Islamic Republic of Iran
IRIB University

Journal of Religious Studies in Media
volume 7, No 28, 2026

An Analysis of the Formal and Content-Related Components of the Shahid Avini Award–Winning Films at the Cinema Haghighat Festival, with Emphasis on Seyyed Morteza Avini's Cinematic Thought

Mahdi Eshghi Rezvani
MA in Art Research, Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran
eshghirezvani@gmail.com

Javad Amin Khandaqi
Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)
j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

Abstract

Objective: Seyyed Morteza Avini was a filmmaker, writer, and theorist with a distinctive style and approach to documenting the Sacred Defense. Since the Shahid Avini Award at the Cinema Haghighat Festival is conceived as a continuation of this documentary tradition, this study analyzes the formal and content-related components of the award's winning films in light of Avini's cinematic thought. The central research question concerns the extent to which these films correspond to the formal and content-related components of Avini's cinema.

Method: This applied study adopted a descriptive-analytical design. Data

Cite this article: Eshghi Rezvani, Mehdi; Amin Khandaqi, Javad (2026). An Analysis of the Formal and Content-Related Components of the Shahid Avini Award–Winning Films at the Cinema Haghighat Festival, with Emphasis on Seyyed Morteza Avini's Cinematic Thought. *Media and Religious Studies*, 7(28): 38-71.
https://doi.org/10.22034/jmrs.2026.586073.1261

Received: 2026/06/10 **Revised:** 2026/08/02 **Accepted:** 2026/08/16 **Published online:** 2026/03/19
© The Author(s). **Article type:** Research Article **Published by:** IRIB University

were collected through library research and the viewing of audiovisual works. The films were analyzed qualitatively using an aesthetic approach derived from Avini's views on cinema. The study population comprised ten leading films that received the Shahid Avini Award at the Cinema Haghighat Festival and were selected through non-random purposive sampling.

Findings: The findings indicate that the films *Hejdah Hezarpa, Khaterate Khabarnegar-e Jang, Zanani ba Goushvareh-haye Barouti, Abi Kamrang, Ebrahim dar Atash,* and *Mashti Esmaeil* exhibit the closest affinities with Avini's filmmaking and directorial style. Among these works, the documentary *Mashti Esmaeil* was assessed as the closest to Avini's cinema.

Conclusion: In terms of content, the films examined remain influenced by Avini's Illuminationist cinema and continue to draw on his approach. Formally, however, they have departed from Avini's model under the influence of developments in filming and editing technologies, attention to audience preferences, festival policies, and commissioning organizations' preferences.

Keywords: media; documentary; Illuminationist documentary; Seyyed Morteza Avini; documentary directing; Cinema Haghighat; Shahid Avini Award

مطالعات دینی رسانه
دوره ۷، شماره ۲۸، ۱۴۰۴

تحلیل مؤلفه‌های فرمی و محتوایی فیلم‌های برتر جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت با تأکید بر اندیشه سینمایی سید مرتضی آوینی

مهدی عشقی رضوانی

کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران؛

eshghirezvani@gmail.com

جواد امین خندقی

استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛

j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

چکیده

هدف: سید مرتضی آوینی، کارگردان، نویسنده و نظریه‌پردازی بود که در مستندسازی

استناد به این مقاله: عشقی رضوانی، مهدی؛ امین خندقی، جواد (۱۴۰۴). تحلیل مؤلفه‌های فرمی و محتوایی فیلم‌های برتر جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت با تأکید بر اندیشه سینمایی سیدمرتضی آوینی. مطالعات دینی رسانه، ۷(۲۸): ۳۸-۷۱.

https://doi.org/10.22034/jmrs.2026.586073.1261

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۲۰ **تاریخ اصلاح:** ۱۴۰۵/۰۵/۱۱ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۵/۲۵ **تاریخ انتشار آنلاین:** ۱۴۰۴/۱۲/۲۸

© نویسندگان.

نوع مقاله: پژوهشی **ناشر:** دانشگاه صدا و سیما

دفاع مقدس، سبک و رویکرد متمایز خود را داشت. از آنجا که «جایزه شهید آوینی» در جشنواره سینما حقیقت در امتداد این سنت مستندسازی تعریف می‌شود، هدف این پژوهش تحلیل مؤلفه‌های فرمی و محتوایی فیلم‌های برتر این جایزه بر پایه اندیشه سینمایی آوینی است. پرسش اصلی پژوهش آن است که این فیلم‌ها چه نسبتی با مؤلفه‌های فرمی و محتوایی سینمای آوینی دارند؟

روش: این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها با استفاده از روش کتابخانه‌ای و مشاهده آثار ویدئویی گردآوری شد. روش تحلیل، کیفی و مبتنی بر رویکرد زیبایی‌شناختی برگرفته از دیدگاه‌های سینمایی آوینی است. جامعه پژوهش شامل ده فیلم برتر جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت است که به شیوه گزینشی غیرتصادفی انتخاب شدند.

یافته‌ها: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد فیلم‌های «هجده هزارپا»، «خاطرات خبرنگار جنگ»، «زنانی با گوشواره‌های باروتی»، «آبی کمرنگ»، «ابراهیم در آتش» و «مشتی اسماعیل» بیشترین نزدیکی را به سبک فیلمسازی و کارگردانی آوینی دارند. در میان این آثار، مستند «مشتی اسماعیل» نزدیک‌ترین اثر به سینمای آوینی ارزیابی شد.

نتیجه‌گیری: نتایج نشان می‌دهد فیلم‌های مورد مطالعه در مؤلفه‌های محتوایی، همچنان متأثر از سینمای اشراقی آوینی هستند و از سبک او الگو می‌گیرند، اما در مؤلفه‌های فرمی، تحت تأثیر تحول فناوری‌های تصویربرداری و تدوین، توجه به ذائقه مخاطب، سیاست‌های جشنواره‌ای و سلیقه کارفرمایان، از الگوی فرمی آوینی فاصله گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: رسانه، مستند، مستند اشراقی، سید مرتضی آوینی، کارگردانی مستند، سینما حقیقت، جایزه شهید آوینی.

مقدمه

سید مرتضی آوینی (۱۳۲۶-۱۳۷۲) مستندساز و روزنامه‌نگاری بود که در تولید مستندهای دفاع مقدس، سبک و سلوکی متمایز داشت. از منظر او، انقلاب اسلامی طرحی نو در عالم درانداخته و بر همین اساس، بسیاری از مبانی فرهنگی و هنری باید بازشناسی و بازتعریف شوند. سینما نیز در همین افق فکری مورد توجه او قرار می‌گیرد.

آوینی درباره شیوه فیلمسازی خود می‌نویسد: «ما به تجربه دریافته بودیم که حقیقت هستی امکان ظهور در سینما را دارد، منتها باید تکنیک و تکنولوژی سینما را که همواره مانع و حجاب این تقرب هستند، اهلی کرد.» (آوینی، ۱۳۹۰ج: ۲۹۹) این سخن، دغدغه اصلی او را آشکار می‌کند: امکان ظهور حقیقت در سینما. او در این مسیر به سبکی از فیلمسازی رسید که آن را «مستند اشراقی» می‌نامید (همان: ۲۹۸)؛ سبکی که الهام‌بخش بسیاری از فیلمسازان مستند بوده است (استادی، ۱۳۸۷).

مرکز گسترش سینمای مستند، تجربی و پویانمایی، وابسته به سازمان امور سینمایی، از سال ۱۳۸۶ جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، «سینما حقیقت» را برگزار می‌کند. یکی از بخش‌های مهم این جشنواره، دوسالانه «جایزه شهید آوینی» است که می‌توان آن را تلاشی برای تداوم مسیر مستندسازی آوینی دانست. ازاین‌رو، شناخت سبک کارگردانی او، راهی برای فهم سینمای مستند انقلاب اسلامی است، زیرا آوینی شیوه فیلمسازی خود را برآمده از درک خویش از اندیشه انقلاب اسلامی می‌دانست.

پژوهش حاضر فیلم‌های برتر جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت را تحلیل می‌کند؛ آثاری که متأثر از اندیشه، سبک و فرم مستندسازی آوینی تلقی می‌شوند. هدف اصلی پژوهش، تحلیل مؤلفه‌های فرمی و محتوایی این فیلم‌ها بر مبنای اندیشه آوینی است. پرسش اصلی ژوهش این است که آثار مذکور، از حیث فرم و محتوا، چه نسبتی با سینمای آوینی دارند. بر این اساس، پس از تبیین دیدگاه آوینی درباره سینما، ده نمونه برگزیده این جایزه تحلیل می‌شود.

پیشینه پژوهش

بررسی منابع موجود نشان می‌دهد پژوهشی با عنوان و مسئله مشابه یافت نشد، با این حال، به‌عنوان پیشینه عام می‌توان به چند اثر مرتبط اشاره کرد. ذات‌اصغر (۱۳۸۶) در پایان‌نامه «بررسی زیبایی‌شناسی شکل در فیلم‌های مستند جنگی ایران؛ با تأکید بر مجموعه مستند روایت فتح»، این مجموعه را از منظر شکل‌شناسی و زیبایی‌شناسی بررسی کرده است. معززی‌نیا (۱۳۸۸) در کتاب سینما و افق‌های آینده: جست‌وجویی در آراء و افکار سید مرتضی آوینی، آوینی را متفکری متأثر از انقلاب اسلامی می‌داند و اثر خود را آغازی برای گفت‌وگو درباره جنبه‌های کمتر دیده‌شده تفکر او تلقی می‌کند. مددپور (۱۳۸۸) نیز در دین و سینما آوینی را فیلمسازی می‌داند که با مستندهای اشراقی و حکمت اُنسی و معنوی خود، امکان ظهور عالم دینی در سینما را آشکار کرد.

مددپور (۱۳۹۰) در کتاب سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی، دیدگاه آوینی درباره ماهیت سینمای اشراقی را به‌اختصار بررسی کرده است. وطن‌دوست (۱۳۹۰) در پایان‌نامه «آسیب‌شناسی سینمای مستند ایران بعد از انقلاب اسلامی»، مسائل سینمای مستند پس از انقلاب را در حوزه‌هایی چون مدیریت، بودجه، آموزش، پخش و اکران مطالعه کرده است. فراستی (۱۳۹۲) نیز در فرهنگ فیلم‌های جنگ و دفاع ایران ۱۳۵۹-۱۳۹۱، سبک فیلمسازی آوینی را حاصل اشراقی می‌داند که همزمان با انقلاب اسلامی در درون او رخ داد و او را به شهود حقیقت و بازتاب آن در سینمای جنگ رساند.

آروین و دادور (۱۳۹۳) در مقاله «سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای شهید مرتضی آوینی»، نسبت میان سینمای اشراقی و سینمای معناگرا را بر پایه دیدگاه‌های آوینی و برداشت‌های مختلف از سینمای معناگرا بررسی کرده‌اند. مطهری و همکاران (۱۳۹۴) نیز در مقاله «بررسی تطبیقی تولیدات سینمای دفاع مقدس حوزه هنری در دهه ۶۰ با نظریه‌های سید مرتضی آوینی»، میزان انطباق یا مغایرت برخی آثار تولیدی این مجموعه را با آرای آوینی در حوزه سینما نشان داده‌اند. فقیهی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «سینمای تراز انقلاب اسلامی با

رویکردی انتقادی به عملکرد سینما در حوزه سیاست و ارائه الگوی مطلوب»، با رویکردی میان‌رشته‌ای، الگوی سینمای تراز را تبیین کرده است. حسینی (۱۳۹۷) نیز در پایان‌نامه «رهیافت غیرغربی به مطالعات فیلم با تأکید بر سینمای ایران»، آرای آوینی را بخشی مهم از مطالعات بومی فیلم در ایران می‌داند و نشان می‌دهد که او در پی کشف ظرفیت‌های سینما برای بیان مفاهیم دینی و بازنمایی هویت ملی بوده است.

با وجود اهمیت این پژوهش‌ها، اغلب آن‌ها بر تبیین نظری اندیشه آوینی و مفهوم سینمای اشراقی، تحلیل آثار او، یا بررسی کلی سینمای مستند و سینمای پس از انقلاب اسلامی متمرکز بوده‌اند. ازاین‌رو، خلأ اصلی، نبود پژوهشی است که به‌صورت مصداقی و تحلیلی، امتداد اندیشه آوینی را در تولیدات مستند معاصر بسنجد. نوآوری پژوهش حاضر نیز در همین نقطه است، زیرا به بازخوانی نظری اندیشه‌های آوینی بسنده نمی‌کند، بلکه مستندهای برتر جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت را بر اساس مؤلفه‌های فرمی و محتوایی سبک کارگردانی آوینی تحلیل می‌کند و میزان نزدیکی آن‌ها را به الگوی فکری و سینمایی او می‌سنجد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، کاربردی، و از نظر شیوه اجرا، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها با بهره‌گیری از دو شیوه کتابخانه‌ای و مشاهده آثار ویدئویی انجام شده است. در بخش کتابخانه‌ای، منابع مرتبط با اندیشه سینمایی سید مرتضی آوینی، سینمای اشراقی و مباحث نظری مربوط به تحلیل زیبایی‌شناختی فیلم مستند مطالعه شده، و در بخش مشاهده‌ای، آثار منتخب به‌عنوان واحدهای تحلیل بررسی شده‌اند.

روش تحلیل در این پژوهش، کیفی و مبتنی بر رویکرد زیبایی‌شناختی با تکیه بر دیدگاه آوینی است. بر این اساس، فیلم‌های منتخب با توجه به مؤلفه‌های فرمی و محتوایی برگرفته از اندیشه و سبک مستندسازی آوینی تحلیل شده‌اند تا نسبت آن‌ها با الگوی سینمایی و فکری وی تبیین شود. در این چارچوب، عناصری همچون ساختار روایی، شیوه بازنمایی، لحن

حاکم بر اثر، مضـامین اصـلی و جهت‌گیری معنایی فیلم‌ها در کانون توجه قرار گرفته اسـت. کدگذاری صـفر و یک جدول تطبیقی، مرحله مسـتقل تحلیل نیسـت، بلکه صورت فشرده و مقایسه‌پذیر نتایج همین خوانش کیفی است. ازاین‌رو، هر فیلم ابتدا به‌صورت تفصیلی تحلیل و سپس بر اساس غلبه یا عدم غلبه هر مؤلفه کدگذاری شده است.

روش نمونه‌گیری در این پژوهش، گزینشی و غیرتصادفی است، زیرا انتخاب نمونه‌ها بر اسـاس نسـبت مسـتقیم آن‌ها با مسـئله پژوهش صـورت گرفته اسـت، نه بر مبنای انتخاب تصـادفی. جامعه پژوهش شـامل ده فیلم برتر دوسالانه جایزه شهید آوینی در جشنواره سینما حقیقت اسـت که به‌عنوان نمونه‌های هدفمند برای تحلیل برگزیده شـده‌اند (گلکارتهرانی و همکاران، ۱۳۸۸). انتخاب آثار گفته‌شـده از آن منظر اهمیت دارد که این فیلم‌ها در بسـتری داوری شـده و در ذیل عنوانی منتسـب به شـهید آوینی برگزیده شـده‌اند. بنابراین می‌توانند زمینه‌ای مناسب برای بررسی میزان امتداد مؤلفه‌های فکری، فرمی و محتوایی سینمای آوینی در مستندهای معاصر فراهم آورند. در کدگذاری نهایی، عدد «۱» به مؤلفه‌ای اختصاص یافته که حضـوری غالب، معنادار و مسـتند به شـواهد روشـن داشـته باشـد و عدد «۰» در موارد فقدان، کم‌رنگ بودن، غلبه نیافتن، حاشـیه‌ای بودن یا ناکافی بودن شـواهد ثبت شـده است. پس عدد «۰» نفی مطلق مؤلفه‌های سیال و تفسیربردار نیست و جدول تنها برای فشرده‌سازی نتایج و مقایسه منظم آثار به‌کار رفته است.

چارچوب مفهومی

۱. فیلم مستند

واژه Documentary، به معنای «مسـتند»، نخسـتین‌بار در نقد جان گریرسـون بر فیلم موآنا، سـاخته رابرت فلاهرتی به‌کار گرفته شـد. گریرسـون مستند را «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت» می‌داند (نفیسی، ۱۳۵۷: ۲). پل روتا نیز با تأکید بر همین دو مؤلفه، آن را بازنمایی خلاق زندگی واقعی مردم در بستر اجتماعی تعریف می‌کند (همان: ۴).

نیکولز در تمایز مستند و فیلم داستانی، مستند را معطوف به جهان زیسته ما و سینمای داستانی را برساخته ذهن فیلمساز می‌داند (نیکولز، ۱۳۸۹: ۶۰). ازاین‌رو هسته مشترک تعاریف مستند، واقعیت و تفسیر خلاق آن است، اما نقطه اختلاف، نسبت مستند با خیال و امکان حضور تخیل در آن باقی می‌ماند (امامی، ۱۳۸۷: ۳۰).

۲. مستند اشراقی آوینی

تجربه سینمایی آوینی را می‌توان شاخص‌ترین نمونه سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی دانست. او در کنار تجربه دینی در قلمرو سینمای مستند و قرار گرفتن در افق حقیقت، با طرح مباحث نظری، این تجربه را تفسیر، تبیین و تأویل کرده و آن را «مستند اشراقی» نام نهاده است.

تجربه اشراقی زمانی شکل می‌گیرد که انسان با تقرب به حقیقت، حجاب نفس را کنار زند و میان او و عالم حجابی باقی نماند. اشراق، به معنای نور دادن، روشن شدن، دریافتن نور حقیقت و نیل به روشنی باطنی و فطری است. از این منظر، اشراق فرایند منور شدن باطن انسان در پرتو حقیقت است؛ حقیقتی که در واقعیت، به‌مثابه مظهر و تمثیل خود، ظهور می‌یابد. در این مرتبه، عالمی پیش روی انسان گشوده می‌شود که باطن او را روشن می‌کند و همین ساحت را می‌توان واقعیت متمایز مستند اشراقی دانست. سینمای اشراقی نه‌تنها در عالم خویش مستور نمی‌ماند، بلکه عالم را نیز روشن می‌سازد (مددپور، ۱۳۷۷: ۳۵-۵۵). بر این اساس، در دیدگاه آوینی، مستند اشراقی دارای مؤلفه‌های محتوایی و فرمی مشخص است.

۳. مؤلفه‌های محتوایی مستند اشراقی

در دیدگاه آوینی، مستند اشراقی چند مؤلفه محتوایی اصلی دارد:

نخست، تطبیق با واقعیت: یعنی واقعیت در این تجربه سینمایی، جلوه‌گاه لطف الهی تلقی می‌شود (همان: ۴۹).

دوم، قبول شـهادت: یعنی رسـیدن به مرتبه‌ای که مسـئله مرگ برای انسان حل شود و از مرگ و شهادت در راه خدا نهراسد (همان).

سـوم، بداهت و سـادگی: بدین معنا که پرهیز از پیچیدگی و جلوه‌های ویژه نامتعارف، اصل کار فیلمساز مستند اشراقی است (همان).

چهارم، گفتار متن است که برای بیان عظمت حماسه‌ها به کار می‌رود؛ زیرا کلام کمترین فاصـله را با معانی دارد و می‌تواند دریچه‌هایی از معنا را به جهان تصـویر بگشاید که در خود تصویر قابل تجلی نیست (همان: ۵۰-۵۱).

پنجم، توجـه بـه فطرت الهی مخاطب: یعنی کنار زدن حجاب‌ها و موانعی که بر فطرت مخاطب سایه افکنده و او را از دیدن حقیقت بازمی‌دارد (آوینی، ۱۳۹۹ب: ۱۹-۳۶؛ مددپور، ۱۳۷۷: ۵۰).

شـشـم، اصـالت ندادن به ابزار و ماشین جنگ، زیرا این ابزار، در منظومه فکری آوینی، برای بقای حکومت شـیطانی غرب سـاخته شـده‌اند و با اتوماسـیون سلاح‌ها، نقش و کنترل انسـان را به حداقل می‌رسـانند. در برابر، تفکر اشـراقی و معنوی بسیجی تأکید دارد که عامل شکست دشمن، ایمان مجاهدان راه خداست، نه تانک و توپ و موشک (آوینی، ۱۳۹۰الف: ۶۷-۸۰؛ مددپور، ۱۳۷۷: ۵۲).

هفتم، نمایش زیبایی‌ها و حذف شرور: یعنی برجسته‌کردن شجاعت‌های حقیقی و کنار گـذاشـتن تهورهای ماجراجویانه ناشـی از تکبر و عجب (آوینی، ۱۳۹۰ب: ۵۷؛ مددپور، ۱۳۷۷: ۵۳).

هشتم، عشق به حق: یعنی حق باید محرک اصلی عوامل فیلمساز باشد، نه فقط وظایف سازمانی و اداری (همان: ۵۴-۵۵).

نهم، شـنـاخت عمیق معنویت: آوینی از مفاهیم عرفانی و فلسـفی در گفتار متن بهره می‌گیرد تـا عمق معنـای جنگ را آشـکار کند. با این حال، در لایه‌های این گفتار، عناصـر عقیدتی‌ای نیز گنجانده می‌شـود که با برجسـته‌سـازی تفسـیری هزاره‌باور از عالم، بر گفتمان انقلاب اثر می‌گذارد (دوویکتور، ۱۳۹۹: ۲۵۳-۲۵۵).

۴. مؤلفه‌های فرمی مستند اشراقی

در کنـار مؤلفـه‌هـای محتوایی، مســتنـد اشــراقی آوینی از حیث فرمی نیز ویژگی‌های مشخصی دارد:

نخســت، بازنمایی نیروهای خودی که در روایت فتح به شـیوه‌ای خاص انجام می‌شود: دوربین معمولاً در نمایی پانورامیک، از راســت به چپ و در جهت شــرق به غرب نقشــه‌ها حرکـت می‌کنـد، بر هر یـک از رزمنـدگان مکث می‌کند و از تک‌تک افراد تصــویر می‌گیرد (همان: ۱۹۹).

دوم، بازنمایی دشــمن: در بسـیاری از مسـتندهای جنگی، دشــمن اغلب خارج از دید می‌ماند یا در صـورت نمایش، به سـخره گرفته می‌شـود و از موقعیت انسـانی خود فروکاسته می‌شود، اما در فیلم‌های آوینی، دشمن نیز درون قاب قرار می‌گیرد و همانند نیروهای خودی از او فیلم‌برداری می‌شود (همان).

سـوم، تصـویربرداری طولانی‌مدت، زیرا ظهور حقیقت یک وضعیت به زمان نیاز دارد. ازاین‌رو فیلمبرداران باید سـوژه خود را بشـناسـند و پیشاپیش اعتماد کسانی را که از آنان فیلم می‌گیرند، جلب کنند. به همین دلیل، فیلمبرداران جوان گروه آوینی چند روز یا چند هفته پیش از عملیات در محل حاضر می‌شدند و رزمندگان را با دوربین آشنا می‌کردند تا ژست‌گرفتن و تظاهر خنثی شود (همان: ۲۰۳).

چهارم، فیلمبرداری بدون کلیشــه‌های رایج: در آثار آوینی، کارگردان به معنای متعارف، در کنار تصــویربردار حضــور نداشــت. فیلمبردار یک چشــم خود را در چشــمی دوربین می‌گذاشت و با چشم دیگر به آنچه ضبط می‌شد، می‌نگریست. حاصل این مواجهه آن بود که سـوژه گویی به تماشاگر نگاه می‌کرد و بسیجی به‌صورت مستقیم با مخاطب سخن می‌گفت (آوینی، ۱۳۹۹الف: ۱۱-۲۶؛ دوویکتور، ۱۳۹۹: ۲۰۶).

پنجم، عدم بازسازی صحنه‌ها، چنان‌که فیلمبرداران مستندهای جنگی تصدیق می‌کنند، هیچ‌گاه از رزمندگان نخواسته‌اند عملی را تکرار کنند (همان: ۲۰۹-۲۱۰).

شــشــم، نماهای طولانی، زیرا امتداد زمان به تماشــاگر فرصــت می‌دهد فاصــله واقعی

پیموده‌شده از سوی رزمندگان را تجربه کند و رابطه‌ای مستقیم‌تر با کلیت میدان عملیات برقرار سازد (همان: ۲۱۰-۲۱۳).

هفتم، تدوین به‌مثابه تجربه زمانی: آوینی با تدوین، زمان‌بندی‌های متعددی از جنگ را سامان می‌دهد و سطوح مختلف فهم‌پذیری را برای تماشاگر می‌گشاید.

در این چارچوب، دست‌کم چهار یا پنج زمان‌مندی قابل تشخیص است: زمان‌مندی فیلمبرداران، زمان‌مندی آوینی در مقام تدوینگر، زمان‌مندی تماشاگر که در سراسر فیلم میان این سطوح حرکت می‌کند، و زمان‌مندی تاریخ بلندمدت و زمان اسطوره‌ای (همان: ۲۷۵-۲۷۶).

تحلیل آثار برگزیده جایزه شهید آوینی

جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، «سینما حقیقت»، از سال ۱۳۸۶ برگزار می‌شود . »جایزه شهید آوینی «بخشی از این جشنواره با هدف تبیین و امتداد اندیشه و الگوی مستندسازی آوینی است (آقامحمدیان، ۱۳۹۰). در ادامه، ده اثر برگزیده این جایزه تحلیل می‌شوند.

۱. سه نهزارم

فیلم سه نهزارم به کارگردانی بهروز نورانی‌پور، برنده تندیس طلایی جایزه شهید آوینی و جایزه بهترین فیلم مستند بخش بین‌الملل جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۴۰۱ است. این مستند، روایت سه دختر از میان نُه‌هزار دختر ایزدی است که به دست داعش در شهر سنجار، در ۱۳۰ کیلومتری موصل، به اسارت گرفته شده و مورد تجاوز قرار گرفته‌اند.

کارگردان با انتخاب سه دختر ایزدی که از نیروهای داعش صاحب فرزند شده‌اند، مخاطب را در برابر وضعیتی پیچیده قرار می‌دهد. این دختران، از یک‌سو به سبب حس مادرانه نمی‌توانند کودکان معصوم خود را رها کنند و از سوی دیگر، به‌دلیل همین فرزندان، از سوی خانواده، قبیله و عشیره خود طرد شده‌اند، چنان‌که حتی اجازه حضور آنان در کمپ جنگ‌زده‌ها

نیز لغو شـده است. نورانی‌پور در این مستند، با دوربینی کنشگر و فرمی تعاملی، به سراغ سه دختری می‌رود که نسبتشان با یکدیگر، بیش از هر چیز، در تجربه مشترک رنج، طردشدگی و وضعیت حاد انسانی شکل گرفته است.

دختر نخست که دو فرزند دارد، یکی از همسر پیشین خود و دیگری از یکی از نیروهای داعش، می‌کوشـد با راه‌اندازی یک رادیوی محلی، به خود و دیگران امید ببخشـد. او پس از آن‌که به‌اجبار از کمپ جنگ‌زده‌ها اخراج می‌شود، به اردوگاه نیروهای کُرد برای مبارزه با داعش در سـوریـه می‌پیوندد و از این طریق، لایه دیگری از هویت‌طلبی و تلاش برای بازپس‌گیری تشخص انسانی او آشکار می‌شود.

دختر دوم نیز دو فرزند از نیروهای داعش دارد و با ترس و تردید بسیار، همراه کارگردان به دیدار مادرش می‌رود تا شـاید اندکی آرامش بیابد و از سـنگینی رنج و تنهایی رها شـود، اما اعضـای عشـیره، او را «کافر» می‌خوانند و خواهان خروج فوری او می‌شـوند. دختر سـوم که گرفتار یکی از فرماندهان داعش بوده، با کمک و دلسـوزی همسـر اصلی آن فرمانده موفق به فرار می‌شود، اما خود پذیرفته است که بخشی از هویت انسانی‌اش از او سلب شده است. او روایت می‌کند که در نخسـتین فرار، بار دیگر به دسـت همان فرمانده گرفتار شـده و کودک شـیرخواره‌اش در برابر چشمان او قرار گرفته است تا مرگ تدریجی او را مشاهده کند؛ کودکی که پس از دو روز، به دست پدر و در برابر چشم مادر، از گرسنگی جان می‌دهد.

فیلم سـاختاری سـاده و سـرراسـت دارد. هرچند بخش مهمی از اطلاعات آن از طریق مصـاحبـه به مخاطب منتقل می‌شـود، از تصـاویر گویا و نماهای اندیشـیده نیز بهره می‌برد. فیلمسـاز به ذهن و جهان زنانه شـخصیت‌های خود نزدیک می‌شود و می‌کوشد تجربه آنان را نه فقط به‌عنوان قربانیان جنگ، بلکه به‌مثابه انسان‌هایی درگیر با مسئله هویت، مادری، طردشدگی و امکـان بازگشـت به زندگی بازنمایی کند. مروه، مادر جوان و زیبا، بسـیاری از آرزوهای زنانه خود را از دست داده و امید دارد زندگی را در جایی بیرون از سرزمین مادری از نو به دست آورد. در پایان فیلم، هنگامی که او تنها در جاده ایستاده، فاصله عمیق او با رؤیاهایش آشکار می‌شود؛ آن هم در سرزمینی که فاصله زنان تا مرگ، به اندازه تار مویی است.

نقطه قوت اصـلی مسـتند، فرصـتی اسـت که به شخصیت‌های خود می‌دهد تا در برابر دوربین، صـریح، بی‌واسطه و تا حدی رها سخن بگویند. با این حال فیلم، با وجود شیوایی و بیـان سـاده، می‌توانسـت مخـاطـب را بیش از این در تعامل مسـتقیم با لایه‌های درونی‌تر شـخصـیت‌ها و ابعاد عمیق‌تر رنج، حافظه، مادری و ناخودآگاه انسانی آنان قرار دهد. از این منظر، هرچند سه نهزارم اثری تأثیرگذار و انسانی است، در نسبت با مؤلفه‌های مستند اشراقی، این ظرفیت را داشت که با عبور از سطح روایت فاجعه و نزدیک‌شدن به ساحت‌های عمیق‌تر وجودی شخصیت‌ها، به تجربه‌ای ماندگارتر و فراتر از زمان و مکان تبدیل شود.

۲. سرباز شماره صفر

فیلم سـرباز شـماره صـفر به کارگردانی محمد سـلیمی‌راد، برنده تندیس طلایی و دیپلم افتخار جایزه شهید آوینی جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۴۰۰ است. این مستند به زندگی رزمنده سابقی به نام جهانگیر بدوره از استان کهگیلویه و بویراحمد می‌پردازد؛ شخصیتی که درام زندگی او از نوجوانی تا امروز امتداد یافته است. او در سیزده‌سالگی با دستکاری شناسنامه خود راهی جبهه شـده و در همان دوران دچار آسـیب شیمیایی شده است، اما اسناد و مدارک پزشکی او همراه با بیمارستان از میان رفته و همین امر، زندگی امروز او را در وضعیتی دشوار و فرساینده قرار داده است.

فیلم از نقطه‌ای آغاز می‌شـود که جهانگیر در حال پیگیری پرونده پزشـکی خود است و از خلال این جسـت‌وجو، بحران زندگی اکنون او نیز به‌تدریج آشـکار می‌شـود. او مردی است که به‌سبب ضایعه مغزی همسرش، ناگزیر شده نقشی توأمان در مقام پدر و مادر برای فرزندان خود ایفا کند و همزمان از همسری مراقبت کند که هر لحظه در معرض حملات صرع قرار دارد.

فیلمسـاز از یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های بالقوه اثر، یعنی شـخصـیت مثبت‌اندیش و امیدوار جهانگیر، به‌خوبی بهره برده است. جهانگیر با وجود شرایط دشوار زندگی، می‌کوشد آرامش را در خانواده کوچک خود حفظ کند و از یاری‌رسـاندن به اهالی روسـتا، دوسـتان و اطرافیـانش نیز دریغ نمی‌ورزد؛ از پیرمردی کـه همچون او مـدرکی دالّ بر جـانبـازی ندارد تا

پیرزنی که سـواد لازم برای نوشتن دادخواست را ندارد. همین وجه ذاتی شخصیت سبب شده فیلم، با وجود ماهیت تراژیک موقعیت جهانگیر، به اثری صرفاً تیره و تلخ تبدیل نشود و با تکیه بر عناصر زندگی روزمره این خانواده، رنگ و بوی زندگی بر فضای آن غلبه یابد.

از سـوی دیگر، پرداخت این شخصیت واقعی سبب شده است فیلم از کلیشه‌های رایج در بازنمایی نقش مرد، همسـر و پدر، به‌ویژه در بسـتر فقر و بحران، فاصله بگیرد. مخاطب با مردی مواجه می‌شـود که در شرایط محرومیت و نابسامانی، کنار همسر بیمار و فرزندان خود می‌ایسـتد و می‌کوشـد از فروپاشـی خانواده جلوگیری کند. فیلم همچنین واجد تصـاویری دردناک و مسـتند از لحظات بحرانی حملات صـرع همسـر اوسـت؛ لحظاتی که جهانگیر می‌کوشـد وی را به وضـعیت عادی بازگرداند. با این حال، تلاش او به مراقبت از همسـرش محدود نمی‌شود و پیگیری پرونده جانبازی و درمان ناتمام خود را نیز در پیچ‌وخم‌های اداری فرساینده دنبال می‌کند؛ مسیری که بی‌نتیجه رها می‌شود.

در چنین بسـتری، فیلم بـه‌تـدریج از روایـت یـک زنـدگی فردی فراتر می‌رود و تراژدی اجتماعی وضـعیت رزمندگان و جانبازان دیروز را به نمایش می‌گذارد. همین امر باعث شـده تصـویر جهانگیر در این مسـتند بسـط یابد و در کنار ترسـیم یک پرتره انسـانی، به وضـعیت نابسـامان این قشـر نیز نقدی وارد شـود. این قشـری امروز، در بسـیاری موارد، نادیده گرفته می‌شـوند و راه به جایی نمی‌برند. فیلمسـاز کوشـیده اسـت در دل همین زندگی محروم، که به‌واسـطه امید همچنان پابرجاسـت و مرد را به کار، کشـاورزی و تلاش مسـتمر وامی‌دارد، لحظه‌هایی دراماتیک و برخاسـته از متن واقعیت را ثبت کند. از نمونه‌های موفق این رویکرد، سکانس گفت‌وگوهای شبانه زن و شوهر در پشه‌بند است که به رابطه عاطفی میان آن دو عمق و بُعد بیشتری می‌بخشد.

۳. هجده هزار پا

فیلم هجده هزار پا به کارگردانی مهدی شامحمدی، برنده تندیس طلایی و دیپلم افتخار جایزه شهید آوینی جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۳۹۹ است. این مستند روایتی متفاوت از

جنگ در سوریه ارائه می‌دهد. در این روایت، دو شهر شیعه‌نشین فوعه و کفریا در محاصره شدید نیروهای مسلح قرار دارند و امکان ارسال غذا و دارو به آن‌ها جز از طریق ارسال هوایی وجود ندارد. هواپیماها نیز برای رساندن محموله‌های غذایی و دارویی، ناگزیرند در ارتفاعی بیش از هجده هزار پا پرواز کنند تا از تیررس پدافند ضدهوایی در امان بمانند.

فیلم، افزون‌بر نمایش رنجی که بر مردم فوعه و کفریا گذشته است، از یک ایده روایی خلاقانه نیز بهره می‌گیرد. مستندساز می‌کوشد از کسانی که بیرون از محاصره‌اند، اما اعضای خانواده‌شان درون محاصره گرفتار شده‌اند، بخواهد بسته‌ای برای عزیزان خود ارسال کنند. شخصیت اصلی فیلم، جوانی به نام احمد است. احمد، دانشجوی پزشکی‌ای است که با حمله دشمن به زادگاهش فوعه، تحصیل را رها می‌کند و به یاری همشهریانش می‌شتابد. از این پس، او تنها می‌تواند از ارتفاع هجده هزار پایی آسمان شهرش، فرود آمدن بسته‌های غذا و دارو را از در عقب هواپیما نظاره کند.

شامحمدی فیلم خود را بر ایده مرکزی جمع‌آوری کمک‌های مردمی به‌وسیله احمد استوار کرده است. در این میان، تولد فرزندان او، بتول و حکیمه، با مفهوم امید در دل مقاومت پیوند می‌خورد و همین امر، فراز و فرود روایت را از نظر تماتیک حفظ می‌کند. مخاطب از همان آغاز درمی‌یابد که راوی در ارتفاع هجده هزار پایی و در جایگاهی بالاتر از سوژه، یعنی شهر محاصره‌شده، ایستاده است. عدد هجده هزار نیز در بافت روایی فیلم اهمیتی نمادین می‌یابد: هجده هزار نفر در محاصره گرفتارند و شمار شهدای عملیات نخست نیز هجده نفر است.

یکی از دشوارترین وجوه کار مستندساز در این اثر، غیبت او در بسیاری از موقعیت‌های اصلی روایت است. با این حال، کارگردان توانسته با بهره‌گیری سنجیده از آرشیوهای تصویری، دوربین‌های ثبت‌کننده وقایع و تصاویر ارسالی یکی از حاضران در محاصره، روایتی منسجم و یکدست از مقاومت مردم در برابر یکی از هولناک‌ترین جنایت‌های ضدانسانی دوران معاصر شکل دهد. از این منظر، فیلم بیش از آن‌که فقط گزارشی از محاصره باشد، روایت زنده‌نگه‌داشتن امید در روزهای تاریک و فرساینده محاصره است.

هجده هزار پا را می‌توان اثری موفق و در سطحی راهبردی دانست، زیرا توانسته است همدلی تماشاگر را با موضع و رویکرد خود برانگیزد. فیلم واجد چند سکانس تأثیرگذار و اندوه‌بار است، مانند صحنه‌ای که مردی جوان در انتظار خانواده‌اش درمی‌یابد همسر و فرزندش کشته شده‌اند. در این لحظه، او تعادل خود را از دست می‌دهد و فرو می‌افتد و احساس مخاطب به‌طور کامل با این پدر داغ‌دیده همراه می‌شود. همچنین صحنه کشته شدن کودکان در یک عملیات تروریستی و سکانسی که در آن گروهی از جوانان، و حتی کودکی خردسال، علیه شیعیان رجز می‌خوانند و آنان را به مرگ تهدید می‌کنند، از دیگر لحظه‌های برجسته و تکان‌دهنده فیلم به‌شمار می‌رود.

۴. پیرمرد و خواننده

فیلم پیرمرد و خواننده به کارگردانی امیر اصانلو، برنده تندیس طلایی و دیپلم افتخار جایزه شهید آوینی جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۳۹۸ است. این مستند درباره پیرمردی است که در ویرانه‌های شهر حلب در سوریه زندگی می‌کند. او پیش از جنگ، مالک مجموعه‌ای از خودروها و نیز کارخانه‌ای بزرگ برای تولید لوازم آرایشی بوده است، اما هر دو را در جریان جنگ از دست داده و اکنون می‌کوشد در فرصت دوباره زندگی، آن بخش‌های ویران‌شده را بازسازی کند.

این مستند با نگاهی متفاوت به جنگ داخلی سوریه، بر استمرار امید در دل ویرانی تأکید می‌کند. ابوعمر، شخصیت محوری فیلم، تجسم همین امید خاموش اما زنده در شهر حلب است. در کنار او، جوانی خواننده نیز حضور دارد که جنگ، سرنوشتش را با این پیرمرد گره زده است. پیشبرد روایت از خلال همراهی این دو شخصیت صورت می‌گیرد و همین هم‌نشینی، به فیلم کیفیتی دراماتیک و درگیرکننده می‌بخشد.

افزون‌بر کیفیت فنی اثر، یکی از عناصر برجسته فیلم موسیقی آن است که با دقت و ظرافت در ساختار روایت جای گرفته است. ارکستراسیون اثر، در هماهنگی با تصاویر، بار عاطفی صحنه‌ها را تشدید می‌کند و به انتقال حس اندوه و تأمل یاری می‌رساند. ازاین‌رو، فیلم

در عین آن‌که لحنی غم‌بار و حزن‌آلود دارد، واجد سـویه‌ای امیدبخش نیز هسـت و می‌کوشد روحیه تلاشگر مردم را در مواجهه با جنگ و پیامدهای آن نشان دهد.

در سطحی تفسیری، این مستند را می‌توان بازنمایی شمایلی از انسانی دانست که در دل ویرانی، هنوز به بازآفرینی و احیای امید می‌اندیشـد. امید در اینجا نه مفهومی انتزاعی، بلکه نیرویی است که امکان دوام زندگی را در شرایط فروپاشی فراهم می‌کند. از این منظر، فیلم تنها به توصـیف رنج و خسـارت جنگ بسـنده نمی‌کند، بلکه بر امکان بازگشـت حیات به شهر و انسـان نیز تأکید می‌کند؛ امکانی که هرچند تحقق کامل آن در گرو پایان جنگ و بازسـازی حلب و سوریه است، در کنش و اراده شخصیت اصلی فیلم حضوری بالفعل دارد.

۵. خاطرات خبرنگار جنگ

فیلم خـاطرات خبرنگار جنگ به کارگردانی وحید چاووش، برنده تندیس طلایی جایزه شـهید آوینی جشـنواره سـینما حقیقت در سال ۱۳۹۷ است. این مستند روایتی از تلاش‌های یک زن اهل‌سـنت برای نجات پنجاه‌وهشـت جوان شـیعه از اسارت داعش ارائه می‌دهد و از خلال این روایت، یکی از تکان‌دهنده‌ترین رخدادهای معاصر عراق را بازخوانی می‌کند.

پادگان هوایی مجد التمیمی، یا پادگان الصحراء، از پایگاه‌های بزرگ نظامی عراق بود که پس از اشـغال این کشـور در سـال ۲۰۰۳، به‌دسـت نیروهای آمریکایی تقریباً به‌طور کامل تخریب شد و سپس با کارکردی تازه بازسازی شد. این پایگاه پس از بازسازی، «اسپایکر» نام گرفت؛ نامی که امروز بیش از هر چیز با کشتار گسترده جوانان عراقی به‌دست گروه تروریستی داعش در حاشـیه رود دجله پیوند خورده اسـت. واقعه اسـپایکر را می‌توان ازجمله حوادثی دانست که پس از آن، واکنش‌های مردمی و بین‌المللی علیه داعش ابعادی گسترده‌تر یافت.

فیلمسـاز در این اثر، یکی از معدود مسـتندهای به‌نسبت جامع درباره حادثه اسپایکر را عرضـه کرده اسـت. روایت فیلم از زبان یک خبرنگار عراقی پیش می‌رود و همزمان، زندگی چنـد جوان عراقی را دنبال می‌کند که از این واقعه جان سـالم به در برده‌اند و در خانه پیرزنی محلی پنهان شده‌اند. ایده مرکزی روایت، به‌خودی‌خود از ظرفیت دراماتیک بالایی برخوردار

است و می‌تواند زمینه‌ساز تعلیق و گره‌گشایی‌های پرکشش باشد. با این حال، فیلم در همان دقایق آغازین بخش عمده‌ای از مسیر روایی خود را آشکار می‌سازد و ازاین‌رو، ادامه اثر بیش از آنکه مبتنی بر تعلیق باشد، بر شرح و بسط جزئیات واقعه استوار می‌شود.

با این وجود، خاطرات خبرنگار جنگ را می‌توان از جامع‌ترین مستندهای ساخته‌شده درباره فاجعه اسپایکر دانست. اهمیت این اثر تنها در بازنمایی خود حادثه محدود نمی‌شود، بلکه به زمینه‌های شکل‌گیری و پیشینه گروه داعش نیز اشاره می‌کند و از این حیث، واجد ارزشی مستندنگارانه و ارجاعی است. به بیان دیگر، فیلم می‌تواند برای پژوهشگران و مخاطبانی که در پی شناخت بیشتر این واقعه و بسترهای تاریخی آن هستند، به‌منزله اثری مرجع مورد توجه قرار گیرد.

۶. زنانی با گوشواره‌های باروتی

فیلم زنانی با گوشواره‌های باروتی به کارگردانی رضا فرهمند، برنده تندیس جایزه شهید آوینی جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۳۹۶ است. این مستند، سرنوشت زنانی وابسته به اعضای داعش را روایت می‌کند. برخی از این زنان یا همسرانشان در جنگ کشته شده‌اند یا از میدان نبرد به کشورهای دیگر گریخته‌اند. در این میان، نیروهای سازمان ملل با همکاری نیروهای عراقی می‌کوشند وضعیت بهداشتی و معیشتی این خانواده‌ها را سامان دهند. این افراد در دو گروه عراقی و غیرعراقی دسته‌بندی می‌شوند؛ غیرعراقی‌ها از طریق مذاکرات دیپلماتیک به کشورهای خود بازگردانده می‌شوند و عراقی‌ها تا زمان تعیین تکلیف، در اردوگاه‌ها می‌مانند.

یکی از وجوه متمایز فیلم افزون‌بر نگاه متفاوت آن به موضوع گروه‌های تکفیری، انتخاب راوی است. روایت فیلم از خلال حضور «نور الحلی»، خبرنگار زن عراقی، پیش می‌رود و در دو خط موازی گسترش می‌یابد: خط نخست، به خانواده‌های وابسته به داعش در اردوگاه اسرا می‌پردازد و خط دوم، جنایت‌های داعش علیه زنان در کوجو، شهر ویران‌شده ایزدیان عراق را بازنمایی می‌کند.

کارگردان برای جلوگیری از همدلی مخاطب با خانواده‌های داعشی، سویه دیگری از وضعیت زنان در عراق را پیش می‌کشد و روایت را به جنایت‌های داعش در کوجو پیوند می‌زند. در این شهر، مردان به‌طور گسترده قتل‌عام شده‌اند و زنان نیز بر حسب سن و وضعیت تأهل دسته‌بندی شده‌اند؛ گروهی کشته شده‌اند و گروهی دیگر به بردگی جنسی درآمده‌اند. در مقابل، برخی خانواده‌های وابسته به داعش، به‌سبب بهره‌مندی از حمایت‌های مالی آن دوره، از مواضع پیشین خود فاصله نگرفته‌اند و در برابر جنایت‌های این گروه، نوعی انکار واقعیت را نشان می‌دهند. در میان زنان و افراد میانسال باقی‌مانده نیز نشانه روشنی از پشیمانی دیده نمی‌شود و آنان اصرار دارند که همسران یا اعضای خانواده‌شان در کشتار مردم نقشی نداشته‌اند. از این منظر، مواجهه بی‌واسطه دوربین با این زنان، از وجوه تازه فیلم در بازنمایی این گروه است. فیلم نشان می‌دهد که این زنان یکدست نیستند: برخی از شرایط موجود در رنج هستند و برخی دیگر همچنان از وابستگی خود به داعش احساس رضایت می‌کنند.

فیلمساز دوربین خود را با «نور» همراه می‌کند و گام‌به‌گام با او پیش می‌رود. با این حال، این همراهی به‌طور قطع به معنای قهرمان‌پردازی نیست، زیرا واکنش‌های او در مقاطع مختلف نشان می‌دهد که نمی‌تواند خشم خود را نسبت به داعش پنهان کند. از سوی دیگر، فیلم به‌سبب شرایط بحرانی تولید، آغاز و پایان کاملاً تعریف‌شده‌ای ندارد. روشن نیست که «نور» چگونه به‌عنوان شخصیت محوری برگزیده شده و به گروه فیلمسازی ایرانی پیوسته است. فیلم بی‌مقدمه با صحنه‌ای از جنگ آغاز می‌شود، مخاطب را به‌طور مستقیم به دل بحران پرتاب می‌کند و در پایان نیز با انفجار بمبی در جاده و زخمی شدن همکاران نور و شماری از سربازان، ناگهان متوقف می‌شود. در فاصله این آغاز و پایان، گرایش برخی زنان داعشی به این گروه تصویر می‌شود، اما چرایی این دلبستگی به‌طور کامل واکاوی نمی‌شود.

نقطه اتکای مستند، تلفیق نگاه انسانی به زندگی با خشونتی است که مرگ در آن حضوری دائمی دارد. فیلمساز شخصیت محوری خود را تا مرز مرگ همراهی می‌کند و گروه تولید و این شخصیت، همزمان در متن خطر پیش می‌روند تا به هسته‌ای معنایی دست یابند: این‌که زنان بازمانده از داعش، همچنان سودای زندگی در دوران خلافت را در سر دارند. این

نکته از وجوهی اسـت که کمتر در مستندهای ایرانی ساخته‌شده در عراق و سوریه با موضوع داعش دیده شده است.

اصـلی‌ترین وجه تمایز این مسـتند، ورود به لایه انسـانی جنگ اسـت. در بسـیاری از مسـتندهای مرتبط با مقاومت، تمرکز اصـلی بر صحنه نبرد و وجوه نظامی جنگ بوده است، حال آن‌که این فیلم، در کنار بازنمایی جنگ، مقاومت و مرگ، به جنبه انسانی ماجرا نیز توجه می‌کند، به‌ویژه از منظر حضـور زنانی که به‌گونه‌ای قربانی این وضعیت شده‌اند: چه زنانی که در خانواده‌های وابسـته به داعش زیسـته‌اند و چه زنانی که به‌صـورت مستقیم از اقدامات این گروه آسیب دیده‌اند.

۷. آبی کمرنگ

فیلم آبی کمرنگ به کارگردانی آرش لاهوتی، برنده بهترین مستند بلند جایزه شهید آوینی جشـنواره سـینما حقیقت در سـال ۱۳۹۵ است. این مستند، یک روز از زندگی چهار جانباز اعصـاب و روان در آسـایشـگاه را روایت می‌کند و از خلال همین روزمرگی، مخاطب را با وجوهی کمتر دیده‌شـده زیست آنان مواجه می‌سازد. هرچند این چهار نفر نمی‌توانند نماینده تمامی جانبازان اعصاب و روان باشند، اما فیلم بی‌آنکه به داوری، قضاوت آشکار یا شعارزدگی متوسل شود، بخشی از رنج‌های ناگفته آنان را پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد. فیلمساز هم در مقام کارگردان و هم در مقام ناظر، می‌کوشد این شخصیت‌ها را از انزوای زیسته‌شان بیرون بیاورد و نسبت آنان را با جهان اجتماعی پیرامونشان آشکار کند.

در این فیلم، شـخصـیـت‌ها از آرزوها، خاطره‌ها و حسـرت‌های خود در گفت‌وگو با یکدیگر سـخن می‌گویند. تأکید فیلم بر تلاش آنان برای رفتن به مرخصـی، در نگاه نخسـت شاید امری ساده به نظر برسد، اما در متن زندگی محدود و بسته آنان، همین مسئله به بحرانی معنادار بدل می‌شـود؛ بحرانی که مخاطب به‌تدریج ژرفای آن را درمی‌یابد. فیلمسـاز بیش از آنکه در سوژه مستغرق شود، فاصله‌ای سنجیده با موقعیت حفظ می‌کند و تا حد امکان، ناظر واقعیتِ در حال وقوع می‌ماند. از این منظر، اثر بر این دریافت استوار است که جست‌وجوی

دقیق واقعیت موجود و کشف آنچه در دل آن نهفته است، می‌تواند برای شکل‌گیری یک مستند مؤثر کافی باشد.

از مقطعی به بعد، مستندساز بیش از هر چیز در جایگاه شاهد و ناظر قرار می‌گیرد و مداخله او به‌طور عمده به انتخاب زاویه دوربین، اندازه نماها، تدوین و سامان دادن روایت مستند محدود می‌شود. در این فیلم، نشانی از مصاحبه‌های مستقیم یا نریشن‌های شاعرانه و کلیشه‌ای دیده نمی‌شود. شخصیت‌ها از خلال رفتارها و گفت‌وگوهای خود شناخته می‌شوند و همین ویژگی را می‌توان یکی از عوامل اصلی پویایی آبی کمرنگ دانست. موفقیت فیلم تا حد زیادی مرهون طراحی درست روایت دراماتیک بر محور چهار شخصیت اصلی است. کارگردان به اندازه لازم اطلاعات در اختیار مخاطب می‌گذارد و بخشی از معنای اثر را به تعامل ذهنی تماشاگر با ناگفته‌ها واگذار می‌کند.

توفیق این فیلم تنها در نحوه معرفی شخصیت‌ها خلاصه نمی‌شود، بلکه در دکوپاژ، میزانسن، ریتم، تدوین و حتی تیتراژ نیز قابل مشاهده است. آبی کمرنگ را حتی می‌توان از جهاتی به فیلمی داستانی شبیه دانست که با شخصیت‌های واقعی ساخته شده است. یکی از وجوه برجسته اثر، پرهیز فیلمساز از تکرار مضامین و بیان‌های آشنای پیشین درباره جانبازان است. ازاین‌رو، فیلم برای مخاطب به اثری پایان‌یافته تقلیل نمی‌یابد، بلکه پس از پایان نیز ذهن او را درگیر نگه می‌دارد و امکان کشف و تأملی مداوم را فراهم می‌آورد. این ویژگی، ریشه در صداقت فیلمساز در مواجهه با موضوع و کوشش او برای حفظ جایگاه ناظر پرسشگر در برابر جهان جانبازان اعصاب و روان دارد.

۸. زمناکو

فیلم زمناکو به کارگردانی مهدی قربان‌پور، برنده تندیس و دیپلم افتخار مستند بلند جایزه شهید آوینی جشنواره سینما حقیقت در سال ۱۳۹۴ است. این مستند به زندگی یکی از بازماندگان فاجعه بمباران شیمیایی حلبچه می‌پردازد. جوانی به نام علی پس از بمباران به ایران منتقل شده و در خانواده‌ای در مشهد پرورش یافته است. در فیلم اشاره می‌شود که او به دلایل

امنیتی از دریافت شناسنامه محروم مانده و همین مسئله، به‌تدریج از مشکلی اداری به بحرانی هویتی بدل می‌شـود؛ بحرانی که پس از مرگ مادرخوانده‌اش شـدت می‌گیرد. علی، پس از آگاهی از ریشـه کردی خود، تصـمیم می‌گیرد به اقلیم کردسـتان عراق سـفر کند تا خانواده زیستی‌اش را بیابد و سرانجام به مادر خود می‌رسد.

فیلم از منظری انسـانی به پیامدهای جنگ می‌نگرد و به جای تمرکز بر صحنه‌های نبرد، یکی از آثـار ماندگار و پنهان جنگ را در سـطح زندگی فردی و هویت شـخصـی آشـکار می‌سـازد. ازاین‌رو، زمناکو واجد ظرفیتی دراماتیک است که نه از حادثه‌پردازی بیرونی، بلکه از تعلیق عاطفی و جسـت‌وجوی درونی شـخصیت اصلی برمی‌خیزد. روایت از مشهد آغاز می‌شـود و با مصـاحبه با علی و اعضای خانواده، همراه با عکس‌ها و اسناد تصویری گذشته، مسـیر زندگی او را بازسـازی می‌کند. سـاختار روایی فیلم به‌طور عمده خطی اسـت و این خطی بودن، با توجه به ماهیت جسـت‌وجوی هویتی شـخصیت، به انسجام و پیگیری‌پذیری روایت کمک می‌کند.

گفتار روی فیلم از منظر علی تنظیم شـده اسـت، هرچند صدای راوی با صدای خود او یکی نیسـت. این تمهید روایی، ضـمن حفظ وحدت عاطفی اثر، امکان انتقال احسـاسات و تردیدهای شخصیت را در مراحل مختلف این سفر طولانی فراهم می‌سازد. کارگردان همچنین از مواد آرشیوی فراوانی بهره گرفته است که در بازسازی گذشته و باورپذیر کردن مسیر زندگی علی نقشی تعیین‌کننده‌ای دارند. استفاده از این اسناد، فیلم را از اتکای صرف به روایت کلامی دور می‌کند و به آن پشتوانه‌ای عینی و تاریخی می‌بخشد.

بـا این حـال، اهمیت زمناکو تنها در روایت یک سـرگذشـت فردی نیسـت، بلکه در صـورت‌بندی مفهوم هویت در متن پیامدهای جنگ نیز آشـکار می‌شود. فیلم، هویت واقعی علی را در پیوند با خاسـتگاه زیسـتی و قومی او تعریف می‌کند و از این رهگذر، مسـئله‌ای شـخصـی را به یکی از تبعات دیرپای فاجعه حلبچه و به‌طور کلی جنگ تبدیل می‌سـازد. در عین حال، فیلمسـاز با پرهیز از کلیشـه‌های رایج در بازنمایی رنج، تعادل میان تأثر عاطفی و امید روایی را حفظ می‌کند. ازاین‌رو، هرچند فیلم بر رنج و فقدان اسـتوار اسـت و مخاطب را

به‌شـدت متأثر می‌سـازد، در پایان به افقی روشـن‌تر و احسـاسـی از وصـال و آرامش نزدیک می‌شود.

از منظر ساختار تولید نیز زمناکو نمونه‌ای قابل توجه از اهمیت تحقیق و پژوهش پیش از تولید در سـینمای مستند است. اگرچه همه مواد تصویری گردآوری‌شده در نسخه نهایی فیلم دیده نمی‌شود، انسجام روایت و دقت در چینش اطلاعات نشان می‌دهد که کارگردان پیش از آغاز فیلم‌برداری، فرایند پژوهش و نگارش مفصـلی را پشت سر گذاشته است. همین آمادگی پژوهشـی سبب شده است مستند، ضمن حفظ تأثیر عاطفی، از پراکندگی و احساساتی شدن افراطی فاصله بگیرد و به روایتی سنجیده و مؤثر از یکی از پیامدهای انسانی جنگ تبدیل شود.

۹. ابراهیم در آتش

فیلم ابراهیم در آتش به کارگردانی کیوان علی‌محمدی و جواد دلیری، برنده تندیس مستند اشـراقی جایزه شـهید آوینی در سال ۱۳۹۲ است. این مستند به زندگی و آثار زنده‌یاد ابراهیم اصـغرزاده می‌پردازد. این هنرمندی از همکاران نزدیک ابراهیم حاتمی‌کیا بود و در شماری از آثار شاخص او ازجمله مهاجر، موج مرده، روبان قرمز، بوی پیراهن یوسف، از کرخه تا راین و خاکسـتر سـبز حضـور داشت. فیلم با تمرکز بر زندگی هنری و شخصی اصغرزاده، تصویری نزدیک‌تر از او ارائه می‌دهد و جایگاهش را در حافظه سینمای دفاع مقدس برجسته می‌سازد.

یکی از وجوه مهم این مسـتند، فاصـله گرفتن از روایت‌های تنها سـتایش‌آمیز و حرکت به‌سوی بازنمایی صمیمانه و انسانی شخصیت اصلی است. فیلم، اصغرزاده را نه فقط به‌مثابه چهره‌ای حرفه‌ای در سینما، بلکه به‌عنوان انسانی صاحب احساس، تعلق و تجربه زیسته نشان می‌دهد. همین رویکرد سبب می‌شود اثر از سطح پرتره‌ای صرف فراتر رود و به روایتی عاطفی و باورپذیر از زندگی او تبدیل شود.

در این میان، نقش همسـر اصـغرزاده در پیشبرد روایت، اساسی است. او نیروی محرک مسـتند را شـکل می‌دهد و بخش مهمی از بار عاطفی و روایی اثر از خلال حضـور او پدید می‌آید. روایت اصلی فیلم بر پایه نامه‌های ابراهیم به همسرش استوار شده و همین انتخاب، به

مستند ساختاری عاشقانه و درونی بخشیده است. این نامه‌ها نه‌تنها امکان دسترسی به لایه‌های شخصی‌تر شخصیت اصغرزاده را فراهم می‌کنند، بلکه پیوند میان زندگی خصوصی و زیست هنری او را نیز آشکار می‌سازند.

گفتار متن مستند، با صدای سحر دولتشاهی، با فضای اثر هماهنگ است و در انتقال محتوا و حفظ لحن عاطفی روایت سهم مهمی دارد. این گفتار، اگرچه در هدایت مخاطب نقش پررنگی ایفا می‌کند، با بافت کلی فیلم همخوان است و بر انسجام آن می‌افزاید. ازاین‌رو، ابراهیم در آتش را می‌توان مستندی دانست که با اتکاء به اسناد شخصی، حافظه عاطفی و روایت عاشقانه، سیمای هنرمندی اثرگذار را در نسبت با زندگی، عشق و سینما بازخوانی می‌کند.

۱۰. مشتی اسماعیل

فیلم مشتی اسماعیل به کارگردانی مهدی زمان‌پور کیاسری، رتبه نخست مستند اشراقی جایزه شهید آوینی در سال ۱۳۹۰ را به دست آورده و در چند رویداد دیگر نیز مورد تقدیر قرار گرفته است. این مستند درباره مشتی اسماعیل، پیرمردی زحمت‌کش، روشن‌دل و اهل کیاسر است که با وجود نابینایی، نه‌تنها امور شخصی و روزمره خود را انجام می‌دهد، بلکه از عهده کارهایی برمی‌آید که حتی برای بسیاری از افراد بینا نیز دشوار است. فیلم در آغاز، مخاطب را با شخصیتی به‌ظاهر عادی مواجه می‌کند، اما هرچه روایت پیش می‌رود و همراهی با او بیشتر می‌شود، سویه‌های تحسین‌برانگیز شخصیت و شیوه زیست او آشکارتر می‌شود.

سکانس آغازین فیلم، با عبور چکمه‌های ارزان‌قیمت مشتی اسماعیل از میان برف سنگین، در صحنه معامله برنج و گردو در برابر چکمه و مایحتاج خانه، معنای کامل‌تری پیدا می‌کند. با این حال، فیلمساز در پی برجسته‌سازی فقر او نیست، بلکه می‌کوشد غنای درونی، عزت نفس و ظرفیت زیستی‌اش را آشکار سازد. در این مستند، زندگی واقعی انسانی ثبت می‌شود که در برابر دوربین نقش بازی نمی‌کند و به‌تدریج آشکار می‌شود که به‌طور کلی

نمی‌تواند جز خود طبیعی و بی‌واسطه‌اش باشد.

دوربین مستندساز در چهار فصل، بهار، تابستان، پاییز و زمستان، زندگی ساده و دشوار این کشاورز روشن‌دل را دنبال می‌کند. این امتداد زمانی نشان می‌دهد که فیلم، حاصل مواجهه‌ای شتاب‌زده یا راحت‌طلبانه با سوژه نیست، بلکه بر مشاهده‌ای مستمر و همراهی تدریجی با شخصیت استوار است. از این منظر، مشتی اسماعیل به الگویی از مستند نزدیک می‌شود که در آن حقیقت شخصیت نه از طریق گفتارهای توضیحی، بلکه از خلال کنش، تکرار کار روزانه، نسبت با طبیعت و مواجهه با سختی‌های زندگی آشکار می‌شود.

موسیقی فیلم از سرودها و نغمه‌های محلی مازندرانی بهره می‌گیرد؛ موسیقی‌ای که اگرچه ساده و آشناست، از نظر متن و ملودی با فضای زیستی شخصیت اصلی هماهنگی دارد. این موسیقی، در کنار ریتم آرام و مشاهده‌گرانه فیلم، با سادگی، تواضع و پاکی زندگی کشاورزی مشتی اسماعیل همخوان می‌شود و به تقویت لحن بومی و انسانی اثر کمک می‌کند. کارگردان در بازنمایی فعالیت‌های شبانه‌روزی او، مبارزه بی‌وقفه‌اش با ناملایمات زندگی را تصویر می‌کند. این ناملایمات می‌توانست بسیاری از انسان‌ها را از پا درآورد، اما در اینجا به بستری برای آشکار شدن صبر، توانایی و کرامت انسانی بدل می‌شود.

فیلمساز حتی از ثبت قدم برداشتن مشتی اسماعیل بر پستی‌وبلندی‌های زمین زراعی و زمین‌خوردن‌های پی‌درپی او چشم نمی‌پوشد. این صحنه‌ها، بیش از آن‌که در پی برانگیختن ترحم باشند، دشواری زیست قهرمان مستند را عینی و ملموس می‌سازند. به همین دلیل، مشتی اسماعیل از سطح پرتره‌ای درباره یک فرد نابینا فراتر می‌رود و به تأملی درباره توان زیستن، عزت نفس، کار، طبیعت و کرامت انسانی تبدیل می‌شود. نسبت فیلم با مستند اشراقی نیز در همین نگاه نهفته است: کشف نور، معنا و تعالی در دل زندگی روزمره انسانی ساده که بی‌ادعا، رنج را به امکان زیستن و معنا بدل می‌کند.

مقایسه آثار بر اساس مؤلفه‌های محتوایی و فرمی

پس از تحلیل جداگانه آثار منتخب، در این بخش کوشش می‌شود نسبت هر فیلم با مؤلفه‌های محتوایی و فرمی مستند اشراقی به‌صورت فشرده و تطبیقی نشان داده شود. جدول 1 بر اساس شاخص‌هایی تنظیم شده است که از چارچوب نظری پژوهش و از بازخوانی اندیشه و شیوه مستندسازی شهید آوینی استخراج شده‌اند.

در این جدول، عدد «۱» بیانگر حضور غالب و احرازشده مؤلفه در اثر و عدد «۰» نشان‌دهنده فقدان، کم‌رنگ بودن یا عدم احراز آن مؤلفه در اثر است. بنابراین حتی در مواردی که یک مؤلفه در فیلم موضوعیت مستقیم نداشته یا امکان ارزیابی روشن آن محدود بوده، برای حفظ یکدستی روش کدگذاری، عدد «۰» درج شده است. این کدگذاری، به‌ویژه در مؤلفه‌های سیال و درجه‌پذیری چون شناخت عمیق معنویت، عشق به حق و فطرت الهی مخاطب، جانشین تحلیل کیفی نیست و فقط امکان مقایسه فشرده میان فیلم‌ها را فراهم می‌کند. مقصود از این جدول، ارزش‌گذاری مطلق آثار نیست، بلکه فراهم آوردن تصویری مقایسه‌ای از میزان نزدیکی هر فیلم به الگوی مستند اشراقی است.

همچنین باید توجه داشت که این مقایسه تنها بر مبنای موضوع کلی آثار صورت نگرفته، بلکه بر پایه دو سطح متمایز «محتوا» و «فرم» سامان یافته است. این تفکیک از آن جنبه اهمیت دارد که برخی فیلم‌ها در جهان‌بینی، نگاه انسانی و نحوه مواجهه با مفاهیمی چون رنج، مرگ، کرامت و معنویت به سینمای آوینی نزدیک می‌شوند، درحالی‌که در سطح فرم، از الگوی روایی و بصری او فاصله می‌گیرند. ازاین‌رو جدول ۱ می‌تواند به‌عنوان جمع‌بندی فشرده‌ای از یافته‌های تحلیلی پژوهش، زمینه را برای نتیجه‌گیری نهایی فراهم سازد. بر این اساس، نتایج جدول ناظر به الگوی کلی نزدیکی یا فاصله آثار است، نه سنجش طیفی و درجه‌بندی‌شده شدت حضور هر مؤلفه.

جدول۱: مقایسه فیلم‌های منتخب با مؤلفه‌های محتوایی و فرمی مستند اشراقی (نگارندگان)

ردیف	مؤلفه	سه‌نهزارم	سرباز شماره صفر	هجده هزارپا	پیرمرد و خواننده	خاطرات خبرنگار جنگ	زندانی با گوشواره‌های باروتی	آبی کمرنگ	زمناکو	ابراهیم در آتش	مشتی اسماعیل
۱	تطبیق با واقعیت	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۰	۱
۲	قبول شهادت	۰	۱	۱	۰	۱	۱	۰	۰	۱	۱
۳	بداهت و سادگی	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۱	۱
۴	گفتار متن	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱	۱	۰
۵	فطرت الهی مخاطب	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۱	۱
۶	عدم اصالت به ابزار و ماشین جنگ	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱
۷	نمایش زیبایی‌ها و حذف شرور	۰	۰	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۱	۱
۸	عشق به حق	۰	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۰	۱	۱
۹	شناخت عمیق معنویت	۰	۱	۱	۱	۱	۱	۰	۰	۱	۱
۱۰	بازنمایی نیروهای خودی	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱
۱۱	بازنمایی دشمن	۰	۰	۰	۰	۰	۱	۰	۰	۰	۰
۱۲	تصویربرداری طولانی‌مدت	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱

ردیف	مؤلفه	سه‌نهزارم	سرباز شماره صفر	هجده هزارپا	پیرمرد و خواننده	خاطرات خبرنگار جنگ	زنانی با گوشواره‌های باروتی	آبی کمرنگ	زمناکو	ابراهیم در آتش	مشتی اسماعیل
۱۳	فیلم‌برداری بدون کلیشه‌های رایج	۰	۰	۰	۰	۰	۱	۰	۰	۰	۱
۱۴	عدم بازسازی صحنه‌ها	۰	۰	۱	۰	۰	۱	۰	۰	۰	۰
۱۵	نماهای طولانی	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰
۱۶	تدوین به مثابه تجربه زمانی	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰
	جمع‌بندی	۵	۸	۱۰	۷	۸	۱۱	۶	۳	۸	۱۱

چنان‌که داده‌های جدول نشـان می‌دهد، میزان انطباق آثار با مؤلفه‌های محتوایی مسـتند اشـراقی، به‌مراتب بیش از انطباق آن‌ها با مؤلفه‌های فرمی اسـت. به بیان دیگر، تداوم میراث آوینی در این آثار بیش از آن‌که در بازتولید مستقیم زبان بصری و الگوهای تکنیکی او مشاهده شـود، در نوع نگاه به انسـان، رنج، شـهادت، کرامت، معنویت و حقیقت جلوه‌گر اسـت. از همین‌رو، فیلم‌هـایی کـه در سـطح فرم از الگوی آوینی فاصـله گرفته‌اند، در سـطح معنا و جهان‌بینی همچنان می‌توانند در امتداد سینمای اشراقی او قرار گیرند.

در سـطح محتوایی، مؤلفه‌هایی مانند عدم اصـالت‌بخشـی به ابزار و ماشـین جنگ، بازنمایی نیروهای خودی، فطرت الهی مخاطب، بداهت و سادگی و عشق به حق، در بخش قابل‌توجهی از آثار حضـور دارند. این امر نشـان می‌دهد که مسـتندهای مورد مطالعه، حتی زمانی که از نظر ساختار تصویری، تدوین یا شیوه مواجهه با زمان از مستندهای آوینی فاصله

می‌گیرند، همچنان در سطح نگرش و معنا به سنت فکری او نزدیک باقی می‌مانند. در مقابل، مؤلفه‌هایی همچون نماهای طولانی، تدوین به‌مثابه تجربه زمانی، تصویربرداری طولانی‌مدت و پرهیز کامل از بازسازی صحنه‌ها، کمترین حضور را در میان آثار دارند و همین امر فاصله فرمی مستندهای معاصر با الگوی آوینی را آشکار می‌سازد.

همچنین جدول نشان می‌دهد که مشتی اسماعیل و زنانی با گوشواره‌های باروتی با بیشترین امتیاز، نزدیک‌ترین آثار به مجموعه مؤلفه‌های محتوایی و فرمی مستند اشراقی هستند. پس از آن‌ها، هجده هزار پا و سپس آثاری چون خاطرات خبرنگار جنگ، ابراهیم در آتش و سرباز شماره صفر در جایگاه‌های بعدی قرار می‌گیرند. این نتایج با تحلیل تفصیلی مقاله نیز همخوان است و تأیید می‌کند که امتداد سینمای آوینی در مستند معاصر ایران، بیش از هر جا، در آثاری نمود یافته است که توانسته‌اند میان مشاهده واقعیت، پرهیز از شعارزدگی، حفظ کرامت سوژه و کشف لایه‌های درونی معنا پیوند برقرار کنند.

نتیجه‌گیری

از منظر تطبیق با واقعیت، بسیاری از مستندهای برگزیده در پی امتدادبخشی به مسیر فکری و فیلمسازی آوینی‌اند، اما دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی و توجه به ذائقه مخاطب، تلقی آنان از نسبت «واقعیت» و «حقیقت» را دگرگون کرده است. ازاین‌رو، با وجود همسویی کلی، در پاره‌ای سطوح از او فاصله می‌گیرند. در زمناکو و ابراهیم در آتش، فیلمساز بیشتر در پی انتقال تفسیر شخصی خود از واقعیت است، حال‌آن‌که در مشتی اسماعیل، هجده هزار پا و زنانی با گوشواره‌های باروتی، واقعیت بیشتر مجال انکشاف مستقیم می‌یابد. در مؤلفه قبول شهادت، مرگ و فدا شدن در راه آرمان امری پذیرفته است. در هجده هزار پا، خلبانان برای رساندن آذوقه به مردمِ در محاصره، در ارتفاع پایین و زیر تیر مستقیم دشمن تخلیه بار می‌کنند، ازاین‌رو مرگ در افق شهادت، از امر هراس‌انگیز به امری پذیرفتنی و حتی مطلوب بدل می‌شود.

در بداهت و سادگی، آثار با وجود برخی پیچیدگی‌های روایی و فرمی، اغلب از تصنع،

اغراق و پیچیدگی زائد دور می‌مانند. آبی کمرنگ و مشـتی اسـماعیل نمونه‌های روشـن این گرایش‌انـد، زیرا بـا کمترین دسـتکاری و با اتکاء به مشـاهده و همراهی، حقیقت زیسـت شـخصیت‌ها را آشکار می‌کنند. در گفتار متن، سه‌نهزارم و زنانی با گوشواره‌های باروتی گفتار متن به معنای مصـطلح ندارند، اما معنا از خلال گفت‌وگوها و مناسـبات شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. در مقـابـل، ابراهیم در آتش و تا حدی زمناکو از گفتار متن برای تعمیق روایت بهره می‌برند. در فطرت الهی مخاطب، بسـیاری از این مسـتندها بر آمادگی درونی مخاطب برای دریافت معنا، پاکی، رنج متعالی و حقیقت انسانی تکیه دارند. مشتی اسماعیل با پاکی، صبر و سلوک زیسته شخصیت اصلی، و زنانی با گوشواره‌های باروتی و هجده هزار پا با نمایش تزکیه، مقاومت و تعالی، به الگوی سینمای اشراقی آوینی نزدیک می‌شوند.

در عدم اصـالت‌بخشـی به ابزار و ماشـین جنگ، هیچ‌یک از آثار مرکز ثقل خود را بر تجهیزات و وجوه تکنیکی نبرد نمی‌گذارند، بلکه انسـان، تجربه زیسـته، تصـمیم اخلاقی و وضعیت وجودی محور بازنمایی است. در نمایش زیبایی‌ها و حذف شرور، آثار می‌کوشند از دل رنج و خشـونت، زیبایی، امید و کرامت را آشـکار کنند. چکمه‌های ارزان‌قیمت در مشتی اسـماعیل از نشـانه‌ای به‌ظاهر سـاده به نماد کرامت و ایسـتادگی بدل می‌شـوند و خاطرات خبرنگار جنگ مقاومت اخلاقی و انسـانی زن اهل سـنت برای نجات ۵۸ جوان شـیعه را برجسـته می‌کند. در عشـق به حق، کنش شـخصـیت‌ها از ایمان و تعلق به حقیقت برتر نیرو می‌گیرد. مشتی اسماعیل، زن نجات‌دهنده در خاطرات خبرنگار جنگ و خلبانان هجده هزار پا مهم‌ترین نمونه‌های این مؤلفه‌اند.

در شناخت عمیق معنویت، معنویت نه در صورت‌بندی انتزاعی، بلکه در زیست، رفتار، صبوری، انتخاب و کیفیت حضور شخصیت‌ها متجلی می‌شود. با این حال، زمناکو حقیقت را بیش از انکشاف در واقعیت، در افق تفسیر فیلمساز سامان می‌دهد و از این حیث از برخی آثار فاصله می‌گیرد. در بازنمایی نیروهای خودی، تقریباً همه آثار بر نیروهای فرهنگی، انسانی یا مقاومتی تمرکز دارند، اما این بازنمایی اغلب از روایت، سوژه، موقعیت و گاه طراحی قبلی متأثر اسـت. زنانی با گوشـواره‌های باروتی به سـبب حضـور در میدان بحران، به شیوه آوینی

نزدیک‌تر می‌شود. در بازنمایی دشمن، بیشتر آثار تصویر مستقیم و پررنگی از دشمن ندارند؛ با این همه، زنانی با گوشواره‌های باروتی با نمایش همسران و خانواده‌های وابسته به داعش، امکان بازنمایی سوی مقابل را با تأکید بر جنبه انسانی فراهم می‌کند.

در تصویربرداری طولانی‌مدت، فقط مشتی اسماعیل به‌روشنی همراهی دوربین در چهار فصل و انکشاف تدریجی شخصیت را نشان می‌دهد. در مقابل، ماهیت بحرانی زنانی با گوشواره‌های باروتی چنین امکانی را به‌طور کلی محدود می‌کند. در فیلم‌برداری بدون کلیشه‌های رایج، مشتی اسماعیل و زنانی با گوشواره‌های باروتی غیرکلیشه‌ای و کم‌تصنع هستند، اما زمناکو و هجده هزار پا در بخش‌هایی به تصویربرداری برنامه‌ریزی‌شده، میزانسن ازپیش‌اندیشیده و سامان‌دهی کارگردانانه متکی‌اند. در عدم بازسازی صحنه‌ها، در بخش مهمی از آثار بازسازی، میزانسن ازپیش‌مشخص یا طراحی صحنه دیده می‌شود. با این حال، تخلیه بار در هجده هزار پا و بخش عمده تصاویر زنانی با گوشواره‌های باروتی ثبت مستقیم و فاقد بازسازی هستند. در نماهای طولانی، هیچ اثر به‌طور شاخص از این ظرفیت بهره نگرفته و نماها اغلب کوتاه یا منقطع‌اند. همچنین در تدوین به‌مثابه تجربه زمانی، تدوین بیشتر روایی، خطی یا مخاطب‌پسند است و کمتر تجربه‌ای زمانی، تأملی و نزدیک به الگوی آوینی می‌آفریند.

در مجموع، هجده هزار پا، خاطرات خبرنگار جنگ، زنانی با گوشواره‌های باروتی، آبی کمرنگ، ابراهیم در آتش و مشتی اسماعیل بیشترین نزدیکی را به سبک مستندسازی آوینی دارند و مشتی اسماعیل نزدیک‌ترین اثر است. حاصل نهایی آن‌که این مستندها در مؤلفه‌های محتوایی تا حد زیادی پیرو آوینی هستند، اما در سطح فرم، بر اثر پیشرفت فناوری تصویربرداری و تدوین دیجیتال، توجه به جذابیت مخاطب، ملاحظات سیاست‌گذاران جشنواره‌ها و سلیقه سفارش‌دهندگان، کمتر از مؤلفه‌های فرمی مستندهای آوینی پیروی می‌کنند.

References

Arvin, Shokoufeh, & Dadvar, Abolghasem. (2014). *Illuminative Cinema: Meaning-Oriented Cinema from the Perspective of Martyr Avini's Ideas*. Comparative Studies of Art, 4(7), 107–117.

Aghamohammadian, Shafie. (2011). *Speech at the Closing Ceremony of the Third Martyr Avini Biennial Award*. Retrieved October 16, 2022, from https://www.beytoote.com/news/cultural-news/closing-ceremony1.html

Avini, Seyyed Morteza. (2011). *Development and the Foundations of Western Civilization*. Tehran: Vaheh

Avini, Seyyed Morteza. (2011). *Resurrection of the Soul*. Tehran: Vaheh.

Avini, Seyyed Morteza. (2011). *The Magic Mirror 1: Film Essays*. Tehran: Vaheh.

Avini, Seyyed Morteza. (2020). *The Magic Mirror 2: Film Criticisms*. Tehran: Vaheh.

Avini, Seyyed Morteza. (2020). *The Magic Mirror 3: Interviews, Speeches, and Film Essays*. Tehran: Vaheh.

Emami, Homayoun. (2008). *Documentary Film: Drama and Dramatic Structure*. Tehran: Saqi.

Faghihi, Seyyed Hamid. (2016). *Cinema at the Level of the Islamic Revolution: A Critical Approach to the Performance of Cinema in the Field of Politics and the Presentation of an Ideal Model*. Doctoral dissertation in Islamic Studies Education, Faculty of Islamic Revolution Studies, University of Islamic Studies.

Farrasti, Masoud. (2013). *The Culture of Iranian War and Defense Films, 1980–2012*. Tehran: Saqi.

Golkar Tehrani, Seyyed Ahmad, Bankchi, Maryam, & Safajo, Shahnām. (2009). *Filmography of the Second Biennial of the Martyr Avini Grand Award*. Tehran: Matikan.

Hosseini, Seyyed Emad. (2018). *A Non-Western Approach to Film Studies, with Emphasis on Iranian Cinema*. Doctoral dissertation in Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan.

Madadpour, Mohammad. (1998). *Illuminative Cinema: Truth in the Thought of Martyr Avini*. Tehran: Farabi Cinema Foundation.

Madadpour, Mohammad. (2009). *Religion and Cinema*. Tehran: Sureh Mehr.

Madadpour, Mohammad. (2011). *Illuminative Cinema: Religious Cinema and the Illuminative Art of Martyr Avini, with a Reflection on Illuminative Photography*. Tehran: Sureh Mehr.

Motahari, Seyyed Meysam, Delkhah, Masoud, Bani-Ardalan, Esmail, & Sarsangi, Majid. (2015). *A Comparative Study of the Defense Sacred Cinema Productions of the Art Center in the 1980s Based on the Theories of Seyyed Morteza Avini: An Inquiry into Iranian Cinema Management*. Culture–Communication Studies, 16(30), 161–184.

Nafisi, Hamid. (1978). *Documentary Film*. Tehran: Islamic Azad University.

Nichols, Bill. (2010). *Introduction to Documentary*. Translated by Mohammad Tehaminejad. Tehran: Jameh Now.

Nikoul, Anis. (2020). *Narrating War in the Heart of War: A Look at the Documentaries of Seyyed Morteza Avini*. Translated by Mohammad-Mehdi Shakeri. Tehran: Vaheh; Farabi Cinema Foundation.

Ostadi, Masoud. (2008). *A Look at the Filmmaking Activities of Martyr Seyyed Morteza Avini: The Image of Immortality and the Truth of the Pilgrim of Dukouheh*. Shahed Yaran, New Series(31), 90–94.

Zat-Asghar, Ahmad. (2007). *An Aesthetic Study of Form in Iranian War Documentaries, with Emphasis on the Documentary Series Ravayat-e Fath*. Master's thesis in Television Production, Faculty of Production, Islamic Republic of Iran Broadcasting University.

Vatandoust, Mohammadreza. (2011). *A Pathological Study of Iranian Documentary Cinema after the Islamic Revolution*. Master's thesis in Art Research, Faculty of Art, Shahed University.