هالیوود بر چشم او نهاده است و اگر با پاکتی تخمه ژاپونی نیاید، حتماً می‌آید تا برای ساعاتی چند خود را و مشکلات واقعی خود را در یک «خواب و خیال تجسم یافته، فراموش کند» (آوینی - الف، ۱۳۷۷: ۴۶). آوینی در گفتار خود به چهار مورد اساسی درباره این سینما شامل «شخصیت‌پردازی»، «طرح و چینش وقایع فیلم‌نامه»، «هدف و غایت» و سرانجام «سبک‌سینمایی» اشاره می‌کند.

الف. شخصیت‌پردازی: آوینی در فرازی از آرای خود به حقیقتی متناقض‌نما در تصویرکردن قهرمانان دفاع مقدس اشاره می‌کند: «رزم‌آوران جبهه حق، همگی به اسوه‌های خویش که اولیای خدا هستند نزدیک می‌شوند و از تکلف و تصنع، جلوه‌فروشی، عصبیت، تظاهرات احساساتی و اغراق‌آمیز در رفتار، عادات جنون‌آمیز، اضطراب و التهاب، خیالبافی و همه امراض قلبی - کبر، عجب و ریا، حسد، خودبینی و خودنمایی... - دور می‌شوند و بنابراین، اصلاً پرسوناژهای<sup>۲</sup> مناسبی برای تئاتر و سینما و حتی رمان نیستند. تئاتر و سینما لزوماً با «نمایش» سروکار دارند و باید تا

1. Sentimental  
2. Personage

آنجا که ممکن است فاصله میان ظاهر و باطن و بیرون و درون را حذف کنند و تماشاگر را بی‌معطلی به ویژگی‌های اخلاقی و روحیات پرسوناژها برسانند و کاملاً روشن است که جلوه‌گر ساختن شخصیت‌های جبهه حق با توجه به روحیه غیرنمایشی آنها چقدر دشوار است» (آوینی - ب، ۱۳۷۷: ۲۳-۲۴).

آوینی پس از تأکید بر ویژگی‌های مؤمنان حقیقی درخصوص پرهیز و ابا از «نمایش دادن» خویش و غیرنمایشی بودن همگی این ویژگی‌ها، با اشاره به «درون‌گرا» نامیدن اشخاصی این چنین از دید روان‌شناسی مدرن و در تضاد قرارداد آن با ویژگی برون‌گرایی که ویژگی نمایشی است، با آوردن مثال‌هایی به روشن ساختن مفهوم موردنظر می‌پردازد: «اگر شما پرسوناژهای فیلم «رام‌کردن زن سرکش»<sup>۱</sup> را با شخصیت‌هایی که ما در جست‌وجوی آنها هستیم مقایسه کنید، راهی به‌سوی درک این حقیقت خواهید یافت که التزام به واقع‌گرایی در باب شخصیت‌هایی چون رزم‌آوران جبهه حق چقدر مشکل است» (آوینی - ب، ۱۳۷۷: ۲۶). مثال دیگر او از میان فرماندهان به نام دفاع مقدس است: «در میان فرماندهان لشکر ۲۷ محمدرسول‌الله<sup>(ص)</sup>، حاج‌همت بیش از دیگران هنگام سخن گفتن در میان جمع رفتاری نمایشی داشت: خم‌وراست می‌شد، دست‌هایش را تکان می‌داد و احوال درونی‌اش در یکایک خطوط چهره‌اش آشکار می‌شد؛ اما او هم، مثل دیگران، هنگام فرماندهی و مواجهه با خطرات و ضدحمله‌های دشمن هرگز روحیه‌ای نمایشی نداشت؛ آرام بود و اصلاً گرفتار هیجان و اضطراب و التهاب و خشم و پرخاش‌جویی و شتاب‌زدگی و... نمی‌شد، حال آنکه تئاتر و سینما درماهیت ناچارند که برای نمایش دادن حالات درونی، روی به اکسپرسیونیسم<sup>۲</sup> بیاورند» (آوینی - ب، ۱۳۷۷: ۲۷). بنابراین، از دیدگاه آوینی شخصیت‌پردازی در سینمای ایران باید در درجه اول بردباری و آرامش را در کنار روحیه سلحشوری و حماسه‌سازی به‌تصویر کشد.

ب. طرح فیلم‌نامه (پرداخت و چینش وقایع): از نظر آوینی مسئله «پرداخت وقایع» در فیلم‌هایی این‌چنین که متضمن بیان حقایق و متعهد به اسلام هستند، حتی از پرداخت پرسوناژها نیز مشکل‌تر است. «فیلم سینمایی، خواه ناخواه، با یک «سیرداستانی» محقق می‌شود و سیر داستانی نیز به‌ناچار بر مجموعه‌ای از وقایع و حوادث و رابطه‌ی علی میان آنها استوار است. هر فیلم‌ساز، ناگزیر، وقایع فیلم خود را آن‌چنان ایجاد می‌کند که خود می‌پسندد؛ اما در نزد فیلم‌ساز

۱. براساس نمایشنامه‌ای به همین نام *The Taming of the Shrew* از ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶ - ۱۵۶۴) دو فیلم یکی به کارگردانی سام تایلر (آمریکا، ۱۹۲۹) و دومی به کارگردانی فرانکو زفیرلی (آمریکا و ایتالیا، ۱۹۶۹) ساخته شده.

2. Expressionism

مؤمن، وقایع و حوادث تحقق اراده حق و مشیت مطلق او هستند و اسباب و علل، آن‌چنان که از این الفاظ بر می‌آید، وسائلی هستند که حقیقت جهان از طریق آنها ظاهر می‌شود» (آوینی، ۱۳۷۸: ۷۱) و در جای دیگر می‌گوید: «هنرمند مؤمن در عین حال انسان را واقعاً مختار می‌داند و اعتقاد به مشیت در نزد او منافی این اختیار و ملازم با جبر نیست: لاجبر و لاتقویض بل امر بین الامرین<sup>۱</sup> ... پس کار او در پرداخت وقایع همان قدر مشکل است که در درک این حقیقت» (آوینی، ۱۳۷۶: ۴۴).

گویی آئین سینما در شرق نگاه آوینی، به درستی رنگی متناقض‌نما به خود گرفته است و همین است که به حساسیت مسئله می‌افزاید: «از سوی دیگر، هنرمند مسلمان در کار قصه‌پردازی برای سینما، تئاتر و... با این مسئله اساسی روبه‌رو است که چگونه عالم را با مجموعه زشتی‌ها و زیبایی‌هایش براساس «عدل الهی» معنا کند. هنرمند مسلمان اگرچه باید دیدی «خطاپوش» داشته باشد و عالم را سراسر تجلی فعلی اسما و صفات الهی بداند، اما در عین حال نباید فراموش کند که چگونه خیرات و زیبایی‌ها در متن زشتی‌ها و نقایص جلوه می‌کنند، آن‌چنان که سفید در متن سیاه، نیهیلیسم<sup>۲</sup> و آنارشسیسم<sup>۳</sup>، پسیمیسم<sup>۴</sup>، اگزیستانسیالیسم<sup>۵</sup> سارتر<sup>۶</sup> و کامو<sup>۷</sup> ...» (آوینی، ۱۳۷۸: ۷۳). در مجموع، می‌توان گفت مضمون فیلم‌نامه در درجه اول باید در راستای تجلی آیات الهی باشد و در درجه دوم محلی از هنرنمایی تمنیات هنرمندانه و همچنین اشاره به نقایص و انتقادات موجود.

ج. هدف (غایت): سیدمرتضی آوینی به تفاوتی اساسی در سینمای غرب و سینمای شرق رسیده است: تفاوت در غایات و مقاصد. «سینمای امروز درماهیت در خدمت «تفنن» در آمده است و بنیان همه قواعد متعارفی که در سینما وجود دارد بر همین اصل است. «انسان و اسلحه»، «دیده‌بان»، «عبور» و «روزنه» برای ایجاد تفنن ساخته نشده‌اند؛ آنها از طریق «فطرت» در پی «ایجاد تحول» در مخاطبان خویش هستند و این کار در حقیقت «تبلیغ» است؛ تبلیغ به معنای قرآنی لفظاً، نه بدان مفهوم که در این روزگار مصطلح است» (آوینی، ۱۳۸۴: ۱۲). «این وظیفه

۱. لاجبر و لاتقویض ولكن امر بین امرین؛ نه جبر است و نه تقویض، بلکه امری است بین این دو. ترجمه «اصول کافی»، باب سی‌ام، حدیث ۱۳، به نقل از حضرت امام صادق (ع).

2. Nihilism

3. Anarchism

4. Pessimism

5. Existentialism

6. Jean Paul Sartre (1905 – 1980)

7. Albert Camus (1913-1960)



اصلی هنر است و این جمله کوتاهی که از حضرت امام خمینی<sup>(۵)</sup> نقل می‌شود نیز اشاره به همین مطلب دارد: «هنر عبارت است از دمیدن روح تعهد در انسان‌ها. هنر به معنای حقیقی «کمال» و «فضیلت» است و وظیفه دارد انسان‌ها را نیز به کمال و فضیلت برساند و این مقصود با ایجاد تفنن برای مخاطبان سطحی و احساساتی سینما حاصل نمی‌آید. نه اینکه مردم نیازی به تفنن نداشته باشند، اما مقصد هنر این نیست. آثار حقیقی هنری پر از لطف و صفا و آرامش و مستی و قرار بی‌قراری و شوق و ... هستند و لزوماً نه این چنین است که جذب قلوب مردم، تنها با دلقک‌بازی و آرتیست‌بازی و تفنن ممکن باشد و لاغیر» (آوینی، ۱۳۸۰: ۳۳).

نکته دیگر مربوط به بحث غایت در فیلم سینمایی، «جاذبیت» است. «در این اصل که فیلم باید «جاذبیت» داشته باشد حرفی نیست، اما کدام جاذبیت؟ جاذبیت حقیقی و فطری یا جاذبیت‌های دروغین مبتنی بر غرایز و نفسانیات و توهمات و تخیلات مالیخولیایی شیطانی؟ اغلب خیال می‌کنند که روی آوردن به جاذبیت‌های کاذب از لوازم ذاتی سینما است، حال آنکه حقیقت امر جز این است؛ سینما به لحاظ ذاتی «هالیوودی» نیست و تجربیات سالم سینمای غرب نیز خود حکایت از همین حقیقت دارد. وظیفه فیلم‌سازان مسلمان در این طریق بسیار دشوار است و مگر وظیفه گردان تخریب، بجه‌های اطلاعات و عملیات و خط‌شکن‌ها آسان بود؟ آنها بر «فناورانه تسلیحاتی غرب» غلبه کردند و اینها نیز باید عرصه «هنر فناورانه» را فتح کنند» (آوینی، ۱۳۷۸: ۹۶). در مجموع، هدف از ساخت فیلم از دید آوینی، نباید جلب مخاطب صرف و پرداختن به جاذبیت‌های تفنن‌زا باشد، بلکه هدف ایجاد تحول در مخاطبان سینما است.

د) سبک صحنه‌پردازی سینمایی (رئالیسم، سمبولیسم یا ...) در این بخش آوینی دغدغه یافتن سبک بین کارگردانان سینمای دفاع مقدس را نشانه می‌گیرد «نمادیسیم در سینما و در سایر هنرها در چپ‌های است که از ظاهر عالم به باطن آن گشوده می‌شود، اما آیا به‌راستی از این طریق می‌توان هر امری را از غیب به‌منصه ظهور و عالم شهادت کشاند؟ آیا به‌راستی می‌توان همه چیز را، حتی بهشت و دوزخ را، نشان داد؟» (آوینی - ب، ۱۳۷۷: ۳۱). او با آوردن مثال‌هایی برای انتقال مفهوم موردنظر خود، شاهد می‌آورد. «سازندگان فیلم‌های «افق» و «روزنه» دچار این تصور اشتباه شده بودند که حتی بهشت و عالم ملکوت را نیز می‌توان به‌طور مستقیم و با صراحت نشان داد؛ در حالی که نمی‌توان آن‌ها را نشان داد. بهشت حقیقتی مجرد و غیرمادی است و امری این چنین را نمی‌توان به‌طور مستقیم به زبان تصویر ترجمه کرد. تصویر باغ‌هایی دنیایی

به هیچ چیز جز باغ‌های دنیایی دلالت نخواهد کرد و این توقعی بسیار ساده‌لوحانه است که ما بخواهیم بهشت را نیز با همین گل و گیاه‌ها و دارو درخت‌ها نمایش دهیم و یا جهنم را با همین آتش‌ها و گرز و زنجیر و ... حقایق مجرد جز از طریق نمادیسیم و با زبانی شبیه به آنچه ما در رؤیاهای خویش می‌بینیم نمی‌توانند به قالب تصویر و تجسم دربیایند و بنابراین، این دوستان، حق این بود که بهشت و زیبایی‌ها و نعمات آن را توسط سمبل‌هایی غیرمستقیم و متناسب، به تصویر بکشند» (همان: ۳۲). در مقام جمع‌بندی از سخنان آوینی راجع به سبک چنین برداشت می‌شود که نباید مفهوم مثالی معنویات الهی را با پرداخت رنگین و پرزرق و برق فدای ظاهرسازی مادی سبک‌های مختلف کرد، بلکه باید با توسل به نمادهای کنایی و غیرمستقیم مفهوم را انتقال داد.

### بحث و استدلال

فیلم «مهاجر» (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) راجع به استفاده از هواپیماهای بدون سرنشین کنترل از زمین در جنگ تحمیلی است. به دلیل برد محدود دستگاه کنترل، خلبانان در دو ایستگاه مقابل، در خطوط دشمن مستقر می‌شوند. خلبانی که به خطوط دشمن نفوذ کرده، درحالی‌که با دشمن درگیر می‌شود، عملیات شناسایی را انجام می‌دهد و هواپیما را در هوا تحویل خلبان دوم می‌دهد و به شهادت می‌رسد. داستان فیلم «گذرگاه» (بحرانی، ۱۳۶۵) مربوط به مأموریت یک گروه کماندوی ایرانی به فرماندهی ناصر با هدف انفجار پل اصلی گذرگاه تدارکاتی دشمن است. پس از انجام عملیات، تنها احمد از گروه بازگشته است. در تهران همه ناصر را شهید می‌پندارند، درحالی‌که ناصر به واسطه شکنجه‌های سخت عراقی‌ها، حافظه‌اش را از دست داده و در بیمارستان بستری است. پسر عمه لوجج و متمول عاطفه (نامزد ناصر) درخواست شکست‌خورده از دواج را دوباره مطرح کرده و پدر عاطفه هم، از او استقبال می‌کند. با تماس بیمارستان و دعوت از احمد برای شناسایی جانباز مجهول‌الهویه، ناصر شناخته می‌شود و به عاطفه می‌پیوندد.

در فیلم سینمایی «ردپایی برشن» (هنرمند، ۱۳۶۶) ماجرای گم‌شدن یک پرچم شوروی در جریان نقشه‌برداری سالات‌های روس از کویر ایران و پاره‌پاره شدن بی‌غرض آن در بازی کودکان ایللیاتی‌های چادر نشین کویر، قاتله‌ای جنگی را پدید می‌آورد که از آن جز صدای نعره استعمار روس، ناله زنان و کودکان و گوسفندان بی‌پناه ایللیاتی‌های ایرانی شنیده می‌شود. افراد قبیله درصدد مقابله برمی‌آیند. هم‌ایلان دربند از زندان می‌گریزند و با یورش به پادگان گرم عیش و نوش قوای شوروی، آنان را

به هلاکت می‌رساند. با شهادت بهادر بر اسب و واهمه از نتایج کار، داستان به پایان می‌رسد. در فیلم سینمایی «چشم‌شیشه‌ای» (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) فرمانده، که با تمنیات کاربردی و نظامی از فیلمی که بچه‌های تبلیغات جنگ گرفته‌اند، راضی نیست؛ افکار تبلیغی خط مقدم جبهه (قاسم) را بی‌ارزش می‌داند. قاسم تصمیم می‌گیرد با ساخت فیلمی درخور، رضایت او را جلب کند. در موفقیت ابوالفضل در یافتن محل کمین دشمن از طریق کانال، قاسم نیز فرصتی می‌یابد که جلو برود. صحنه آخر پرده‌برداری از راز شهادت قاسم، با چشم‌شیشه‌ای دوربین فیلم‌برداری در برابر چشمان فرمانده است که فیلم را می‌بیند. قاسم پس از شهادت ابوالفضل، با چشمان آسیب دیده، دوربین را در زمین کار گذاشته و خودش آرپی‌جی را برداشته و ضمن انهدام مواضع دشمن، به شهادت رسیده است.

اما در فیلم «هراس» (بحرانی، ۱۳۶۶) ابراهیم، از مبارزان مسلمان‌گردد، با یک گروه از رزمندگان در جنگ‌تحمیلی همراه می‌شود و با نفوذ به مقر عراقی‌ها، از هدف آنها مبنی بر بمباران شیمیایی روستاهای کردنشین ایران اطلاع می‌یابد. پس سعی در نجات مردم بی‌گناه دارد؛ اما در این مسیر، با دشمن دیرینه‌اش اسکندرخان که مانع کار او می‌شود، در تقابل قرار می‌گیرد. ابراهیم او را که از اقوام کرد است ولی با عراقی‌ها همراه شده، به قتل می‌رساند.

در فیلم «بلمی به سوی ساحل» (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) با بی‌نتیجه‌ماندن کوشش مرتضی، فرمانده گردان پاسداران عازم خرمشهر در حال سقوط - به دلیل کارشکنی دولت بنی‌صدر - او و گردانش یک روز پس از سقوط خرمشهر به آنجا می‌رسند. آنها با یک بلم از کارون می‌گذرند و با لباس عراقی‌ها در خرمشهر تصرف شده، اطلاعات کسب می‌کنند. با آگاهی عراقی‌ها از وجود ایشان و درگیری شب‌هنگام، همراهان مرتضی به شهادت می‌رسند و مرتضی شهدا را با همان بلم به آن سوی کارون برمی‌گرداند.

در این بخش از مقاله، به تطبیق و ارزیابی مقایسه‌ای شش فیلم سینمایی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، با نظریه‌های مطرح‌شده آوینی در چهار بخش گفته‌شده در مبانی نظری مقاله پرداخته می‌شود.

**الف. شخصیت‌پردازی:** همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، از دیدگاه آوینی شخصیت‌پردازی در سینمای ایران باید در درجه اول بردباری و آرامش را در کنار روحیه سلحشوری و حماسه‌سازی به‌تصویر بکشد. در فیلم مهاجر (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) «خلبانی به نام «اسد» که به خطوط دشمن نفوذ کرده، درحالی‌که با دشمن درگیر می‌شود، عملیات شناسایی را انجام می‌دهد و هواپیما را در هوا تحویل خلبان دوم داده و به شهادت می‌رسد» (عاطفی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۶۲). این درست نقطه مقابل

نگاه هالیوودی است. اسد (با بازی علیرضا خاتمی) که قهرمان اصلی فیلم مهاجر است و با حمله به دشمن و مقاومت جان فشانانه در برابر او، عملیات شناسایی را با موفقیت انجام می‌دهد، به عکس نگاه سینمای غربی که در این گونه لحظات، حداقل نام‌آوری و بزرگ‌نمایی قهرمان را با جلوه‌های ویژه و غیرویزه متنوع فعال می‌کند؛ به‌طور ناگهانی شهید می‌شود و چیزی که از او می‌ماند هدف رزمندگان است.

گذرگاه (بحرانی، ۱۳۶۵) چند کوماندو و به رهبری «ناصر» برای عملیات شناسایی اعزام می‌شوند. «ناصر، حلقه‌ی ازدواجش را به عاطفه - که تازه به عقد او درآمده - پس می‌دهد و می‌رود» (مطهری، ج ۱، ۱۳۹۱: ۶۱). از همان ابتدای فیلم نگاه بحرانی در تناقض کامل با نظریه آوینی قرار می‌گیرد. شخصیت‌های فیلم سینمایی دفاع مقدس اصلاً جولانگاه کوماندوها، آرنولدها و راک‌ها نیست. اتفاقاً ماجرای انسان‌های عادی، ساده و حتی فرودست و ضعیف؛ انگاره‌های بهتری از قدرت‌پردازی در بدنه شخصیت‌هاست. پس دادن حلقه‌ی ازدواج از سوی ناصر به‌منزله‌ی حرکتی بزرگ‌منشانه، منتهی و پرتکلف است و به این معنی است که جنگی که ناصر گرفتار آن است، ربطی به عاطفه پیدا نمی‌کند. این عمل علت ازدواج ناصر و عاطفه را به کلی زیر سؤال می‌برد. از طرف دیگر، عاطفه هم برخوردی منفعلانه و مسکوت در فیلم دارد. آیا این تاییدکننده تفوق نگاه مردانه در اثر نیست؟ درحالی‌که نگاه آوینی به شخصیت‌پردازی حفظ ارزش‌های انسانی در سایه‌ی بردباری، آرامش و توکل است و روحیه‌ی جنگ‌آوری در درجه‌ی دوم باید قرار بگیرد.

از جمله نقش‌های اساسی در جریان فیلم‌نامه ردپایی بر شن (هنرمند، ۱۳۶۶) را «بهادر» و «کودکان بادیه‌نشین» دارند. برای نمونه جریان پردازش آنها را بررسی می‌کنیم: «بهادر خسته و تشنه زیر سایه یک درختچه کویری، خوابش برده است. این درحالی است که یکی از سالات‌های روس بالای سر او رسیده و اسلحه‌اش را به سمت او نشان رفته‌است. در همین حین است که یکی از ایلیاتی‌های بادیه‌نشین، سر می‌رسد و با کشتن سالات روسی، بهادر را نجات می‌دهد و بهادر خواب پریده می‌ماند و هیبت صدای گلوله‌ای که هرگز از خاطرش نخواهد رفت» (سعادت‌حسینیان، الف، ۱۳۹۱: ۷۲).

به‌طور کلی، شخصیت‌پردازی بی‌ادعای نویسنده ردپایی بر شن (هنرمند، ۱۳۶۶) را شاهد هستیم. نه بهادر و نه ایلیاتی که به داد او می‌رسد، چیزی ندارند که نشان از قدرت‌نمایی آنها باشد. تنها برای نجات جان یک انسان است که جان انسان دیگر گرفته می‌شود. قوانین انسانی زیر پا

گذاشته نشده و غیر از این یک موقعیت اندیشگانی پدید می‌آید که معانی مختلفی را در ذهن ایجاد می‌کند. آیا ما کودکان از خواب‌پریده‌ای نیستیم که با صدای گلوله‌ای از خواب پریده‌ایم و اشک به چشم داریم غافل از اینکه گلوله برای حفظ جان ما شلیک شده است؛ اما در ایل، «بازی کودکان بادیه‌نشین آنها را به سمت محل پرچم نفیس و مخملی روس می‌کشاند و آنها مست بازی کودکانه، پرچم شوروی را پاره‌پاره می‌کنند» (سعادت‌حسینیان، الف، ۱۳۹۱: ۷۲). تمهیدی متواضعانه برای راه‌انداختن غائله بزرگ جنگ است که با تمامی شخصیت‌های موردنظر همخوانی داشته و در عین حال، صبر و بردباری بر روحیه سلحشوری تفوق دارد.

در فیلم «چشم‌شیشه‌ای» (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) مخاطب شاهد اعزام «قاسم» به‌عنوان بسیجی تبلیغاتی به خط مقدم جبهه است. حاجی از فیلمی که بچه‌های تبلیغات گرفته‌اند راضی نیست... از نظر فرمانده کار زیادی از دست قاسم و دیگر تبلیغاتی‌ها بر نمی‌آید... این تضاد قاسم را وامی‌دارد در قالب تولید فیلمی مستند، جست‌وجویی را آغاز کند. در این اثنا رزمنده‌ای به قاسم می‌گوید: اومدی با تبلیغات عملیات کنی؟!...» (سعادت‌حسینیان، ب، ۱۳۹۱: ۵۹) چنان‌که واضح است، شخصیت‌پردازی درست با نگاه آوینی همخوانی دارد و آنجا که نگاه آوینی به هنرمندان فیلم‌ساز مانند سنگرسازان رزمندگان است این واقعیت نمود می‌یابد.

بحرانی در فیلم «هراس» (بحرانی، ۱۳۶۶) با نگاهی به عصبیت‌های قومی و قبیله‌ای بخش کوچکی از این تنوع قومی در ایران، «به موضوع ایجاد دودستگی در میان اقوام کرد با تصویرکردن ابراهیم، که جانش را در راه وطن به حراج می‌گذارد؛ در مقابل اسکندرخان، که هرچند هم‌وطن اوست؛ ولی با غارت هموطنانش، روح خود را به شیطان می‌فروشد؛ پرداخته است» (قدمی، ب، ۱۳۹۱: ۹۲). کارگردان در این اثر سراغ سران و سرکردگان رفته است. در دو طرف نزاع دو قطب اصلی - تداعی‌کننده حکومت‌های موروئی - قرار گرفته‌اند. او با پرهیز از رفتن به سراغ آدم‌های ساده روستا، امکان ایجاد تغییر و تحول در احوال روستاییان را از آنها سلب می‌کند. گویی در هراس نه جایی برای تحول شخصیت‌ها هست و نه جایی برای تحول مخاطب.

«مرتضی» در فیلم «بلمی به سوی ساحل» (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) در خرمشهر تصرف شده؛ «شبانہ با یک بلم از کارون می‌گذرد و با لباس عراقی‌ها به مواضع دشمن نفوذ می‌کنند تا با از استحکامات دشمن جهت ضربه‌زدن نقشه‌برداری کنند. پس از انجام عملیات هم، بر اثر درگیری با عراقی‌ها همراهان مرتضی به شهادت می‌رسند و مرتضی آنان را با همان بلم به آن سوی

❖ سال شانزدهم، شماره سی و یکم، تابستان ۱۳۹۴

کارون می‌رساند» (مطهری، د.، ۱۳۹۱: ۶۶). قهرمان‌پروری کارگردان در پیکره مرتضی از ابتدا تا انتهای فیلم می‌تواند او را به یک شخصیت طراز اول ستاره‌پروری تبدیل کند. کل سیستم و چرخ فیلم‌نامه روی مهارت‌ها و حماسه‌سازی‌های مرتضی می‌چرخد و یاری‌های بلادرنگ و همواره نویسنده، او را از تمام مهلکه‌ها سالم به در می‌برد که هماهنگ با نظریه‌های مذکور نیست. در مجموع فیلم‌های مهاجر، ردپایی برشن و چشم‌شیشه‌ای مطابق آرای آوینی در شخصیت‌پردازی و فیلم‌های هراس، گذرگاه و بلمی به‌سوی ساحل؛ ناهماهنگ با این آرا ارزیابی می‌شوند.

ب. طرح فیلم‌نامه (پرداخت و چینش وقایع): مضمون فیلم‌نامه در درجه اول باید در راستای تجلی آیات الهی باشد و در درجه دوم محلی از هنرنمایی تمنیات هنرمندانه و همچنین اشاره به نقایص و انتقادات موجود. انتخاب مضمون اصلی فیلم مهاجر (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) که هوایم‌ای کنترلی موجود در آن نیز به همین نام شناخته می‌شود؛ حاکی از جایگاه اساسی اشیای جان‌گرفته در اثر دارد. این مضمون تنها به هوایم‌ای بدون سرنشین و پلاک‌ها ختم نمی‌شود، بلکه در فیلم حاتم‌کیا همه‌چیز زنده است. «رابطه محمود با نی‌اش، رابطه انسان با یک وسیله بی‌جان نیست، رابطه غریب دورمانده‌ای است که با همدم خویش راز می‌گوید. خمپاره‌ها که زنده‌اند و همچنین وسایل به‌جامانده از اصغر - قرآن، تسبیح و ... - هنگام دفن او در میان نیزار دارای نقش و هویت هستند. این نگاه مؤمنانه عارفی حقیقی است که جهان را مظهر اسماء‌الله می‌بیند» (عاطفی‌نژاد، الف، ۱۳۹۱: ۶۲).

گذرگاه (بحرانی، ۱۳۶۵) «روایتی چندگانه است با مجموعه‌ای از المان‌های در خود پنهان که تقابل مسائلی اعم‌از تشکیل زندگی زناشویی و مبارزه برای وطن، تقابل پنجره‌ها و درب‌های روبه‌رویی - که بارها به‌منزله مضمون ترانه‌های عاشقانه ایرانی انتخاب شده‌اند - تقابل خواستگاران دست‌خالی و غنی، تقابل رزمندگان وطن و جنگاوران متجاوز، تقابل استقامت ایرانی‌ها و افسردگی مقامات عراق - تا خودکشی ایشان در حاشیه بی‌عدالتی حاکم بر نظام‌بعث - و تقابل‌های بسیار دیگر که با تمهید پوس<sup>۱</sup> به محض انجام از آنها گذشته می‌شود را در خود ثبت کرده است» (مطهری، ج، ۱۳۹۱: ۶۱). کارگردان با تن‌دادن به تمهیدات سینمایی غرب، می‌خواهد به هر نحو ممکن در اثر جذابیت ایجاد کند، هرچند نگاه مادی غربی بر نگاه معنوی دفاع مقدس چربیده باشد.

چهار سالات روس در «ردپایی بر شن» (هنرمند، ۱۳۶۶). پس از انجام مراسم احترام به پرچم روس، مأموریت نقشه‌برداری از ایران را برعهده گرفتند تا بتوانند تسلط همه‌جانبه‌ای

بر ایران داشته باشند. «آنها پس از آنکه پرچم خود را بر فراز تپه‌ای نصب می‌کنند، راهی کویر می‌شوند. یکی از سالات‌ها که در ابتدای مسیر، از فرط تشنگی و خستگی راه صعب کویر، هلاک می‌شود درحالی که حتی جانی برای کمک خواستن از همراهان قدرت‌کوردۀ خود، ندارد» (سعادت‌حسینیان، الف، ۱۳۹۱: ۷۲). این ابتدای فیلم بلند «ردپای بر شن» (هنرمند، ۱۳۶۶) است که با زبردستی هرچه تمام‌تر و با تکیه مستقیم بر آیات الهی البته بدون شعارپردازی‌های بی‌مورد، می‌تواند نقایص و زشتی‌ها را در پرده سفید ایمان و نور الهی نمایش دهد.

لحظه‌ای که رمقی در جان تنها هم‌رمزم زنده مانده شهید، در چشم‌شیشه‌ای (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) باقی نمانده است؛ او فقط می‌تواند کوله‌پشتی حاوی دوربین قاسم را به ریسمان هلی‌کوپتر ببندد و خودش شهید شود. «قاسم دوربین را روی زمین کار می‌گذارد و خودش آرپی جی ابوالفضل را برداشته و به سمت تأسیسات دشمن نشانه می‌رود. شاید ابتدا گمان رود که این نشانه‌روی بیشتر به‌واسطه فناوری دوربین فیلم‌برداری قاسم - که در زمان نمایش فیلم آب در دل مخاطبان دوست‌دار سینما می‌انداخت - منتقل می‌شود؛ اما نور معجزه الهی جایی در طرح خودنمایی می‌کند که قاسم با چشمان بسته گلوله آرپی جی را درست بر قلب هدف می‌زند و سپس به نور مذکور می‌پیوندد» (سعادت‌حسینیان، ب، ۱۳۹۱: ۵۸). بنابراین در فیلم مذکور درجه اول اهمیت به آیات الهی و سپس به نواقص موجود از جمله زشتی جنگ و خونریزی پرداخته شده و مورد تأیید نظریات آوینی است.

در ابتدای روند داستانی فیلم هراس (بحرانی، ۱۳۶۶)، «شکافی میان حوادث و افراد مختلف در فضاهای مختلف شهری و روستایی شاهد هستیم، ولی در ادامه آرام‌آرام که به واسطه فیلم نزدیک می‌شویم، اتفاقات به سمت نقطه ثقل دراماتیک اوج گرفته و تعلیق‌ها یکی پس از دیگری رخ می‌نمایند.» (قدمی، ب، ۱۳۹۱: ۹۲). در این میان تدوین هم‌زمان اتفاقاتی که در تهران و کردستان اتفاق می‌دهد و هجوم افراد اسکندرخان با لباس‌های و خوف‌آور مشترک که به آنها هیبت ربان‌هایی بی‌روح را داده است، نقاط اتکای جذب دوباره تماشاگر است. در ملغمه هراس زدگی مخاطب و هنرمند از اثر، جایی برای تجلی آیات الهی باقی نمانده و تنها چیزی که در اثر موج می‌زند، نواقص و پلشتی‌ها آن‌هم در جذاب‌ترین شکل ممکن و نزدیک‌ترین فرم به نوع غربی سینما است.

طرح بلمی به سوی ساحل (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) از قول ارسطو و آوینی رد شده است. «گردان پاسداران به فرماندهی مرتضی، بایستی از بندر ماه‌شهر به‌وسیله هلی‌کوپتر خود را به خرمشهر

برسانند. اما کوشش او برای دراختیار گرفتن هلیکوپتر به علت عدم همکاری مسئولان زمان بنی صدر، ناکام می ماند و گردان یک روز پس از سقوط خرمشهر به آنجا می رسند» (مطهری، د، ۱۳۹۱: ۶۶).  
 بهتر است قهرمان به دلیل اشتباه گرفتار شود نه گناه. اگر به دلیل یک اشتباه جزئی این دیر رسیدن اتفاق می افتاد، قدم بعدی او طلبیده تر و خواستنی تر می نمود. در طرح درجه اول اهمیت به نواقص و زشتی ها (کارشکنی بنی صدر، نه تجلی آیات الهی) داده شده است. در مجموع، از لحاظ طرح تنها سه اثر مهاجر، چشم شیشه ای و ردپایی برشن، در تطابق با نظریات آوینی هستند.

ج. هدف (غایت): هدف از ساخت فیلم از دید آوینی، نباید جلب مخاطب صرف و پرداختن به جذابیت های تفنن زنا باشد بلکه هدف ایجاد تحول در مخاطبان سینما هدف اصلی است. از نظر او؛ توکل و عشقی که امثال «مهدوی» یا «بیژن گرد» در فیلم مهاجر (حاتمی کیا، ۱۳۶۸) را بر آن می دارد که «بر یک قایق موتوری بنشیند و به قلب ناوگان الکترونیکی دشمن در خلیج فارس حمله برد» (عاطفی نژاد، ۱۳۹۱: ۶۲) شاید به درد دنیای دنیاداران نخورد، اما به کار آنها می آید که می خواهند تلنگری هرچند اندک در مخاطب خود ایجاد کنند.

صدای حرکت موتورسیکلت «ناصر» در بستر مهیبای گذرگاه (بحرانی، ۱۳۶۵)، روی موسیقی در حال محو می نشیند تا «چشمان بیننده را همراه دوربین مدام در حال تراولینگ، به سوی مقصد حرکت ناصر رهنمون شود. جایی که پس از دادن خبر خوش ناصر به «محمد» مبنی بر بردن «قاسم» در فضایی رمزآمیز - از این دست که: «... محمد: چی شد؟ معلوم شد؟ ناصر: پس فردا. محمد: داداشم چی؟ ناصر: با اومدن اونم موافقت شده.» - مخاطب با حرکت دوربین از کف خیابان تا فراز آسمان کوچه تنگ دوستی های قدیمی، در برابر پنجره ای قرار بگیرد که پیرزنی نمکین را نقش می کند که دارد همین روایت را با زبان کوچه بازاری برای همدم پیر و البته کورش بازگو می نماید» (مطهری، ج، ۱۳۹۱: ۶۱). این بیش از هر چیز فن «فاصله گذاری» سینمایی است. نمودهای دیگر استفاده از این فن را در اجرای نمایشنامه «پرونده ۱۰ طبقه» شاهد هستیم. هدف چیزی جز جذابیت های تفنن زنا و جلب مخاطب نیست. ذائقه مخاطب بیش از نگاه متحول کنندگی سینما اهمیت یافته است و در رنگ و لعاب غلیظ آن جایی برای دیدگاه های آوینی نمانده است.

آئین و مسلک ایلیاتی ها در «رد پای بر شن» (هنرمند، ۱۳۶۶) با نمایش فرهنگ عامه آنها منعکس شده است. «آنها برای تیغ و نطق یکدیگر دعا می کنند؛ مثلاً جایی که هنگام احوال پرسی



اولی می‌گوید: تیغ برآ! و در جواب می‌شنود: نطق گویا! در مذهب ایلیاتی‌ها «تیغ و نطق»، «اسلحه و گفت‌وگو» یا «جنگ و صلح» هر دو به یک اندازه ارزش‌گذاری می‌شوند. (سعادت‌حسینیان، الف، ۱۳۹۱: ۷۲) هرچند دیگر ذائقه مخاطب سینما و وقعی به مناسک کهن نمی‌گذارد. همین آئین موجب می‌شود، پیرمردی که اصلاً دستگیر نشده به قتلی اعتراف کند. او می‌گوید من یک سالات را کشتم، چراکه او را در خانه خودم و در حال تعرض به دخترم دیدم. این اعتراف موجب اعدام وی و در عین حال آزادی از ایلیاتی‌های دربند می‌شود. غایت در اثر تحول در مخاطب خواب‌زده سینما است. کارگردان با تلنگری بر سطح شیشه‌ای رویای مخاطب خود او را وامی‌دارد که به آئین و سنن فراموش کرده‌اش بیاندیشد.

شاید قاسم (با بازی علیرضا اسحاقی) در گام‌های نخست خود در مسیر ارتباط با فرمانده (با بازی اصغر نقی‌زاده) و محیط پیرامون، چشم‌شیشه‌ای (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) دغدغه حقیقت‌یابی چندان هم نداشته باشد و بیشتر قصد دارد بر علیه خودش یارکشی کند. «اما در عمل اطرافیان قاسم - هم‌زمان، فرمانده، حاجی و دیگران - همه او را به باد انتقاد می‌گیرند. برخورد قاسم مستندساز در این الگو به گونه‌ای است که هریک از این افراد، لایه و بخشی از شخصیت او و وجهی از رخداد برابر دوربین را باز می‌کنند و حرکت فیلم در مسیرهایی موازی شکل می‌گیرد که رفته‌رفته مخاطب را به ژرفای حقیقت رخداد هدایت می‌کنند و زمینه را برای دریافت شناخت ژرف‌تر او از واقعیت فراهم می‌سازند» (سعادت‌حسینیان، ب، ۱۳۹۱: ۵۹). هدف جلب مخاطب نیست، بلکه تلنگرزدن به اوست حتی اگر در جریان این تلنگر، مخاطب از قبول فیلم سرباز زند و در نتیجه به ضرر فروش فیلم تمام شود. انگار جامی در عین حالی که هنگام ساخت چشم‌شیشه‌ای تجربه اندکی در سینما داشت، ولی توانست با این اثر از رسالت موردنظر آوینی در سینمای دفاع مقدس فیلم‌برداری کند.

در فضای کشت‌و‌کشتار و خونریزی هراس (بحرانی، ۱۳۶۶) کارگردان از سکانس‌های زیبایی‌شناسانه برای جذابیت بیشتر اثرش بهره برده است. «یکی از این صحنه‌ها، سکانس آزادکردن دو کبوتر به دست برادر ابراهیم است که نشانه اشتیاق او به رهایی و تلاش برای دستیابی به گوهر آزادی است. دیگری صحنه کشته‌شدن پیرمرد به دست ابراهیم است که برای جلوگیری از زجر کشیدن او انجام می‌شود، زیرا دیر یا زود در اثر بمب‌شیمیایی به شهادت خواهد رسید. سکانس کشته‌شدن ناجوانمردانه چند زن و کودک بی‌پناه در یک خانه کوچک روستایی،

توسط نیروهای بعثی، یکی دیگر از قسمت‌های تأثیرگذار فیلم بر مخاطب است که به‌خوبی مضمون فیلم را بیان کرده‌است. فیلم برپایهٔ موسیقی متن، استوار است و غالب صحنه‌ها با موسیقی حماسی و پرطمطرق همراه شده‌است» (قدیمی، ب، ۱۳۹۱: ۹۲). در قریب به اتفاق فیلم‌های دهه ۶۰ کارگردانان از این نوع موسیقی دارای قرابت همزمانی مخاطب در معرض هجوم دشمن، بهره می‌بردند. موسیقی‌ای که تماشاگر را به هیجان می‌آورد و با خود همگام می‌کند. استفاده از عناصر تصویری به‌طور مثال خنجری که به‌واسطه آن مخاطب اسکندر خان را از بقیه افراد دشمن، تمیز می‌دهد - از دیگر ویژگی‌های اثر است. همه‌چیز در خدمت ذائقهٔ تماشاگر قرار دارد. گویی فیلم هراس در ماراتونی از فروش گیشه شرکت کرده که تصمیم‌دارد هر تماشاگری را به سینما بکشاند به همین دلیل به‌طرز حیرت‌آوری تمام ذائقه‌ها را به حساب آورده‌است.

هدف از ساخت فیلم بلمی به‌سوی ساحل (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) با تکیه بر مهارت‌های گروه کوماندوی به رهبری مرتضی در جازدن خود به‌منزلهٔ نیروهای عراقی و جلب اعتماد آنها، «جنگاوری‌های چریکی در قلب دشمن و همچنین قهرمان‌سازی از مرتضی در بستر شهادت یارانش» (مطهری، د، ۱۳۹۱: ۶۶)؛ بیش از تحول، جلب مخاطب است. بنابراین، در مقام جمع‌بندی سه فیلم مهاجر، چشم‌شیشه‌ای و ردپایی برشن مطابق با نظریه‌های مطرح شده هستند.

د. سبک صحنه‌پردازی سینمایی (رنالیسم، نمادیسیم یا ...): همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، نباید مفهوم مثالی معنویات الهی را از دید آوینی با پرداخت رنگین و پرزرق‌وبرق، فدای ظاهرسازی مادی سبک‌های مختلف کرد، بلکه باید با توسل به نمادهای کنایی و غیرمستقیم مفهوم را منتقل کرد. در آخر فیلم سینمایی «مهاجر» (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) «وقتی علی پلاک‌هایش را به اسد می‌دهد و خود درحال شلیک تیر به‌سوی دشمن موانع را از سر راه پهباد دور می‌کند و به شهادت می‌رسد و اسد پلاک‌ها را به‌گردن پهباد می‌اندازد و او را پرواز می‌دهد، پلان درشتی هست از رقص پلاک‌ها در باد، همراه با صدای زیبای برخورد پلاک‌ها بر بدنه پهباد...» (عاطفی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۶۲). این‌گونه تصویرسازی درست معادل نگاهی است که آوینی در سینما دنبال می‌کند. تصویری رازگونه، کنایی، غیرمستقیم و چندمعنایی. حاتمی‌کیا با گزینش تصاویری از این دست می‌تواند به عوالم متافیزیک معنوی نقبی بزند و روح شهید، رزمندگان در راه مانده، اسرایی که آزاد می‌شوند، انسان پرنده و دنیایی از استعارات و تصاویر که اتفاقاً مدرن و امروزی هستند را بیافریند؛ بدون آنکه برای نشان دادن معنویات، دست به دامان مادیات شود. او از اشیای ساده نمادهای پیچیده و استعاری ناب می‌سازد.

اما نماد در فیلم «گذرگاه» (بحرانی، ۱۳۶۵) منصفه‌ای برای ظهور درخور نمی‌یابد و استفاده از نماد تنها به صورت دم‌دستی و پیش‌پافتاده نمود پیدا می‌کند. «بعد از شناختن ناصر در بیمارستان توسط احمد و بهبود یافتنش، با بازگشت او به خانه، عاطفه حلقه‌ از دواج یعنی امانتی ناصر را به او برمی‌گرداند» (مطهری، ۱۳۹۱: ۶۱). کارگردان می‌خواهد با این تصویر به مفهوم از دواج آنها اشاره کند، درحالی که می‌توانست به جای تنزل دادن سطح نماد تا یک شیء که به طور مستقیم به از دواج اشاره دارد (حلقه‌ از دواج)، گذشته از قربانی کردن مفهوم همسر رزمنده به نفع تمنیات مردسالارانه؛ استفاده‌های بهتری از تصاویر غیرمستقیم و کنایی و در عین حال مفهومی ببرد تا علاوه بر اشاره به یک از دواج رسمی دنیوی، به معانی دست بالایی از جمله جنات نیم اشاره کند. از سوی دیگر، تیتراژ سرخ رنگ فیلم در زمینه سیاه تصویر، در کنار مسخ شدن شکل انسان در کادر آغازگاه به هیبت شوالیه‌ای در کادر نورانی، و همزمان، ظاهر شدن عنوان گذرگاه به صورت یک آرم حک شده به شکل انسان بر پرده سینما، نشان از شرایط هیجان‌آور و ترس‌انگیزی دارند که در یک کلمه از اتفاقی به نام «جنگ» حکایت می‌کنند. حرکات رزمی، حماسه‌آوری‌ها و جنگ‌های تن‌به‌تن که مضمون انیمیشن تیتراژ ابتدا و انتهای فیلم را تشکیل می‌دهند، همگی بریده‌هایی از خود فیلم هستند و از این حیث مخاطب را به مضمون فیلم راهنمایی می‌کند. در نتیجه، می‌توان گفت کارگردان با انتخاب این نوع تیتراژ دست به یک پیش‌پرده‌خوانی مدرن زده است که خطوط اکسپرسیونیستی‌اش در آوای ارکستر سمفونیک فضای تاریک سینما جریان یافته است. اینها همه به طور دقیق با آرای آوینی منافات دارد. گذرگاه نمونه‌ تمام عیار سینمایی است که آوینی به هیچ روی آن‌را تایید نمی‌کند.

«در آئین مردان و زنان قبیله‌نشین «دام» است. گوسفند سهم اساسی را در زندگی آنها دارد، چراکه همدم سردی و گرمی زندگی بادیه‌نشینان است و زادوولد انسان‌ها و دام‌ها به نوعی بقای هر دو طرف را تضمین می‌کند» (سعادت حسینیان، الف، ۱۳۹۱: ۷۲). این بستگی، جایگاهی والا را به گوسفند در زندگانی بادیه‌نشینان می‌دهد و در ردپایی‌برشن (هنرمند، ۱۳۶۶) به زیبایی تمام تصویر شده است. مردان زخم‌خورده زندانی، با روایت کشنده‌ای از قتل عام گوسفندان توسط ارتش شوروی و روس، در لحظه ورود، از زبان زنان خود روبه‌رو می‌شوند. به آنها گفته می‌شود - به زاری و نزاری یک سوگوار در داغ عزیز - که پس از دستگیری ایشان، کامیون‌های روس را طمع گوسفندان برداشت. پس آنها به واسطه بی‌چشم‌ورویی صاحبان روس‌شان، گوسفند

اندوهگین شدند. بارندگی در شن‌های نرم کویر، کامیون‌های سنگین از گوسفند را از حرکت ساقط کرد. فرمانده روس که دیگر باید خودی نشان می‌داد، صدای خش‌دار خود را از گلو بیرون‌انداخت که گوسفندان را - گوسفندهای آبستن را! - زیر چرخ‌های کامیون‌ها بگذارند تا از گوسفندها راه جدیدی حتی شده تا شوروی ساخته شود. صحنه قتل بیش‌ازحد واقعی ردپایی برشن (هنرمند، ۱۳۶۶)، در تلفیق با نگاه هنرمندانه کارگردان بدل به یک استعاره‌ی اساسی از قتل و خونریزی در تاریخ می‌شود. مگر نه اینکه چرخ‌های آهنین استعمار و استثمار همواره بر گرده‌ی نحیف و بی‌گناه مردمانی چرخیده که مانند گوسفند بی‌زبان، سوار کامیون آنها شدند و ندانستند هر که راه باز کرد، چوپان نیست. بع‌بع گوسفندان زیر چرخ‌های گل‌گرفته‌ی کامیون‌هایی که حالا نماد چرخ‌گوش استعمار جهانی هستند بدل به ناله‌ی حق‌طلبی قربانیان جنگ در سرتاسر تاریخ می‌شود.

«چشم شیشه‌ای» (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) یک خودکاوی دیداری است. «از آن دست مستند گونه‌هایی که در آن فیلم‌ساز خودش را موضوع قرارداد و می‌کوشد با پرداختن به دشواری‌ها و معضلات فردی خویش، پلی به جامعه‌ی خود بزند و به‌طور غیرمستقیم بستری اجتماعی برای معضلات خود و دیگران بیابد. نماهای ممتد روی‌دست<sup>۱</sup> چه در نماهایی که با دوربین سبک قابل‌حمل و چه در نماهایی که با کمک بندهای متصل به بدن، فیلم‌برداری شده، نخستین علت این رویکرد است. چنین نماهایی معمولاً در فیلم‌های مستند و گزارش‌های خبری تلویزیونی بکار می‌آیند» (سعادت‌حسینیان، ب، ۱۳۹۱: ۵۹). تا انتهای فیلم هم چیزی که نشان از نگاه نمادین و مثالی - از نوع دید آوینی - باشد، عرصه‌ی بروز نیافته است.

دورنمایی از تهران بزرگ و به‌دنبال آن تصویر کیف سامسوتی که بین افرادی ناآشنا ردوبدل می‌شود، نخستین تصاویری هستند که در هراس (بحرانی، ۱۳۶۶) نگاه‌های کنج‌کاو تماشاگر را به خود جلب می‌کنند. «قبل از تیتراژ هیچ صدایی جز صدای حرکت ماشین و صدای بالاکشیدن شیشه ماشین به گوش نمی‌رسد و هر اتفاقی جز با بازی نگاه‌ها و اشاره چشم‌های افراد ناآشنا صورت نمی‌گیرد تا اینکه یکی از اشخاص ناشناس به دست دیگری کشته می‌شود و آن‌گاه واژه هراس با فونت سفید در میان تصاویری که با نور قرمز رنگ، فضای رعب‌آوری را القاء می‌کنند در برابر نگاه تماشاگر نمایان می‌شود. تا به اینجا تعلیق‌ها، ذهن تماشاگر را برای کاوش درباره‌ی فضاها و افراد مجهول‌الهویه آماده می‌سازد و ناگهان فضای آرام کوهستان و افرادی روستایی با لباس‌های

1. (Hand - Held Shot)

محلّی، باب تعلیق و شکافی دیگر را در افکار تماشاگر می‌گشاید.» (قدمی، ب، ۱۳۹۱: ۹۲) کارگردان به سراغ اکسپرسیونیسم رفته است و این سبک را با شات‌های نامرتب از آرامش قبل از طوفان کردستان، هر چه پررنگ‌تر و موکدرتر می‌نماید که برخلاف نظریه آوینی است. «دیدمش مرتضی. دیدم. مناره‌های مسجدجامع خرمشهر رو، زیر نور ماه دیدم. الان دوروزه که داریم به شهر نزدیک می‌شیم. اینها نخستین دیالوگ‌های بلمی به‌سوی ساحل هستند. آغاز فیلم را موسیقی رقم می‌زند. موسیقی همپای تانکی که به یک‌باره و با سرعت از زیرزمین ظاهر می‌شود و تصویر روی زنجیر و چرخ‌های آهنی آن میان زمین و آسمان ثابت می‌ماند، اقدام به صف‌آرایی می‌نماید. این بستر زمینه را برای طنزهای تصویرری روی پرده سینما مهیا کرده است. ملاقلی‌پور می‌خواهد از تکرار حرکت تصویر و ثابت نگاه داشتن آن، یک تقابل میان تصاویر پاهای رزمندگان و زنجیر تانک‌های دشمن برقرار کند.» (مطهری، د، ۱۳۹۱: ۶۶) اکسپرسیونیسم بلمی به‌سوی ساحل، سبکی خود ساخته است که نه نسبت مشخصی با تعریف سبک در سینمای غرب می‌یابد و نه در خود نشانی از سخنان آوینی در سینمای دفاع مقدس می‌یابد. در مجموع دو فیلم مهاجر و ردپایی بر شن مطابق با نظریه‌پردازی آوینی تشخیص داده می‌شوند.

### نتیجه‌گیری

در این پژوهش، بر مبنای آرای سیدمرتضی آوینی در سینمای دفاع مقدس و البته پژوهش‌های منتشرشده در انتشارات و سازمان‌های هم‌تراز حوزه هنری، آثار سینمایی تولیدشده در حوزه هنری را به ورطه چالش و انطباق کشانیدیم. علی‌رغم عمق مطالعات، بداعت نظر، خلاقیت و کمیابی نگاهی که آوینی در عرصه بحرانی جنگ‌تحمیلی، مطرح نموده است، توجه کارگردانان سینمایی کشور به دیدگاه‌های او قابل ملاحظه نیست. حال آنکه او را نه تنها نظریه‌پرداز به‌حق سینمای دفاع مقدس که باید نظریه‌پرداز کل بدنه سینمای ایران دانست. آثار سینمایی «مهاجر» (حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸)، «ردپایی بر شن» (هنرمند، ۱۳۶۶) و «چشم شیشه‌ای» (قاسمی‌جامی، ۱۳۶۹) به‌میزان قابل ملاحظه‌ای با آرای آوینی تطبیق دارند. مهاجر و ردپایی بر شن در تمام ویژگی‌ها صددرصد و چشم شیشه‌ای با هفتادوپنج درصد ویژگی‌ها و سخنان مذکور هماهنگ بوده‌اند؛ اما «گذرگاه» (بحرانی، ۱۳۶۵)، «هراس» (بحرانی، ۱۳۶۶) و «بلمی به‌سوی ساحل» (ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) نازل‌ترین سطح انطباق یعنی صفر را با ویژگی‌های این مقال کسب می‌کنند.

سال ۱۳۹۴ تابستان

اما میزان هماهنگی و انطباق به‌طور مجزا از این قرار است: «شخصیت‌پردازی»، «طرح فیلم‌نامه» و «هدف» هر کدام پنجاه درصد در آثار رعایت شده‌اند و با آن همخوانی داشته و «سبک سینمایی» در سی‌وسه درصد آثار مطابق نظر آوینی بوده است. در مجموع، نتیجه گرفته می‌شود که میزان تطابق آثار سینمای دفاع مقدس دهه ۶۰ ایران با آرا و نظریه‌های آوینی در حدود چهل‌وشش درصد است. از نتایج دیگر پژوهش، با توجه به حساسیت موضوع و بررسی انجام‌شده در بازه زمانی اوج بخشی از سینمای ایران - چه از لحاظ نظریه‌پردازی و چه از لحاظ تولید آثار متنوع - ضرورت بازنگری در نظریه‌پردازی امروز سینمای ایران برای تشخیص جایگاه امروزی و تبیین آسیب‌شناسی وضعیت مبهم سینمای دهه ۸۰ و ترسیم چشم‌انداز این سینما در دهه ۹۰ است.

پیشنهاد می‌شود کارگاه‌هایی در کنار همایش‌های پژوهشی تخصصی در عرصه نظریه‌پردازی در سینما تشکیل شود و در آنها به نقد و اظهارنظر در بستر سینمای ایران پرداخته شود. پیشنهاد دیگر پژوهش، برنامه‌ریزی و ارائه سازوکار نظام‌مند برای بازخوانی آرای آوینی و دیگر نظریه‌پردازان برای شناخت وضعیت نظریه‌پردازی در عرصه سینمای ایران است.

### منابع و مأخذ

- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۶). *گنجینه آسمانی*. تهران: کانون فرهنگی هنری ایثارگران و موسسه فرهنگی روایت فتح.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۷). *الف. آینه جادو (جلد ۱: مقالات سینمایی)*. تهران: نشر ساقی.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۷). *ب. آینه جادو (جلد ۲: نقدهای سینمایی)*. تهران: نشر ساقی.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۸). *آینه جادو (جلد ۳: گفت‌وگوها، سخنرانی‌ها و مقالات سینمایی)*. تهران: ساقی.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۸۰). *با من سخن بگو دوکوهه (گفتار متن برنامه روایت فتح)*. تهران: روایت فتح.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۸۴). *سفر به سرزمین نور*. تهران: روایت فتح.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۸۴). *شهری در آسمان*. تهران: روایت فتح.
- بحرانی، شهریار (۱۳۶۵). *فیلم سینمایی «گذرگاه»*. سازمان سینمایی سوره. ۹۰ دقیقه، رنگی.
- بحرانی، شهریار (۱۳۶۶). *فیلم سینمایی «هراس»*. سازمان سینمایی سوره. ۸۴ دقیقه، رنگی.
- بی‌نام (۱۳۸۲). *معبری از نور*. تهران: موسسه فرهنگی و هنری شهید آوینی.
- تاجدینی، علی (۱۳۷۴). *استعارات تأویلی*. تهران: نشر میثاق.
- جعفریان، حبیبه (۱۳۸۰). *شهادت آوینی*. تهران: کتاب صبح.
- حاتمی کیا، ابراهیم (۱۳۶۸). *فیلم سینمایی «مهاجر»*. سازمان سینمایی سوره. ۹۰ دقیقه، رنگی.
- حسینی، زهر (۱۳۸۲). *اندیشه‌های شهید مرتضی آوینی*. گرگان: انتشارات استرآباد.
- خسروشاهی، جهانگیر (۱۳۸۴). *بر ستیغ جبال فتح (یادداشت‌هایی درباره فیلم‌های مستند سیدمرتضی آوینی)*. تهران: روایت فتح.
- سعادت حسینیان، عدیله (۱۳۹۱). «ب. نقد و بررسی فیلم سینمایی چشم‌شیشه‌ای». *شبکه هنر*، شماره ۸ ص ۵۸-۵۹.
- سعادت حسینیان، عدیله (۱۳۹۱). «الف. دین و آیین مردم ایلیاتی؛ نگاهی به فیلم رد پای برشن». *شبکه هنر*، شماره ۹ ص ۷۲.
- عاطفی نژاد، فاطمه (۱۳۹۱). «الف. تماشای مهاجر به همراه آوینی». *شبکه هنر*، شماره ۶ ص ۶۲-۶۳.
- عاطفی نژاد، فاطمه (۱۳۹۱). «ب. واکاوی آوینی از مسئله اخلاق در سینما». *شبکه هنر*، شماره ۸ ص ۶۰-۶۳.
- قاسمی جامی، حسین (۱۳۶۹). *فیلم سینمایی «چشم‌شیشه‌ای»*. سازمان سینمایی سوره. ۸۷ دقیقه، رنگی.
- قدمی، اعظم (۱۳۹۱). «الف. رویکردی جامعه‌شناختی به سینمای دفاع مقدس». *شبکه هنر*، شماره ۱۰ ص ۸۶-۸۸.
- قدمی، اعظم (۱۳۹۱). «ب. نقد و بررسی فیلم سینمایی هراس ساخته شهریار بحرانی». *شبکه هنر*، شماره ۱۰ ص ۹۲-۹۹.
- گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی (۱۳۷۳). *مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید آوینی*. قم: موسسه انتشارات نبوی.
- مددپور، محمد (۱۳۷۷). *سینمای اشراقی حقیقت در نظر شهید آوینی*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- مزرعتی، محمود (۱۳۹۰). *زیباتر از زندگی*. تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی.

- مطهری، سیدمیثم (۱۳۹۱). «الف. تطور اصول و مفاهیم در نظریه سینمای دفاع مقدس». *شبکه هنر*، شماره ۷ صص ۵۸-۵۹.
- مطهری، سیدمیثم (۱۳۹۱). «ب. سینمای دینی، سینمای متعالی». *شبکه هنر*، شماره ۹ صص ۷۰-۷۱.
- مطهری، سیدمیثم (۱۳۹۱). «ج. گذرگاه نامهای آشنا؛ نقد و بررسی گذرگاه ساخته شهریار بحرانی». *شبکه هنر*، شماره ۷ صص ۶۱.
- مطهری، سیدمیثم (۱۳۹۱). «د. نگاه آسیب‌شناسانه به سینمای جنگ». *شبکه هنر*، شماره ۵ صص ۶۶-۶۷.
- ملاقلی‌پور، رسول (۱۳۶۴). *فیلم سینمایی «بلمی به سوی ساحل»*. سازمان توسعه سینمایی سوره. ۹۲ دقیقه، رنگی.
- نویخت، الهه (۱۳۸۹). *راهنمای تولیدات سینمایی سازمان توسعه سینمایی سوره*. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- هنرمند، محمدرضا (۱۳۶۶). *فیلم سینمایی «ردیابی بر ثن»*. سازمان سینمایی سوره. ۸۳ دقیقه، رنگ