فصلنامه علمی – ترویجی مطالعات دفاع مقدس
دوره ٤، شماره ١، شماره پیاپی (١٣)، بهار ١٣٩٧، صص ٨٨ - ٦١

پیوند ادبیت گفتارمتن با تصویر در مستند روایت فتح[1] (با نگاهی به فیلم شب عاشورایی)

عرفان حکمت‌یار[2]؛ محمدرضا سنگری[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۹

چکیده: *بیشتر محققان دربارهٔ ادبیت گفتارمتن روایت فتح اتفاق‌نظر دارند. برخی از آن‌ها بر این باورند که گفتارمتن از تصاویر مستند استقلال دارد و ادبیت آن ارتباط ساختاری با تصویر ندارد. پژوهش حاضر با هدف تحلیل چگونگی ارتباط ادبیت گفتارمتن با تصویر در مستند روایت فتح به رشته تحریر درآمده است. فرضیهٔ اصلی پژوهش این است که فرم روایت فتح تمثیلی است و این فرم رابطه‌ای اندام‌وار بین ادبیت گفتارمتن با تصویر ایجاد کرده است. برای سنجش این فرضیه از روش تحلیل ساختاری مبتنی‌بر ایدهٔ اندام‌وارگی استفاده شد و نمونه‌گیری به روش انتخابی و هدفمند از قسمت نخست روایت فتح، یعنی شب عاشورایی انجام شد. یافته‌های پژوهش بیانگر این است که فرم اندام‌وار تمثیل تاریخی–سینمایی در مستند روایت فتح، موجب پیوند ساختاری بین ادبیت گفتارمتن با تصویر در این اثر شده است.*

واژگان اصلی: *روایت فتح، گفتارمتن، تحلیل ساختاری، تمثیل، فیلم مستند.*

۱- پژوهش حاضر به‌دست‌آمده از طرح پژوهشی نویسنده اول با عنوان «بررسی و تحلیل جنبه‌های ادبی گفتارمتن‌های "روایت فتح" شهید آوینی و بررسی کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی آن» در پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس انجام شده است.

۲- دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (رایانامه:Erfan.hekmat@gmail.com)

۳- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول و نویسنده مسئول (رایانامه:M_sangari@yahoo.com)

مقدمه

«روایت فتح» نام مجموعه فیلم‌های مستندی است که گروه تلویزیونی جهاد سازندگی دربارهٔ رویدادهای نظامی- سیاسی جنگ تحمیلی رژیم بعث صدام علیه جمهوری اسلامی ایران، ساخته است. کارگردان، تدوین‌گر، نویسندهٔ گفتارمتن‌ها و گویندهٔ اصلی این مجموعه مستند، سیدمرتضی آوینی است. این مجموعه از فروردین‌ماه سال ١٣٦٥ خورشیدی تا پایان جنگ رژیم بعث عراق علیه ایران در سال ١٣٦٧ در شبکه یک سیمای جمهوری اسلامی ایران به‌صورت هفتگی پخش می‌شد (آوینی، ١٣٩٢: ٩). یکی از ویژگی‌های بارز این مجموعه، کلام ادبی راوی آن است که در باب آن آراء گوناگونی ابراز شده است. عده‌ای زبان ادبی آوینی را در گفتارمتن‌های روایت فتح ستوده‌اند و عده‌ای دیگر همچون محققان سینمای مستند از جمله همایون امامی، کلام ادبی او را در تضاد با فرم مستند پنداشته‌اند. آنچه این دو دسته را به یکدیگر نزدیک کرده، تلقی ایشان از جایگاه جدایی‌پذیر گفتارمتن از تصاویر است. در این میان، هر دو گروه فراموش کرده‌اند که آوینی گفتارمتن را پس از تصویربرداری در جبهه، هنگام تدوین، برای روایت فیلم نوشته و بر روی آن ادا کرده است. شهید آوینی به دنبال نگارش متنی برای اثری مجزا از تصاویر جنگ نبوده، بلکه برای فیلم مستند گفتارمتن نوشته است. حال اگر کلام او ادبی است و به گمان برخی از پژوهشگران بر تصویر تفوق دارد، باید ارتباط آن با تصاویر در مجرای ارتباطی نخست، یعنی مستند تلویزیونی روایت فتح بررسی شود.

مبانی نظری و پیشینه‌شناسی پژوهش

نگرش ساختاری

در مطالعات سینمای مستند، در ضمن بحث پیرامون کاربردهای گفتارمتن، به کاربرد ساختارگرایانه اشاره شده است که مواردی از آن بنابر منابع فارسی گزارش می‌شود. در تعریف کاربرد ساختارگرایانه بیان شده است که گوینده در تصویر دیده نمی‌شود و تنها صدای او نماهای فیلم را همراهی می‌کند. به این صورت که فیلم پس از خاتمهٔ مرحلهٔ تدوین، صداگذاری و آماده شدن گفتارمتن، به استودیو می‌رود تا گوینده‌ای با صدای جذاب یا محکم و آمرانهٔ خود متن روایت را بر آن بخواند. صدای گوینده پس از ضبط، با تمهیداتی در قسمت‌های مختلف فیلم جایگذاری و فیلم میکس نهایی می‌شود. این شیوه از آنجا که هر بخش از گفتارمتن، روی تصویر خاصی شنیده می‌شود و معنایی خاص یا حسی ویژه را سامان می‌دهد، ساختاری نامیده می‌شود. چنین رویکردی صدا و تصویر را با یکدیگر در ارتباطی

مجازی قرار می‌دهد و به کاربردی تفسیری از عامل صدا می‌انجامد. در کاربرد ساختارگرایانه، گفتارمتن به سه نوع می‌تواند نوشته شود:

الف) گفتارمتن به صیغهٔ اول شخص مفرد؛

ب) گفتارمتن به صیغهٔ سوم شخص مفرد؛

پ) گفتارمتن به صیغهٔ اول شخص و سوم شخص مفرد (ترکیبی از دو روش بالا) (امامی، ۱۳۸۹: ۵۸).

به‌نظر می‌رسد که بهترین معیار برای سنجش پیوند ساختاری ادبیت گفتارمتن با تصویر، بررسی نحوهٔ وقوع کاربرد ساختارگرایانهٔ گفتارمتن در مجموعهٔ مستند روایت فتح است. اگر گفتارمتن چنین کاربردی داشته باشد، قاعدتاً ارتباط وثیقی بین گفتارمتن و تصویر قابل مشاهده است و این همانا پاسخ مسألهٔ پژوهش است. اما مشکل اینجاست که در تعریف این کاربرد، تعریف روشنی از ساختار دیده نمی‌شود و تعریف ذکرشده چندان راهگشای کشف پیوند ساختاری گفتارمتن با تصویر نیست. برای جبران این نقیصه، بهتر است که کاربرد ساختارگرایانه با استفاده از نظریات منتقدان ادبی پیرامون مفهوم ساختار شرح و بسط داده شود.

به‌نظر می‌رسد که ساختار در تعبیر کاربرد ساختارگرایانه با آنچه برخی از منتقدان ادبی گفته‌اند، قرابت آشکاری دارد. کاربرد ساختارگرایانهٔ گفتارمتن به این معنی است که گفتارمتن در سامان بخشیدن به اثر نقش ایفا می‌کند. طبق این تعریف کلیّت و سازمندی اثر به وسیلهٔ گفتارمتن ایجاد می‌شود. کلیّتی که زمینهٔ تحکیم اجزای اثر و تبدیل آن به فرمی اندام‌وار را فراهم می‌کند.

فرم اندام‌وار

ایدهٔ فرم اندام‌وار در نقد ادبی به قدمت نظریات ارسطو و لونگینوس است. ارسطو در تجویز خود برای هنر شاعری اثری را مطلوب می‌پندارد که کلیّت داشته باشد. مهم‌ترین تمهید تحقق این کلیت در بوطیقای ارسطو، ایجاد خط روایی کلاسیک به وسیلهٔ آغاز، میانه و پایان است. این سامان‌دهی روایی می‌تواند مقدمهٔ خلق فرمی بشود که به موجب آن هیچ جزئی از اثر با اجزای دیگر بی‌ارتباط نیست و این همانا معنای کلاسیک اندام‌وارگی است. در قرون بعد، ایدهٔ شکل اندام‌وار در آثار برتر هنری، به‌وسیلهٔ رمانتیک‌هایی چون کولریج بسط و گسترش یافت (مدرسی، ۱۳۹۵: ٤٩). شعر واقعی در نظرگاه کولریج «آن است که بخش‌هایش تکیه‌گاه متقابل یکدیگر باشند و در تعبیر همدیگر به کار روند» (کولریج به نقل از کالر، ۱۳۸۸: ۲۳۹). روشن

است که دیدگاه شکل اندام‌وار بنا به تعبیر کولریج حامل ارزش زیبایی‌شناختی است. اثری که شکل اندام‌وار داشته باشد، شاهکار هنری تلقی می‌شود و مطابق این نگرش، بر آثار دیگر برتری می‌یابد. اندام‌وارگی یکی از معیارهایی است که برخی از منتقدان پس از کولریج دربارهٔ ارزش زیبایی‌شناختی آن با او اتفاق‌نظر دارند.

به‌صورت ویژه، اصحاب «نقد نو» آمریکا به ایدهٔ وحدت اندام‌وار اثر هنری توجه شایانی کرده‌اند. آن‌ها بر این باورند که زبان ادبی با سازمان دادن منابع زبان‌شناختی در قالب آرایشی خاص و وحدتی پیچیده، تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و جهانی مخصوص به خود را خلق می‌کند که به آن وحدت اندام‌وار در اثر گفته می‌شود. به بیان دیگر، وحدت اندام‌وار اثر یعنی کارکرد تمامی اجزا در کنار یکدیگر برای ایجاد کلیّتی تجزیه‌ناپذیر. اگر متنی وحدت اندام‌وار داشته باشد، آنگاه تمامیِ عناصرِ شکلیِ آن در تشکیل درون‌مایه، یا معنای آن اثر در مقام یک کل با یکدیگر همکاری می‌کنند (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۱–۲۱۰). در دیدگاه اصحاب نقد نو، شکل شعر به مقتضای مضمون آن حاصل می‌شود (پاینده، ۱۳٦۹: ۲۷) و بر همین اساس، در تحلیل آثار ادبی می‌کوشند که رابطهٔ دو عنصر اشاره شده را کشف کنند (مشرف: ۱۳۸۵: ۲۲–۱۵؛ پاینده، ۱۳٦۹: ۱۳۷–۱۳٤). آن‌ها همچنین به تبعیت از کولریج داشتن وحدت اندام‌وار را معیار ارزیابی آثار ادبی می‌پندارند. کولریج و اصحاب نقد نو وحدت اندام‌وار را به‌عنوان ملاکی برای تشخیص صحیح از نادرست در ادبیات تجویز کرده‌اند. با وجود این، برخی از صاحب‌نظران امروزه به ارزش‌داوری در هنر اعتنایی ندارند و حتی در مقابل آن موضع انتقادی دارند؛ از جمله ساختارگرایان که به ارزش‌گذاری آثار هنری بی‌اعتنا هستند و بیش از تجویز به توصیف آثار می‌پردازند. نقطهٔ اشتراک دیدگاه کولریج و ساختارگرایان تأکید آن‌ها بر کلیّت اثر است. البته ساختارگرایان به‌گونه‌ای دیگر بر کلیّت اثر تأکید می‌کنند. آن‌ها بر جنبهٔ صرفاً توصیفی کلیّت نظر دارند و برای آن از واژهٔ «ساختار» استفاده می‌کنند. ساختار دو معنای رایج دارد: نخست در معماری و به معنای چهارچوب یک بنا یا ساختمان است که بر آن می‌توان عناصری را قرار داد و تعیین‌کنندهٔ مناسبات درونی عناصر با اجزا است. دودیگر در زیست‌شناسی و به مفهوم هم‌خوانی ارگانیک یا اندام‌وار میان اجزا است (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۷). ساختارگرایان با دقت بیشتر و فراتر از معانی رایج، ساختار را کلی می‌پندارند که از گرد هم‌آیی عناصری فراهم آمده است که در مناسبت با هم هستند (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹۳) و حاصل کلیّهٔ روابط میان عناصر

تشکیل‌دهندهٔ آن است (مدرسی، ۱۳۹۵: ۲٦۹). با وجود بازنگری ساختارگرایان در این مفهوم، همچنان ردّ پای معانی رایج در تعریف آن‌ها از ساختار دیده می‌شود که در آثار این مکتب نیازمند است.

ساختارگرایی یکی از مفاهیم پیچیدهٔ نقد جدید است که برای درک درست آن ناگزیر باید نحله‌های مختلف آن را شناخت که در این مجال فرصت آن نیست. لیکن برای تعمیق بحث بهتر است به دیدگاه سبک‌شناسان، به ویژه نظریه‌پردازان سبک‌شناسی ساختاری رجوع شود. اصل بنیادین «سبک‌شناسی ساختاری» آن است که «عناصر یک متن، یا به طور کلی یک پیام را هرگز نباید موضعی دانست، بلکه این عناصر را همواره باید اجزا سازندهٔ کارکردی یک مجموعهٔ پویا، یعنی اجزا یک نظام به شمار آورد» (غیاثی، ۱۳٦۸: ٥٦). هدف سبک‌شناسان ساختارگرا آن است که از شکل و ساخت به معنای پیام برسند. ساختار در نظرگاه ایشان عبارت است از ارتباط‌های منطقی و معنادار اجزای کلام با یکدیگر. در تحلیل مطابق این نگرش باید عناصر جزئی را با یکدیگر و در ارتباط با کل سیستم بررسی کرد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱٤٦). مهم‌ترین وظیفهٔ سبک‌شناس در این روش تعیین تناسب‌های سبک‌شناختی سازه‌هاست، نه تهیهٔ فهرستی از مصالح موجود در متن (همان‌جا). بررسی ساختار فقط با روش اشاره شده مقدور است و نمی‌توان به سیاق معمول در تحقیقات پیشین در حوزهٔ گفتارمتن‌های روایت فتح، سیاهه‌ای از آرایه‌های ادبی به‌کاررفته در متن را استخراج کرد و مدعی فهم ساختار اثر شد.

آنچه تاکنون گفته شد، دیدگاه متفکران غربی دربارهٔ ساختار بود، دریافت محققان ایرانی از این مفهوم نیز شنیدنی است. شفیعی کدکنی دربارهٔ مفهوم ساختار در اثر ادبی و تحلیل ساختاری چنین می‌گوید: «به جای آنکه جهان را مجموعه‌ای از ذرّات فرض کنیم، بهتر است آن را مجموعه‌ای از "شبکه"ها بشناسیم. آن ذرات وقتی معنی پیدا می‌کنند یا دارای "نقش" [=کارکرد] می‌شوند و سازندهٔ جهان می‌شوند که تبدیل به انواع شبکه‌ها می‌شوند [...] در مطالعات ساختاری، هیچ‌گاه، نباید فراموش کنیم که به قول آن حکیم و شاعر عصر صفوی، "صورتی در زیر دارد هر چه در بالاستی"، قوانینِ خودآگاه قابل تقلیل به قوانین ناخودآگاه است و اصل دیگر موردنظر در این مطالعات، مسألهٔ "تعرف الاشیاء بأضدادها" است. هیچ‌چیزی جدا از جفت متقابلِ خود قابل فهم نیست [...] مسألهٔ بسیار مهمّ دیگر در مطالعات

ساختاری این است که بدانیم آنچه در نظام و شبکه‌های موجود در ساختار وجود دارد فراتر از موجودی "اجزا" است؛ یعنی در ساختار، «نسبت»ها – که به یک معنی می‌توانند بی‌نهایت باشند– دارای اهمیت‌اند. فهم هر شبکه‌ای، در ارتباط با شبکه‌های پیرامون آن امکان‌پذیر است [...] هم از آن‌گونه که در زبان‌شناسی معاصر بسیاری از صاحب‌نظران برآنند که معنی را باید در بافت و کاربرد شناخت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۳).

در مجموع می‌توان بیان نمود که مفهوم ساختار به‌مثابهٔ شکل اندام‌وار ایده‌ای است که در طول تاریخ به اشکال گوناگون در نظریات مختلف بحث شده است. گاهی صرفاً بار توصیفی داشته و گاهی علاوه‌بر جنبهٔ توصیفی بار تجویزی نیز داشته است. به‌هرحال، نکتهٔ اساسی این است که حتی اگر داشتن شکل اندام‌وار برای پدیده‌های ادبی ارزش زیبایی‌شناختی تلقی نشود، همچنان این دیدگاه در خوانش آثار استفاده می‌شود؛ زیرا «درکْ فرایند غایت‌شناختی است و مفهوم کلیّت، غایتی است که بر پیشرفت این فرایند حاکم است. کمال مطلوب این است که بتوانیم تمامی اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک شعر را توجیه کنیم و از میان این توجیهات قابل درک، به آن‌هایی ارجحیت بدهیم که به بهترین وجه میان اجزای متن رابطه برقرار می‌کنند، نه به آن‌هایی که توضیحات مجزا و نامربوط به هم ارائه می‌دهند» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۳۹). با این توصیف، به‌نظر می‌رسد که فعالیت نقادانه به معنای تلاش در جهت درک اثر است و درک اثر نیز بدون درک ساختار (شکل اندام‌وار) آن مقدور نیست. با توجه به مباحث اشاره شده، ضروری است راهبرد تفسیری مورد نظر در تحقیق پیش‌رو به روشنی بیان شود. رویکرد نگارنده در تحلیل ساختاری بیش از آنکه به ساختارگرایان نزدیک باشد، به ایدهٔ فرم اندام‌وار، سبک‌شناسی ساختاری و نگرش شفیعی کدکنی نظر دارد. وجه مشترک روش موردنظر پژوهش و دیدگاه ساختارگرایان، همان توجه به ساختار درونی اثر است و وجه افتراق نیز از همین‌جا نشئت گرفته است. کوشش ساختارگرایان بیشتر معطوف به فراروی از ساختار اثر منفرد برای کشف ساختار کلی حاکم بر آثار است و به اغراض بلاغی ساختار توجهی نمی‌کنند از این رو نگارنده صرفاً به کشف ساختار درونی اثر و اغراض بلاغی ارتباط اجزا با یکدیگر می‌پردازد. نکتهٔ حائز اهمیت در خاتمهٔ بحث این است که تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، تحلیل ساختاری مورد نظر پژوهش، روشی جدید در مطالعات تلویزیون به‌شمار نمی‌آید و منتقدان تلویزیون از روشی همانند آن تحت‌عنوان نقد بلاغی استفاده می‌کنند (قاسمی،۱۳۹۱: ۱۵۳).

پیشینهٔ پژوهش

با مرور پیشینهٔ پژوهش به‌نظر می‌رسد که دو پایان‌نامه با تمرکز بر وجوه ادبی نثر آوینی نوشته شده است. در این آثار به اقتضاء، آرایه‌های ادبی گفتارمتن‌های روایت فتح استخراج شده است:

- پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «توصیف در آثار شهید آوینی» به قلم عزیز آذین‌فر و به راهنمایی دکتر محمدرضا سنگری که در سال ۱۳۸۷ خورشیدی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول از آن دفاع شده است.
- پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی موضوعی و محتوایی آثار مکتوب سید مرتضی آوینی» نوشتهٔ راضیه حیاتی که با راهنمایی دکتر منوچهر جوکار در سال ۱۳۹۰ خورشیدی در دانشگاه پیام نور واحد استان خوزستان دفاع شده است.

نکتهٔ روش‌شناختی در نقد هر دو رساله آن است که مبنای پژوهش آذین‌فر و حیاتی صورت مکتوب گفتارمتن‌های روایت فتح است. در واقع، محققان نامبرده گفتارمتن‌های آوینی را از بستر فرم اصلی خود، یعنی مجموعهٔ مستند تلویزیونی روایت فتح جدا و صنایع ادبی سخن او را در بافتی دیگر توصیف کرده‌اند. به‌زعم نگارنده این نقض آشکار غرض مؤلف است. نگارنده در این پژوهش می‌کوشد، با استفاده از تحلیل ساختاری ارتباط ناگسستنی گفتارمتن با تصویر در روایت فتح را در حیطهٔ پژوهش احیا کند. به همین منظور، در آغاز به زمینه‌های تحلیل ساختاری در مطالعات سینمای مستند پرداخته می‌شود و پس از آن با غور در معنای ساختار، تحلیل ساختاری مورد نظر در مقام چهارچوب نظری تحقیق معرفی می‌گردد.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی و روش نمونه‌گیری انتخابی و هدفمند است که به همین منظور نخستین قسمت مجموعهٔ مستند روایت فتح، یعنی «شب عاشورایی» در مقام فتح باب اثر انتخاب و بخش‌هایی از آن تحلیل شده است. نگارندگان در این پژوهش، در پی آن هستند که با تحلیل ساختاری ادبیت گفتارمتن‌های روایت فتح، ارتباط گفتارمتن با تصویر را واکاوی کند. سؤال اصلی تحقیق پژوهش حاضر این است که بین ادبیت گفتارمتن و تصویر در روایت فتح چگونه ارتباطی حاکم است؟

یافته‌های پژوهش

تحلیل ساختاری گفتارمتن‌های روایت فتح

با توجه به تعریف کاربرد ساختارگرایانه و مفهوم ساختار، به‌نظر می‌رسد که گفتارمتن‌های روایت فتح چنین کاربرد زیبایی‌شناسانه‌ای در بستر فرم اثر دارند. در سراسر این مجموعه تلویزیونی تصویری از راوی فتح، یعنی مرتضی آوینی دیده نمی‌شود، بلکه صدایی از بیرون همسو و همراه با تصویر به گوش می‌رسد. با توجه به تقسیم‌بندی اشاره شده در باب کاربرد ساختارگرایانه، این صدا به دو صورت سوم شخص مفرد و اول شخص جمع شنیده می‌شود. صورت نخست در تقسیم‌بندی گفته شده، دیده می‌شود از این رو صورت دوم تا آنجا که نگارنده دریافته است، در منابع به چشم نمی‌خورد و می‌توان آن را به‌گونه‌ای نوآوری آوینی در روایت فیلم مستند قلمداد کرد. باری، زاویه دید راوی تلفیقی از زاویه دید سوم شخص مفرد و اول شخص جمع است. گفتنی است، بر اساس شواهد فراوان، راوی روایت فتح از دیدگاه اول شخص جمع با عالم محاکات می‌کند و در مواقع دیگر به صیغهٔ سوم شخص مفرد به روایتگری تصاویر می‌پردازد.

راوی گفتارمتن متناسب با تفکرات آوینی در حالتی فانی‌گونه و آیینه‌سان در برابر واقعیت نفس‌الامری قرار گرفته است و حضوری از جنس «حاضر غایب» در مستند روایت فتح دارد (آوینی، ١٣٩١: ٥٢-٣٧). راوی با روایت سوم شخص مفردْ غایب است و با روایت اول شخص جمعْ حاضر؛ حضوری مستحیل شده در جمع که با فردیت‌محوری اول شخص مفرد فاصلهٔ بسیاری دارد. به‌نظر می‌رسد که حضور راوی با چنین شمایلی برای اجرای مضمون فانی‌گونگی در شکل روایت است. در واقع، او سعی می‌کند از انانیت روایت از منظر اول شخص مفرد بگریزد و به اقتضا، در مقام سخنگوی جامعهٔ انقلابی و نیز بخشی از آن (سازندگان مستند روایت فتح) از ضمیر «ما» و از زاویه دید اول شخص جمع به روایت جنگ بپردازد. به بیان دیگر نوع روایت گفتارمتن‌ها حاکی از آن است که برای اجرای مضمون اشاره شده روایت اول شخص جمع با سوم شخص مفرد تلفیق شده است. بدین‌منظور چنین دریافت می‌شود که راوی فردیت اول شخص مفرد را ندارد و به تدریج از منِ فردی خود به منِ اجتماعی مطلوب خود در اول شخص جمع گرایش پیدا کرده و اگر با چرخشی از منظر سوم شخص مفرد به جنگ نگاه کند، این تغییر موضع از حضور به غیبت ناسازگار به‌نظر نمی‌رسد؛ چون در چنینی راوی‌ای ظرفیت فردیت‌زدایی و به‌تبع آن غایب شدن و روایتگری از زاویهٔ

سوم شخص مفرد دیده می‌شود. این امر حتی در کادربندی دوربین بازتاب دارد و نشان‌دهندهٔ ارتباط اندام‌وار گفتارمتن با تصویر است.

راوی بدون حضور نمایان در جلوی دوربین گویی در صحنه حضور دارد و از جانب گروه سازندگان مستند روایت فتح دیده‌ها و شنیده‌های خود را می‌گوید. به تعبیری، شخصیتِ پشت دوربین آیینه‌سان شده است و بیننده می‌تواند از دریچهٔ شخصیت او جنگ را درک کند. مخاطب به واسطهٔ چشم شخصیتِ پشت دوربین (قاب دوربینِ روی دست) جنگ را می‌بیند، به واسطهٔ گوش او (صدای سینک شده با تصاویر) صدای محیط را می‌شنود. هنگامی که لازم باشد به واسطهٔ صدای فیلم‌برداری که دیده نمی‌شود و نقش مصاحبه‌گر را نیز ایفا می‌کند، با رزمندگان صحبت می‌کند و رزمندگان چشم در چشم او می‌دوزند و به او پاسخ می‌گویند. در پایان بیننده آنچه دیده و شنیده را در ذهن خود مرور می‌کند و با صدای گفتارمتن گویی حدیث نفس می‌کند. روایت فتح به‌گونه‌ای در برابر مخاطب ظاهر می‌شود که گویی کسانی پشت دوربین نبوده‌اند؛ زیرا برخلاف اغلب مستندهای دیگر هویت حقیقی راوی و نیز سایر عوامل حقیقی تولید مستند روایت فتح در عنوان‌بندی آغازی و پایانی برده نمی‌شود. تمامی این تمهیدات باعث خلق شخصیت آیینه‌سان پشت دوربین شده است؛ شخصیتی که معلول ارتباط منطقی اجزای روایت فتح با یکدیگر است. منظور از فرم اندام‌وار روایت فتح در این موضع، همبستگی معنادار عوامل متنی هم‌چون دوربین، صدا، گفتارمتن و نیز عوامل پیرامتنی مانند عنوان‌بندی برای خلق چنین شخصیتی است. گفتارمتن نه‌تنها با تصاویر بلکه با عوامل دیگر مستند نیز ارتباط زیبایی‌شناختی دارد. از این رو با توجه به مساله‌ی تحقیق برای ایضاح بیشتر و عمیق‌تر ارتباط ساختاری گفتارمتن و تصاویر بهتر است به نقش آوینی در مقام نویسنده‌ی گفتارمتن‌ها در سیر تکوین و تدوین مجموعهٔ مستند روایت فتح نگریسته شود.

بنابر گزارش عوامل تولید روایت فتح، پس از ثبت و ضبط تصاویر به وسیله‌ی فیلم‌برداران گروه جهاد سازندگی تلویزیون، آوینی با نگرش خاص خود به مقولهٔ تدوین در سینما، تصاویر را کنار هم می‌چیده و گفتارمتن روایت فتح را می‌نوشته است (جهاد: ۱۳٦٦، فروردین و اردیبهشت).

آوینی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای مفصل با عنوان «مونتاژ به مثابه معماری سینما» اندیشه‌های خود در این‌باره را شرح داده است. پس از مرور نظرات آوینی به‌نظر می‌رسد که او برای هر قسمت، هر

مجموعه و در پایان کل روایت فتح، هندسه و ساختار خاصی تجسم کرده که ابزار او برای به فعلیت رساندن آن تدوین بوده است. کافی است به برخی از شگردهای او در تدوین نگریسته شود. برای نمونه آنچه در جایگاه عنوان‌بندی در اول و پایان هر قسمت دیده و شنیده می‌شود، تصاویر و اشعاری است که بر پیوستگی قدسی جنگ رژیم بعث عراق علیه ایران با واقعه کربلا تأکید دارد. در ابتدا و در جایگاه عنوان‌بندی آغازین مستند، تصاویری از عازمان جنگ در شهرها دیده می‌شود که با شعارهایی مقصد اصلی خود را کربلا می‌خوانند و آوینی در امتداد این فضا و بعد از نوای آهنگران، دکلمه‌وار ابیاتی از حبیب‌الله معلمی، ملقب به فردوسی جنگ، می‌خواند:

«هر سر که پیمان بلا دارد بیاید *** هر کس هوای کربلا دارد بیاید»

در انتها و در جایگاه عنوان‌بندی پایانی، گفتارمتن آوینی در فضایی مشابه در وصف کربلا شنیده می‌شود (آوینی، ۱۳۹۲: ۱۹). علاوه‌بر گفتارمتن، تصاویر و موسیقی (نوای مداحان) نیز در آغاز و پایان در چنین فضایی سیر می‌کند. در آغاز تصاویری از جادهٔ کربلا و ورودی زیارتگاه امام حسین (علیه‌السلام) نشان داده می‌شود که موسیقی متن آن نوای مداحی است که مخاطبان خود را به زیارت کربلا دعوت می‌کند. در پایان نیز تصاویری از داخل صحن زیارتگاه امام حسین (علیه‌السلام) نمایش داده می‌شود که همراه آن صدای جمعی و موزون رزمندگانی که می‌گویند: «کربلا کربلا ما داریم می‌آییم»، شنیده می‌شود. بازگشت به نقطهٔ عزیمت و آغاز روایت در پایان، نشان‌دهندهٔ پی‌رنگ دایره‌وار روایت فتح است. گفتنی‌است که این ویژگی روایی در بسیاری از آثار ادبی از جمله مثنوی معنوی دیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۸) که نشان‌دهندهٔ خاستگاه سنتی و عرفانی فرم روایت فتح است.

تمهید روایی اشاره شده سوای بازتاب فرمی در ادبیات کلاسیک عرفانی، با اندیشه‌های عرفا دربارهٔ دایره‌گی هستی نیز ارتباط موثقی دارد. شیخ اکبر، محی‌الدین ابن عربی، کل هستی را مشتمل بر دو قوس نزول و صعود می‌داند (حکمت، ۱۳۸۹: ٤۹). بنابر همین هستی‌شناسی، تاریخ نیز دوری یا ادواری تلقی می‌شود و سیر خطی ندارد (همان: ٤۳-۳٦). تلقی ادواری از تاریخ در تجربه‌های عرفانی موجب بی‌زمانی و بی‌مکانی آن می‌شود: «یکی از ویژگی‌های مشترک تجربهٔ عرفانی بر اساس نمونه‌های گرفته شده از فرهنگ‌های مختلف عرفانی، بی‌زمان و مکان بودن آن تجربه است» (استیس، ۱۳٦۱: ۷٤). مبادی اندیشهٔ عرفان نیز مؤید تلقی دوری

از تاریخ است. در مابعدالطبیعهٔ عرفان «زنجیرهٔ علّت و معلول و اساساً توالی خطّی وجود ندارد [...] قانون حاکم بر منظر شرقی به جهان را شاید بتوان در تقابل با قانون علّت و معلول غربی، آموزهٔ تشابه نام نهاد. به موجب این آموزه، جایی که یکی هست، آن دیگری نیز وجود دارد. این همگامی زمان ندارد. توالی ندارد مانند زنجیرهٔ علّت و معلولی متوالی نیست، بلکه هم‌زمان است» (فرشاد، ۱۳٦۸: ۹۳). بی‌زمانی، بی‌مکانی و بی‌اعتقادی به اصل علیت در تجربه عرفانی با مبانی بینش اساطیری آن‌گونه که شایگان در کتاب *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی* به تفصیل بیان کرده، سازگار است (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۹٦–۱۲۹). بنابر صورت‌بندی شایگان از مفهوم زمان در ادیان سنتی، به‌نظر می‌رسد که زمان متجلی در روایت فتح چنین است: «به صورت زمانی دورانی که آغازی دارد و انجامی و انجام آن، بازگشت به وضع "مینوی" پیشین است. با وقوع این زمان اخروی، عالم به پایان می‌رسد و دیگر ادوار جدیدی از نو بوجود نخواهد آمد. مانند زمان اساطیری در دین زردشتی و مذهب اسماعیلیه». اگر شکل روایی زمان در روایت فتح براساس شاهد ارائه شده تصدیق شود، باید دید که با مضامین روایت فتح، به ویژه مضامین گفتارمتن‌های آن چه نسبتی دارد. کشف نسبت معنادار بین شکل زمان روایی و مضمون زمان در مستند روایت فتح نشانه‌ای دیگر از تحقق فرم اندام‌وار و پیوند ساختاری گفتارمتن و تصاویر است.

پیش از این به گوشه‌ای از نحوهٔ وقوع پی‌رنگ دایره‌وار روایت فتح اشاره شد که به عقیدهٔ نگارندگان با بینش مرتضی آوینی دربارهٔ تاریخ متلائم است. مضمون تاریخ یکی از مواقفی است که برای آوینی همیشه دغدغه‌ساز بوده است. برای اثبات این گزاره کافی است به بسامد حضور مضمون تاریخ در گفتارمتن‌های روایت فتح نگریسته شود: تاریخ (۲۰۰ مرتبه)، تاریخ آینده یا تاریخ فردا (۳ مرتبه)، تاریخ آیندهٔ بشریت (۲ مرتبه)، تاریخ آیندهٔ کرهٔ زمین (۱۰ مرتبه)، تاریخ اسلام (٤ مرتبه)، تاریخ انبیا (٤ مرتبه)، تاریخ حقیقی (۲ مرتبه) و تاریخ‌سازان (۲ مرتبه). برای درک اجمالی از مفهوم تاریخ نزد آوینی می‌بایست به مقالات نظری او نگریست. آوینی (۱۳۹۰) در طی مقالات گوناگون نگرش خطی به تاریخ را نقد کرده است. به‌زعم ایشان، مادر فکری اندیشهٔ ترقی همین نظریه است و آوینی با بنیاد این تلقی از جهان به‌شدت مخالف است. به‌نظر می‌رسد که آوینی در مخالفت با نگرش خطی، به نگرش ادواری به تاریخ اعتقاد دارد (آوینی،۱۳۹۱: ۱۳۹). ارجاعات پیاپی به انبیا و اولیا، به‌ویژه امام حسین (علیه‌اسلام)، در

گفتارمتن نیز با همین نگرش ادواری آوینی به تاریخ تعلیل می‌شود (آوینی، ۱۳۹۲: ۱۷٤). در مجموع، پی‌رنگ دایره‌ای روایت فتح مطابق دیدگاه رمانتیسیسم و به تبع آن نقد نو به‌گونه‌ای اندام‌وار برخاسته از نگرش ادواری آوینی به تاریخ است.

تجلی دیگر مضمون تاریخ ادواری در شکل روایت فتح، استفاده از فرم تمثیل در این اثر است. برای طرح این ادعا به ناگزیر مقدماتی بیان می‌شود. هنگامی‌که تاریخ خطی- جزئی‌نگر کنار گذاشته شود و نگرش ادواری به تاریخ پذیرفته شود، تاریخ به امری تکرارپذیر و به‌تبع آن کلی تبدیل می‌شود. سخن از ادوار تاریخ گفته می‌شود که محدود به یک سیر زمانی نیست و در مکانی محصور نمی‌شود. اینجا مقامی است که فرم تاریخ به فرم ادبیات می‌پیوندد. ارسطو بنا به بینش خطی خود، تاریخ را متعلق به ساحت امر جزئی می‌پنداشت و ادبیات را متعلق به ساحت امر کلی (ارسطو، ۱۳۹۲: ۹۸-۹٦). حال اگر تعبیر ارسطو پذیرفته شود، به‌نظر می‌رسد در صورتی که تاریخ به سپهر کلیات ارتقاء داده شود، به ادبیات تبدیل می‌شود. تاریخ ارتقا یافته در سپهر ادبیات، با امور فراتاریخی همچون اسطوره آمیخته می‌شود. مرز بین رویدادهای جزئی تاریخ و امور کل‌گرای اسطوره در سپهر زیبایی‌شناختی ادبیات از میان برده می‌شود و هر لحظهٔ به ظاهر تاریخی اثر ادبی در افق اسطوره مستحیل می‌شود و از معانی جزئی خود می‌رهد و حامل معانی کلی و فرازمانی و فرامکانی اسطوره می‌شود. یکی از فرم‌هایی که در هنر شامل چنین صیرورتی است، فرم «تمثیل تاریخی» است. به‌عبارتی، بنابر دیدگاه ارسطو می‌توان گفت که از هم‌کنش تاریخ و ادبیات در ساحت کلیات، تمثیل تاریخی به وجود می‌آید؛ زیرا تمثیل به شکل هنری واقعیت جزئی را کلی می‌کند. این کارکرد با قرینه‌سازی امر محسوس و انتزاعی در تمثیل محقق می‌شود. برقراری رابطهٔ شباهت در تمثیل امر محسوسِ جزئی را به امر انتزاعی کلی تبدیل می‌کند. در تمثیل تاریخی روایت فتح این رابطه چگونه است؟

آوینی بین روایات اسطوره‌ای واقعه‌ی عاشورا و روایت جنگ تحمیلی، رابطه‌ی تشبیهی و تمثیلی برقرار کرده است. در روایت فتح صورت زیرین جنگ در حکم امر محسوس و جزئی است. این صورت براساس تلقی ادواری از تاریخ به امر کلی تاریخ انبیاء و اولیاء تاویل می‌شود. به بیان دیگر، صورت برین تمثیل روایت فتح نهضت انبیا و واقعه‌ی کربلاست. بخش اعظم روایت فتح بر این تمهید هنری و ادبی بنا شده است و بر پایه‌ی چنین تمهیدی می‌توان

ادعا کرد که روایت فتح به کلیت‌گرایی گرایش دارد. در حالی که سینمای مستند، به شکل عام و مستندهای جنگی، به شکل خاص، به اطلاع‌رسانی جزئی و دقیق گرایش دارد.

در مستندهای متعارف جنگی اطلاعات جزئی از کارزار بیان می‌شود و برای تضعیف روحیهٔ دشمنان و تشجیع رزمندگان خودی از پیروزی‌ها سخن می‌گویند. درواقع، در این‌گونه مستندها اطلاعات جزئی جنگ برای تهییج مخاطبان گزارش می‌شود و هدف دیگری ندارد. ولی در روایت فتح اطلاعات جزئی برای ساخت صورت زیرین بیان می‌شود و پس از آن به وسیلهٔ گفتارمتن در فرمی تمثیلی به‌صورت برین تشبیه می‌شود. این کلیت‌گرایی تمثیلی در شؤون دیگر روایت فتح از جمله شخصیت‌پردازی بسیجی نیز تأثیر گذاشته است. نگارنده در جایی دیگر به تفصیل نشان داده که چگونه آوینی شخصیت نوعی بسیجی را برساخته و آن را از صورت جزئی و فردی خارج و به چهره‌ای تیپیک و کلی تبدیل کرده است (حکمت‌یار، ۱۳۹۶: ۱۹۵-۱۵۰). به هر ترتیب، با توجه به توضیحات پیشین روایت فتح را می‌توان «تمثیل تاریخی- سینمایی» قلمداد کرد اما بی‌شک با آثار دیگر تفاوت دارد؛ زیرا گفتارمتن به‌صورت برجسته رموز تمثیل روایت فتح را عیان کرده است.

در واقع، یکی از مهم‌ترین تمهیدات آوینی برای خلق فرم تمثیلی روایت فتح گفتارمتن است و یکی از کارکردهای گفتارمتن تمثیل است. تمثیل در روایت فتح از نوع غیررمزی است و در شکل‌گیری آن گفتارمتن نقش مهمی ایفا کرده است. آوینی برخلاف فرم تمثیل رمزی، رموز تمثیل خود را در گفتارمتن تشریح کرده و معانی و صورت برین مندرج در صورت زیرین تصاویر را در گفتارمتن عیان کرده است. با این توصیف، گفتارمتن باعث خلق فرم تمثیل غیررمزی و تاریخی- سینمایی روایت فتح شده است. البته گفتارمتن به‌تنهایی به این مهم دست نزده بلکه در مقام عضوی از فرم اندام‌وار روایت فتح عمل کرده است. فرمی که حاصل پیکرهٔ هنری تصاویر، مصاحبه، صدا و گفتارمتن است.

گفتارمتن عضوی جدامانده از ساختار اثر نیست بلکه جزئی از طرح زیبایی‌شناختی روایت فتح است که در بطن اثر کاربردی ساختارگرایانه دارد. هر یک از اجزا فرمی این اثر در کنار یکدیگر نفس می‌کشند و هر یک نباشند، سازهٔ اندام‌وار روایت فتح دچار نقص ساختاری می‌شود. اقوال آوینی نشان‌دهندهٔ آن است که او به کارکرد گفتارمتن در بطن فرم اندام‌وار اعتقاد دارد. آوینی بر این باور است که گفتارمتن اصالت ندارد و کارکردی در فرم اثر دارد (آوینی،

۱۳۹۱: ۵۷)؛ بنابراین شگفت نیست اگر صورت بلاغی و مشحون از آرایه‌های ادبی و در یک کلام ادبیت گفتارمتن، به مقتضای فرم روایت فتح باشد و کارکرد ویژهٔ خود را داشته باشد؛ زیرا به عقیده‌ی آوینی کلام کمترین فاصله را با معانی دارد و می‌تواند دریچه‌هایی از معانی به جهان تصویر بگشاید که هرگز در تصویر قابل تجلی و عرضه نیست. آوینی به همین منظور با استمداد از ادبیت کلام فاصله معانی با جهان تصویر را کم نموده است. این گزاره به توضیح بیشتری نیاز دارد که نگارنده می‌کوشد با شرح و بسط سخن آوینی آن را مدلل کند.

مددپور (۱۳۷۷) هنگام بررسی آراء مرتضی آوینی و روایت فتح، سخن اشاره شدهٔ وی را دربارهٔ کارکرد گفتارمتن شرح می‌دهد. او معتقد است که تصاویر نمی‌تواند بسیاری از جنبه‌های معنوی وقایع جنگ را بیان کند. او از کلام حضرت امام خمینی (رحمه‌الله‌علیه) در تأیید سخن خود بهره می‌گیرد و می‌گوید: «هنر هرقدر که به عالم معنوی نزدیک بشود، نمی‌تواند از عالم محسوس بالاتر رود و کنده شود، زیرا جلوهٔ نامحسوس در محسوس است. تجلی غیب است در شهادت. چون قلمرو عالم شهادت هنر را در مرتبه پایین گرفتار می‌کند، زبانش زبان عالم شهادت می‌شود» (مددپور، ۱۳۷۷: ۵۱). نتیجهٔ مددپور از عبارات بالا این است که پدیده‌هایی در عالم جنگ رخ داده است که هیچ‌گاه هنرمندان نمی‌توانند آن را به تصویر درآورند. تنها راه تذکر به این عالم معنوی کلام است؛ چون مطابق دریافت آوینی راه کلام از معنا و تفکر در معانی می‌گذرد و جنبهٔ تجسمی آن اندک است (همان: ۵۲).

کلام راه تذکر عالم معناست و یکی از قابلیت‌های کلام برای این کار سویهٔ ادبی آن است. آرایه‌های ادبی با برجسته‌سازی، معنا را در پس‌پردهٔ ابهام هنری خود می‌نشانند. ابهامی که مخاطب را به تأمل وامی‌دارد و به همین مناسبت است که آوینی توصیف ادبی تصاویر را مغتنم می‌داند و در کلیت اثر مفید قلمداد می‌کند.

مرتضی آوینی دربارهٔ گفتارمتن‌های روایت فتح بر این باور است که گفتارمتن در فیلم اصالت ندارد؛ یعنی اینکه گفتارمتن بر تصویر تفوق نیافته است و ارزش فیلم متکی‌بر ارزش‌های شنیداری کلام نیست (آوینی، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۷)، اما برخی از محققان بر این باورند که آوینی نتوانسته است که به تأملات خود دربارهٔ گفتارمتن عمل کند. مهم‌ترین نقد وارد شده بر روایت فتح از جانب همایون امامی، محقق عرصهٔ سینمای مستند ایران است. امامی بر این عقیده است که گفتارمتن‌های روایت فتح واجد قوی‌ترین وجه تشریحی است و به علت همین ویژگی به

متنی با ارزش‌های قابل اعتنای ادبی تبدیل شده که بدون تصویر هم قابل درک است. درواقع به عقیدهٔ او، گفتارمتن مستقل از تصاویر افادهٔ معنی می‌کند (امامی، ۱۳۸۹: ۲۵۳–۲۵۱). نگارنده در سطور گذشته کوشید با تحلیل کلیت هنری روایت فتح به این نقد پاسخ گوید و جایگاه گفتارمتن را در میان اجزای دیگر مستند روایت فتح روشن کند، از این رو در قسمت پیش‌رو قصد دارد، به‌صورت ویژه، با ارائهٔ نمونه‌های مستند نشان دهد که روابط ساختاری بین گفتارمتن و تصاویر مستند وجود دارد و معنی‌دار بودن گفتارمتن در صورت مکتوب دالّ بر استقلال مطلق آن از تصاویر در روایت فتح نیست.

پیوند ادبیت گفتارمتن با تصویر

پیش از تحلیل چگونگی ارتباط تصویر و گفتارمتن ضروری است که تصاویر و گفتارمتن بخش‌هایی از قسمت نخست روایت فتح، یعنی «شب عاشورایی» ارائه شود.

تصویر ۱

تصویر ۲

در گفتارمتن تنظیم شده برای تصویر ۱ و ۲ چنین آمده است: «این نخلستان‌ها مرکز جهان است و اگر باور نداری، خود به خیل این یاوران صاحب‌الزمان بپیوند تا دریابی که چه می‌گویم. مگر نه این است که زمان در کف صاحب‌الزمان است و اینان نیز یاوران او؟ مگر نه این‌چنین است که خداوند انسان را برای خلیفهٔ اللهی آفریده است؟ و مگر نه این‌چنین است که انسان را عبودیت حق به خلیفهٔ اللهی می‌رساند؟ این نخلستان‌ها مرکز جهان است، چراکه بهترین بندگان خدا، یعنی بنده‌ترین بندگان خدا در اینجا گردآمده‌اند تا بر صف کفر بتازند و بند از اسرای شب برگیرند و آیینهٔ فطرت‌ها را از تیرگی گناه بزدایند و کاری کنند تا جهان بار دیگر اهلیت ولایت نور را پیدا کند» (آوینی، ۱۳۹۲: ١٤). این پاره از گفتارمتن به خوبی هم‌کنشی تصویر و کلام را نشان می‌دهد. آوینی چنانکه خود نیز گفته، از اعجاز کلام استفاده

کرده و برای بیان معانی از گفتارمتن بهره گرفته است. همان‌گونه که گفته شد، آوینی در روایت فتح به واسطهٔ گفتارمتن، بافتی تمثیلی ساخته که تصویر در حکم «صورت زیرین» و گفتارمتن «صورت برین» آن است. اشارات مستقیم در گفتارمتن با استفاده از ضمیر اشاره «این» در «این نخلستان‌ها» و «این یاوران صاحب‌الزمان» در امتداد و هم‌عرض تصویر است. آوینی با اشارات مستقیم در گفتارمتن، مشبه تمثیل خود را نشان داده و مشبهٌ‌به را در ادامهٔ گفتارمتن ذکر کرده است. در فقرهٔ ذکر شده منظرهٔ نخلستان‌های حاشیهٔ اروند به مرکز جهان به شکل اسنادی تشبیه شده است. «سربازان» نشان داده شده در تصویر به «یاوران صاحب‌الزمان» تأویل شده‌اند که در نبردی فراتاریخی به «صف کفر» می‌تازند. مشبه «صف کفر» و «اُسرای شب» دشمن بعثی است. هر دو تعبیرْ استعاره از گمراهانی است که پس از این نبرد فراتاریخی از بند ظلمت تاریخی آزاد می‌شوند. گفتارمتن با تشریح این تصویر مستند را در ایفای کارکرد روایت تمثیلی و کاربرد ساختارگرایانه کمک کرده است.

به نظر نگارندگان کارکرد عمدهٔ زیبایی‌شناختی گفتارمتن‌ها همین امر است. گفتارمتن‌ها با تأویل تصاویر به انکشاف واقعیت نفس‌الامری مطابق تعبیر آوینی پرداخته و در این راه جنبه‌های ادبی گفتارمتن در حکم تکمیاز این روندهٔ بافت تمثیلی اثر است و زائد بر متن نیست. در واقع، آوینی معانی رمزی تصاویر را به واسطهٔ آرایه‌های ادبی گفتارمتن بیان کرده و بدین‌وسیله روایت فتح را به تمثیل غیر رمزی تبدیل نموده است.

به‌نظر می‌رسد آنچه باعث شده از تمثیل استفاده شود، قدرت اقناعی تمثیل و کارکرد تبلیغی هنر در بافت هنر قدسی است. به همین دلیل، در روایت فتح استشهاد به آیات و احادیث و ابیات بسیار دیده می‌شود. این استشهاد در قالب تفسیر و تأویل، پس از تصاویر یا در حین نمایش تصاویر به‌واسطهٔ گفتارمتن صورت می‌گیرد.

فرم هنری تمثیل استلزاماتی دارد؛ مهم‌ترین آن گرایش به کلیت است و اجتناب از جزئیت. اثر تمثیلی آگاهانه به سوی کلی‌گرایی گرایش دارد و از جزئی‌گرایی معمول آثار رئالیستی احتراز می‌جوید. به همین دلیل شخصیت‌پردازی «بسیج» به سمت «تیپ‌سازی» سوق یافته است. حوادث جنگ نیز در این بافت تمثیلی از جزئی‌پردازی و گزارش پیچیدگی‌های متعارف مستندها و فیلم‌های جنگ رهیده و به‌عبارت دیگر، با کلیت امر فراتاریخی در نظرگاه آوینی پیوند خورده است.

تصویر ۳

در گفتارمتن تنظیم‌شده برای تصویر ۳ چنین آمده است: «آفتاب باز هم پایین‌تر آمده است و دل‌ها می‌خواهند که از قفس تنگ سینه‌ها بیرون بزنند. انتظار سایه‌ای از اشتیاق بر همه چیز کشانده است. همهٔ کارهای معمولی پر از راز می‌شود و اشیا حقیقتی دیگر می‌یابند. نان همان نان است و آب همان آب است و بچه‌ها نیز همان بچه‌های صمیمی و بی‌تکلف و متواضع و ساده‌ای هستند که همیشه در مسجد و نماز جمعه و محل کارَت و اینجا و آنجا می‌بینی. اما در اینجا و در این ساعات، همهٔ چیزهای معمولی هیبتی دیگر پیدا می‌کنند. تو گویی همهٔ اشیا گنجینه‌هایی از رازهای شگفت خلقت هستند، اما تو تا به حال درنمی‌یافتی. امان از غفلت!» (آوینی، ۱۳۹۲: ۱۵).

در این میان، بار دیگر گفتارمتن به بُعد مکتوم و معنوی این تصویر پرداخته است. غروب «آفتاب» اشاره به غروب آفتاب در مستند دارد. تعبیر ادبی‌ای که پس از تشریح غروب آفتاب آمده، تأویل تصویر است و پس از آن در انسجامی بی‌نظیر به شب عملیات منجر می‌شود. درواقع، آوینی با این تعبیر ادبی تصویر را تکمیل کرده است. در عبارت «دل‌ها می‌خواهند که از قفس تنگ سینه‌ها بیرون بزنند»، دل‌ها استعارهٔ مکنیه و تشخیص دارد. تلقی رمزگرایانه از جهان در ادامهٔ عبارت مشهود است، این تلقی در فیلم مستند در فرمی غیر از این توان ظهور و بروز ندارد. هیبت دیگرگونهٔ اشیاء طبیعی در این متن حاکی از این تلقی است. این دریافت از طبیعت در فرم تمثیلی روایت فتح تجلی یافته است. آوینی در ادامه چنین گفته است:

«این نخلستان‌ها مرکز زمین است و شاید مرکز جهان. آن روستایی جوانی که گندم و برنج و خربزه می‌کاشته است، امشب سربازی است در خدمت ولی امر. آیا می‌خواهی سربازان لشکر رسول‌الله را بشناسی؟ بیا و ببین: آن یک کشاورز بود و این یک، طلبه است و آن دیگری در یک مغازهٔ گمنام در یکی از خیابان‌های مشهد لبنیات‌فروشی دارد و به‌راستی آن چیست که همه‌ی ما را در این نخلستان‌ها گرد آورده است؟ تو خود جواب را می‌دانی» (آوینی،۱۳۹۲:۱۶).

این پاره‌گفتار در ادامهٔ تأویل از تصویر نخلستان ذکر شده است. آنچه دربارهٔ تیپ‌سازی بسیجی در بافت تمثیلی روایت فتح اجمالاً طرح شد، در اینجا نمود یافته است. بسیجی‌هایی که در تصاویر دیده می‌شوند، چنین توصیف شده‌اند: «آن روستایی جوان، طلبه و آن دیگری». همهٔ این شخصیت‌ها با فردیت‌زدایی به تیپ بسیجی در روایت فتح نزدیک شده‌اند. شاهد این مدعا تعبیر و توصیف آوینی از «آن دیگری» است که «در یک مغازهٔ گمنام در یکی از خیابان‌های مشهد لبنیات‌فروشی دارد». آوینی «دیگری» را نه در مقام توصیف و شخصیت‌پردازی افراد در تصویر بلکه برای نزدیکی آن‌ها به تیپ بسیجی روایت می‌کند؛ دیگری‌ای که برای فردیت‌زدایی نامی از او برده نمی‌شود، توصیفی عینیت‌گرایانه از مغازهٔ او داده نمی‌شود و تعبیر «گمنام» مکان اشتغال او را بی‌رنگ و بی‌نشان می‌کند. توصیف او از شغل و محل زندگی بسیجی قابل تعمیم به هر شخص دیگری است.

اشخاصی که در این فقره نامی بی‌نشان از آن‌ها ذکر شده، در تصویر حضور داشتند و حتی با آن‌ها پیش از این پاره از گفتارمتن، مصاحبه نیز شده است. تصاویری که از افراد در مصاحبه دیده می‌شود، استعداد شخصیت‌پردازی عینیت‌گرایانه را دارد؛ زیرا بدیهی است که قدرت تصویر در ثبت و ضبط واقعیت دنیوی به مراتب بیش از کلام است. تصاویری از این افراد دیده می‌شود و دوربین طی مصاحبه‌ای آن‌ها را جلوی چشم مخاطب می‌نشاند؛ اما باز شخصیت جزئی از این فرد در روایت فتح نشان داده نشده است. چه عنصری باعث شده است که روایت فتح از پردازش جزئی شخصیت‌های تصویر فاصله بگیرد؟ پاسخْ گفتارمتن تأویل‌گرایانه و سوبژکتیو عرفانی روایت فتح است. یکی از مهم‌ترین کارکردهای زیبایی‌شناسانهٔ گفتارمتن در فرم این مجموعهٔ مستند همین است.

تصویر ۴

تصویر ۵

در گفتارمتن تنظیم‌شده برای تصاویر ٤ و ٥ چنین آمده است: «آیا می‌خواهی آخرین ساعات روز را در میان خط‌شکن‌ها باشی؟ امشب شب عاشوراست. تو هم بیا و در گوشه‌ای بنشین و این جماعت عشاق را تماشا کن. بیا و بعثت دیگر بارهٔ انسان را تماشا کن. خداوند بار دیگر انسان را برگزیده است... بیا و بعثت دیگر بارهٔ انسان را تماشا کن. خداوند بار دیگر توبهٔ انسان را پذیرفته و او را برای خویش برگزیده است. اینان دریادلان صف‌شکنی هستند که دل شیطان را از رعب و وحشت می‌لرزانند و در برابر قوهٔ الهی آنان، هیچ قدرتی یارای ایستایی ندارد [تأکید از نگارنده است]. اما مگر نشنیده‌ای که آن اسدالله الغالب، آن حیدر کرار صحنه‌های جهاد که چون فریاد به تکبیر برمی‌داشت و تیغ برمی‌کشید، عرش از تکبیر و تهلیل ملائک پر می‌شد و رعد بر سپاه دشمن می‌غرید و دروازهٔ خیبر فرومی‌افتاد، او نیز شب که می‌شد... چه بگویم؟ از چاه‌های اطراف کوفه بپرس که هنوز طنین گریه‌ها و ناله‌های او را به خاطر دارند. اگر سلاح مؤمن در جهاد اصغر تیغ دو دم است و تیر و تفنگ، سلاح او در جهاد اکبر اشک و آه و ناله به درگاه خداست. و اگر راستش را بخواهی، آن قدرتی که پشت شیطان را می‌شکند و آمریکا را از ذروهٔ دروغین قدرت به زیر می‌کشد این گریه‌هاست. این‌ها بچه‌های قرن پانزدهم هجری قمری هستند، هم آنان که کرهٔ زمین قرن‌هاست که انتظار آنان را می‌کشد تا بر خاک مبتلای این سیاره قدم گذارند و عصر بی‌خبری و جاهلیت ثانی را به پایان برسانند» (همان، ١٦-١٥).

تصاویر قبلی به این تصاویر برش خورده است. اگر صرفاً به ماحصل چینش تصاویر در تدوین بسنده شود، تصاویر با یکدیگر ارتباط موثقی ندارند اما گفتارمتن به تصاویر ساختار خاصی بخشیده و آن‌ها را در انتقال معنای تمثیلی اثر یاری داده است. تصویر غروب در پارهٔ پیشین براعت استهلالی برای این بخش است. غروبی که با اندیشهٔ عرفانی آوینی متداعی «مرگ» است. «مرگ‌آگاهی» یکی از استوانه‌های اندیشگی مرتضی آوینی است و مخاطب در آثار نظری او با شرح این تعبیر، و در آثار هنری او با نمود آن به فراوانی مواجه می‌شود.

در بند نخست این گفتارمتن، شبِ نشان داده شده در تصویر با تأویلی فراتاریخی به «شب عاشورا» تشبیه تلمیحی شده است. این پاره متن حاکی از تأویل واقعهٔ عاشورا به‌مثابهٔ جهادی فراتاریخی در نبرد با صف کفر و ظلمت است. این تأویل از باور آوینی مبنی‌بر اینکه جنگ تحمیلی با واقعهٔ عاشورا پیوند محکمی دارد، نشئت گرفته است. این امر به‌زعم او یکی از

حقایق تاریخی‌ای است که این جنگ را از سایر جنگ‌ها متمایز می‌کند (آوینی، ۱۳۹۱: ٦۹). البته تلقی آوینی از حقایق جنگ متأثر از گفتمان جمهوری اسلامی و تفسیر غالب آن از جنگ است. او در مقام یکی از اصحاب رسانه کوشش کرده است که فرهنگ غالب را در روایت فتح بازنمایی کند. به همین مناسبت، مضامین عاشورایی در روایت فتح به شکل گسترده‌ای حضور دارند. این حضور در تمام اعضای فرم اندام‌وار روایت فتح همچون تصاویر، موسیقی و ... دیده می‌شود لیکن گفتارمتن در این میان نقش مهمی ایفا کرده است.

آوینی در گفتارمتن به تشریح ماهیت عاشورایی رخدادهای جنگ تحمیلی پرداخته و بنا به تفسیر خود، با این تمهید نقش جنگ را در جهت اقامهٔ قسط و عدل در سراسر جهان تبیین کرده است. واقعهٔ عاشورا با تعابیر بسیاری در گفتارمتن روایت فتح تجلی یافته است. فهرست این تعابیر ادبی و بسامد آنان در کتاب *گنجینهٔ آسمانی* چنین است: ابتلای کربلایی (۲ مرتبه)؛ اصحاب آخرالزمانی سیدالشهدا (٦ مرتبه)؛ حبّ حسین (٤ مرتبه)؛ حرم سرّ سیدالشهدا (۱ مرتبه)؛ حسینیان آخرالزمان (۱ مرتبه)؛ خون‌خواه مقتول کربلا (۲ مرتبه)؛ ذبیح‌الله الاعظم (۳ مرتبه)؛ راهیان کربلا (۲۰ مرتبه)؛ رسم عاشورایی (۱ مرتبه)؛ ستارگان کهکشان ابوالفضل العباس (۱ مرتبه)؛ ستارگان کهکشان حسین‌بن‌علی (۱ مرتبه)؛ سفینه النجاه (۱ مرتبه)؛ شمس نیّر حسین (۱ مرتبه)؛ عاشورا (۳٤ مرتبه)؛ عاشوراییان قرن پانزدهم هجری (۱ مرتبه)؛ قدم‌گاه کربلاییان آخرالزمان (۱ مرتبه)؛ کربلا (۸۰ مرتبه)؛ یزید شب (۱ مرتبه)؛ یزیدیان (۷ مرتبه) (آوینی، ۱۳۹۲).

تعابیر عاشورایی و ارتباط آن‌ها با تصاویر از دو سو حائز اهمیت است:

۱. تعابیر به‌کار گرفته شده گویای دیدگاه فرازمانی و فرامکانی آوینی به جنگ است؛ ازجمله: در تعابیر «کربلاییان آخرالزمان، اصحاب آخرالزمانی سیدالشهدا، عاشوراییان قرن پانزدهم هجری، حسینیان آخرالزمان، خون‌خواه مقتول کربلا» متناسب با اعتقادات شیعه، سربازان خودی به‌مثابهٔ سربازان امام زمان (عجل‌الله تعالی فرجه) و به‌تبع آن خون‌خواهان امام حسین (علیه‌السلام) توصیف‌شده‌اند. در واقع، در روایت فتح حادثهٔ عاشورا (گذشته) و وقایع جنگ تحمیلی (حال) با بیش از هزار سال اختلاف به یکدیگر پیوند خورده است و بسیجیان زمینه‌ساز ظهور مهدی موعود (آینده) معرفی شده‌اند. پیوند فرازمانی سربازان جنگ هشت‌ساله با عاشورا و ظهور مهدی موعود به خاستگاه شیعی روایت فتح برمی‌گردد: «زمان واقعی در

مذهب تشیع ظهور مهدی موعود است و این انتظار اخروی به زمان معادی اهمیت و بعد خاصی می‌دهد. زیرا در این دید، توجه مؤمن بیشتر معطوف به غایتی است که به‌علت تمرکز یافتن در نقطه‌ای ممتاز، گردش نسبی زمان را بی‌اعتبار می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۰: ١٤٦). شاهد مهم دیدگاه فرامکانی، فقرهٔ آخر گفتارمتن در قسمت محل بحث است: «بسیجی عاشق کربلاست و کربلا را تو مپندار که شهری است در میان شهرها و نامی است در میان نام‌ها. نه، کربلا حرم حق است و هیچ‌کس را جز یاران امام حسین (علیه‌السلام) راهی به سوی حقیقت نیست. کربلا، ما را نیز در خیل کربلاییان بپذیر. ما می‌آییم تا بر خاک تو بوسه زنیم و آن‌گاه روانهٔ دیار قدس شویم» (آوینی، ۱۳۹۲: ۱۹). نکتهٔ قابل‌توجه این است که عبارات بالا در بسیاری از قسمت‌های روایت فتح در عنوان‌بندی پایانی به گوش می‌رسد. تکرار این عبارات نشان‌دهندهٔ اهمیت آن در روایت فتح است؛ پس بهتر است در آن بیشتر تأمل شود. تجلی فرامکانی و برجستهٔ کربلا در این پاره‌متن با آنچه شایگان (۱۳۸۰) دربارهٔ مکان در بینش اساطیری گفته، سازگاری بسیاری دارد. به عقیدهٔ شایگان مکان در بینش اساطیری کیفی است و متعین به جهات گوناگون و ساخت‌های متعدد است. در مکان اساطیری مظروف از ظرف جدا نیست و «نمی‌توان ارتباط جوهری‌ای را که بین شیء واقع در مکان و کیفیت خود مکان هست از هم تفکیک کرد [...] هر نقطه، هر عنصر موجود در بخش مکانی، رنگی خاص، طنینی خاص و کیفیت عاطفی خاص دارد و بنابراین هر قسمت مکان ارزشی خاص می‌یابد. این رنگ عاطفی خاص از سوی دیگر منوط به تفکیک بین جنبهٔ دنیوی و ملکوتی بخش‌های مکانی است که برحسب اینکه مظهر تجلی بخصوصی باشند یا خارج از حیطه‌ی فضای مقدس، تبرک و فیض می‌یابند و یا بی‌محتوی و خالی می‌مانند. اساسی‌ترین خاصیت مکان اساطیری این‌است که مکان در بینش اساطیری مظهر یک ساخت کلی است و تمام مکان طبق طرحی که در مرکز این فضا مستتر است نظام می‌یابد و در این ساخت، هر بخش، هر جهت، هر ناحیه، جایگاه نیروئی، قرارگاه خدائی، عبادتگاه بتی یا طبقه‌ای از اجتماع است و هر بخش، نه فقط محل وقوع نیروها و خدایان است، بلکه عین آنان است. در مکان اساطیری نسبت شی به فضایی که این شی اشغال می‌کند، نسبتی کیفی، جوهری و مرموز است. هر بخش فضا، مظهر فضای کل است و در دل هر ذره فضایی، آفتابی متجلی است» (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۸۱–۱۸۰).

۲. تعابیر عاشورایی اشاره شده کم‌وبیش از آرایه‌های ادبی بهره برده‌اند. برای مثال بسیجیان به «ستارگان کهکشان ابوالفضل العباس و ستارگان کهکشان حسین‌بن‌علی»، حسین‌بن‌علی به شمس نیّر (خورشید نورانی)، شب در تعبیر «یزید شب» به یزید- خلیفهٔ اموی و ستمکار واقعهٔ عاشورا- و سپاهیان دشمن به «یزیدیان» تشبیه شده‌اند. آرایه‌های ادبی حاضر در این تعابیر به ابلاغ و تأویل در بافت تمثیلی و هنری مستند روایت فتح کمک کرده است. این صور خیال بدون خوانش در متن و بطن مستند روایت فتح تعابیری بیش نیستند لیکن در این بافت تمثیلی به واحدهای گفتمانی روایت فتح بدل شده‌اند. واحدهایی که در تناسب با تصویر و دیگر عناصر، تجلی زیبایی‌شناختی یافته است.

در آخرین پاره‌ای که از گفتارمتن این قسمت نقل شد، سخن از دل‌های تنگی بود که می‌خواهند از قفس تنگ سینه‌ها بیرون بزنند. اینک مخاطب با صاحب این دل‌ها در آن تعبیر ادبی، در تصویر رزمندگان دل‌شکسته و گریان (تصاویر شماره ٤ و ٥) مواجه می‌شود. تعبیر «دریادل» در انسجام متنی با بند مذکور است. گویی آوینی با این تعبیر حسن تعلیلی برای رهایی دل رزمندگان از قفس تنگ سینه بیان می‌کند؛ دلِ «اینان» از فرط بزرگی و دریاواری در قفس تنگ سینه نمی‌گنجد. رزمندگان در قاب تصویر، شب پیش از عملیات را پاس می‌دارند. «مرگ‌آگاهی» منعکس در کنش‌های ایشان بهترین فرصت برای خلق فرم سینمای اشراقی (تعبیر آوینی در توصیف روایت فتح) است. این تصاویر و حالات بدون هم‌جواری گفتارمتن در این بخش از مستند دیده می‌شود؛ اما چرا؟

در این تصاویر رزمندگان (غواصان خط‌شکن) خود را برای روبه‌رویی با مرگ آماده می‌کنند و این مرگ‌آگاهی وجهی روحانی به آن‌ها بخشیده است. حالتی که علاوه‌بر بُعد آفاقی واقعیت (عالم بیرونی)، بُعد انفسی (عالم درونی) این بسیجیان را نیز نشان می‌دهد (آوینی، ۱۳۹۱: ۳۷). حالت خضوع و خشوع مؤمنانه بسیجیان بی‌نیاز از گفتارمتن و کارکردهای آن است. این تصاویر نیازی به تأویل هم‌زمان ندارد و آوینی در سخنان خود نیز به این امر اشاره کرده است (آوینی، ۱۳۹۱: ۵۷). درواقع این صحنه نمود عملی گفتهٔ آوینی دربارهٔ کارکرد گفتارمتن در بازنمایی بعد انفسی تصاویر است.

آوینی در وصف رزمندگان بسیجی از تعبیر «دریادلان صف‌شکن» استفاده می‌کند. اگر خواننده‌ای این تعبیر را در مجرای کتاب *گنجینه آسمانی* بخواند، «اینان» یا مشبه این تعبیر را

مجاهدان جبهه در حالت کلی می‌پندارد. این درک با دیگر عناصر متن نیز تضادی ندارد و به گفتهٔ امامی و دیگران می‌تواند مستقل از تصویر به‌گونه‌ای خوانده شود. ولی معنای نخست این تعبیر ادبی در ارتباط آن با تصویر روشن می‌شود. خوانش درست و دلالت‌مند این تعبیر در متن و بطن فرم مستند است.

در تصویر غواصان خط‌شکن دیده می‌شوند و تعبیر «دریادل» با توجه به تصویر در توصیف آن‌هاست. با توجه به ارتباط غواص و دریا، تعبیر «دریادل» با این رزمندگان تناسب و دلالت دارد. همچنین موقعیت روایی‌ای که در تصویر دیده می‌شود، وجه شبه این اضافه تشبیهی را بیش‌ازپیش روشن می‌کند. غواصانی که در تصویر دیده می‌شوند، در حال وداع برای خط‌شکنی جبههٔ دشمن در مناطق جنگی آبی هستند. انتخاب مشبهٌ‌به «دریا» متناسب با حالت تصویرشدهٔ رزمندگان در شب پیش از عملیات است و وجه‌شبهی دوسویه در این بافت دارد و آوینی نیز در ادامه این وجه شبه را چنین بیان کرده است: «اینان دریادلان صف‌شکنی هستند که دل شیطان را از رعب و وحشت می‌لرزانند و در برابر قوهٔ الهی آنان، هیچ قدرتی یارای ایستایی ندارد. اما مگر نشنیده‌ای که آن اسدالله الغالب، آن حیدر کرار صحنه‌های جهاد که چون فریاد به تکبیر برمی‌داشت و تیغ برمی‌کشید، عرش از تکبیر و تهلیل ملائک پر می‌شد و رعد بر سپاه دشمن می‌غرید و دروازه‌ی خیبر فرومی‌افتاد، او نیز شب که می‌شد... چه بگویم؟ از چاه‌های اطراف کوفه بپرس که هنوز طنین گریه‌ها و ناله‌های او را به خاطر دارند» (آوینی، ۱۳۹۲: ۱۶).

سویهٔ اول وجه شبه این تعبیر آن است که واژهٔ دریا برای بیان دلاوری و بزرگی و شجاعت غواصان بسیجی در ایفای وظیفهٔ خط‌شکنی متناسب و بجاست؛ زیرا دریا در ادبیات فارسی تداعی‌گر بزرگی و مهابت است و تعبیر «دریادل» مستعمل اهل ادب در این معنی است. چنانکه حافظ می‌گوید:

«خامان ره نرفته چه دانند ذوق عشق *** دریادلی بجوی دلیری سرآمدی

مولوی:

«عقل‌ها نعره‌زنان کآخر کجاست *** در جنون دریادلی مردانه‌ای

سویهٔ دوم وجه شبه این تعبیر آن است که تعبیر «دریادلان» در تناسب با چشمان اشک‌بار و خضوع غواصان در حضور خداوند است. تناسب «اشک» و «دریادل» در ادبیات فارسی نظایری دارد: شاه نعمت‌الله ولی:

«گوئیا چشم ابر می‌خارد *** کآب از چشم‌هاش می‌بارد
طرفه دریادلیست سقایم *** کآب از بهر ما همی‌آرد»

رهی معیری:

«چون اشک می‌لرزد دلم از موج گیسویی رهی *** با آنکه در طوفان غم دریادلم دریادلم»

تعبیر «صف‌شکن» نیز جانشین مناسبی برای «خط‌شکن» است. این تعبیر با تعبیر «صف کفر» در گفتارمتن متناسب است و به انسجام متن کمک کرده است. همچنان که مشاهده می‌شود، تعابیر ادبی گفتارمتن نشان‌دهندهٔ الصاق ادبیت گفتارمتن به تصویر در روایت فتح است. امری که بر پیوستگی عمیق گفتارمتن و تصویر در این اثر دلالت می‌کند.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

الف) نتیجه‌گیری

در پژوهش‌های پیشین پیرامون ادبیت گفتارمتن‌های آوینی، عموماً به نقش اصلی گفتارمتن در مستند و هم‌نشینی آن با تصویر در مستندهای روایت فتح کم‌توجهی شده بود. در صورتی‌که گفتارمتن برای روایت تصاویر در فیلم مستند نوشته شده است و بدون در نظر گرفتن این امر، تحقیق دربارهٔ وجوه ادبی گفتارمتن‌های روایت فتح شناخت صحیحی از مستند نشان نمی‌دهد. پیش‌فرض نهفته در پسِ این تحقیقات این است که گفتارمتن از عناصر دیگر روایت فتح، به‌ویژه تصویر، جدامانده است. امامی، محقق سینمای مستند، به‌وضوح این ادعا را در نقد گفتارمتن این اثر طرح کرده است. نگارنده برای سنجش این ادعا به بررسی امکان یا امتناع پیوند ساختاری بین ادبیت گفتارمتن و تصویر در مستند روایت فتح پرداخته است.

در پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیل ساختاری مبتنی‌بر ایدهٔ اندام‌وارگی و الگوگیری از نقد بلاغی در مطالعات سینمای مستند، نتیجه گرفته شد که ادبیت گفتارمتن با تصاویر مستند درهم‌تنیده است. ارتباط ناگسستنی گفتارمتن با تصاویر به دلیل فرم تمثیلی روایت فتح است. در تمثیل روایت فتح صورت زیرین یا مشبهٌ تصاویر جبههٔ جنگ است و صورت برین یا مشبهٌبهٌ واقعهٔ عاشوراست. با این توضیح روایت فتح به‌گونه‌ای تمثیل تاریخی- سینمایی است. این شکل از تمثیل با پی‌رنگ دایره‌ای روایت فتح نیز تناسب دارد. در واقع، فرم تمثیل تاریخی- سینمایی روایت فتح متأثر از دیدگاه زمان‌پریشانه و اسطوره‌نگرانه آوینی است؛ زمان در بینش اسطوره‌ای سویه‌ای دایره‌ای و تکرارپذیر دارد.

ادبیت گفتارمتن در حکم تکمیاز این روندهی بافت تمثیل تاریخی- سینمایی اثر است و زائد بر متن نیست. در واقع، آوینی معانی رمزی تصاویر را بهواسطهٔ آرایههای ادبی گفتارمتن بیان کرده و بدینوسیله روایت فتح را به تمثیل غیررمزی تبدیل نموده است. با این توصیف بهنظر میرسد که تمهید تمثیل موجب پیوند ساختاری بین ادبیت گفتارمتن با تصاویر مستند روایت فتح شده و شواهد نیز مؤید این گزاره است. به همین دلیل میتوان مدعی شد که معنیدار بودن گفتارمتن مستقل از تصاویر ویدیویی، در مجاری ارتباطی دیگر از جمله کتاب، بدینمعنی نیست که گفتارمتن از تصاویر مطلقاً مستقل است و بین گفتارمتن و تصاویر در بستر مجرای ارتباطی نخست و فرم اصلی فیلم روایت فتح پیوندی دیده نمیشود.

ب) پیشنهاد

- مخاطبان برای حظّ زیباییشناختی، فیلمهای مستند روایت فتح را با تأمل بیشتر ببینند و همزمان به گفتارمتنهای ادبی آوینی که با نوای محزون او در کنار تصاویر به گوش میرسد، توجه کنند.

- مخاطبی که دعوت نگارنده را لبیک گوید و روایت فتح را با این نظرگاه ببیند و بشنود، به نفس خود میتواند مدعای تحقیق مبنیبر پیوند ساختاری ادبیت گفتارمتن با تصویر را بسنجد.

منابع و مآخذ

الف) منابع فارسی

- آذین‌فر، عزیز (١٣٨٧). «توصیف در آثار شهید آوینی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دزفول: دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.
- آوینی، مرتضی (١٣٩٣). آینهٔ جادو، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات واحه.
- آوینی، مرتضی (١٣٩١). تماشاگه راز، چاپ دوم، تهران: انتشارات واحه.
- آوینی، مرتضی (١٣٩٠). توسعه و مبانی تمدن غرب، چاپ اول، تهران: انتشارات واحه.
- آوینی، مرتضی (١٣٩٢). گنجینهٔ آسمانی، چاپ دوم، ٢، تهران: انتشارات واحه.
- احمدی، بابک (١٣٧٠). ساختار و تأویل متن، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکز.
- احمدی، بابک (١٣٨٠). ساختار و هرمنوتیک، چاپ اول، تهران: انتشارات گام نو.
- ارسطو (١٣٩٢). دربارهٔ هنر شعر، ترجمه سهیل محسنی افنان، چاپ دوم، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه.
- استیس، والتر. ت (١٣٦١). عرفان و فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- امامی، همایون (١٣٨٩). نقدی بر سیر تحول گفتار در سینمای مستند ایران، تهران: انتشارات دانشکدهٔ صداوسیما.
- پاینده، حسین (١٣٦٩). «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، مجلهٔ کیهان فرهنگی، شماره‌های ٧٥، ٣٠-٢٦.
- پاینده، حسین (١٣٦٩). «تبلور مضمون شعر در شکل آن»، مجلهٔ کلک، شماره‌های ١١ و ١٢، ١٣٧-١٣٤.
- پورنامداریان، تقی (١٣٦٤). رمز و داستان‌های رمزی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی- و فرهنگی.
- تایسن، لیس (١٣٨٧). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، چا اول، تهران: انتشارات نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٦٢). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات زوار.

حکمت، نصرالله (۱۳۸۹). حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، چاپ ششم، تهران: انتشارات متن.
– حکمت‌یار، عرفان (۱۳۹٦). «بررسی و تحلیل جنبه‌های ادبی گفتارمتن‌های "روایت فتح" شهید آوینی و بررسی کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی آن»، طرح تحقیقاتی برای پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس.
– حیاتی، راضیه (۱۳۹۰). «بررسی موضوعی و محتوایی آثار مکتوب سید مرتضی آوینی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، خوزستان: دانشگاه پیام نور واحد استان خوزستان.
– شاه نعمت‌الله، ولی (بی‌تا). دیوان اشعار شاه نعمت‌الله ولی، به اهتمام م.درویش، بی جا، بی نا.
– شایگان، داریوش (۱۳۸۰). بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی، چاپ چهارم، تهران: نشر امیرکبیر.
– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.
– صفوی، سلمان (۱۳۸۸). ساختار معنایی مثنوی معنوی، ترجمه مهوش‌السادات علوی، چاپ اول، تهران: نشر میراث مکتوب.
– صفوی، کورش (۱۳۹۱). آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.
– غیاثی، محمدتقی (۱۳٦۸). درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، چاپ اول، تهران: انتشارات شعلهٔ اندیشه.
– فتوحی، محمود (۱۳۹۱). سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چاپ اول، تهران: نشر سخن.
– فرشاد، مهدی (۱۳٦۸). عرفان ایرانی و جهان‌بینی سیستمی، چاپ اول، تهران: انتشارات بلخ.
– قاسمی، ابوالحسن (۱۳۹۱). مستند تلویزیونی در آستانه قرن ۲۱، چا اول، تهران: انتشارات دانشکدهٔ صداوسیما.
– کالر، جاناتان (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ اول،تهران: انتشارات مینوی خرد.
– کوماراسوآمی، آناندا کنتیش (۱۳۹۰). هنر و نمادگرایی سنتی، ترجمهٔ صالح طباطبایی، چاپ اول، تهران: انتشارات متن.

– مددپور، محمد (۱۳۷۷). سینمای اشراقی حقیقت از دیدگاه شهید آوینی، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
– مدرسی، فاطمه (۱۳۹۵). فرهنگ توصیفی نظریه و نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی.
– مشرف، مریم (۱۳۸۵)، شیوه‌نامهٔ نقد ادبی، چاپ اول، تهران: نشر سخن.
– معیری، محمدحسن (۱۳۸۸). دیوان کامل رهی معیری: سایه عمر– آزاده– ره‌آورد – ترانه‌ها، به‌اهتمام کیومرث کیوان، چاپ اول، تهران: انتشارات مجید.

ب) فیلم‌ها

– آوینی، مرتضی (نویسنده، گویندهٔ متن، تدوینگر و کارگردان) (۱۳٦۵)، «قسمت اول(شب عاشورایی) از مجموعهٔ اول روایت فتح [مجموعهٔ مستند تلویزیونی]». تهران، تولید: مؤسسه روایت فتح.