

روایت جنگ در دل جنگ

با نگاهی به مستندهای سید مرتضی آوینی

دکتر انیس دووکتور، استاد دانشگاه سوربن

ترجمه محمد مهدی شاکری

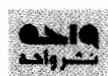


聖訓

فهرست نویسی پیش از انتشار کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه	دوویکتور، آنیس Devictor, Agnès
عنوان و نام پدیدآور	روایت جنگ در دل جنگ/آنیس دوویکتور؛ ترجمه‌ی محمدمهدی شاکری؛ سرویراستار مریم امینی؛ ویراستاران زهرا فلاح شاهرودی، ایمان خدافرد.
مشخصات نشر	تهران: واحه؛ بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	۳۲۰ ص: ۲۱/۵×۱۴/۵ س.م.
شلیک	۵۰۰۰۰ ریال: 978-622-6222-20-4
وضعیت فهرست‌نویسی	فیا
یادداشت	عنوان اصلی: Images, combattants et martyrs: la guerre Iran-Irak vue par le cinéma iranien, [2015].
موضوع	فیلم‌های جنگی--ایران--تاریخ و نقد
موضوع	War films--Iran--History and criticism
موضوع	جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- سینما و جنگ
موضوع	Iran-Iraq War, 1980-1988-- Motion pictures and the war
شناسه افزوده	شاکری، محمدمهدی، ۱۳۵۱ -- مترجم
شناسه افزوده	امینی، مریم، ۱۳۳۶ -- ویراستار
شناسه افزوده	فلاح شاهرودی، زهرا، ۱۳۶۴ -- ویراستار
شناسه افزوده	خدافرد، ایمان، ۱۳۶۶ -- ویراستار
شناسه افزوده	Khodafard, Iman
شناسه افزوده	بنیاد سینمایی فارابی
رده بندی کنگره	PN ۱۹۹۵/۹
رده بندی دیویی	۷۹۱/۴۳۶۵۸
شماره کتابشناسی ملی	۶۰۵۰۱۱۱

«تألیف این کتاب در چهارچوب همکاری میان بنیاد سینمایی فارابی، انتشارات واحه و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران (ایف‌ری) به انجام رسیده است.»



انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

* **روایت جنگ در دل جنگ: با نگاهی به مستندهای سید مرتضی آوینی**
دکتر آنیس دوویکتور، استاد دانشگاه سوربن، ترجمه محمدمهدی شاکری

ناشر: نشر واحه و انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

* نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۹ * شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه * قیمت: ۴۵۰۰۰ تومان

* سرویراستار: مریم امینی * ویراستاران: زهرا فلاح شاهرودی، ایمان خدافرد

* مدیر هنری و طراح گرافیک: حمید کزبلی * ناظر چاپ: حمید علی محمدی

* شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۲۲۲-۲۰-۴ * لیتوگرافی: کوثر * چاپ: پایدار

* مرکز پخش: ۰۹۱۹۲۲۴۴۱۸۲، ۸۸۱۰۵۱۲ * تهران، خیابان مفتاح جنوبی، خیابان ورزنده، پلاک ۱۶، واحد ۶

* تلفکس: ۸۳۲۱۸۳۳

تمام حقوق محفوظ و متعلق به نشر واحه و بنیاد سینمایی فارابی است.

روایت جنگ در دل جنگ

بانگامی به مستندهای سید مرتضی آوینی

دکتر انیس دووکتور

استاد دانشگاه سوربن

ترجمه محمدمهدی شاکری

انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، ۱۳۹۷



فهرست

۹	سیاس نامه
۱۰	یادداشت ناشر
۱۳	یادداشت مترجم
۱۸	پیش درآمد
۲۰	درآمد
۲۲	فیلم های داستانی
۲۴	فیلم های مستند
۲۷	زمینه ی نظری
۲۸	نقشه ی کتاب
۲۹	راه و بیراه: تجربه ها، روش شناسی و سیاس گزاری

فصل اول

۳۷	جنگ به روایت سینمای داستانی
	بخش اول
۴۴	سینمای جنگی تأثیر پذیرفته

الف. تعاریف و کارکردهای ژانر ۴۴
ب. اقتباس‌ها:

ژانر وسترن ۴۶

فیلم جنگی ۵۱

فیلم‌های جنگ ویتنام ۵۴

فیلم‌های تعلیقی ۵۷

ج. شخصیت‌ها: بدها و خوب‌ها

بدها ۶۰

خوب‌ها ۶۶

د. فیلم‌های جنگی ساخته‌شده توسط نسل جدید و ... نسل قدیم

نسل برآمده از انقلاب ۷۲

نسل قدیم ۷۳

نوگرایی برخاسته از نواقعی گرای ایتالیایی:

جست‌وجوی ۲ (امیر نادری، ۱۳۶۰) ۷۴

کیلومتر پنج (حجت‌الله سیفی، ۱۳۶۱) ۷۶

از سینمای کودک تا مسئله‌ی ملی در زمان جنگ:

باشو، غریبه‌ی کوچک (بهرام بیضایی، ۱۳۶۴-۱۳۶۸) ۷۸

مشق شب (عباس کیارستمی، ۱۳۶۷) و محدودیت‌های تبلیغات ۸۱

بخش دوم

سینمای دفاع مقدس: آفرینش ژانری ملی ۸۶

الف. تصویر ذهنی کربلا در میزانشن‌های سینمایی ۸۷

ب. مطالعه‌ی موردی:

کربلا در نگاه تماشاگر: سقای تشنه‌لب (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۱) ۹۴

بخش سوم

شهیدان و جنازه‌ها:

نمایش «کشته‌های خودی» بر پرده‌ی سینما ۱۰۳

الف. نمایش شهادت در معنای قرآنی و شیعی ۱۰۴

ب. شهیدانی برای وطن یا سکولار شدن شخصیت شهید ۱۰۸

- ج. جنازه‌ها: نمایش پیش‌پاافتادگی مرگ ۱۱۱
- د. جانبازان قطع عضو: شهیدان زنده؟ ۱۱۳
- ه. عزاداری‌ها و گورستان‌ها در هنگامه‌ی جنگ ۱۱۷
- و. مرگ بیرون از محدوده‌ی قاب در فیلم‌های مستند ۱۲۲

بخش چهارم

تخیل سینمایی در طول جنگ

- در میانه‌ی بازنمایی ملت و مسائل اعتقادی ۱۲۷

فصل دوم

- انقلاب در نگاه: چیز دیگری را دگرگونه فیلم گرفتن ۱۳۵

بخش اول

نوگرایی سینمایی در بوته‌ی آزمون انقلابی

- الف. در باب ریشه‌های نوگرایی سینمایی «به سبک ایرانی» ۱۳۹
- ب. انقلاب در چهار تجربه‌ی سینمایی ۱۴۲
- قضیه شکل اول، شکل دوم (عباس کیارستمی) ۱۴۲
- تازه‌نفس‌ها (کیانوش عیاری) ۱۴۷
- جست‌وجو (امیر نادری) ۱۵۲
- اجاره‌نشینی (ابراهیم مختاری) ۱۵۷

بخش دوم

«جهاد» نگاه

- الف. تعهد انقلابی مرتضی آوینی در تلویزیون ۱۶۳
- ب. فیلم‌برداران جوان انقلابی در برابر واقعیت یا چه گونه از فقر فیلم بگیریم؟ ۱۷۰

- فیلم ساختن از انقلاب در شهرستان ۱۷۲
- منطق قصه و نوگرایی سینمایی ۱۷۸

فصل سوم

- فیلم‌های مرتضی آوینی از جبهه‌ی جنگ ۱۹۰

بخش اول

- روشی برای فیلم برداری در بوته‌ی آزمون جنگ ۱۹۳
- الف. نخستین تصویربرداری‌ها ۱۹۴
- ب. مجموعه‌ی حقیقت به مثابه تجربه‌ی بنیادین ۱۹۷
- ج. تطبیق وسایل با شرایط جنگی ۲۰۰
- د. تصویربرداری طولانی مدت یا ضد گزارش تلویزیونی ۲۰۳
- هـ. فیلم برداری در تمامی شرایط ۲۰۶
- و. بازسازی جنگ مقابل دوربین؟ ۲۰۹
- ز. «تدوین ممنوع» یا فیلم برداری از جنگ در نماهای طولانی ۲۱۱

بخش دوم

- انسان شناسی بصری جبهه ۲۱۶
- الف. بدن‌ها و حرکات ۲۱۷
- ب. ساز و کار جنگ ۲۲۲
- ج. جنگ از دریچه‌ی صداهایش ۲۲۴

بخش سوم

- بازتاب‌های بصری جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) ۲۲۶

بخش چهارم

- تصاویر حذفی ۲۳۱
- الف. عرصه‌ای عاری از خشونت و عوارض آن ۲۳۱
- ب. قصه‌های خانوادگی به شدت رمزگذاری شده ۲۳۵

فصل چهارم

در میانه‌ی امر مرئی و امر نامرئی:

- مستند جنگی به مثابه مناسک عرفانی ۲۴۰

بخش اول

- تأثیر عرفان شیعی: چند نشانه ۲۴۳
- الف. معنای ظاهری و معنای باطنی قرآن ۲۴۳
- ب. امامان و «اولیاءالله» ۲۴۵
- ج. تأویل و اصل اقلیت ۲۴۹

۲۵۱ د. تجلیل از ظاهر

۲۵۲ هر بینش دوانگارانه نسبت به عالم

بخش دوم

۲۵۴ ارجاعات عرفانی آشکار در مستندهای جنگی

۲۵۵ الف. بسیجیان: رزمندگان و «اولیاءالله»

۲۶۰ ب. رابطه‌ی دوگانه و دوگونه با جنگ

ج. مراحل عرفان:

۲۶۲ بیداری

۲۶۳ ازدست‌دادن، تبعید

۲۶۴ تحول

بخش سوم

۲۶۵ «تأویل سینمایی» یا وقتی میزانشن به سوی خداوند هدایت می‌کند

۲۶۶ الف. دیالکتیک سینمایی باطن و ظاهر

۲۷۰ ب. صدا و تدوین: واسطه‌های «عرفان سینمایی»

۲۷۰ ج. صدای روی تصویر به مثابه ابزار شاعرانه‌ی فاصله‌گذاری

۲۷۵ د. تدوین به مثابه تجربه‌ی زمانی

بخش چهارم

۲۷۸ سینمایی متفاوت: مدرن و عارفانه

۲۸۴ نتیجه‌گیری

۲۸۷ پس از جنگ

۲۹۱ جنگ‌های دیگر

۲۹۵ فیلم‌شناسی

۲۹۹ منابع

۳۱۴ اعلام

سپاس نامه

(به ترتیب الفبای لاتین)

مریم امینی، نگار عسکران، محمد آتابای، استفان اودوئن روزو، سید محمد آوینی،
مصطفی دالایی، کاترین و تقی آذرنوش، ملینا بدل، رمی بوشارلا، کریستیان برومبرژه،
آنست کاراکاش، آلن کارو، محمد داوودی، مونیک و ژیلبر دوویکتور، امیر و وحید
اسفندیاری، ژان میشل فرودون، ابراهیم حاتمی کیا، عطا حیاتی، آزیتا همپارتیان، دنی
هرمان، ماگالی و نیکولا هسپل، جمشید حیدری، لیلا حسینی، سید محمد جوزی،
پیروز کلانتری، ملک جهان خزایی، عباس کیارستمی، سیلوی لیندپرگ، حسین علی
لیالستانی، شهلا رستم خانی، محسن مخملباف، مژگان منصوری، سابرینا مرون،
حسین معززی نیا، ابراهیم مختاری، امیر نادری، شیرین نادری، املی نوواگلز، جامل
اوبشو، ناصر پلنگی، کامی پره آن، رفیع پیترز، داوود روزگرد، کتیون شهابی، مهدی
شاکری، محسن سلیمانی، کمال تبریزی، لادن طاهری، نادر تکمیل همایون، مهران
تمدن، مادلین وویه.

یادداشت‌ناشر

خانم انیس دوویکتور را اولین بار در یکی از سفرهایشان به تهران ملاقات کردم؛ زمانی که نگارش کتاب حاضر را تقریباً به اتمام رسانده بودند و برای چاپ آن در فرانسه آماده می‌شدند. در سفرهای بعدی‌شان به تهران نیز، چند بار دیگر همدیگر را ملاقات کردیم و درباره‌ی موضوعات مختلف فرهنگی حرف زدیم. آنچه در این دیدارها به نظرم تازه و جذاب می‌آمد، علقه و توجهی بود که ایشان نسبت به سینمای داستانی و مستند ایران در مقطع جنگ تحمیلی و به‌ویژه نسبت به مجموعه مستندهای شهید آوینی داشتند و در هر دیدار به نحوی آن را ابراز می‌کردند. مدتی بعد از طرف ایشان به جلسهِی رونمایی کتابشان در انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران دعوت شدم. و در آن جلسه بود که برای اولین بار تا اندازه‌ای با محتوای مشخص کتاب آشنایی پیدا کردم و مشتاق شدم که متن آن را بخوانم. به لطف سرکار خانم دوویکتور نسخه‌ای از کتاب را دریافت کردم و پس از تورقی کلی، از دوستان معتمدی که بیش از من به زبان فرانسه مسلط‌اند، خواهش کردم که آنها نیز کتاب را بخوانند تا بتوانیم درباره‌ی آن با هم گفت‌وگو کنیم؛ و خب، نتیجه

بسیار رضایت بخش بود. این گونه، چند ماه پس از شب رونمایی کتاب، به خانم دویکتور ایمیلی فرستادم و پیشنهاد کردم که اگر ایشان نیز تمایل دارند، کار ترجمه و انتشار کتاب به زبان فارسی را به نشر واحه بسپارند.

اما ضمن پاسخ‌های خانم دویکتور متوجه شدم که پیشتر، بخش‌هایی از کتاب انتخاب و به فارسی ترجمه شده و از سوی مؤسسه‌ی ایران‌شناسی فرانسه برای چاپ به انتشارات فارابی واگذار شده است. پس با وساطت ایشان با رئیس وقت آن مؤسسه و نیز آقای علیرضا تابش مدیرعامل بنیاد فارابی وارد گفت‌وگو شدم و خوشبختانه هر دو نفر به گرمی پذیرای همکاری شدند. همین‌جا مراتب سپاس‌گزاری خود را نسبت به هر دو آقایان، و نیز شخص خانم دویکتور اعلام می‌کنم که جدا از پدید آوردن اثری معتبر، چه به لحاظ روش‌شناختی و چه از حیث اصالت نگاه، به نشر واحه اعتماد کردند و در انتشار آن یاری رساندند.

اما تصمیم به مشارکت نشر واحه در چاپ کتاب حاضر، ابتدا از این جهت گرفته شد که شاید بتواند جای خالی پژوهش روشمند در زمینه‌ی آثار سینمایی و مکتوبات آوینی را اندکی پر کند. همان‌طور که می‌دانیم، طی این سال‌ها به جز مقالاتی جسته و گریخته در چند نشریه‌ی خاص، تقریباً هیچ پژوهش جامعی با نگاه و روش‌شناسی مشخص در زمینه‌ی آثار او به چاپ نرسیده؛ اما از آن‌سو، استفاده‌ی ابزاری از گفته‌ها و نوشته‌های ایشان در برخوردهای مختلف سیاسی و جناحی به‌وفور دیده شده است؛ پدیده‌ای که اگر هم در نخستین سال‌های پس از شهادت ایشان توجیهی می‌داشته، ادامه یافتن‌اش تا امروز، جز ضرر و کج فهمی، حاصلی در پی نداشته است. این در حالی است که دیدگاه منحصر به فرد آوینی و نگاه جاری در مجموعه فیلم‌های روایت فتح آن‌چنان با فرهنگ عمومی در آمیخته و در خاطره‌ی جمعی ما ثبت شده که به جرئت می‌توان گفت بخش مهمی از آنچه امروز «فرهنگ دفاع مقدس» نامیده می‌شود، محصول آن فیلم‌ها و آن نوشته‌هاست. بنده احساس می‌کردم نشر واحه با انتشار این کتاب می‌تواند نمونه‌ای از پژوهش مورد انتظار ارائه دهد تا شاید مشوق پژوهشگران ایرانی در به چاپ رساندن چنین متونی باشد. البته رویکرد جاری در این کتاب هم مانند هر رویکرد دیگری قابل نقد

است و طبیعی است که بنده نیز به بخش‌هایی از کتاب انتقاداتی داشته باشم. و در اینجا باید اضافه کنم که نفس انتشار چنین کتاب‌هایی فرصتی برای گشودن راه نقد نیز هست؛ چراکه بدون نگاه انتقادی هر اثر هنری یا فلسفی می‌میرد. و مجموعه آثار و نظرات شهید آوینی نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ آنها هم اگر از معرض نگاه انتقادی دور بمانند، پویایی و حیات خود را از دست می‌دهند.

جامعیت کتاب حاضر و بررسی مجموعه مستندهای آوینی در بافت شرایط اجتماعی آغاز انقلاب و جنگ تحمیلی، جایگاه آنها در میان آثار سینمایی و مستند آن دوره و نیز بحث مستقل سینمای مدرن و نسبت تناقض‌آمیز و غیرمنتظره‌ی این مستندهای اسلام‌باور و عقیدتی زمان جنگ با سینمای مدرن حساسیتی غیرمعمول به متن می‌بخشید و سبب می‌شد مواردی به طور خاص در ترجمه اهمیت پیدا کنند که در متون دیگر شاید به این اندازه اهمیت نداشتند. اندک مسامحه‌ای در ترجمه‌ی مفاهیم و اصطلاحات تخصصی هر یک از حوزه‌های جامعه‌شناسی، سینما، فلسفه، تشیع و عرفان می‌توانست به منحرف کردن آن مفاهیم منجر شود و طبیعتاً در درک سینمایی و هستی‌شناختی مستندهای آوینی خدشه وارد می‌کرد. مجموعه‌ی این حساسیت‌ها، علی‌رغم وسواس ستودنی مترجم، به بازبینی کلی کتاب انجامید و انتشار آن را چند ماهی به تعویق انداخت که خوش‌بختانه همکاران ما در هر دو مؤسسه با سعه‌ی صدر و صبوری ناشی از دغدغه‌ی فرهنگی کمال همراهی را با نشر واحه داشتند.

در انتها از لطف آقای علیرضا تابش که در تک‌تک مراحل از انتشار این کتاب پشتیبانی کردند، آقای دُنی هرمان، رئیس وقت مؤسسه‌ی مطالعات فرانسوی در ایران که با رویکردی فرهنگی-پژوهشی با بازبینی نهایی کتاب توسط نشر واحه موافقت کردند و سرکار خانم پاواژو، رئیس فعلی این مؤسسه سپاس‌گزاری می‌کنم. نهایتاً از مترجم محترم، آقای سیدمهدی شاکری تشکر می‌کنم که یادداشت‌های بجا و متقن ایشان و توضیحات‌شان در جهت تطبیق مفاهیم اصلی طرح‌شده در متن با مبانی اسلامی و عرفانی تشیع، قطعاً بر ارزش پژوهشی کتاب افزوده است.



یادداشت مترجم

همه چیز از اتاق ۳۱۸ خوابگاه دانشجویی دانشگاه امام صادق آغاز شد؛ وحید جلیلی مجلات سوره را می خرید و با علیرضای معزی گاهی در باب آرا و احوال سیدمرتضای آوینی سخن می گفتند؛ هنوز پای مرتضای آوینی روی زمین بند بود. سهم من از این گفت وگوها و آن مجلات جز استماع و توروک نبود. آوینی صدایی حماسی بود که یادآور شب های جمعه و انتظار شروع «روایت فتح» در سنین نوجوانی بود. از روز شهادت و تشییع آوینی، پرسش آوینی در ذهن من شکل گرفت؛ کسی که جانش را بر سر آرمانش نهاده بود، معنایی دیگر یافته بود که دیگر دغدغه ی نام و نان و قدرت در آن راهی نداشت. کشف و بازخوانی آوینی برای من در این مرحله صورت پذیرفت. هرچه شیوه ی زیست و طرز بیان و اندیشه ی آوینی و اثر او (مستقل از اثرافرین) دلربایی می کرد، کوشش های شارحان و شهرآشوبان داعیه دار دوستی و هم خطی با او سودای آشنایی با این اندیشه و تجربه ی زیسته را به زمانی دیگر حواله می داد.

در سال های دوری از ایران، دوستانی که حلقه وصل مان امام موسی صدر بود،

دغدغه‌ی مطالعات غرب‌شناسی با محوریت آرای آوینی را زنده کردند. شعله‌ی لـرزان آوینی‌پژوهی و خواندن و گفت‌وگو در باب آوینی و آثارش به مدد سعید اشیری و امیرپژمان حبیبیان در غربت زنده ماند. دیدن تجربه‌ی حفظ میراث مادی و معنوی جنگ‌های اول و دوم و فرصت دیدن شهرها و روستاهای اشغالی در فرانسه و بازدید از یادمان‌های جنگ و موزه‌های مقاومت و قبرستان‌های نظامی نیز بادی بر آتش خفته‌ی سال‌های جنگ و بمباران و تشییع شهدا در قم می‌زد و روایتی ظاهری از جنگ را برابر دیدگان قرار می‌داد. این‌گونه بود که باب انتقال تجارب جنگ در آن سوی آب به همت دفتر جبهه‌ی فرهنگی انقلاب اسلامی گشوده شد؛ پروژه‌ای که نخستین محصولش ترجمه‌ی مقاله‌ای از انیس دوویکتور در باب سینمای آوینی و نسبتش با مدرنیته بود که در ویژه‌نامه‌ی مجله‌ی راه برای شهید آوینی (شماره ۱۶، فروردین ۱۳۹۴) منتشر شد. برای اجازه‌ی ترجمه‌ی مقاله با نویسنده مکاتبه کردم و او نیز کریمانه پذیرفت. روابط قلمی ما تداوم یافت و او که در آن زمان از دانشگاه آوینیون به مؤسسه‌ی ملی تاریخ هنر (وابسته به دانشگاه پاریس ۱۳ سوربن) منتقل شده بود، پایان‌نامه‌ای تازه را برای اخذ مدرک صلاحیت راهنمایی پایان‌نامه‌های دکتری (برابر دانشیاری) تدارک می‌دید. مکاتبات ما گاه و بی‌گاه با پرسشی در باب زندگی یا آثار آوینی و در جست‌وجوی منبعی یا توضیح اصطلاحی در حوزه‌ی کلام و عرفان شیعی ادامه داشت و من مترصد انتشار اثر پس از دفاع بودم. به سبب همان ترجمه‌ی پیش‌گفته و مطالعه‌ی دیگر مقالات نویسنده در همین موضوع، احساس می‌کردم که جای چنین اثری در مطالعات مربوط به ادبیات و هنر پایداری و تاریخ دفاع مقدس از حیث روشی، سخت خالی است و انتشار این اثر راهی متفاوت را پیش روی مطالعات دفاع مقدس در حوزه‌ی پژوهش هنر (و به طور مشخص پژوهش سینما) خواهد گشود و تحولی مثبت می‌توانست شمرده شود در آنچه آوینی‌پژوهی می‌توانست نامیده شود.

در نخستین دیدار در ایران، نسخه‌ای از کتاب را به لطف نویسنده دریافت کردم. بی‌آنکه تمام آن را خوانده باشم، معتقد بودم که ترجمه‌ی کامل اثر ارزشی مضاعف از حیث روش‌شناسی دارد و گرچه لب لباب کتاب و غرض نویسنده از نگارش

آن و به نوعی نتیجه‌گیری مباحث قبلی فقط بخش مربوط به شهید آوینی است، اما مطالب عمومی تاریخ سینمای مستند و داستانی در ایران هم به سبب جنبه‌ی تمهیدی‌شان از ارزش روشی و پژوهشی برخوردارند. وانگهی، کلیت اثر که به عنوان پایان‌نامه‌ای دانشگاهی در سطح دانشجویی در سوربن و در برابر هیأتی فاخر از داوران ارزشیابی شده بود، می‌توانست سنجه‌ای مناسب برای سطح تحقیقات در زمینه‌ی آوینی‌پژوهی و نشانه‌ای از میزان اهتمام به موضوع سینمای مستند دفاع مقدس و مکان‌ت رضای آوینی نزد دیگران باشد.

وقتی پیشنهاد ترجمه‌ی کتاب از سوی نویسنده طرح شد، با توجه به مشکلات و کارهای شخصی و حجم ۴۵۰ صفحه‌ای اثر، از پیشنهاد لطف‌آمیز نویسنده، فقط ترجمه‌ی بخش سوم را پذیرفتم که مشخصاً به پژوهش سینمای مستند آوینی می‌پرداخت. یک سال بدین منوال گذشت و مترجمانی برای دو بخش نخست انتخاب شدند؛ ولی در نهایت نظر نویسنده بر ترجمه‌ی مستقل بخش مربوط به شهید آوینی با بازنویسی مقدمه‌ای مشتمل بر چکیده‌ی دو بخش حذف‌شده قرار گرفت. بدین‌سان شاکله‌ی کتاب جدیدی برای مخاطب فارسی‌زبان آشنا با سینمای آوینی و شامل ۴ بخش (به جای ۹ بخش کتاب فرانسوی) شکل گرفت و کار ترجمه آغاز شد.

با عنایت به اینکه به‌رغم ارتکاب ترجمه‌هایی جسته و گریخته از عربی و انگلیسی و فرانسوی به فارسی، خود را مترجم حرفه‌ای نمی‌دانستم، کوشش کردم کار را وفادارانه و با وسواسی درخور اثر و موضوع و جایگاه آن پیش ببرم. در دور اول ترجمه با مشورت مستمر با نویسنده، ابعاد و معانی گوناگون واژه‌ها کاویده شد تا معنایی حتی در حد اشاره‌ی ضمنی از قلم نیفتد و در دور دوم روانی اثر برای مخاطب فارسی‌زبان مدّ نظر قرار گرفت. ویراستارانی نیز در این میان پس از پایان ترجمه، در روانی متن سهمی داشتند که متأسفانه نام و نشان آنان و میزان تأثیرگذاری هر یک در متن برای مترجم ناشناخته ماند. همت اصلی مترجم و نویسنده و ویراستار و نمونه‌خوان نهایی حفظ وثاقت و استناد اثر با اتقان ارجاعات و مراجعه به متون و گفتارهای اصلی بود که کار را دشوارتر، ولی نتیجه را قابل اعتماد کرد. در ارجاع‌های

مستقیم به متن‌ها و فیلم‌ها، بنا به درخواست نویسنده به نسخه‌ی اصلی فیلم یا متن ارجاع داده شد که گرچه در مورد فیلم‌ها دشواری فراوانی ایجاد کرد، اما به اصلاح متن و استناد آن یاری رساند. انتشار گفتار متن‌های شهید آوینی به‌ویژه گفتار متن مجموعه‌ی مستند «حقیقت» اگرچه دیر هنگام بود، اما در بازبینی متن‌ها به کار آمد.

سعی مترجم و نویسنده نزدیک شدن به زبان و منطق شهید آوینی بود. در معادل‌یابی برای واژگان کوشش شد تا از حوزه‌ی واژگان آوینی در آثار مکتوب او استفاده شود و متن با وجود رنگ و بوی آکادمیک و واژگان تخصصی در زمینه‌های گوناگون سینمایی، فلسفی و عرفانی، در ترجمه از ادبیات آوینی دور نشود. نویسنده‌ی محترم وقت زیادی صرف کرد و با حوصله به صورت حضوری و مکاتبه‌ای به پرسش‌های مترجم پاسخ داد و گاه بر سر واژه‌ای و یا بندی از متن و ابهام‌های موجود در آن، ساعت‌ها وقت صرف شد تا رأی مؤلف یا نظر آوینی - چنان که بود - به زبانی قابل فهم برای مخاطب به فارسی برگردانده شود.

در این میان پاره‌ای خطاها که در ترجمه از فارسی به متن فرانسوی راه یافته بود، اصلاح شد؛ و با نظر نویسنده مواردی که برای مخاطب فرانسوی نوشته شده بود و برای مخاطب ایرانی ضروری به نظر نمی‌رسید، حذف شد. یادداشت‌هایی نیز از سوی مترجم در قالب پانوش اضافه شده است که با نشان (م.) مشخص شده‌اند و پاره‌ای توضیحات را به متن می‌افزایند تا زمینه‌ی بحث روشن‌تر شود. به هر روی، با توجه به دشواری متن و ورود آن در عرصه‌های تاریخ و فلسفه و عرفان و کلام شیعی از یک سو و تاریخ هنر و سینما و سینمای مستند و فراوانی اصطلاحات تخصصی و حرفه‌ای حوزه‌ی سینما از سوی دیگر، امکان اشتباه با تمام دقت و اهتمام مترجم و ویراستاران متفی نیست و امیدوارم که پس از بازخوردهای اولیه، ویراست دوم این اثر خالی از خلل منتشر شود.

این اثر با کاستی‌هایی که مترجم از آنها غافل نیست، به سبب اختلاف منظر افق‌های گسترده‌ای را پیش روی پژوهشگران حوزه‌های تاریخ سینمای مستند در ایران و مشخصاً تاریخ سینمای دفاع مقدس و آوینی‌پژوهان خواهد گشود؛ چراکه به سینمای آوینی از دریچه‌ای فطری می‌نگرد؛ بی‌آنکه از سینما بودن آن غافل

شود یا وجه تبلیغاتی و عقیدتی اثر، وجه سینمایی آن را انکار کند. بازخوانی «اثر» آوینی در دل سینمای مستند ایران و جهان و نشان دادن خصلت‌های شاخص و مکانیت منحصر به فرد آن از ویژگی‌های نگاه خانم دوویکتور است. فرصت را مغتنم می‌شمارم و از استادان و پژوهشگران حوزه‌ی تاریخ و هنر و ادب پایداری می‌خواهم که پس از انتشار گفتار متن مستندهای آوینی، انتشار این اثر را به عنوان گامی بلند در آوینی‌پژوهی جدی بگیرند و از نقد مشفقانه‌ی آن دریغ نکنند. بی‌شمار ایده‌های درخشان و برداشت‌های ناب از اندیشه و اثر آوینی در کنار روش و نگاه تاریخی کتاب، ارزش دیده و خوانده و صیقلی شدن را دارد. این کتاب نیز بخشی از «اثر» آوینی است که مستقل از مؤلف حیات دارد و می‌بالد و با مخاطبانی دیگر ارتباط برقرار می‌کند و در افق‌های دیگری متجلی می‌شود و نقد آن در تداوم راه و گفتمان آوینی باید فهمیده شود.

در پایان از اعتماد و لطف سرکار خانم انیس دوویکتور و اهتمام ایشان برای سپردن آن به مترجم و همراهی برای اتقان اثر سپاسگزارم. از مؤسسه‌ی مطالعات فرانسوی در ایران و رئیس پژوهش‌آشنای آن آقای دکتر دُنی هرمان و نیز متصدی کتابخانه‌ی ایران‌شناسی جناب آقای مرتضی عباس‌آبادی و نیز کتابخانه‌ی دانشگاه امام صادق سپاسگزارم که فرصتی برای استفاده از منابع و فضایی مناسب برای انجام ترجمه را فراهم کردند. اگر سه تن در شکل‌گیری این اثر چنان که پیش روی مخاطب فارسی‌زبان است، اثر داشته باشند نام خانم‌ها انیس دوویکتور و مریم امینی و آقای علیرضا تابش در صدر فهرست قرار خواهد داشت که در زمان دشواری‌های پیشرفت اثر در کنار مترجم ایستادند و از تداوم کار پشتیبانی کردند. به‌ویژه، مراتب قدرشناسی خود را از سرکار خانم مریم امینی، مدیر انتشارات واحه اظهار می‌کنم که مسئولانه و با دقت فراوان پیگیر تحقق و به سامان و انجام رسیدن این کار بودند و زحمات فراوان بازبینی و ویراستاری و نسخه‌خوانی نهایی را پذیرفتند.

هفتم دی‌ماه ۱۳۹۷

محمد مهدی شاکری

پیش‌درآمد

این کتاب ترجمه‌ی بخشی از یک پژوهش است درباره‌ی جنگ ایران-عراق و شیوه‌ای که فیلم‌برداران و کارگردان‌های ایرانی در طی هشت سال جنگ، برای فیلم‌برداری و روایت آن به کار گرفته‌اند.¹ کتاب برای مخاطبی غیرایرانی (مشخصاً فرانسوی‌زبان) نوشته شده که این جنگ و فیلم‌های مرتبط با آن برایش ناشناخته است و پژوهشگری آن را نگاشته که ایرانی نیست، تجربه‌ی جنگ نداشته و با جنگ به طور مستقیم مواجه و درگیر نشده است. بنابراین، مجموعه فیلم‌های ایرانی در چارچوبی کلی واکاوی شده و در باب تصاویر بومی جنگ در زمان وقوع بحران (اعم از انقلاب یا جنگ) از آغاز قرن بیستم میلادی تا امروز تأمل شده است. در نسخه‌ی پیش‌رو به زبان فارسی، توضیحات آشنا برای مخاطب ایرانی از سوی نویسنده حذف شده است.

افزون بر این، کتاب حاضر با وجود معرفی خلاقیت و نوآوری سینمای داستانی

1. Agnès Devictor, *Images, combattants et martyrs, la guerre Iran-Irak vu par le cinéma iranien*, Karthala, IFRI, IISMM, 2015.

جنگ همزمان با وقوع آن (امری که در تاریخ سینما بسیار نادر است)، بیشتر به فیلم‌های مستند اختصاص دارد. لازم است ذکر شود که در تاریخ سینما به‌ندرت پیش آمده است که جنگی که در بیرون سالن‌های سینما روی می‌دهد در قالب فیلم داستانی روی پرده سینما برود. بدین ترتیب، این مطالعه‌ی بافت‌محور به آن چشم‌انداز سینمایی می‌پردازد که «اثر» مرتضی آوینی در آن جای خواهد گرفت. به‌علاوه، این پژوهش از انقلاب ۱۳۵۷ آغاز می‌شود؛ یعنی زمانی که سینمای مستند ایران با ظرافت فراوان مسئله‌ی ثبت و ضبط رویدادی تاریخی را درست در زمان بحران مطرح کرد. سرمنشأ فیلم‌های مرتضی آوینی و گروه فیلم‌بردارانش این رویداد انقلابی و مسئله‌ی اساسی سینمایی، یعنی فیلم گرفتن «در زمان بحران» است که شکل کامل‌شده‌ی آن بعدها در جنگ به کار گرفته می‌شود.

این کتاب می‌کوشد با پژوهش در محتوای این فیلم‌ها و با نظرداشت شرایط ساخت آنها از زمان تصویربرداری تا تفسیر بافاصله از رویداد، نشان دهد چه‌گونه این فیلم‌ها منبعی گرانبها برای مشارکت در تاریخ‌نگاری این جنگ و تاریخ جهانی سینمای جنگ محسوب می‌شوند.

درآمد

افسانه‌ای بین‌النهرینی که بسیار پیشتر از سلطنت حمورابی (۱۷۹۲-۱۷۵۰ قبل از میلاد) شکل گرفته، چنین می‌گوید که خط را پادشاهی سومری اختراع کرد و تنها هدفش رساندن پیام‌های فرمان‌برداری و تبعیت از دشمن خود، ایران بود.^۱ قرن‌ها جنگ در این منطقه نقش‌برجسته‌ها، متن‌ها، اشعار، مناسک آیینی و مراسم نمایشی یا نقاشی‌هایی پدید آورده تا بر وقوع نبردها و پیروزی‌ها و نیز آشکال افراطی خشونت گواهی دهند. این بازنمایی‌ها ظرفیت نمایش و گزارش این پدیده را که به مرزهای غایی تجربه‌ی بشری نزدیک می‌شود در بوت‌ی‌آزمون گذاشته‌اند و درست مانند فنون نبرد، از تحول و تکوین زیبایی‌شناسی خود برای روایت مکرر منازعات در قالب حکایات باشکوه یا تجارب شخصی بازنیاستاده‌اند. جنگ آثاری پدید می‌آورد که برآمده از تصویر ذهنی^۲ [جنگ] اند و این آثار نیز بر روند جنگ‌ها و، به شکل کلی‌تر، اعمال و رفتار اجتماعی و سیاسی تأثیر می‌گذارند و بدین ترتیب، در پیکره‌بندی این

1. Jean Jacques Glassner, *Ecrire à Sumer, l'invention du cunéiforme*, Paris, Seuil, 2000, p. 21-44.

2. Imaginaire

تصویر ذهنی مشارکت می‌کنند.^۱ این کتاب به بازنمایی‌های سینمایی آن‌چه غرب «جنگ ایران-عراق» (۱۹۸۸-۱۹۸۰/۱۳۶۷-۱۳۵۹) نامیده است می‌پردازد.^۲

جنگ هشت‌ساله‌ی ایران-عراق که بیرون از ایران کمتر مورد مطالعه قرار گرفته، آخرین نبرد بزرگ «کلاسیک» قرن بیستم است. این جنگ توانسته است از جهات بسیاری - چون گستردگی خطوط جبهه در صدها کیلومتر که طی سالیان دراز تقریباً ثابت ماندند، سنگرها و خاکریزها، نبردهای دو جانبه‌ی توپخانه‌ای، عملیات تهاجمی زمینی که در آن هزاران هزار سرباز بر خاک افتادند و رزمندگانی که با ماسک‌های ضد گاز به چهره‌ی هیولا درمی‌آمدند - جنگ جهانی اول را به یاد ناظران اروپایی بیاورد. این جنگ برای ناظر اروپایی، در مجموع یادآور جنگی متعارف است که دو دولت را رودرروی هم قرار می‌دهد.

اما این جنگ در عین حال جنگی بود که در ایجاد تصویری ذهنی از اسلام مبارز در قرن بیستم مساهمت داشت. مسئولان نظام نوپای جمهوری اسلامی از همان آغاز تهاجم عراق، تبلیغاتی خطابی را به کار گرفتند که ایمان را به مثابه سلاحی جنگی در اختیار می‌گرفت و شهید را چهره‌ی شاخص این نبرد می‌ساخت. آنان به طور مشخص به تجلیل از بسیجیان پرداختند. بسیجیان گروهی از رزمندگان بودند که به‌شدت به ایدئولوژی نظام باور داشتند و از همان ساعات آغازین جنگ در کنار صفوف جناح اسلامی درون نظام قرار گرفته بودند. بسیجیان با اخلاص و وفاداری مطلق به آیت‌الله خمینی و در روندی متناظر با واقعه‌ی کربلا، روایتی بی‌سابقه از جاذبه‌ی ایثار توصیف می‌کردند. این توصیفات که با مهارت از سوی نظام سازمان‌دهی شده بود^۳، در هدایت راهبردی جنگ و درکی که از جنگ در جبهه و پشت جبهه وجود داشت، هم در ایران و هم در عراق تأثیرگذار بود. این

1. Franco Cardini, *La Culture de la guerre*, Paris, Gallimard, 1992.

۲. با توجه به اینکه عراق به ایران حمله کرد، درست‌تر آن است که - همان‌طور که پژوهشگران و به‌ویژه پژوهشگران ایرانی اغلب درخواست می‌کنند - از عبارت «جنگ عراق-ایران» استفاده شود؛ اما از سوی دیگر، ایران در تمام طول جنگ از سوی غرب به عنوان دشمن در نظر گرفته می‌شد و اشارات و ارجاعات و انتشارات غالباً با عنوان «جنگ ایران-عراق» صورت گرفته‌اند. بنابراین، از آن‌جا که این امر به نوعی به قراردادی زبانی در غرب بدل شده است، در این کتاب نیز به همان شیوه نامیده خواهد شد.

3. Saskia Gieling, *Religion and War in Revolutionary Iran*, Londres-New York, I.B. Tauris, 1999.

توصیفات به تصویری ذهنی از ایثار در مواجهه با خشونت کم سابقه تبدیل شدند و توصیفات مرسوم جنگ را که در دیگر نقاط جهان بسط و گسترش یافته بود، به چالش کشیدند. مسئولان ایرانی با الهام از چارچوب بازنمایی و روایت مذهبی نبرد کربلا کشورشان را همانند اردوگاه محاصره شده‌ی امام حسین^ع در برابر نیروهای کافر و سربازان یزید که به لحاظ عددی و نظامی برتر بودند، ترسیم می‌کردند. بدین ترتیب، جنگ در ایران در قالب تصور رویارویی نامتقارن قوی در برابر ضعیف و ظالم در برابر عادل گنجانده و معنا می‌شد که در آن جالوت می‌خواست داوود را از میان بردارد؛ اما «مهم‌ترین وجه عدم تقارن، در ایدئولوژی بود».^۱ آیت‌الله خمینی از حیث عقیدتی توانست امتیازی تعیین‌کننده به دست آورد. سینما یکی از حلقه‌های زنجیره‌ی نظام بسیج و تهییج بود که در حکومت جدید ایجاد شد.

فیلم‌های داستانی

یکی از وجوه شاخص جنگ ایران-عراق، در واقع به جایگاهی باز می‌گردد که سینما در این جنگ به خود اختصاص داده است. پیش از همه این نکته حائز اهمیت است که اعلان [غیررسمی] این جنگ در عراق با شروع تولید فیلم سینمایی عظیمی صورت گرفت که صدام حسین به صلاح ابوسیف، سینماگر بزرگ مصری، در سال ۱۳۵۸ سفارش داد. فیلم *القادسیه* ۲ باید فتوحات درخشان اعراب را نشان می‌داد که در سال ۶۳۶ م. (سال ۲۵ ه.ق.) امپراتوری ساسانی را در سرزمین پارس سرنگون کرد.^۳ صدام حسین با این فیلم سناریوی خود را برای جنگی که در تدارکش بود

۱. این نکته را ژرار شالیان در میزگرد «جنگ و سیاست: آیا حق با کلاوویتز بود؟» در تاریخ یکشنبه ۱۳ اکتبر ۲۰۱۳ در نشست «قرار با تاریخ» در شهر بلوآی فرانسه اظهار کرد.

۲. فیلم *القادسیه* در سال ۱۹۸۱ (۱۳۶۰) و پس از آغاز جنگ به نمایش درآمد و در دوازدهمین فستیوال فیلم مسکو نیز نامزد جایزه‌ی طلایی شد، اما ناکام ماند. در این فیلم ۱۴۵ دقیقه‌ای بازیگرانی مصری چون سعاد حسنی و عزت العلایلی و مراکشی مانند محمدحسن الجندی ایفای نقش کردند. م.

۳. فتح ایران ساسانی (که بیشتر خاک عراق امروز و حیره آن زمان را نیز در برمی‌گرفت) به دست مسلمانان در یک سلسله نبرد در بازه‌ی زمانی سال‌های ۱۵ تا ۳۵ ه.ق. روی داد. رویدادهای متعددی چون نبرد جسر (۱۳ ه.ق.)، نبردهای جلول و قادسیه (۱۵ ه.ق.) و سقوط تیسفون (۱۶ ه.ق.) و نبرد نهاوند (۲۱ ه.ق.) پیش آمد. فتح ایران به دست اعراب مسلمان به صورت کامل انجام نشد و پاره‌ای از سرزمین‌های کوهستانی مانند طبرستان به‌رغم

دیخته می‌کرد و با اعلان پیشاپیش پیروزی خود، [به زعم خود] دشمنی مضحک و منحنط را [از صفحه‌ی تاریخ] پاک می‌کرد و نام خود را در میان قهرمانان فتوحات جا می‌زد. در سال ۱۹۸۱ (۱۳۶۰)، وقتی القادسیه در عراق به نمایش درآمد، تماشاگران امکان مقایسه [بین فتوحات صدام و فتح قادسیه] را یافتند. با وجود این، القادسیه فیلمی متوسط بود و در حدی که انتظار می‌رفت تأثیرگذار نبود، به‌ویژه به این جهت که جنگ ایران-عراق به جنگی فرسایشی تبدیل شد. در حالی که امروزه در عراق تعداد بسیار کمی فیلم داستانی موجود است که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم در زمان وقوع جنگ به جنگ پرداخته باشند^۱، در ایران، سرزمین سنت سینمایی^۲ عظیمی که پایه‌های صنعت سینمایش با انقلاب متزلزل شد^۳، در حدود شصت فیلم داستانی و یک‌صد فیلم مستند^۴ در هنگامه‌ی جنگ ساخته شد.

تولید انبوه در بحبوحه‌ی جنگ روندی عادی و معمولی نیست و از تفکری تئوریک و مشخص در باب محتوای فیلم‌ها در زمان جنگ و رسالت آنها نتیجه نمی‌شود. آنچه به طرز شگفت‌انگیزی شاهدش هستیم تنوع بسیار زیاد تعریف

نبردهای مکرر تا سده‌ی دوم هجری قمری خراج‌گزار دستگاه خلافت ماندند. نبرد قادسیه در سال ۱۵ ه.ق. (۶۲۶ م.) در روزگار خلافت عمر ابن خطاب روی داد و مرگ یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی در سال ۳۵ ه.ق. (۶۵۱ م.) اتفاق افتاد؛ از این رو در انتساب سال ۶۳۶ م. به عنوان سال فتح پارس باید بیشتر تأمل کرد. م. ۱. فیلم القادسیه (صلاح ابوسیف، ۱۹۸۱) و المنفدون [نیروهای ویژه (عبدالهادی الراوی، ۱۹۸۷)]
۲. سینما در سال ۱۹۰۰ وارد ایران شد و در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ گسترش یافت. از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰، نوگرایی مقتدرانه پا به سینمای ایران گذاشت. ر.ک. به: تاریخ سینمای ایران: پیدایش و بهره‌برداری، جمال امید، سیزده جلد، تهران، نشر فاریاب، ۱۳۶۳.

Hamid Naficy, *A social History of Iranian Cinema*, Durham & Londres, Duke University Press, 4 vol, 2011-2012.

تاریخ اجتماعی سینمای ایران، حمید نفیسی، مترجم محمد شهباز، جلد، تهران، مینوی خرد، ۱۳۹۴.

3. Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien, de l'āyatollah Khomeyni au président Khātami*, CNRS editions, 2004.

۴. در دو کتابی که به تولید فیلم جنگی در ایران اختصاص داده شده‌اند، به‌سختی می‌توان آمار و ارقام را مشخص کرد: مسعود فراستی در کتاب «۲۵ سال سینمای ایران: سینمای جنگ و دفاع مقدس» (تهران: موزه‌ی سینما، ۱۳۸۳)، ۲۸ فیلم بلند داستانی را برمی‌شمرد که در زمان جنگ و یا احتمالاً در سال پس از پایان آن ساخته شده‌اند. پدرام خسرونژاد (بدون مشخص کردن فیلم‌های کوتاه و بلند) در حدود ۸۶ فیلم داستانی را فهرست می‌کند. ن.ک. به:

Pedram Khosronejad (éd.), *Iranian Sacred Defence Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*, Canon Pyon (UK), Sean Kingston Publishing, 2012, p. 18-19.

کتاب‌های عمومی‌تر در این باب آماری ارائه نمی‌کنند.

جنگ است که از این فیلم‌ها استنتاج می‌شود. فیلم‌هایی که برای شرح جنگ و بیان واکنش ملت، به همان اندازه که از ژانرهای ساخته و پرداخته در غرب بهره می‌برند، از تصویر مثالی نبرد کربلا الهام می‌گیرند. بخش اعظم این فیلم‌ها که به دست کارگردان‌هایی از نسل‌های مختلف با جهان‌بینی‌های متفاوت و برداشت‌های دیگرگون از سینما ساخته شده‌اند، در جست‌وجوی تأثیر بصری و سیاسی در فرمول‌های شناخته‌شده یا کشف امکانات دیگری در سینما هستند که تا آن زمان برای سینماگران ناشناخته بوده است. بدین ترتیب، این کارگردان‌ها با ستایش مرگ، با ساخت شخصیتی سینمایی از شهید یا حتا با کار در باب پرداختی انتقادی و بافاصله از جنگ تابوهای ژانر را زیر و زبر می‌کنند.

فیلم‌های مستند

شمار انبوهی فیلم مستند و گزارشی وجود دارند که همزمان با جنگ و درباره‌ی آن ساخته شده‌اند. در نبود [ساز و کار و مرجع] ثبت قانونی و نگهداری آثار منتشرشده^۱ و نهادی مرکزی برای آرشیو فیلم، برآورد تعداد این فیلم‌ها همچنان دشوار است. این آثار از سوی نهادهای مختلف تولید شده‌اند و موقعیت و اهداف متفاوتی را پوشش می‌دهند. در این میان، اجمالاً می‌توان از آثار تولیدی زیر نام برد:

■ گزارش‌های تولیدی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران برای مجله‌های خبری (اخبار تلویزیون) و برنامه‌هایی (هفتگی و کودکان و...) که به جنگ اختصاص یافته بودند. این برنامه‌ها را خبرنگاران و فیلم‌برداران تلویزیون می‌ساختند و رسالت آنها گزارش نبردها (پیشرفت عملیات) و تحرکات جنگی (بسیج مردمی) بود. برنامه‌ها که معمولاً درست پس از عملیات فیلم‌برداری و همان روز تدوین می‌شدند، با هدف اطلاع‌رسانی اما با کم‌تعداد جلوه دادن تلفات ایران ساخته می‌شدند.

■ فیلم‌های تولیدی نهادهای فرهنگی دولتی (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،

۱. dépôt légal: مکانی رسمی که تولیدکننده‌ی هر اثر (چاپی مانند پوستر و کتاب و حتی جزوه و بروشور یا سینمایی) مجبور باشد نسخه‌ای از اثرش را در آنجا ثبت و نگهداری کند. م.

مرکز سینمای مستند و تجربی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی^۱، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه‌ی علمیه‌ی قم...). این فیلم‌ها در سالن‌های سینما و مراکز فرهنگی و گاه در تلویزیون نمایش داده می‌شدند.

■ فیلم‌های تولیدی مراکز سینمایی نیروهای مسلح که غالباً کاربرد نظامی (مأموریت شناسایی، ثبت و ضبط راهبردهای دشمن) داشتند. هر یک از دو نیروی مسلح (سپاه و ارتش) فیلم‌برداران مخصوص خود را در اختیار داشت.

■ فیلم‌هایی که گروه تلویزیونی جهاد سازندگی در چارچوب صدا و سیما تولید می‌کرد. فیلم‌های ساخته‌شده زیر نظر سید مرتضی آوینی و اعضای گروهش رسالت منحصر به فردی در تلویزیون داشتند. این فیلم‌ها که از همان سال ۱۳۶۰ از تلویزیون پخش شدند، بعدها و به دنبال ساخت مجموعه‌ی *روایت فتح* که از سال ۱۳۶۵ تا اوایل دهه‌ی هفتاد در ساعات پُر مخاطب پخش تلویزیونی داشت، به شهرت رسیدند. هفتاد قسمت از این مجموعه‌ی تلویزیونی به نحوی از انحا دو نسل از تماشاگران تلویزیون ایران را تحت تأثیر قرار داده و در بخشیدنِ صورتی خاص به این جنگ سهم داشته است.

■ فیلم‌هایی که سربازان، نیروهای داوطلب یا شهروندان عادی به صورت شخصی و مناسبِ پخش در چارچوب خانواده می‌ساختند. بدین ترتیب، آرشیوهای غنی خصوصی وجود دارند که دسترسی به آنها و تحلیل نظام‌مندشان هنوز هم دشوار است.^۲ بنابراین فقط مرتضی آوینی نیست که جنگ در میدان نبرد را در درون خانواده‌ی رسانه‌ها و سینما پوشش داده است، اما او به سبب شمار فیلم‌هایی که ساخته (حدود نود فیلم) و به سبب استمرار زمانی (در تمام طول جنگ و پس از آن) و ثبات در

۱. درباره‌ی اهمیت حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی ر.ک. به:

Pedram Khosronejad (éd.) *op.cit.*, p. 7.

۲. استاد ناصر پلنگی نقاش در مصاحبه‌ای گفت که برادرش ده‌ها ساعت فیلم آرشیوی از سقوط خرمشهر در اختیار دارد که خودش در آن زمان فیلم‌برداری کرده است. او همچنین می‌گفت که خانواده‌های بسیاری هنوز فیلم‌های ضبط‌شده‌ی زمان جنگ را نزد خود دارند که حاضر نیستند آنها را در اختیار دیگران بگذارند. (مصاحبه‌ی نویسنده با ناصر پلنگی، ۱۹ آوریل ۲۰۰۸ در تهران).

در سال ۲۰۱۶ شهریار خوانساری رساله‌ی دکتری‌اش درباره‌ی عکاسان غیر حرفه‌ای را آغاز کرده و توانسته است مشخصاً مجموعه‌ای از فیلم‌های آماتور را گردآوری کند.

فرم (کاربست مداوم روشی واحد) و نیز به سبب وفاداری اش به موضوعی واحد (از خودگذشتگی کامل بسیجیان برای جنگ) همان کسی است که مجموعه فیلم‌های ساخته شده‌اش «اثری»^۱ حقیقی را شکل می‌دهد. از سوی دیگر، اگرچه آوینی برای صدا و سیما کار می‌کرد اما مرجع استنادش سینما بود (او کارهای استادان بزرگی چون هیچکاک، فورد یا کوروساوا را کاملاً می‌شناخت) و الگوهای نمایشی او بیش از آنکه متعلق به تلویزیون باشند در دل سینما جای داشتند. به این ترتیب، فیلم‌های آوینی به عنوان تجربه‌ی سینمایی در یک بخش مجزا مورد واکاوی قرار خواهند گرفت.

در تمام طول جنگ جمع بزرگی از مخاطبان مستندهای آوینی را اساساً فیلم‌های پروپاگاندا می‌دانستند^۲، کارکردی که در واقع خود آوینی نیز به آنها اختصاص داده بود.^۳ آوینی در این خصوص بسیار سخنرانی کرده و مقالات زیادی درباره‌ی ساخته‌های خودش نوشته بود.^۴ او با بینشی هزاره‌باور^۵ نسبت به تاریخ، گویی در میانه‌ی جنگ «عدالت و حقیقت علیه ظلم و باطل»^۶، تکلیف همراهی با تبلیغات خطابی جنگ و مشاهده‌ی جنگ در بُعد عقیدتی و دینی آن را به این فیلم‌ها سپرده بود. آوینی با نفی جایگاه «اثر» برای کارهایش و با انکار جایگاه مؤلف برای خودش، به فیلم‌هایش از منظر فایده‌انگارانه نگاه می‌کرد. با وجود این، واکاوی این آثار نشان

1. œuvre

2. Pedram Khosronejad (éd.), *op. cit.*, p. 13.

۳. (سید محمد آوینی) برادر وی به یاد می‌آورد که مرتضی آوینی در باب رسالت مستندهایش بسیار روشن و شفاف می‌اندیشید: «درباره‌ی فیلم‌هایش، می‌گفت که کار تبلیغاتی انجام می‌دهد و اینکه رسالت فیلم‌های مستند او بسیج مردم در زمان جنگ است». (مصاحبه‌ی نویسنده با سید محمد آوینی، ۲۰ ژانویه ۲۰۰۸ در تهران).

۴. مرتضی آوینی، *آینه‌ی جادو*، ج. ۲، تهران، ساقی، ۱۳۷۸.

۵. هزاره‌باوری: اندیشه‌ها و جنبش‌های هزاره‌گرا و هزاره‌باور در تاریخ مسیحیت، به اندیشه‌ها و جنبش‌هایی اطلاق می‌شود که به رجعت این جهانی مسیح و سلطنت هزارساله‌ی او در آخرالزمان اعتقاد دارند. این اندیشه پس از یواخیم فیوره‌ای (۱۲۰۳-۱۱۳۰)، در آرای الهیاتی بوناوتور قدیس (۱۲۷۰-۱۲۱۷) تبلور یافت و مبنایی عملی و فعال برای ضرورت تمهید سلطنت این جهانی مسیح و بازگشت ملکوت خداوند و پادشاهی خدا (و فرزندش در باور کلیسایی) بر زمین یافت. در زمینه‌ی اسلامی، هزاره‌باوری را می‌توان تا حدودی با موعودباوری و اعتقاد به ظهور امام مهدی تطبیق داد. م.

6. Pedram Khosronejad (éd.), *op. cit.*, p. 12.

خواهد داد که آنها از گستره‌ی این برداشت محدود فراتر رفته‌اند.

بنابراین و به تمامی این دلایل، کتاب حاضر بیشتر بر فیلم‌های مرتضی آوینی متمرکز شده است و بر نسبت غیرمنتظره‌ای که با سینمای مدرن برقرار می‌کند و بر حماسه‌ی فیلم‌برداران او و روش‌های تصویربرداری‌شان و بر بُعد عرفانی فیلم‌هایش که تماشاگر را به دیدن جنگ و رای آن‌چه بلافاصله بر صفحه‌ی کوچک تلویزیون نقش می‌بندد، هدایت می‌کند. رویکردی که در تاریخ مستندهایی که در زمان جنگ ساخته و پخش شده‌اند، بسیار شاخص و منحصر به فرد است.

زمینه‌ی نظری

تحقیق در موضوع جنگ بر اساس این منبع فیلم‌شناختی [آثار مستند آوینی] با مسئله‌ی ظریف پروپاگاندا سر و کار دارد. پروپاگاندا به عنوان فن تحت تأثیر قرار دادن که یک حزب یا گروه فشار به کار می‌بندد تا رفتار همگانی را نسبت به خود تغییر دهد، «توان [افراد] را به منظور کسب فداکاری‌های چشمگیر تا سر حد امکان افزایش دهد و به فرد اجازه دهد تا آزمون‌های سنگینی را تحمل کند»^۱، به فرمول مشخصی محدود نمی‌شود و فقط مختص دولت‌های تمامیت‌خواه نیست. در دوران جنگ، سینما در همه جا اهداف تبلیغاتی را پیش رو و همراه خود داشته است تا به‌ضرورت به فرآیند بسیج و تهییج و پذیرش منازعه یاری رساند.

در ایران پس‌انقلابی، استفاده از تصاویر توسط قدرت سیاسی جزو فنون تأثیرگذاری [بر توده‌ها] بوده است.^۲ سینما که با نظارت سینمایی بازسازی شده پس از دوره‌ی انقلابی ۱۳۵۸-۱۳۵۷ به شدت چارچوب‌بندی شده، به بخشی از این فرآیند [اثربخشی و تبلیغات] تبدیل می‌شود. در جمهوری اسلامی که نظارت اخلاقی شدیدی را اعمال می‌کرد و به‌ویژه شراب و رقص و موسیقی را از فردای انقلاب

1. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Collin, 1962, et particulièrement les pages de 75 à 84.

۲. به‌ویژه ن. ک. به:

Peter Chelkowski & Hamid Dabashi, *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2000.

Roxanne Varzi, *Warring Souls. Youth, Media and Martyrdom in Post-Revolution Iran*, Durham-Londres, Duke University Press, 2006.

اسلامی ممنوع کرده بود، سینما تنها سرگرمی مجاز همگانی، تنها تفریح ممکن بیرون از خانه و نماینده‌ی تجربه‌ی پویای فرهنگی در تمام طول جنگ بود. بر خلاف تصور عمومی، فیلم‌هایی که اوامر تبلیغاتی را می‌پذیرفتند فقط به تولیدات یک‌شکل محدود نمی‌شدند، تا بتوانند حداکثر مخاطب را جذب کنند. چنین «بازنمایی‌های حین عمل»^۱ چند فیلم میان‌مایه پدید می‌آوردند اما شاهکارهای حقیقی هم تولید می‌کنند. این تکرار و تنوع افراطی است که باید مورد پرسش قرار بگیرد.

کتاب حاضر بر سر آن است که جنگ را از طریق فیلم‌هایی که هم‌زمان با جنگ تولید شده و به آن پرداخته‌اند واکاوی کند. تولیدات سینمای ایران در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۸^۲ به این فیلم‌ها محدود نمی‌شود اما این پژوهش منحصرأ بر فیلم‌های جبهه‌ای تمرکز دارد و اگرچه در مواردی نادر به فیلم‌هایی با موضوع تأثیر جنگ بر زندگی پشت جبهه نیز توجه می‌کند، اما فیلم‌هایی که به صورت تلویحی به جنگ می‌پردازند و روابط خشونت‌آمیز بین افراد یا تهدید مردم به انحای مختلف را نمایش می‌دهند^۳ بیرون از محدوده‌ی مطالعاتی آن قرار می‌گیرند. بنابراین، کتاب حاضر خود را به بازنمایی‌های مصرح این جنگ محدود می‌کند.

در این کتاب، بررسی حقانیت تاریخی فیلم‌های به‌نمایش درآمده مد نظر نیست، بلکه می‌خواهیم بازنمایی‌هایی را که این فیلم‌ها از جنگ ارائه می‌دهند درک کنیم و بفهمیم چه‌گونه درون منطق‌های سیاسی و اجتماعی درج می‌شوند.

نقشه‌ی کتاب

[روند] تولید این فیلم‌ها که فرمول‌های ساختنی غرب را ادامه می‌دهد و اقتباس

1. Christian Biet, «Eprouver la guerre au théâtre et au cinéma», in David Lescot et Laurent Véray, *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde, 2001, p. 24.

۲. این گاه‌شمار با نمایش نخستین فیلم درباره‌ی جنگ در سال ۱۳۶۰ آغاز می‌شود و یک سال پس از پایان جنگ به اتمام می‌رسد؛ وقتی که فیلم‌های در حال آماده‌سازی در زمان جنگ در سال ۱۳۶۸ به نمایش درمی‌آیند.

۳. از جمله مادیان (علی ژکان، ۱۳۶۳) و نیز انیمیشن شهر موش‌ها (محمدعلی طالبی، ۱۳۶۴) که داستان موش‌هایی را تعریف می‌کند که مجبور می‌شوند با سر رسیدن گریه‌ای دیو‌صفت، شهر خود را رها و فرار کنند. این انیمیشن بسیار محبوب و مشهور تلویحاً به تجاوز صدام حسین به خوزستان اشاره می‌کند.

می‌کند و در عین حال ژانر خاص خود را بر خلاف تابوها می‌آفریند (فصل اول)، نشان‌دهنده‌ی وضعیتی مبتکرانه در سینما و قدرتی است که در جمهوری اسلامی به آن بخشیده شده است. این فیلم‌ها نمایانگر حاصلخیزی این سرزمین‌اند که در آن تصویر از عهد باستان، خصوصاً در زمان بحران از خلاقیتی قوی برخوردار بوده، کما اینکه هنگام انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ هم چنین می‌شود و به شکوفایی طرح‌های سینمایی شاخص از جمله فیلم‌های مرتضی آوینی می‌انجامد تا این دگرگونی بنیادین را در زمان وقوع به تصویر بکشد (فصل دوم). در زمان جنگ که در پی انقلاب اسلامی روی می‌دهد، فیلم‌های جنگی مرتضی آوینی، با روشی سینمایی که خاص خود اوست و بی‌تردید در تاریخ سینما نظیر ندارد، ساخته می‌شوند (فصل سوم) و محتوا و میزانشن آنها به شکلی استثنایی، هم با تفکر شیعی در باب تصویر و تاریخ تلاقی دارد و هم با مدرنیته‌ی سینمایی، که در زمان جنگ غیرمنتظره است. (فصل چهارم).

راه و بیراه: تجربه‌ها، روش‌شناسی و سپاس‌گزاری

کتاب پیش‌رو که نگارش آن در سال ۱۳۸۵ آغاز شد حاصل واکاوی فیلم‌ها و مصاحبه‌هایی است که با سازندگان آنها صورت گرفته است. همچنین ثمره‌ی بیست سال رفت و آمد به ایران است که با اقامتی چهارساله در تهران (بین سال‌های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۷) آغاز شد و طی آن، من به عنوان دانشجوی جوان دوره‌ی دکتری، درباره‌ی سیاست‌گذاری عمومی در حوزه‌ی فرهنگ در دوران پس از انقلاب ۱۳۵۷ کار می‌کردم. به تدریج مطالعاتم بر موضوع سینما متمرکز شد که به بخشی بسیار پویا بدل شده بود و در پی آن بنیاد سینمایی فارابی - شاخه‌ی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی - به گرمی پذیرای من شد و امکان دسترسی‌ام را به بخش مهمی از فیلم‌های تولیدی پیش و پس از انقلاب فراهم کرد. من دفتر مخصوص خودم را در این بنیاد داشتم و هر روز صبح کاست‌هایی که باید بازبینی می‌کردم در دفترم حاضر بود. این پژوهش را با فیلم‌های جنگی آغاز کردم. با توجه به زبان فارسی ضعیف فکر می‌کردم فهمیدن این فیلم‌ها از بقیه راحت‌تر است. من آنها را فیلم‌هایی