تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰٤/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۸/۲۰

احمد ضابطی جهرمی[۱]

سینما و تاریخ‌نگاری: گفتمان «گونه‌ی فیلم تاریخی»

چکیده
فیلم تاریخی همواره مقوله‌ای بحث‌انگیز بین مورخان و فیلم‌سازان بوده است. در سه دهه‌ی اخیر که تولید این گونه فیلم رشد چشمگیری یافته، میزان پژوهش‌هایی که به فیلم‌های تاریخی و یا به رابطه‌ی فیلم و تاریخ پرداخته‌اند نیز افزایش یافته است. این مقاله با بکارگیری روش پژوهش کتابخانه‌ای و اسنادی، پس از معرفی انواع فیلم‌های تاریخی، به مقوله‌ی تاریخ‌نگاری می‌پردازد و دیدگاه‌های متفاوت مورخان، فیلم‌سازان و پژوهشگران را به بحث می‌گذارد. سپس موضوع را با طرح مطالب زیر پی می‌گیرد: اعتبار فیلم به مثابه‌ی سند در پژوهش‌های تاریخی و علمی، تمایز تاریخ و فیلم تاریخی، مقایسه‌ی کار تاریخ‌نگار با خالق فیلم تاریخی، فیلم تاریخی به مثابه‌ی تاریخ بصری و روش‌های تاریخ‌نگاری فیلمیک. در انتها چنین نتیجه‌گیری می‌شود که رابطه‌ی سینما با تاریخ‌نگاری، با شکل‌گیری و تحول این گونه، بر مناسبات زیر استوار است: تصویرکردن وقایع، دوره‌ها و شخصیت‌های تاریخی، تحول فن‌آوری‌های فیلم، تغییر در بینش فیلم‌سازان نسبت به تاریخ و تاریخ‌نگاران نسبت به سینما، و پیدایش شیوه‌های جدید تاریخ‌نگاری (از جمله «تاریخ‌نگاری بصری» به روش فیلمیک).

کلیدواژه‌ها: سینما، تاریخ، فیلم تاریخی، تاریخ‌نگاری، تاریخ‌نگاری بصری-فیلمیک.

[۱] دانشیار دانشکده‌ی تولید برنامه‌های رادیوئی و تلویزیونی، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران
E-mail: ahmad _ z _ jahromi@yahoo.com

۱- مقدمه

پیوند هنر فیلم‌سازی و دانش تاریخ‌نگاری تقریباً سابقه‌ای به قدمت اختراع سینما دارد. لومیرها نخستین سازندگان فیلم تاریخی داستانی هستند، «آن‌ها در سال ۱۸۹۷ فیلمی ۱۳ پرده‌ای به نام زندگی و مصائب مسیح ساختند که ۱۵ دقیقه طول می‌کشید. در این فیلم مراحل مختلف زندگی مسیح از تولد تا مصلوب شدن روایت شده است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۱۹۰).

آنچنان که خواهیم دید، برخی از مورخان از این پیوند خشنودند زیرا معتقدند فیلم‌های تاریخی علاوه بر سرگرم‌کردن مخاطب، تاریخ را نیز به او آموزش می‌دهد و یا دست کم اهمیت شناخت تاریخ را به مخاطبان و به هنرمندان - به عنوان منبع داستان گویی و اقتباس- خاطر نشان می‌کند. اما گروهی نیز از این پیوند ناخشنود و نسبت به آن معترض‌اند زیرا اعتقاد دارند سینما غالباً در جهت سرگرمی و به منظور کسب سود، از تاریخ سوءاستفاده کرده و با تولید آثار کم‌عمق و ضعیف، از جدیت و شأن تاریخ کاسته است (در این صف آرایی و تقابل دو گروه استدلال‌های گوناگون دیگری نیز در رد یا پذیرش فیلم تاریخی دارند که در جای خود مطرح خواهند شد).[۱]

به طور کلی، این بحثی است که سابقه‌ای دست‌کم ۵۰ ساله در تاریخ سینما دارد، یعنی از آن زمان که مورخان ناگزیر شدند گونه‌ی فیلم تاریخی را به منظور ارزیابی و نقد، جدی بگیرند. بازتاب نخستین مباحث و پیشینه‌ی این نقد و ارزیابی را می‌توان در کتاب تحقیقی و ارزشمند Films Beget Films: A study of Compilation Film (1964) دید. همچنین در مقدمه‌ی کتاب History on Film, Film on History (2006) از برخی از نخستین مورخانی که به اظهار نظر درباره‌ی فیلم‌های تاریخی و یا به نقد پاره‌ای از آثار این گونه پرداخته‌اند، و آثار آن‌ها یاد شده است. بیشترین پژوهش‌های علمی در زمینه‌ی رابطه‌ی فیلم و تاریخ به زبان انگلیسی (تا سال ۲۰۱۲) به روبرت روزن استون[۲] تعلق دارد.

بطور کلی فیلم‌های تاریخی، بویژه فیلم‌های «داستانی» تاریخی، در جنبه‌هایی مانند شکل ارائه‌ی حقایق تاریخی، شیوه‌ی تصویرکردن رویدادها و دوران‌های گذشته، زندگی شخصیت‌های تاریخی و درک یا برداشت مخاطب از تاریخ، همواره محل بحث و مناقشه بوده‌اند. باید دید که در این میان، فیلم‌سازان و تاریخ‌نگاران هر یک چه استدلال و انتظاری دارند؟ چه زمانی مسیر آن‌ها در روایت تاریخ به هم نزدیک و چه زمان از یکدیگر دور می‌شود؟ آیا فیلم‌های تاریخی باید صرفاً بازتاب پژوهش‌های تاریخی مورخان باشند و یا عوامل دیگری راه و هدف فیلم‌ساز را در بهره‌برداری از تاریخ تعیین و از راه مورخ جدا می‌کند؟ در این میان نقش و جایگاه دو شکل متمایز و همیشه مطرح فیلم‌سازی - فیلم داستانی و فیلم مستند - در تاریخ‌نگاری چیست؟ این مقاله بر آن است که به پرسش‌های فوق پاسخ دهد و مهم‌ترین یافته‌ها و نتایج حاصل از بررسی و تعمق در این گفتمان را در انتها برشمارد.

۲- گونه‌ی فیلم تاریخی

سنت تولید مستمر این گونه فیلم - به عنوان گونه‌ای محبوب، پرفروش و فاخر - از آغاز دهه‌ی ۱۹۱۰ به بعد در سینمای ایتالیا پایه‌گذاری شد. «فیلم نه حلقه‌ای به کجا می‌روی؟ به کارگردانی انریکوگواتسونی[۳] در سال ۱۹۱۲ سنت فیلم‌های باشکوه را بنیان گذاشت . . . راه این فیلم را در ایتالیا فیلمی به مراتب عظیم‌تر و برجسته‌تر ادامه داد: کابریا (۱۹۱٤) ساخته‌ی جووانی پاسترونه[٤]» (کوک، ۱۳۸۰ [۱۹۹٦]: ۷۳). این فیلم در فاصله‌ای کوتاه بر برخی از کارگردان‌های برجسته‌ی هالیوود و بر نسل اول به اصطلاح «تاریخی‌سازان» بزرگی چون سیسیل ب. دومیل، ارنست لوبیچ[۵] و دیوید گریفیث تأثیر زیادی گذاشت. اما از میانه‌ی جنگ جهانی اول، رهبری تولید فیلم‌های تاریخی به سینمای هالیوود، از جمله به دست دیوید گریفیث، با دو شاهکارش تولد یک ملت

(۱۹۱٤) و تعصب (۱۹۱۵) انتقال یافت. از آن پس، این گونه‌ی سینمایی دست‌کم برای نیم قرن تشخصی ویژه در تاریخ سینما یافت، آنچنان که هر ملتی که می‌خواست نشان دهد در صنعت سینما و تولید فیلم توانمند و پیشرفته است، به ساختن فیلم‌های تاریخی باشکوه، حماسی، پر خرج و فاخر اقدام می‌کرد (در تاریخ سینمای اغلب کشورها، از جمله در سینمای ایران، چنین آثاری دیده می‌شود: عبدالحسین سپنتا در سال ۱۳۱۳ اقدام به ساخت فیلمی داستانی- تاریخی درباره‌ی زندگی «فردوسی» کرد).

فیلم تاریخی معمولاً به دو شاخه‌ی کلی تقسیم می‌شود:

۱. فیلم‌های تاریخی داستانی[٦] شامل: اسطوره‌ها، حماسه‌ها، فیلم‌های جنگی (بویژه جنگ‌های باستانی)، زندگی‌نامه‌ای (بیوگرافیک)، فیلم‌های دوره‌ای[۷] و فیلم‌های فرا تاریخی[۸].

۲. فیلم‌های تاریخی مستند[۹]: که عمدتاً بر پایه‌ی روش تولید و یا شیوه‌های مستندسازی دسته‌بندی می‌شوند، شامل: مستند بازسازی، مستند زندگی‌نامه‌ای، مستند با استفاده از مواد آرشیوی، درام مستند[۱۰] و مستند داستانی[۱۱]. هر یک از این زیرگونه‌ها می‌توانند موضوعات و مضامین متنوع تاریخی (دوره‌ها، رویدادها و شخصیت‌ها) را تصویر کنند.

بنابراین وقتی از اصطلاح ژانر (گونه) فیلم تاریخی سخن می‌گوییم، هر دو شاخه‌ی داستانی و مستند مورد نظر است اما غالباً در گفته‌ها و نوشته‌ها، گونه‌ی فیلم‌های تاریخی را نه فقط به «سینمای داستانی»، بلکه بیشتر به «فیلم‌های تاریخی درام» اطلاق می‌کنند و منظور از آن نیز معمولاً فیلم‌هایی است که دوران‌های مطرح و شخصیت‌های مشهور تاریخ را به تصویر می‌کشند. فیلم‌هایی مانند: ناپلئون (۱۹۲۷) ساخته‌ی ابل گانس[۱۲]، دانتون (۱۹۸۳) ساخته‌ی آندره وایدا[۱۳]، لینکلن (۲۰۱۲) ساخته‌ی استیون اسپیلبرگ[۱٤] و آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹) ساخته‌ی جان فورد.

در سینمای ایران فیلمی چون «کمال‌الملک» (۱۳٦۲) ساخته‌ی علی حاتمی را می‌توان در گروه درام شخصیت‌های تاریخ هنر نقاشی قرار داد. اما برخی از این درام‌های تاریخی، درام مستندند که تلاش می‌کنند تصویری از یک دوره، یک واقعه و یا از زندگی یک شخصیت تاریخی را بر پایه‌ی اسناد و مستندات باقی‌مانده بدست دهند. نمونه‌هایی از این درام‌ها عبارتند از: مجموعه‌ی تلویزیونی دلیران تنگستان (٥٤-۱۳٥۲) ساخته‌ی همایون شهنواز، ستارخان (۱۳٥۳) ساخته‌ی علی حاتمی و مجموعه‌ی تلویزیونی روزگار قریب (۱۳۹۰) ساخته‌ی کیانوش عیاری. از تولیدات مشهور و مطرح هالیوودی در این رده می‌توان از فیلم تمام مردان رئیس جمهوری (۱۹۷٦) ساخته‌ی آلن.جی پاکولا[۱٥] نام برد.

اما گروهی دیگر از فیلم‌های تاریخی، نه به درام‌ها و یا روایت‌های مستند، بلکه بیشتر به داستان‌های آمیخته با تخیل درباره‌ی شخصیت‌های مشهور و واقعی تاریخ یا داستان‌ها و روایاتی که در فولکلور و فرهنگ عامه درباره‌ی آن‌ها وجود دارد روی می‌آورند؛ غالباً به شخصیت‌های دوردست تاریخ که متون معتبر یا موثق کمتر و یا اسناد و اطلاعات ناچیز و محدودی از آن‌ها باقی مانده است. نمونه‌هایی از این فیلم‌ها عبارتند از: الکساندر نوسکی (۱۹۳۸) ساخته‌ی سرگئی ایزنشتاین، اسپارتاکوس (۱۹٦۰) ساخته‌ی استانلی کوبریک و شجاع دل (۱۹۹٥) ساخته‌ی مل گیبسون[۱٦].

۳- تاریخ و تاریخ‌نگاری

واژه‌ی یونانی هیستوریا[۱۷] به معنای دانشی است که از تحقیق حاصل می‌شود و تاریخ[۱۸] عبارت است از: کشف، گزینش، سازماندهی، تحلیل و ارائه‌ی اطلاعات درباره‌ی رویدادهای گذشته (Brian and Janda, :163).

معنی تحت‌الفظی تاریخ‌نگاری[۱۹] نوشتن تاریخ است. این واژه ترکیبی است از «هیستوریا»، که به معنی آموختن از طریق پژوهش و شرح روایت‌گونه‌ی آن چیزی است که شخص آموخته است، و واژه‌ی «گرافو» به معنی ثبت علائم یا نوشتن روی چوب یا خراشیدن و کنده‌کاری (pearson and simpson, 2001: 212).

امروزه مورخان اصطلاح هیستوریوگرافی را هم به مطالعه‌ی متدولوژی و نگارش تاریخ (به عنوان یک رشته)، هم به مجموعه‌ی نوشته‌ها و آثاری که بر یک موضوع یا بر یک عنوان خاص متمرکز شده اطلاق می‌کنند، برای مثال، تاریخ‌نگاری اسلام اولیه، تاریخ‌نگاری کاتولیسم یا تاریخ‌نگاری چین. گاه نیز مورخان از این اصطلاح برای اطلاق به یک مکتب خاص سود می‌جویند؛ «تاریخ سیاسی»، «تاریخ اجتماعی» یا «تاریخ اقتصادی». بر این اساس اصطلاح تاریخ‌نگار[۲۰] معنی خاص و محدودی را در نگارش تاریخ می‌رساند. اما غالباً تاریخ‌نگار و مورخ[۲۱] و حتی تاریخدان را معادل یکدیگر می‌آورند (در این مقاله ضرورتی ندیدیم که بین آن‌ها تمایزی دقیق قائل شویم)[۲۲]. اما تاریخ و تاریخ‌نگاری در فرهنگ غرب مفهومی دوگانه دارند:

الف. تاریخ به مثابه‌ی رویدادهای گذشته
ب. تاریخ‌نگاری به مثابه‌ی بازگویی (روایت) یا ارائه‌ی تصویری از این رویدادها.
(Dick, 2002: 11)

۴- اعتبار و مقبولیت فیلم به مثابه‌ی سند عینی در پژوهش‌های تاریخی و علمی

هم مورخ و هم سازنده‌ی فیلم تاریخی، برای بازنمایی تاریخ راهی جز استفاده از مدارک، اسناد و منابع ندارند، حتی اگر کار آن‌ها در سطح نازل احیای خاطرات ویادآوری گذشته باشد. اما «بیان تاریخی گذشته به معنای پذیرفتن آن –به شکلی که واقعاً بوده– نیست، بلکه به معنای چنگ زدن به خاطره‌ای است که در لحظه‌ی خطر می‌درخشد» (وارد، ۱۳۹۱ [۲۰۰۵]: ۷۷).

نه از متون مکتوب و نه از فیلم‌های تاریخی هرگز نمی‌توان فهمید که آیا تاریخ دقیقاً «به همین شکلی» که روایت یا دیده می‌شود بوده است یا نه؟ زیرا در هر دو مورد علاوه بر این که با مقوله‌هایی چون بازنمایی، بازنگری و بازسازی حقایق «از زمانی دیگر» یا «در زمانی دیگر» مواجهیم، بر فیلم‌ها و بر نوشته‌های تاریخی ذهنیت و ایدئولوژی خالق اثر حاکم است.

مورخان از مدارک یا اسناد به منظور ارزیابی و نتیجه‌گیری از موضوعات گذشته سود می‌جویند. استفاده از مدرک سنگ بنای پژوهش آن‌هاست. مدارک که در واقع همان منابع پژوهش مورخان‌اند، انواعی دارد: نوشته، تصویر، صدا، خاطرات، اشیاء و نظایر آن‌ها، که به دو طبقه‌ی کلی اسناد درجه یک و اسناد درجه دو تقسیم می‌شوند. اسناد درجه یک اسناد مربوط به زمان موضوع مورد مطالعه‌اند، اما اسناد درجه دو به زمان موضوع یا به دوره‌ی وقوع آن تعلق ندارند و «بعدترند». مثالی می‌آوریم: غرق شدن کشتی تایتانیک؛ در این نمونه، خاطرات و شرح مشاهدات بازماندگان واقعه، عکس‌ها و قطعه فیلم مستند خبری کوتاهی که از آغاز حرکت کشتی به سوی مقصد «از آن زمان» باقی مانده است، اسناد درجه یک‌اند (زیرا به زمان تایتانیک تعلق دارند). اما فیلم داستانی حادثه‌ای و رومانتیکی که با عنوان تایتانیک به کارگردانی جیمز کامرون[۲۳] در سال ۱۹۹۷ ساخته شد، حتی اگر تمامی جزئیات ماجرا را به دقت یا با وفاداری به اصل بازسازی کرده باشد، سندی دست دوم است زیرا به زمان تایتانیک تعلق ندارد. اکنون، کدام یک از این دو نوع سند برای پژوهش مناسب است یا بر دیگری برتری دارد؟ هیچ‌کدام! هر یک از آن‌ها ارزش و محدودیت خاص خود را دارند. کسی که در مقام مورخ یا سازنده‌ی فیلم تاریخی با استفاده از انواع مدارک

و یا با مراجعه به انواع اسناد و منابع، کتابی تاریخی یا فیلمنامه‌ای را درباره‌ی موضوعی تاریخی می‌نویسد که خودش در آن زمان (و مکان) حضور نداشته است، علی‌رغم تمام دقت‌هایی که در همه‌ی جوانب اعمال می‌نماید، اثرش در نهایت یک منبع یا یک سند درجه دو قلمداد می‌شود. به این ترتیب، مورخان، فیلمنامه‌نویسان و مستندسازانی که به بازسازی و روایت گذشته می‌پردازند، مجموعه‌ای از منابع درجه یک و درجه دو را در اثر خود مورد استفاده قرار می‌دهند.

یکی از مواضعی که مدافعان سندیت فیلم در بحث ارزیابی اعتباری و استنادی فیلم در تاریخ‌نگاری اتخاذ می‌کنند، تاریخ‌نگاری اختصاصی خودِ رسانه‌ی فیلم است: فیلم‌ها دست‌کم به عنوان میراث تاریخی بازمانده از گذشته‌های این هنر، اولاً اسنادی هستند برای مطالعه، کسب آگاهی و آموزش تحولات گوناگون تاریخی «خود» سینما، ثانیاً به منظور ارائه‌ی اسنادی در انواع پژوهش‌های علمی انجام گرفته از طریق تکنیک‌های گوناگون سینماتوگرافی، بویژه مستندسازی، در حوزه‌ی مشاهدات علمی و ثبت پدیده‌ها در جهان طبیعی و یا در آزمایشگاه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، سینما خود نیز از فرایندهای تاریخی، اقتصادی، صنعتی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی گوناگونی که در طول تاریخش روی داده، تأثیر پذیرفته است. بنابراین رابطه‌ی میان تاریخ و رسانه‌ی فیلم ابعاد و اشکال گوناگونی به خود گرفته است که عبارتند از:

الف) تاریخ خود این رسانه
ب) تأثیری که این رسانه بر تاریخ داشته است
ج) استفاده از تولیدات این رسانه در حکم سند و مدرک یا به عنوان مأخذی در انواع پژوهش‌های علمی و از جمله پژوهش‌های تاریخی
د) شیوه‌ای که این رسانه تاریخ را تصویر می‌کند. (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۱۶)

روبرت روزن استون که از مدافعان سرسخت کاربرد فیلم در مطالعات تاریخی است، از فیلم مستند به مثابه‌ی یک «حقیقت ژرف»[۲۴] نام می‌برد و می‌افزاید که فیلم خودش شیوه‌ای از تفکر تاریخی است. وی شکل فیلم را مدل مناسبی برای تاریخ‌نگاری می‌داند و بر این اساس پیشنهاد می‌کند که مورخان، نوشته‌های «سینمایی شکل»[۲۵] را به مثابه‌ی راه حلی برای مسایل روش‌شناختی در عصر پست‌مدرنیسم بکار گیرند (Rosenstone, 1995: 54).

اصطلاح تاریخ‌نگاری بصری[۲۶] به عنوان شیوه‌ای جدید در نگارش و تدوین تاریخ، نخستین بار توسط هایدن وایت[۲۷]، مورخ آمریکایی (متولد سال ۱۹۲۸) و مؤلف کتاب فرا تاریخ[۲۸]، در نشریه‌ی "The American Historical Review" مطرح شد.

۵- بحث

پیشتر گفتیم که گونه‌ی فیلم تاریخی سال‌هاست برای گروهی از تاریخ‌نگاران پدیده‌ای مشکل‌ساز شده است.

حتی برخی از آن‌ها قاطعانه در مقام رد آن بر می‌آیند. چرا؟ چون معتقدند: اغلب فیلم‌های تاریخی سطحی‌اند، فاقد دقت لازم‌اند، گذشته را تحریف می‌کنند، تاریخ را با تخیل و داستان در هم می‌آمیزند، گذشته را پیش پا افتاده و کم اهمیت جلوه می‌دهند، چهره‌ها و شخصیت‌های مطرح و مهم تاریخ، رویدادها و خیزش‌های تاریخی را رمانتیک یا ماجراجویانه تصویر می‌کنند و بالاخره تاریخ را جعل می‌نمایند. (Rosenstone, 1995: 5)

در پاسخ به این انتقادها، که البته گاهی و از جمله دربارهٔ فیلم‌های تاریخی سطحی، وارد است، باید گفت که حقایق و مطالب مطرح نشده‌ای هم برای شنیدن وجود دارد:

اولاً، همانطور که فیلم‌های تاریخی سطحی وجود دارد، نوشته‌ها و کتاب‌های تاریخی سطحی یا نازلی نیز موجود است. نه هنر فیلم‌سازی مبتنی بر پژوهش عمیق علمی آن‌ها را به عنوان «فیلم تاریخی» تأیید و نه شیوه‌های علمی و اصولی تاریخ‌نگاری آن پژوهش‌ها را «تاریخ» می‌شناسد. ثانیاً، فیلم از اختیار تاریخ‌نگاران خارج است؛ در تولید یک فیلم تاریخی معمولاً از نظر یا دانش آن‌ها در مقام مشاور فیلمنامه یا در بهترین حالت به عنوان کارشناس امور تاریخی برای کمک به کارگردان و در مطلوب‌ترین موقعیت از اثر آن‌ها به عنوان منبع در نگارش فیلمنامه استفاده می‌شود.

این انتقاد کلی به فیلم‌های تاریخی نیز شایان توجه است:

> *فیلم‌های تاریخی به شدت تخیلی شده‌اند، رویدادها و اشخاص را با شکوه هر چه تمام‌تر عرضه می‌کنند. در چنین بافتی، اصالت در خدمت هدف دیگری است. از این بابت، فیلم‌های تاریخی دارای کارکردی ایدئولوژیک هستند: آن‌ها تاریخ ملی کشور را در برابر چشمان مردم بومی به نمایش می‌گذارند و تاریخ ما را بر اساس «لحظه‌های با شکوه» و «مردان و زنان با شکوه» که در گذشته‌ی جمعی ما بودند -میراث ما در برابر ما- به ما می‌آموزند. (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۳۰)*

در پاسخ به این گفته‌ی هیوارد، باید گفت که سینما در سطح معرفی‌های ساده و بی‌پیرایه، اما نه «با شکوه»، ذخایری از شخصیت‌ها و دوره‌های تاریخی دارد. چند نمونه‌ی سینمایی از شخصیت‌ها و دوره‌های تاریخ ملی کشورها را ذکر می‌کنیم: در قرن بیستم ابتدا چه کسانی مهاتما گاندی و دوره‌ی انقلاب ضد استعماری هند را به غربیان معرفی کردند، جز فیلم‌سازان؟ از سوی دیگر، امیلیانو زاپاتا، رعیت‌زاده‌ی انقلابی، و عصر انقلاب ضد فئودالی مکزیک را چه کسانی به شرقیان معرفی کردند، جز فیلم‌سازان؟ کوچیز[۲۹] (۱۸۷۴-۱۸۰۵)، رهبر شاعر مسلک و مبارز سرخ پوستان امریکا را چطور؟ شرقیان با این شخصیت غیور و متواضع نیز برای نخستین بار توسط فیلم‌سازان -در فیلم‌های بلند داستانی وسترن «قلعه‌ی آپاچی» (۱۹۴۸) ساخته‌ی جان فورد و «پیکان شکسته» (۱۹۵۰) ساخته‌ی دلمردیوز[۳۰]- آشنا شدند.[۳۱]

البته در سینما، بویژه در فیلم‌سازی داستانی (مستند در ادامه مورد بحث قرار خواهد گرفت)، هدف اصلی از ساختن فیلم تاریخی تنها شرح وقایع تاریخ یا تصویرکردن تاریخ نیست. از فیلم نباید انتظار تاریخ بودن و از فیلم‌ساز انتظار بی‌کم و کاست تاریخ‌نگار بودن داشت. زیرا فیلم‌های تاریخی، همیشه پژوهش‌های صرف تاریخی نیستند. فیلم‌سازان معمولاً ادعا و هدف مورخان در رویارویی با تاریخ را ندارند. اما فیلم‌سازان به سبب نیازها و انگیزه‌های گوناگون کارشان به حوزه‌ی تاریخ و کار تاریخ‌نگاران نزدیک می‌شوند. اگر فیلم‌سازان داستانی به تصویرکردن شخصیت‌ها و رویدادهای دوره‌های تاریخی علاقه نشان می‌دهند و آن‌ها را دراماتیزه (تراژیک، کمیک، لیریک و یا رمانتیک) می‌کنند، علت این است که تاریخ و شخصیت‌هایش برای آن‌ها منبع داستان است و داستان از ارکان سینمای داستانی است. در سینمای داستانی معمولاً به دستمایه‌ها، مضامین و موضوعات تاریخی تنها به عنوان اسنادی برای تبیین گذشته نگاه نمی‌شود، بلکه اسناد و مدارک تاریخی بیشتر به منظور اعتباربخشی و واقعیت‌گرایی -در حد انطباق نسبی با حقایق گذشته- مورد استفاده قرار می‌گیرد، نه تقلید از حقایق یا بازسازی تاریخ با همه‌ی جزئیاتش[۳۲]. در این میان فیلم‌سازان مستند معمولاً پیشروی بیشتری می‌کنند و به بازنمایی، روایت و حتی تفسیر حقایق تاریخی می‌پردازند، ارجاع به سند و شواهد پایه و اساس کار آن‌هاست.

به علاوه، برای فیلم‌ساز –به عنوان هنرمند– خلق هنر و ابداع زیبایی نیز هدف عمده‌ای است، در حالی‌که برای تاریخ‌نگار چنین هدفی را نمی‌توان متصور شد. بنابراین می‌توان گفت مرز میان فیلم تاریخی و تاریخ آفرینش هنر یا ابداع زیبایی است (بی‌تردید این یک فرضیه‌ی مطلوب است و گرنه همه‌ی فیلم‌های تاریخی از نظر ارزش یا منزلت هنری در یک جایگاه نیستند، هدف فیلم‌سازان همواره خلق هنر یا ابداع زیبایی نیست و فیلم‌های تاریخی که با اهداف صرف تجاری و بدون خلاقیت هنری تولید شده‌اند، در تاریخ سینما کم نیستند).

این تمایز میان هدف یک فیلم‌ساز و یک تاریخ‌نگار، محمل مناسبی است برای طرح انتظارات متفاوت از کاری که این دو با دستمایه‌ها، حقایق و مدارک تاریخی انجام می‌دهند. در ساخت فیلم «مستند با استفاده از مواد آرشیوی»[۳۳] حیطه و ویژگی‌های کار آن دو بسیار به هم نزدیک و گاه منطبق می‌شود، آن‌ها طی فعالیت خود تا مراحلی همگام و همراه‌اند. این مراحل عبارتند از:

۱. انتخاب موضوع (دوره، رویداد، شخصیت)
۲. جستجو (گردآوری منابع، اسناد، مدارک و شواهد)
۳. مطالعه (بررسی، طبقه‌بندی، مقایسه، ارزیابی، تحلیل و تدوین)
٤. آشکارسازی (برداشت، تفسیر، نتیجه‌گیری)

از مرحله‌ی سوم به بعد، فیلم‌سازی که فیلم تاریخی داستانی می‌سازد از تاریخ‌نگار فاصله می‌گیرد: تخیل یا ایماژی که هنرمند از یک موضوع تاریخی در ذهن دارد، باب ورود او را به عرصه‌ی هنر و ابداع زیبایی می‌گشاید. از این مرحله به بعد برای تاریخ‌نگار، مرحله‌ی آشکارسازی (تبیین)، تفسیر و در نهایت نتیجه‌گیری در پیش است و برای فیلم‌ساز «مرحله‌ی اجرا»؛ یعنی چگونگی ارائه‌ی (نمایش) موضوع با تصویر، بازنمایی آن با فنون رسانه و بیان آن به زبان هنر، اما تخیل –یعنی تصویری که هنرمند به عنوان «ایماژ» از موضوع در ذهن مجسم می‌کند و می‌پرورد– برای او، و بطور کلی برای خلاقیت هنری، امری ضروری است، در حالی‌که برای یک مورخ می‌تواند گمراه‌کننده و حتی ممنوع باشد. برای فیلم‌ساز زندگی و رویدادهای گذشته معمولاً مواد کامل و آماده‌ای –مستندات و حقایقی– را فراهم نمی‌کند که هنگام گنجاندن یا اقتباس در اثرش، هیچ‌گونه کم و زیاد یا تغییر و دستکاری، لازم نداشته باشد. زیرا واقعیت‌های زندگی گذشته یا حقایق تاریخی به هیچ وجه نمی‌تواند مستقیماً و بدون تغییر –یا تقلید– وارد هنر شود، حتی هنر فیلم مستند نیز از این مقوله مستثنی نیست. اسناد، مواد و مدارک باید از مجرای (زیبایی شناختی) ذهن هنرمند بگذرند، پرداخت شوند و شکل گیرند. ارائه و استفاده از هر سندی در فیلم –چه مستقیم و چه غیرمستقیم (برای بازسازی)– باید دست‌کم یکی از این دو کارکرد را داشته باشد:

الف) کارکرد اطلاع‌دهنده یا آگاهی‌بخشی به مخاطب (کارکرد معرفت‌شناختی)
ب) کارکرد هنری؛ که عواطف و تخیل را در مخاطب برانگیزد (کارکرد زیبایی‌شناختی)

> *می‌دانیم که چه در فیلم مستند و چه غیرمستند، همه‌ی فیلم‌سازان از ابزارها و عناصر بیانی کم و بیش یکسانی چون تصویر، تدوین و صدا، سود می‌جویند، اما فیلم‌سازی که از داستانی تاریخی استفاده می‌کند و یا داستانی را «بر اساس تاریخ» برای فیلم خود می‌نویسد، مجاز است از تخیلاتش استفاده‌ی بیشتری نماید و کسی هم از او به سبب خلق «خیال» یا ارائه تصویری «تخیلی» از واقعیت –حتی از یک واقعیت تاریخی– خرده نمی‌گیرد، چون همه پذیرفته‌ایم که یکی از عناصر هنر، تخیل و نیروی خیال‌پردازی هنرمند از واقعیت است. (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷: ۲۳۰)*

از سوی دیگر، چه بسا که بازتاب تخیل (ایماژ هنری) زیباتر از تقلید ظاهری یا مؤثرتر از نمایش مستقیم واقعیت از کار درآید. شرح این نمونه اولاً نشان می‌دهد که نمایش یک «حقیقت سینمایی»[۳۴] زیباتر و گیراتر از نمایش بی‌کم‌وکاست یا کپی‌کردن یک حقیقت تاریخی[۳۵] است، ثانیاً روشن می‌کند که در هنر، نمایش وفادارانه‌ی حقایق -حتی تا مرز «تقلید» از تاریخ نیز- در هر حال مستلزم «ابداع» است.

در بازسازی صحنه‌ی تاریخی تیرباران ملوانان شورشی فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵)، مشاور نظامی سرگئی ایزنشتاین که خود از بازماندگان این شورش بود و آن صحنه را در سال ۱۹۰۵ به چشم خود بر عرشه‌ی ناو جنگی پوتمکین دیده بود، به کارگردان اعتراض کرد که: شما نباید برزنت را روی سر محکومان به اعدام -بلکه باید زیر پای آن‌ها- بیاندازید، این کار خلاف «حقیقت تاریخی» است، چون من شاهد بودم که فرمانده‌ی ناو دستور داد برزنت را زیر پای محکومان بیاندازند تا خونشان عرشه را کثیف نکند. اما صحنه در نهایت آن گونه که «شاهد عینی» دیده بود فیلمبرداری نشد، تا پرتاب برزنت روی گروه محکومان «استعاره» یا ایماژی از پارچه‌ای شود که معمولاً پیش از اجرای حکم تیرباران چشم محکومان را با آن می‌بندند -نمایش سینمایی پرتاب برزنت و رقص آن در باد، بسیار زیباتر و جذاب‌تر از تقلید حقیقت تاریخی آن از کار در آمده است. به علاوه، تصویر برزنت به عنوان حقیقت، در انتقال از جهان تاریخ به جهان هنر، از یک تکه پارچه‌ی بی‌اهمیت به یک شئ معنادار یا یک ایماژ (استعاره) تبدیل شده و بیانی مجازی یافته است. این خلاقیتی است که هنرمند با نیروی تخیل انجام می‌دهد و معمولاً تاریخ‌نگاران را با آن سروکاری نیست. حقیقت صحنه‌ی برزنت هم در «تاریخ» و هم در «فیلم تاریخی» آن وجود دارد؛ اما چه چیزی آن دو را از یکدیگر متمایز می‌سازد؟ همان عاملی که پیشتر گفته شد: برداشت هنرمند از تاریخ به کمک تخیل.

از سوی دیگر برخی از فیلم‌سازان به سبب علاقه‌ی شخصی ویژه‌ای که به تاریخ یا فرهنگ ملی، بومی و فضاهای زندگی گذشته دارند، به موضوعات تاریخی می‌پردازند. در سینمای ایران شادروان علی حاتمی نمونه‌ای است که می‌توانست ذوق و شوق هنری خود را عمدتاً با بازسازی و صحنه‌پردازی از طریق نمایش معماری، لوازم زندگی و کار، لباس، دیالوگ، موسیقی، مردم‌نگاری تاریخی و فولکلور اواخر دوره‌ی قاجار و آغاز دوره‌ی پهلوی با پژوهش، مطالعه‌ی اسناد و بازآفرینی شخصیت‌های تاریخی در مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های بلند داستانی «ستارخان» (۱۳۵۳)، «سلطان صاحبقران» (۱۳۵٤) «کمال‌الملک» (۱۳٦۳) و «هزاردستان» (۱۳٦٦-۱۳۵۸) ارضاء کند. می‌توان او را براستی فیلم‌سازی تاریخ‌نگار بشمار آورد.[۳٦] بدیهی است که در برداشت‌های تاریخی فیلم‌سازان تاریخ‌نگار می‌توان نکات بحث‌انگیز، متناقض و حتی نادرست از دید یک مورخ حرفه‌ای یافت، چنان‌که متقابلاً چنین مواردی را می‌توان در نوشته‌ها و آثار مورخان پیدا کرد. زیرا همه‌ی تاریخ‌هایی که در ادوار گوناگون، نه فقط در کشورهای مختلف بلکه در یک کشور خاص، نوشته شده (و می‌شوند)، لزوماً مؤید یکدیگر و مطابق هم نیستند. مورخان (از جمله مورخان سینما) نیز مانند فیلم‌سازان، عقاید، روش، بینش و انگیزه‌های متفاوتی در تاریخ‌نگاری و روایت حقایق تاریخی دارند، امری که سبب پیدایش مکاتب گوناگون تاریخ‌نگاری شده است[۳۷]. به همین ترتیب، آثار فیلم‌سازان نیز می‌توانند در تقابل با یکدیگر قرار گیرند.

در واقع، وفاداری به واقعیت‌ها و یا روایت صادقانه‌ی حقایق تاریخی که مقوله‌ی مشترک پیچیده و بحث‌انگیزی میان فیلم تاریخی و تاریخ‌نگاری است، همواره هر دو گروه را با این پرسش روبه‌رو می‌سازد که آیا اثر مورخ یا فیلم‌ساز به «اصل واقعیت» وفادار مانده است؟ و یا اثر او چقدر با حقایق تاریخی منطبق و به آن‌ها نزدیک است؟ دست‌کم این مقوله در بین نظریه‌پردازان فیلم مستند گفتمانی پرشور است که سابقه‌ای طولانی دارد.

عبارت «اصل واقعیت» نیز از عبارت‌های مبهم و بحث‌انگیز مشترک هر دو حوزه است. آیا امکان تجلی واقعیت بطور تمام و کمال در فیلم -از جمله فیلم مستند- وجود دارد؟ مسلماً نمایش بی‌کم‌وکاست واقعیت در مستندهایی که به لحاظ سبکی یا روش‌شناختی، وانمود به بی‌طرفی می‌کنند -نظیر شیوه‌های چندگانه‌ی مستند مشاهده‌ای[۳۸] و یا سینمای بی‌واسطه[۳۹]- امری غیر ممکن است. زیرا مستندساز (در مقام بازنمون‌کننده) تصمیم می‌گیرد چه چیزی را در قاب دوربین قرار دهد، چه چیزی را کنار بگذارد و چگونه آن را به مخاطب نشان دهد. مقوله‌ی بازنمایی فیلمیک و بطور کلی رسانه‌ای همواره مستلزم ده‌ها نوع انتخاب، حذف و موضع‌گیری است. یک مجموعه از این گزینش‌ها و حذف‌ها را فن‌آوری رسانه، فرایند فنی تولید فیلم و تماشای فیلم به فیلم‌ساز و به مخاطب تحمیل می‌کند و یک مجموعه‌ی دیگر نیز خواست هنرمند است. ما مخاطبان نیز چاره‌ای نداریم مگر این که همان تفسیر و ارزیابی مستندساز را بر پرده مشاهده کنیم.

> *یقیناً برخی از مستندسازان، طالب «عینیت» مستند هستند -اصطلاحی که به نظر می‌رسد نقش تفسیری مستند را نادیده می‌گیرد. این خواسته ممکن است مطلوب باشد، اما مطمئناً بی‌معنی است. مستندساز، مثل هر ارتباط‌دهنده‌ی دیگری در هر رسانه‌ای، انتخاب‌های نامحدودی می‌کند. او موضوعات، اشخاص، مناظر، زوایا، عدسی‌ها، شیوه‌هایی از تدوین، اصوات و کلام را برمی‌گزیند. هر یک از این گزینش‌ها، چه بخواهد و چه نخواهد، چه بداند و چه نداند، بیانی از دیدگاه او هستند. حقیقت جامع یک فرض خلاف است. (بارنو، ۱۳۸۰: ۴۸۲-۴۸۱)*

این را نیز می‌دانیم که می‌توان از دیدگاه‌ها و با اهداف متفاوتی به شرح و گزارش تاریخ پرداخت:

> *ناصرالدین شاه به میرزا قلی خان هدایت دستور داد درباره‌ی او و سلسله‌ی قاجار تاریخ مدونی بنویسد. هدایت گفت من سه نوع تاریخ می‌توانم بنویسم. یک تاریخ برای قبله‌ی عالم که شاه بپسندد، یک تاریخ برای مردم کوچه و بازار که از مسایل و مشکلات جامعه خبر ندارند که خوششان بیاید و یک تاریخ هم برای خودم می‌نویسم و در آن حقایق را مطرح می‌کنم. (بابایی، ۱۳۸۸: ۹)*

در فیلم مستند نیز که انتظار پایبندی و ارائه‌ی حقایق و مستندات از آن بیشتر است، ده‌ها نکته‌ی فنی و زیبایی‌شناختی -از منظر اعتبار و اصالت واقعیتی که ارائه می‌کند- دخیل‌اند.

> *باید تأکید کرد که صحت و سندیت دستمایه اصلی، لزوماً ضامن آن نیست که تأثیر نهایی فیلم [مستند] هم مقرون به حقیقت باشد. در جریان دراماتیزه‌کردن تکه فیلم‌های خبری بوسیله‌ی تدوین و افزودن گفتار، می‌توان معانی تازه‌ای به کالبد کم و بیش بی‌روح قطعه‌ی فیلم‌های خبری دمید. این روش ممکن است به قصد تحریف وقایع تاریخی نیز بکار گرفته شود. زیرا در جریان انتخاب و تدوین است که نماها معنا و مفهوم عمده‌ی خود را بدست می‌آورند. نمونه‌ی چشمگیر امکان سوءاستفاده از روش تلفیق [مواد خبری-آرشیوی] را در برخی فیلم‌های تبلیغاتی آلمان نازی می‌توان دید. مثلاً در فیلم پیروزی در غرب تعدادی از نماهایی که فرانک کاپرا در فیلم تفرقه بینداز و حکومت کن (از مجموعه مستند «چرا می‌جنگیم»، ۱۹۴۱) به کار برده، عیناً استفاده شده است. در فیلم مستند تبلیغاتی آلمانی همچنان‌که گفتار با کینه درباره‌ی قربانیان داد سخن می‌دهد، از نماهای آوارگان فراری فرانسوی طوری استفاده شده است که پیروزی تمام عیار ارتش آلمان القاء شود، اما همین نماها در مستند تفرقه بینداز و حکومت کن طوری بکار رفته است که نتیجه گزارشی دلسوزانه درباره‌ی سقوط فرانسه است. (رایتس و میلار، ۱۳۶۷: ۲۳۴)*

این نمونه تأثیر تدوین و گفتار[۴۰] را بر تحریف و یا وفاداری نسبت به ارائه‌ی حقایق تاریخی در فیلم مستند نشان می‌دهد زیرا اسناد یا نماهای مستند بکار رفته در هر دو فیلم یکی هستند. با این حال، به عقیده‌ی برخی از پژوهشگرانی که در حوزه‌ی مشترک تاریخ و فیلم کارکرده‌اند «فیلم مستند، در مقایسه با دیگر گونه‌های فیلم تاریخی، همواره نمایشگر حقایق عمیق‌تر بوده و برترین گونه‌ی فیلم برای پژوهش‌های تاریخی است» (Rosenstone, 1994: 73). در میان زیرگونه‌های مستند، زیرگونه‌ی مستند گردآوری[۴۱] و مستند بازسازی[۴۲] برای روایت و بازنمایی موضوعات تاریخی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرند و قالب‌های مناسب‌تری برای مستندسازی این موضوعات به نظر می‌رسند.

> *برخی از انواع مستندهای دراماتیزه‌شده [مستندهای داستانی-نمایشی] ما را در احیای آن بخش از تاریخ که نادیده مانده یا پنهان نگه داشته شده‌اند، یاری می‌کنند. نقش و وظیفه‌ی سینمای مستند نمایش جهانی است که ما در آن سکونت داریم - جهانی که البته تاریخ و گذشته را هم در بر می‌گیرد- آثار این سینما با مشخص ساختن و بزرگنمایی برخی از تنش‌ها و حساسیت‌های پنهان زمانه‌ای که تصویر می‌کنند، نقش مهمی بر عهده دارند. (وارد، ۱۳۹۱، ۳)*

مستندساز نیز در مقام بازنمون‌کننده، ارتباط‌دهنده و هنرمند با رسانه‌ای سروکار دارد که زیبایی‌شناسی و بطور کلی زبان و بیان هنر نقشی برجسته در آن بازی می‌کند.

> *فیلم‌های مستند تاریخی و مستندهای زندگی‌نامه‌ای معمولاً به نوعی بازآفرینی نیاز دارند. شاید برای پوشش بخش‌هایی از تاریخ نیاز به استفاده از فیلم آرشیوی باشد یا شاید که عکس‌ها، نقشه‌ها یا نمودارهایی نیز موجود باشند. اما اکثراً چیزهایی که واقعاً وجود دارند در کتب تاریخی و زندگی‌نامه‌ها، یعنی در قالب واژه‌ها یافت می‌شوند و واژه‌ها به خودی خود هر اندازه که خوب نوشته شده باشند، یا فصیح ادا شوند، فیلم نمی‌شوند. (همپ ۱۳۸۲، ۳۸-۳۷)*

به این ترتیب، مسئله‌ی فیلم‌ساز همیشه روایت خشک، بی‌روح و یا بی‌کم‌وکاست تاریخ نیست. به علاوه، نمایش واقعیت از طریق بازآفرینی نیز به خودی خود دردی را دوا نمی‌کند. هر هنری که تاریخ را به صحنه می‌آورد، با توجه به اسلوب خود، باید کاری خاصی برای روایت، نمایش و یا تصویرکردن تاریخ انجام دهد. به همین سبب فیلم‌ساز باید از مصورسازی متن فراتر رود و به چیزی دست یابد که ناشی از تأثیرات هنر است (تاریخ به روایت هنر یا تاریخ از دیدگاه هنر).

> *در فیلم مستند تمایز بین بازنمایی صرف و نمایش خلاقه را عمدتاً می‌توان از تفاوت بیانی تصاویری که زمان حال و زمان گذشته را نشان می‌دهند تشخیص داد . . . دوربین، تصویر آدم‌هایی را ضبط می‌کند که ما آن‌ها را موثق و طبیعی می‌پذیریم. لیکن این آدم‌ها بطور ضمنی صورت خیالی کسانی هستند که نقش آن‌ها را بازی می‌کنند. (Nichols, 1994: 4)*

علاوه‌براین، بازسازی تاریخ در سینمای مستند همواره به بازنمایی فیلمیک وقایع حقیقی تاریخ محدود نمی‌شود، بلکه «روایت» یک داستان واقعی نیز در هدف دیگری است که باید محقق شود. هنگام بازسازی مستند رویدادهای گذشته، پای یک روایت و البته نوع خاصی از روایت، در میان است. از این رو مفاهیم بازنمایی و بازسازی را باید به عنوان شیوه‌ها یا فنونی برای روایت‌گری در فیلم مستند به‌شمار آورد. این سه مفهوم: بازنمایی، روایت و بازسازی، مفاهیمی بنیادی در فیلم ساختن از تاریخ هستند. در این میان مستندهای بازسازی و مستندهای داستانی[۴۳]، بویژه مستندهایی که با مواد آرشیوی ساخته شده‌اند، به بازگویی و روایت تاریخ تمایل بیشتری دارند.

در بین همه‌ی زیرگونه‌های مستند، آشکارترین رویکرد به مقولات تاریخی، از آن مستند با مواد آرشیوی است. این زیرگونه در تاریخ‌نگاری توسط رسانه‌های سینما و تلویزیون و بطور کلی در مبحث تاریخ‌نگاری بصری به روش فیلمیک، جایگاهی ویژه و برتر دارد.

۶- نتیجه‌گیری

از نیمه‌ی دوم قرن بیستم تاکنون گونه‌ی فیلم تاریخی به علل زیر دستخوش تحولاتی شده که بر رابطه‌ی متقابل فیلم و تاریخ‌نگاری تاثیر گذاشته است:

۱. تحولاتی که در حوزه‌ی درونی سینما پیش آمده است: این تحولات به تغیر نگرش فیلم‌سازان نسبت به تاریخ منجر شده است. برای «تاریخی‌سازان» اولیه‌ی سینما (نظیر دیوید گریفیث و سیسیل ب دومیل) تاریخ عبارت بود از منبع اقتباس‌های با شکوه، نوستالژی، سرگذست شخصیت‌های بزرگ حماسه‌ها و درام‌های عظیم، افسانه‌ها و اسطوره‌های قومی، ملی و دینی. در حالی‌که اغلب فیلم‌سازان امروزی (برای نمونه فیلم‌سازی چون الیور استون) تسلیم «تاریخ رسمی» نمی‌شوند و نسبت به آن دید انتقادی دارند. آن‌ها بطور کلی فرایندهای ارائه‌ی تاریخ را –چه در متون مکتوب و چه در فیلم‌های قبلی– به چالش می‌کشند و زیر سؤال می‌برند.

۲. بخش دیگری از تغییر در نگرش فیلم‌سازان امروزی نسبت به تاریخ مربوط به تحول فن‌آوری‌های سینما و دگرگونی‌هایی است که در عرصه‌ی سبک، فنون و امکانات فیلم‌سازی –بویژه امکانات شگفت انگیز سینمای دیجیتال– ایجاد شده است.

۳. تحولی که در روش و نگرش مورخان قرن بیستم، تحت تأثیر فیلم و گسترش دیگر رسانه‌های مدرن بصری، ایجاد شد و آن آگاهی از راه‌های جدید و متفاوت برای شناخت وقایع گذشته بود. امروزه تاریخ‌نگاران برای دستیابی به سند حتی به مصاحبه با افراد می‌پردازند و با استفاده از روش‌ها و فنون مطالعه در علوم جدید و ورود به حوزه‌های شناختی علوم دیگر، برای مثال استفاده از عکس (عکس‌های هوایی و زیر آبی)، فیلم‌های مستند، حلقه‌ی عمر (یا حلقه‌ی رشد) در تنه‌ی درختان، بناهای قدیمی، آثار هنری، سکه‌های قدیمی، اشیاء عتیقه، لباس‌ها و منسوجات قدیمی و تعیین سن اجسام و اشیاء به شیوه‌ی رادیو کربن ۱۴ و حتی آزمایش DNA برای تشخیص قرابت اسکلت مردگان باستانی و انسان‌های امروزی، به تاریخ نگاری می‌پردازند. از این رو روش‌های تاریخ‌نگاری در قرن بیستم، نسبت به قرون قبلی، بسیار متحول شده است و در مواردی کار تاریخ‌نگاران به باستان‌شناسی، هنرشناسی، ژنتیک و بالاخره عکاسی و مستندسازی خیلی نزدیک شده است.

۴. آنچه که در گذشته‌ی سینما به گونه‌ی فیلم تاریخی محبوبیت داد، زنده‌کردن چهره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی، حماسی، دینی، نظامی، ملی و قومی بود. اما از جنگ جهانی دوم به بعد، فیلم‌سازان به تدریج به جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی زندگی مردم عادی و بومی در اعصار و در جغرافیاهای تاریخی توجه نشان دادند و در عین حال از تصویرکردن تاریخ برای پیوند مخاطبِ فیلم با تاریخ و کمک به درک او از زمان حال سود جستند. این اقدام سبب شد که اولاً وقایع گذشته برای مخاطبان در سطح بالاتری از اهمیت قرار گیرد، ثانیاً بین مخاطب و تاریخ، نوعی پیوند عاطفی برقرار شود. بنابراین، می‌توان گفت سینما در قرن بیستم به کمک مردمی‌کردن تاریخ آمد و آن را برای میلیون‌ها بیننده‌ای که سواد خواندن و نوشتن نداشتند، مجسم و ملموس کرد.

۵. از فیلم تاریخی نباید انتظار تاریخ‌نگاری دقیق داشت، اگرچه اسناد تاریخی می‌توانند اعتبار و یا تکیه‌گاه یک فیلم باشند. انتظار ما از یک فیلم تاریخی باید همان انتظاری باشد که از نمایشنامه‌های تاریخی و یا رمان‌های تاریخی داریم. فیلم‌های مستند تاریخی معمولاً از حقایق بیشتر و اطلاعات موثق‌تری برخوردارند، در حالی‌که فیلم‌های داستانی یا درام‌های سینمایی تاریخی، با وجود آن که به اسناد و حقایق تاریخی بی‌اعتنا نیستند، اما از تخیل بیشتری استفاده می‌کنند.

پی نوشت‌ها

۱. نه فقط بین مورخان و فیلم‌سازان، بلکه در میان خود مورخان نیز این اختلاف نظرها درباره‌ی فیلم تاریخی و عملکرد فیلم‌سازان از دیرباز وجود داشته است. مشابه این بحث و اختلاف دیدگاه درباره‌ی رابطه‌ی سینما و ادبیات، بویژه در مبحث اقتباس از داستان‌ها، رمان‌ها و دیگر آثار ادبیات روایتی و نمایشی، نیز سابقه‌ای طولانی دارد.

2. R.Rosenstone
3. E.Guvatsoni
4. G.Pastrone
5. E.Lubitsch
6. Historical fiction film

۷. فیلم‌های دوره‌ای (Topical/period film) فیلم‌هایی هستند که بر یک دوره‌ی خاص یا واقعه‌ی خاصی در آن دوره متمرکز شده‌اند، برای مثال، فیلم رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۱) ساخته‌ی روبرتو روسلینی، وسوسه (۱۹۵۴) ساخته‌ی لوچینو ویسکونتی، مارسیز (۱۹۳۸) ساخته‌ی ژان رنوار، دانتون ساخته‌ی آندری وایدا و تایتانیک (۱۹۹۷) ساخته‌ی جیمز کامرون در زمره‌ی این زیرگونه‌اند.

۸. فیلم‌های فراتاریخی (Meta-historical) فیلم‌هایی هستند که از شیوه‌های تثبیت‌شده و قراردادی تاریخ‌نگاری سنتی پیروی نمی‌کنند و حتی به‌صراحت آن را به نقد می‌کشند. این فیلم‌ها بطور کلی، فرایندهای ارائه‌ی تاریخ را –چه در متون مکتوب تاریخی و چه تاریخ فیلم‌شده– به چالش می‌کشند و زیر سوال می‌برند. فیلم‌های جی. اف. کی (۱۹۹۱) و نیکسون (۱۹۹۵) از ساخته‌های الیور استون، نمونه‌هایی از این فیلم‌ها هستند.

9. Historical documentary film
10. Docudrama
11. Docufiction
12. A.Gance
13. A.Wajda
14. S.Spielberg
15. A.J.Pakola
16. M.Gibson
17. Historia
18. History
19. Historiography
20. Historiographer
21. Historian

۲۲. در هنر فیلم‌سازی نیز اصطلاحات «cinematographer» و «cameraman» برای بسیاری یک مفهوم واحد دارند و این دو را غالباً معادل یکدیگر و به معنای «فیلمبردار» استفاده می‌کنند. در حالی که مقام، موقعیت و مسئولیت‌های اجرایی و هنری اولی –در عرصه‌ی تصویر و نور– بسیار گسترده‌تر از دومی است. سینماتوگرافر حتی از مدیر فیلمبرداری (Director of Photography) که فیلمبردار تحت نظر و مدیریت او کار می‌کند، نیز جایگاه برتری دارد، تا آنجا که می‌توان او را فیلمبردار مولف یا فیلمبردار صاحب سبک لقب داد.

23. J.Cameron
24. Visionary truth
25. Cinemorphic
26. Historiophoty
27. H.White
28. Metahistory

29. Cochise

30. D.Daves

۳۱. از کوچیز تا زمان ساخته شدن این فیلم‌ها، تنها چند قطعه عکس در دسترس مورخانی بود که در حوزه‌ی تاریخ و فرهنگ سرخپوستان امریکا تحقیق می‌کردند. کوچیز دو دهه پیش از اختراع سینما درگذشت.

۳۲. از دیدگاه نشانه‌شناسی رسانه‌ها، بازنمایی عبارت است از استفاده از آثار و نشانه‌های چیزی بجای خودش (بجای اصل موضوع) به منظور تجسم یا نمایش آن. کار فیلم‌سازان، از این دیدگاه، در حقیقت آفرینش، سازماندهی و ارائه‌ی نشانه‌هاست. بطور کلی، رسانه‌ها برای بازنمایی، ظرفیت‌ها، امکانات و روش‌های متفاوتی دارند. بازنمایی فیلمیک یک بازنمایی چندروشی)ترکیبی) به‌شمار می‌آید، زیرا فیلم از چهار روش بازنمایی کلامی، بصری، صوتی و نمایش حرکات بدن و چهره (میم) سود می‌جوید.

۳۳. فیلم مستندی که از عکس و اغلب از قطعات فیلم و مواد واقعی صوتی بازمانده از یک موضوع تاریخی، با روش گردآوری (compilation)، ساخته می‌شود.

34. Cine fact

35. Historical fact

۳۶. گروهی از فیلم‌سازان برجسته‌ی تاریخ سینما عمدتاً به خلق آثاری با موضوعات تاریخی پرداخته‌اند و از این رو آن‌ها را فیلم‌سازان تاریخ‌نگار (یا تاریخی‌ساز) لقب داده‌اند. در سینمای کلاسیک فیلم‌سازانی چون دیوید گریفیث، سیسیل ب. دومیل، سرگئی ایزنشتاین و ابل گانس و در سینمای معاصر الیور استون و استیون اسپیلبرگ در این زمره‌اند .

۳۷. تا کنون چهار نوع مکتب تاریخ‌نگاری در سینما شناسایی شده است: مکتب شخصیت‌های نخبه (مکتب مردان بزرگ)، مکتب جبر فن‌آوری، مکتب اقتصادی و مکتب اجتماعی (شرح مکاتب مذکور در این منبع آمده است: ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه صدا و سیما. صص. ۳۱-۲۲).

38. Observational documentary

39. Direct cinema

40. Narration

41. Compilation documentary

42. Recreation documentary

۴۳. این زیرگونه‌ی فیلم مستند، تلفیقی از مستند و داستانی است و نباید آن را با درام مستند (Docudrama) اشتباه گرفت. «درام مستند» برای دستیابی به واقعیت معمولاً به روش‌هایی خاص مانند سینمای بی‌واسطه (Direct Cinema) و یا سینما حقیقت (Cinema Verite) متوسل می‌شود و همزمان با بکارگیری عناصر غیرواقعی نظیر موقعیت‌های تخیلی در روایت -به منظور تقویت بازنمایی واقعیت- به بیان هنری نیز روی می‌آورد. مستند داستانی با عناصری از خیال در زمان واقعی (یعنی فیلمبرداری در زمان حال یا فیلمبرداری در لحظه‌ی تحقق رویداد یا زمان شکل‌گیری موضوع فیلم) یا هنگامی که شخصیت نقش خودش را در زندگی واقعی بازی می‌کند در هم آمیخته است. نمونه‌های این نوع مستند عبارتند از: داستان لوئیزیانا (۱۹۴۸) ساخته‌ی روبرت فلاهرتی، من یک سیاه (۱۹۵۸) و هرم انسانی (۱۹۶۱) ساخته‌ی ژان روش، نان و شراب (۱۹۷۹) ساخته‌ی ریکاردو کوستا، کلوزآپ (۱۳۶۷) ساخته‌ی عباس کیارستمی و گروه بیگانگان (۱۹۹۰) ساخته‌ی سینتیا اسکات است.

منابع فارسی

- بابایی، داود علی (۱۳۸۸)، *بیست و پنج سال در ایران چه گذشت؟*، امید فردا، تهران.
- بارنو، اریک (۱۳۸۰)، *تاریخ سینمای مستند*، ترجمه‌ی احمد ضابطی جهرمی، سروش، تهران.
- رایتس، کارل و میلار، گاوین (۱۳۶۷)، *فن تدوین فیلم*، ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان، سروش، تهران.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹)، *زیبایی شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم*، دانشگاه صدا و سیما، تهران.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۸)، *سی سال سینما*، نی، تهران.
- کوک، دیوید (۱۳۸۰)، *تاریخ جامع سینمای جهان*، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی ور، چشمه، تهران.
- وارد، پل (۱۳۹۱)، *مستند: حواشی واقعیت*، ترجمه‌ی حمید رضا احمدی لاری، ساقی، تهران.
- همپ، باری (۱۳۸۱)، *ساختن فیلم مستند*، ترجمه‌ی جمال آل‌احمد، ساقی، تهرا ن.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، هزاره سوم، زنجان.

- Brian, Joseph (ed.) and Janda, Richard (ed.) (2005), *The Handbook of Historical Linguistics*. Blackwell Pub. USA.
- Dick, Bernard F. (2002), *Anatomy of film,* Bedford. New York.
- Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries.* Bloomington and Indianapolis, Indiana, University Press.
- Pearson, Roberta E. and Simpson, Philip (2001), *Critical Dictionary of Film and Television Theory.* Routledge, London.
- Rosenstone, Robert A. (1995), *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rosenstone, Robert A. (1994), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past.* Princeton University Press.

Received: 23 Jun 2014
Accepted: 11 Nov 2014

Cinema & Historiography: Historical Film Genre Discourse

Ahmad Zabeti Jahromi, Associate Professor of IRIB University, faculty of radio and TV Production programs.

Abstract

Historical Film is one the most prominent, continuous & oldest genre in film history. As a matter of fact, it has been the mere cause for so many discussions & Controversies between historians and filmmakers. Making historical films, specifically in terms of quantity of researches about this genre, has increased since 1980s. This article, after introducing all sub–genres of historical films (fiction historical films, topical films, metahistorical films and documentary historical films, compilation documentary, recreation documentaries, docudramas and docufictions), would discuss & criticize the subject from the viewpoint of different historians, researchers & filmmakers by documental & library research methods. Among these sub-genes or types of historical films, fiction films and, in certain cases, some documentary films about historical periods and figures, also the methods of representation historical facts by filmmakers, are in the center of discussions and arguments between historians and film producers. Then, the article continues the subject as followings:

- The role and authenticity of film as a document in historical and scientific researches
- Distinction between historiography and historical filmmaking
- Comparison between activities of a historian and a historical filmmaker in relation to history
- Historical film as visual historiography
- The methods of filmic historiography (documentary and fiction)

Today, the relation between history and film (film as a medium, as an art, as a document and as a means in training and scientific researches) has many different dimensions and characteristics: for writing or representing its own history as an audio-visual medium or as an art (film historiography), its effects on history (socially, economically, politically), the functions of film productions as historical sources or documents for history studies and historical researches (film as testimony and discourse for history) and finally, "film as a visionary truth" for pure scientific/experimental field researches. In modern historiography some historians and history scholars have begun a new method for "writing" or representing history from1990s. This new method is "visual historiography" or "historiophoty": the representation of history and our thoughts about it in visual images and filmic discourse -this new method is suggested by Hayden White (famous American historian- b.1928, the author of "metahistory") in an essay, historiography and historiophoty, in American Historical Review in 1988. The approaches of visual historiography (historiophoty) comes from this idea or philosophy of some contemporary historians about cinema: the films -including historical films- have affected us (historians) for many years, and we, in our turn, have affected the knowledge of history only by "words". Now, we should represent the history by visual images and filmic discourse. Finally, the article comes to these conclusions: Developing the relationship between cinema and historiography -during formation of historical film genre- has been depended on below parameters:

- Depicting historical events, periods and figures
- Change in filmmakers' viewpoints on history and historians' viewpoints on film.
- Emergence of new schools and methods in historiography (including visual/filmic method of historiography).

Keywords: Cinema, History, Historical Film, Historiography, Visual/Filmic Historiography (historiophoty).