گفتگونویسی در سریال‌های تاریخی: فنون و رویکردها

نویسنده: الهه عطاردی
ناشر: داریوش مؤدبیان

مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما

www.ketab.ir

عطاردی، الهه، ۱۳۵۱
گفتگونویسی در سریال‌های تاریخی: فنون و رویکردها/ نویسنده الهه عطاردی؛ ناظر داریوش مودبیان.
تهران: صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهش و سنجش افکار
۱۲۶ ص.
۹-۳۶-۷۳۷۸-۹۶٤-۹۷۸:
گفتگو در سینما
فیلم‌های تاریخی
مودبیان، داریوش، ۱۳۲۸ ـ ناظر
صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهش و سنجش افکار
PN۱۹۹۵/ ۹/ گ ۱۳۹۳۷ ٦ ع
۹۱/٤۳٦
۳۱ ٦٦۱
۱۷۲۳۱٦

www.ketab.ir

گفتگونویسی در سریال‌های تاریخی: فنون و رویکردها

نویسنده: الهه عطاردی
ناظر: داریوش مؤدبیان
ویراستار: سمیه صفری
طراح جلد: الهه جلالی
چاپ اول: ۱۳۹٤
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۸۰/۰۰۰ ریال
چاپ و صحافی: ترام اسکنر

کلیهٔ حقوق این اثر متعلق به مرکز پژوهش و سنجش افکار است.

شابک: ۹-۳٦-۷۳۷۸-۹٦٤-۹۷۸

تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از مسجد بلال، خیابان هتل استقلال،
ساختمان اداری جام‌جم، طبقه دوم، تلفکس ۲۲۰۱۳۵۸۵
رایانامه: research@IRIB.IR

نشانی پایگاه: www.IRIBresearch.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
پیشگفتار	۷
مقدمه	۹
فصل اول: فیلم و سریال‌های تاریخی	**۲۳**
فیلم تاریخی: تعاریف	۲۵
انواع فیلم تاریخی	۲۶
سریال‌های تاریخی در تلویزیون	۳۳
سریال‌های تاریخی در سینما	۳۵
فصل دوم: گفتگونویسی و ویژگی‌های آن	**۳۹**
زبان نمایشی چیست؟	۴۰
گفتگوی نمایشی چیست؟	۴۷
تفاوت گفتگوی نمایشی با گفتار معمولی	۴۹
انواع گفتگوی نمایشی	۵۰
کارکردهای گفتگو در آثار نمایشی	۵۲
نقش‌های زبان	۵۳
کارکردهای گفتگوی نمایشی	۵۵
وظایف گفتگوی نمایشی	۶۳
فصل سوم: ویژگی‌های گفتگونویسی در سریال‌های تاریخی	**۶۷**
نمایش و خلق واقعیت	۶۸
زبان در آثار نمایشی تاریخی: مشخصات و ویژگی‌ها	۷۰
گفتگونویسی در سریال‌های تاریخی	۷۶
الف) بازسازی زبان گفتار نمایش	۷۷
ب) توهم تاریخی و باورپذیری مخاطب	۸۰

www.ketab.ir

ج) بازسازی زبان گفتار ۸۳
اصول و بنیان‌ها ۸۳
بازسازی زبان گفتار و الزامات رسانه ۹۱
بازسازی زبان گفتار و رویکردها ۹۳
فصل چهارم : آسیب‌شناسی زبان در سریال‌های تاریخی ۹۷
در حوزه تولید و اجرا ۹۸
در حوزه متن ۱۰۱
فصل پنجم: نتیجه‌گیری و پیشنهادها ۱۰۷
پیشنهادها ۱۱۲
فهرست منابع ۱۱۵
ضمیمه ۱۲۱

www.ketab.ir

پیشگفتار

در تولید و ساخت یک فیلم یا سریال تاریخی همواره گروهی از متخصصان مختلف به کار گرفته می‌شوند تا عناصر زمینه اثر را باورپذیر سازند و چشم‌اندازهای تاریخی فیلم یا سریال را با وفاداری به مشخصه‌های زمانی و مکانی به تصویر کشند. شاید طراحان صحنه، چهره‌پردازان و طراحان لباس از اصلی‌ترین گروه‌های تولید در ساخت یک مجموعه یا فیلم تلویزیونی به شمار روند که بخشی از وظیفه سنگین انتقال اطلاعات مربوط به زمان و مکان وقوع رویدادها را در یک اثر تاریخی نمایشی به عهده دارند. از این رو، در اغلب آثاری از این دست، شاهد پژوهش‌های گسترده این گروه‌ها در مراحل پیش از تولید برای دستیابی به نتیجه مطلوب هستیم.

آنچه برای هریک از اعضای این چند گروه راهنمای کار به شمار می‌رود، متن یا فیلمنامه اثر نمایشی است. هر متن نمایشی اعم از نمایشنامه یا فیلمنامه و تصویرنامه حاوی اطلاعاتی در زمینه موقعیت‌های مکانی و زمانی است. علاوه بر این، سرنخ‌های توضیح صحنه که به طور مجزا در ابتدای هر صحنه (در نمایشنامه) و یا هر سکانس (در فیلمنامه و نمایشنامه) ذکر می‌شود، بخش عمده دیگری از اطلاعات مربوط به زمان و مکان و همچنین معرفی شخصیت‌ها، از طریق گفتگوها انجام می‌گیرد. بنابراین متفاوت بودن زبان گفتار در این آثار نمایشی با زبان گفتار معیار و متناسب با زمان رخدادهای نمایشی، خود به عنوان عاملی مؤثر در باورپذیرکردن روایت‌های داستانی از اهمیتی مضاعف برخوردار می‌شود. این در حالی است که در کنار پژوهش‌های انجام گرفته در زمینه نگارش و

www.ketab.ir

پژوهش مجموعه‌ها و سریال‌های نمایشی اهمیت چندانی به نوع گفتگوها داده نمی‌شود و همه چیز به ذائقه ادبی نویسنده واگذار می‌گردد و از همین رهگذر، گاه ارزش‌های دراماتیک یک اثر نمایشی تاریخی تحت‌تأثیر ضعف‌های ناشی از گفتارنویسی قرار می‌گیرد و به آسانی توجه مخاطب را از دست می‌دهد.

به نظر می‌رسد با توجه به افزایش تولید در زمینه درام‌های تاریخی در ساختارهای مختلف فیلم و سریال در سیما و استقبال فراوانی که از این آثار نمایشی می‌شود، پرداختن به یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده درام‌های نمایشی تاریخی یعنی زبان گفتار فیلم‌ها و سریال‌ها، به عنوان یک ضرورت، به ارتقای کیفی آثاری از این دست یاری می‌رساند.

زبان هر ملت، هویت آن ملت است؛ از این رو سیمای جمهوری اسلامی ایران که بخش عمده‌ای از تولیدات خود را به برنامه‌های نمایشی اختصاص داده است، می‌تواند از یک سو با تأکید بر مقوله زبان و گفتارنویسی در برنامه‌های نمایشی، گام‌های مؤثری برای دستیابی به سیاست‌های کلان فرهنگی خویش بردارد و از سوی دیگر با اهمیت دادن به ادبیات هر متن نمایشی، از آسیب‌هایی که از ناحیه گفتگونویسی متوجه فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی می‌شود، جلوگیری کند.

از این رو، این اثر قصد دارد با واکاوی در مقوله گفتارنویسی سریال‌های تاریخی، ویژگی‌های گفتگونویسی در فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی را بررسی کند و به شاخصه‌هایی در زمینه گفتگونویسی در آثار نمایشی تاریخی دست یابد. مقوله زبان، بازسازی زبان براساس وجوه تاریخی و به کارگیری آن در آثار نمایشی در کنار بررسی مبحث گفتگونویسی نمایشی و ویژگی‌های آن از جمله موضوع‌هایی است که در این اثر به آنها پرداخته خواهد شد.

مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما

www.ketab.ir

مقدمه

«تاریخ» پیش از آنکه به قلمرو مکتوبات درآید و پیش از آنکه ورود به عصر جدید، آن را به هزار گونه نگارش منتشر کند، به شکلی دیگر «بود» و این «بودن» از همان ابتدا در بستری از قصه و داستان به خلق اسطوره‌ها و افسانه‌هایی انجامید که اینک سرآغاز تمام قصه‌های جهان را می‌توان در آن جست‌وجو کرد. نقل سینه به سینه و شفاهی سرگذشت نسل‌های پیشین، اگرچه سرآغاز تاریخ را با افسانه و داستان گره زد، نگاه صاحب‌نظران را متوجه یک نکته مهم کرد که همانا سودمندی تاریخ بود. همین نگاه جدی، آرام آرام تاریخ را به سمت وسویی برد که امروز آن را به شاخه‌ای عظیم از علوم انسانی تبدیل کرده است. ابن‌خلدون، مورخ نامدار قرن هشتم ه.ق. آنجا که سخن از فواید تاریخ است، می‌گوید: «بدان که فن تاریخ را روشی است که هر کس، بدان دست نیابد، و آن را سودهای فراوان است، چه این فن ما را با سرگذشت‌ها و خوی‌های ملت‌ها و سیرت‌های پیامبران و دولت‌ها و سیاست‌های پادشاهان گذشته آگاه می‌کند» (ابن‌خلدون، ۱۳۷۹: ۱۳). همچنین ابوالحسن بیهقی، در قرن ششم ه.ق می‌نویسد: «تواریخ خزاین اسرار امور است لاجرم هر که در تاریخ تأمل کند در هر واقعه که او را پیش آید، نتیجه عقلای عقل به او رسیده باشد و دست غوغا و لشکر وقایع و حوادث از تاراج ذخایر فکرت او بسته باشد» (آیینه‌وند، ۱۳۷۷: ۶۳).

قرن‌ها بعد وقتی تاریخ ـ به مدد تعمیق مورخان در ابعاد گوناگون آن در کنار تغییر روزگار و تحول ابزار رسانه‌ای ـ به عنوان یک علم شناخته شد، هنوز بر امکان «کسب

www.ketab.ir

تجربه از تاریخ» و تأثیر آن بر خودشناسی و انسان‌شناسی تأکید می‌شد، همان‌طور که در قرن‌های گذشته از سوی مورّخان برجسته‌ای همچون ابن‌خلدون و بیهقی و دیگران به آن اشاره و بر آن تأکید شده بود. فیلسوفان تاریخ‌نگار در عصر حاضر، تاریخ را «زنجیره منظم و زمانمندی از وقایع و جریان‌ها دانسته‌اند که رفتار انسان را نشان می‌دهد، مفاهیم علیت، ساختار و رفتار در آن با هم مرتبط هستند و تأثیر اتفاق، امکان و نیروهایی بیرونی در آن دیده می‌شود» (لیتل، ۱۳۸۹: ٤). این زنجیره منظم و زمانمند از وقایع و جریان‌ها در قرن‌های متمادی با رویکردهای مختلف مورد بحث و بررسی قرار گرفت و از دیدگاه‌های گوناگون به آن نگریسته شد. یادگاری که از رفتارهای بشر در این ساخت‌وساز گزارش‌گرانه با سرشت روایی دیده می‌شد، همیشه مسرت‌بخش نبود، چنانکه جیمز جویس[1] نویسنده ایرلندی در قرن نوزدهم در جایی می‌نویسد: «تاریخ کابوسی است که می‌کوشم از آن بیدار شوم» و یا فیلسوف آلمانی، نیچه،[2] با کلام تلخ و گزنده خود این نکته را یادآور می‌شود که «هر گذشته‌ای سزاوار محکومیت است». با وجود این دیدگاه‌های نیست‌انگارانه که گذشته را به غل و زنجیرهایی بر پای انسان تشبیه می‌کرد[3]، از منظری دیگر تاریخ همچنان درسی برای خودشناسی انسان به‌شمارمی‌رفت. در این باره ر.ج.کالینگ‌وود[4]، مورخ و فیلسوف انگلیسی در اواخر قرن نوزدهم می‌گوید: «تاریخ برای خودشناسی انسان است. خود را شناختن اولاً به معنای این است که بدانی کسی بودن یعنی چه؛ ثانیاً بدین معناست که بدانی این گونه کسی که هستی یعنی چه؛ و ثالثاً به معنای این است که بدانی آن کسی که فقط او هستی و هیچ کس دیگری نیست، یعنی چه. خود را شناختن بدین معناست که بدانی چه می‌توانی بکنی؛ و چون هیچ‌کس امتحان نکرده است نمی‌داند که چه می‌تواند بکند؛ تنها برگ

1. James Joyce (1882-1941)

2. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)

۳. نیچه می‌نویسد: انسان نمی‌تواند یاد بگیرد که از یاد ببرد؛ به گذشته می‌آویزد؛ هر قدر هم تند بدود و هر قدر هم دور شود، آن زنجیر نیز با او می‌دود.

4. Robin George Collingwood (1889-1943)

www.ketab.ir

برنده اینکه انسان چه می‌تواند بکند این است که انسان چه کرده است. پس ارزش تاریخ به‌این است که به ما می‌آموزد انسان چه کرده است و بنابراین انسان چیست»(فولادوند، ۱۳۹۰).

قرائت‌های مختلف از تاریخ، اسباب چالش‌های بسیاری تاکنون بوده است. کتاب‌های مقدس، آسمانی‌ترین شکل قرائت تاریخی را پیش روی انسان‌ها نهادند. ثبت گوشه‌هایی از سرگذشت گذشتگان همواره بخش‌هایی از کتب مقدس را به خود اختصاص داده است. در قرآن مجید «تاریخ وسیله عبرت و تنبیه و بیدار کردن و آگاهی ملت‌ها و نسل‌های آینده و بعدی»(رسولی محلاتی، ۱۳۸۳ : ۱۳) بوده است و همین موضوع عظمت و اهمیت تاریخ‌خوانی و تاریخ‌دانی را با هدف آموزش و تربیت ابنای بشر به طور مؤکد به اثبات می‌رساند. ابن‌خلدون نیز، تاریخ را «عبر» به معنای عبرت‌ها دانسته است. از دیدگاه او «تاریخ اکنون متداول در میان همه ملت‌ها و نژادها و مورد اشتیاق خواص و عوام است و آن را ظاهر و باطنی است؛ تاریخ در ظاهر اخباری است درباره روزگاران و دولت‌های پیشین و معمولاً برای تمثیل و تزیین کلام به کار می‌رود، اما در باطن تفکر و تحقیق درباره حوادث و مبادی آنها و جستجوی دقیق برای یافتن علل آنهاست و چون از کیفیات وقایع و موجبات و علل دقیقی آنها بحث می‌کند، علمی است سرچشمه گرفته از حکمت و بایسته است که از دانش‌های آن شمرده شود»(برزگر، ۱۳۷٦: ۳۰۰).

ابن‌خلدون نخستین مورخی نبود که به لایه‌های پنهان تاریخ اشاره می‌کرد، درواقع پیش از او این یونانیان باستان بودند که سعی در آشکار کردن رویه پنهان حوادث و وقایع تاریخ داشتند. آنها یک گام نیز به پیش برداشتند و با شناختی که از ماهیت روایت‌های اساطیری و حماسه‌گون داشتند، تلاش کردند تا با انتخاب لحنی نمایشی سرگذشت پیشینان خود را توصیف کنند. بدین ترتیب گزارش‌های انتقادی آنان از سیر حوادث امروز به عنوان نمونه‌های ادبی، قابل توجه و دارای طرحی منسجم است (همان،۳۰۱). سنت تاریخ‌نگاری یونانیان کمابیش با دو گرایش عمده در تاریخ‌نگاری عمومیت یافت؛ «یکی مفهوم تاریخ‌نگاری به عنوان گردآوری و ثبت مدارک و اسناد، و

www.ketab.ir

دیگری مفهوم تاریخ به عنوان داستان‌گویی با توضیحات فراوان درباره علل رویدادها» (همان).

دیدگاه تحلیلی درباره وقایع و حوادث گذشته، بیش از هرچیز موجب قرائت‌های مختلف از تاریخ شده است، زیرا هر مورّخ و تاریخ‌نویسی می‌تواند از منظر خود، روایتگر رویدادی خاص به روش خود باشد. نمونه‌هایی از دیدگاه‌های مختلف که در زمینه یک واقعه تاریخی یا یک شخصیت تاریخی وجود دارد، کم نیست؛ چنانکه «دیدگاهی که مورخان سوسیالیست در قرن نوزدهم نسبت به اسپارتاکوس دارند همانی نیست که مورّخان سه قرن قبل از آنها داشته‌اند. همین مورّخان در قرن بیستم در باب تمامی تاریخ بشر فرولی را عرضه می‌کنند و می‌کوشند شواهد موردنظر خود را در تاریخ جهان پیدا کنند و به زعم اثبات نظر خود عرضه نمایند. چیزی که قبل از آن هیچ نسلی بدان نیندیشیده بود و بعدها از آن هم نسل‌های بعدی دربست آن را قبول نخواهند کرد» (آقاعباسی، ۱۳۸۱: ۱۳).

از این دیدگاه، تاریخ نه فقط جولانگاه حوادث و پیشامدها، بلکه محلی برای رویارویی اندیشه‌های مختلف است و از همین رهگذر در بازخوانی‌های مکرر تاریخ می‌توان به مقایسه گذشته و حال پرداخت و با تحلیل علل رویدادها و شناخت ریشه‌ها، شباهت‌های بین وقایع دیروز و امروز را دریافت و آن را برای ساختن آینده به‌کارگرفت. از این روست که در کنار تمام تعریف‌هایی که از تاریخ شده است، به درستی «تاریخ را علمی دانسته‌اند که رخدادهای پیشین را می‌کاود و روزی می‌تواند بسان ابزاری شود که آینده را پیش‌بینی کند»(ساماران، ۱۳۷۵: پیشگفتار).

تاریخ و نمایش

سرشت روایی تاریخ و میل غریب آن به قصه‌گویی (و نه افسانه‌سرایی) از همان آغاز بستری آماده را فراهم ساخت تا پایه‌های هنر کهن در آن مستحکم شود. نخستین شعرهای مدون متعلق به یونان باستان با محتوای اسطوره‌ای خود اولین گام‌ها را در

مسیر نوعی تاریخ‌نگاری برداشت و اگرچه ریشه در اسطوره و افسانه داشت، با ثبت باورهای کهن به دوره‌ای از تاریخ زندگی انسان رسمیت بخشید. این اشعار که زاده قدرت قلم هومر در ۹۰۰ سال قبل از میلاد بود، حدود چهارصد سال بعد پایه و اساس اجرای نمایش‌هایی متعلق به نمایش‌نامه‌نویسان یونانی قرار گرفت که بنیان تئاتر به معنای امروزی آن را گذاشتند و تاریخ را به گونه‌ای دیگر و با بیانی نو ارائه دادند.

نمایشنامه‌نویسان یونانی به خوبی دریافته بودند که تاریخ ارزشی بیش از «شرح‌ماوقع» دارد. به همین علت با قرار دادن انسان در مرکز توجه خود او را به مقابله در برابر سرنوشتی قرار دادند که از پیش تعیین شده بود و از همین رهگذر قالب‌های بیانی نوینی آفریدند که «تراژدی» و «کمدی» نام گرفت.

رویکرد نمایشنامه‌نویسان یونانی چندان دور از ذهن نبود، زیرا «تاریخ و نمایش تاریخی هر دو یک وجه مشترک دارند و آن **انسان** است که در هر دو موضوع مطالعه قرار می‌گیرد. در تاریخ، انسان آن طور که هست، با بوده معرفی می‌شود و در نمایش، آن‌گونه که باید باشد. در ضمن همین تعریف مختصر وجوه افتراق این دو را نیز تعیین می‌کند. در تاریخ، عنصری است که بیشتر بر واقعیت ملموس و مدارک و شواهد متکی است و نمایش، اگر هم بر واقعیتی متکی باشد این واقعیت لزوماً غیرذهنی نیست و آمیخته به عنصر **تخیل** است» (آقاعباسی، ۱۳۸۱: ۱۳).

به عبارت دیگر «نمایش، حقیقتی تخیلی است، در حالی که تاریخ سراسر است حقیقتی واقعی و برمبنای عینیت باشد» (همان). عنصر خیال‌پردازانه در نمایش حدومرزهای مرسوم را درمی‌نوردد و این قدرت را داراست تا کنش‌های تاریخی را از منظر راویان مختلف به تصویر کشد. شاید از همین روست که در تاریخ هنر نمایش، هر دو رویکرد مورد نظر در تاریخ‌نگاری یعنی «بازسازی تاریخ» و «رویکرد تحلیلی» را می‌توان دید و دنبال کرد.

اقتباس از تاریخ برای اجراهای نمایشی به طور مکرر دستمایه خلق آثار نمایشی بوده و هست؛ تا جایی که امروز بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران بر این باورند که

www.ketab.ir

اصولاً تعداد نمایشنامه‌های اصیل (در برابر اقتباسی) در جهان اندک است و چنانچه به دقت بررسی کنیم، کمتر نمایشی را می‌بینیم که به گذشته‌ای رجعت نیافته باشد. درواقع، حتی هیچ یک از مجموعه آثار شکسپیر هم نسخه اصلی نیستند، همان‌طور که نمایشنامه‌های یونانی نبودند، زیرا همه آنها برگرفته از تاریخ و روایت‌های کهن هستند. بدین ترتیب پربیراه نیست اگر کار انسان را نه خلق جهانی نو در داستان‌هایش، بلکه بازآفرینی جهان به نحوی که پیش‌از این وجود نداشت بدانیم.

این نگاه متفاوت به تاریخ، در قرن بیستم میلادی، اسباب نوآوری در آثار نمایشی را فراهم ساخت و موجب شکل‌گیری نظریه‌های جدید در اجرا شد. برتولت برشت[1]، نمایش‌نامه‌نویس و تئاتر آلمانی، گزینه «تاریخی‌سازی» را مطرح کرد و به ماهیت تاریخ، نمودی زنده بخشید و در مجموعه آثار خود آن را در عمل آشکار ساخت. او به اصل تعمیم‌پذیری موقعیت‌های تاریخی اصرار می‌ورزید و معتقد بود با بازتاب «بی‌تاریخ» موقعیت‌ها می‌توان انسان و کنش‌های وی را در همه عصرها و دوران‌ها مورد مطالعه قرار داد، زیرا محیط و شرایط تغییر می‌کند اما چیزی که هرگز تغییر نمی‌کند، **انسان** است و از این منظر «محیط تنها حکم مبدأ صرف را پیدا می‌کند، کمّیّتی می‌شود متغیر، چیزی می‌شود غیرانسانی که در اصل بدون انسان هم موجودیت دارد و به عنوان واحدی مستقل در برابر او قرار می‌گیرد، آن هم در برابر این موجود البته نامتغیر، در مقابل این کمیّت ثابت، انسان را چون محیط و محیط را چون متغیر انسان گرفتن، پس یعنی تغییر محیط را در مناسبات انسانی دیدن، ناشی از یک طرز فکر جدید است، ناشی از یک طرز فکر تاریخی است» (برشت، ۱۳۵۷: ۳۲۱). نظریه تاریخی‌سازی برشت در حالی مطرح شد که تا آن زمان صحنه نمایش، میل غریبی به نمایش تاریخ در ابعاد باشکوه آن داشت. دکورهای مجلل، لباس‌های باشکوه و هنرپیشگانی که با بیان و شیوه اجرایی پرطمطراق گفتگوهای متن را دکلمه می‌کردند و همه در خدمت نمایش جزئیات تاریخی از یک دوره یا واقعه تاریخی بودند. زندگی شخصیت‌های تاریخی

1. Bertolt Brecht (1898 – 1956)

www.ketab.ir

مانند لردها، کنت‌ها، شاهان و سلحشوران دستمایه خلق آثار قرار می‌گرفتند و سرگذشت آنان اغلب با رویکردی احساسی به نمایش درمی‌آمد. درواقع، قواعد تئاتر نئوکلاسیک که از دوران اجراهای اروپایی دامنگیر نمایش‌های تاریخی بود، هرگز نتوانست از صحنه نمایش آثار تاریخی رخت بربندد و به عنوان یک رویکرد که هدف آن «بازسازی تاریخ» و «گزارش ماوقع» بود، بعدها در سینما نیز ادامه یافت. از این رو، برشت و نوع نگاه متفاوتش به مقوله تاریخ و نمایش، نقطه عطفی در رویکردهای تاریخی در عالم نمایش شد و به منزله الگویی موفق در دنیایی که به سرعت رو به تغییر و تحول داشت، مطرح گردید.

تجربه برشت و سخنان او مانند برنارد شاو[1] که کمی قبل از برشت نمایش ژولیوس سزار را با انگلیسی مصطلح زمانه بیان تصنعی و مطنطن باب طبع آن روزگار روی صحنه برد (آقاعباسی، ۱۳۸۱: ۱۰۶)، همچنان که زمینه تحول و تغییر در نمایش‌های تاریخی را فراهم ساخت، دیدگاه‌هایی نیز را متوجه نمایش تاریخی کرد.

براساس این دیدگاه‌ها، نمایش تاریخی به معنای صرف به تصویر کشیدن یا به روی صحنه بردن یک واقعه تاریخی یا سرگذشت یک شخصیت تاریخی نیست. همچنین نمایش تاریخی بازسازی ماهرانه تاریخ به همراه جزئیات و توصیف صحنه‌ها و بازسازی لباس‌ها و گفتگوهای تصنعی و پرطمطراق نیست، بلکه نمایش تاریخی درامی است که با رجوع به هسته اصلی پیشامدها، پیامدهای آن را نقاد و روانکاوی شخصیت‌های تاریخی، کنجکاوانه علت رفتارهای آنها را بررسی می‌کند و سرانجام اینکه نمایش تاریخی در شکل ایده‌آل آن آینه‌ای است که از منظر یک روایتگر به نام نویسنده، رو به تماشاگر گرفته می‌شود تا او خود و چهره واقعی زمانه‌اش را بار دیگر در آن ببیند، به همین علت است که نمایش تاریخی را «تعاملی بین تخیل نویسنده، مهارت بازیگران و انتظار تماشاگر»(Harben،1988، به نقل از آقاعباسی، ۱۳۸۱) دانسته‌اند. مطابق این تعریف، انتظار تماشاگر که به عنوان عامل سوم در تحقّق امر

1. Bernard Shaw (1856 -1950)

www.ketab.ir

تاریخی در نمایش مطرح است، همان نقطه‌ای است که مرز روایت‌های تاریخی را از غیر آن بازشناسایی می‌کند. آگاهی تماشاگر از پایان روایت‌های تاریخی به انتظار او جلوه‌ای دیگرگون می‌بخشد. بارزترین نمونه آن را می‌توان در تعزیه‌ها و روایت‌های کهن آیینی مشاهده کرد که صبغه مذهبی دارند. درواقع، تماشاگر از سرنوشت امام حسین علیه‌السلام باخبر است یا عاقبت کار شمر و یزید را در خروج مختار می‌داند، اما آنچه برای او اهمیت دارد، نحوه و چگونگی عمل است و از همین‌جاست که نمایش تاریخی مرز پیدا می‌کند. «نمایشی که ملاحظه حقیقت تاریخی را نکند، شاید نمایش باشد اما دیگر نمایش تاریخی نیست. اما تعریف مو به موی تاریخ هم نمایش تاریخی نیست. قدرت الهام نویسنده را قادر می‌سازد که به سطح زیرین مدارک رخنه کند تا امکانات شخصیت انسان را درفته تا او را در تجربه‌ای عملی جستجو کند» (همان، ۱۵).

خصایص نمایش تاریخی علاوه بر مفاهیم فوق، نکته دیگری را نیز دربرمی‌گیرد و آن خصوصیت «معاصرسازی» است. معاصر بودن، اصطلاح مناسبی برای تفهیم معنا و منظور نمایش تاریخی است. یان کات[1] منتقد و نظریه‌پرداز تئاتر لهستانی، توانست این مفهوم را با بررسی اجراهای متعدد نمایش‌های شکسپیر به خوبی وصف کند. معاصر بودن از نظر او «به معنای ارتباط میان دو زمان است: اول، زمانی است که شخصیت‌های نمایش در آن به سرمی‌برند و دومی زمانی که بر تماشاگران می‌گذرد. هرگاه در اجرایی، این دو زمان دقیقاً به یکدیگر متصل شوند، شکسپیر که معاصر ماست پدیدار می‌گردد» (کات، ۱۳۹۰: ۱۲). مارتین اسلین[2] در مقدمه‌ای که بر کتاب با عنوان «شکسپیر معاصر ما» نوشته است، می‌گوید: «آثارهنری مستقل و بزرگ متعلق به تمامی زمان‌ها هستند و به همین دلیل است که حقایق جدید و معانی نوینی را برای هردوره آشکار می‌سازند؛ ازاین‌روست که دیدن مسائل معاصر در سیطره ابدی زمان و نیز برپاداشتن نمایشنامه‌های جاودان، چونان آینه‌هایی برای دوران خود، یکی از

1. Jon Kott (1914 -2001)
2. Martin Esslin (1918 -2002)

www.ketab.ir

شریف‌ترین کارکردهای منتقد و بهترین توجیه برای کار اوست»(همان، ۲۸). گفتارفوق مبیّن این امر است که «واقعیتِ تاریخ، ایستا و یک بُعدی نیست»(harben,1988، به نقل از آقاعباسی، ۱۳۸۱، ١٤). همین نکات، نمایش تاریخی را به هر شکل که اجرا شود، قائل به خصوصیاتی می‌سازد که مهم‌ترین آن آزادی نویسنده در حفظ دیدگاه‌های شخصی مبتنی بر رویکردهای تحلیلی است تا «واقعیت تاریخی را از دیدگاه خود تبیین کند»(آقاعباسی، ۱۳۸۱: ۱۵) و پویایی تاریخ را به شکل عملی به نمایش درآورد.

تاریخ و رسانه

همزمان با تحولات شگرف در صحنه نمایش و تئاتر در اوایل قرن بیستم، جهان شاهد رویداد بزرگ دیگری بود. اختراع رسانه‌های دیداری و شنیداری این امکان را به علاقه‌مندان و دست اندرکاران جهان نمایش بخشید تا در قالبی نو به خلق و تماشای آثار نمایشی بپردازند. از این پس رسانه‌هایی همچون رادیو، سینما و بعدها تلویزیون با هوشیاری و خرد، مصالح مورد نیاز خود را از حوزه عظیم‌تر تئاتر وام گرفتند و در این میان تاریخ یکی از مناسب‌ترین موضوع‌هایی بود که می‌توانست ضمن جلب توجه و علاقه‌مندی‌های شنوندگان و بینندگان، اهداف آموزشی و تربیتی که از رسانه‌ها انتظار می‌رفت، برآورده سازد.

امروز رسانه‌های جمعی یکی از مراجع عمده برای دستیابی به اطلاعات تاریخی شناخته می‌شوند. «رسانه‌های جمعی مانند رادیو، سینما و تلویزیون این ویژگی را دارند که بر حس زمان و مکان افراد تأثیر بگذارند» (همراز، ۱۳۸۵: ج). آنها توانسته‌اند با روش‌های جدید و به کمک فناوری به تولید اطلاعات و مطالعه بر وجوه مختلف تاریخ بپردازند. رسانه‌های دیداری و شنیداری این قدرت را دارند تا با تکیه بر جادوی تصویر و اثرگذاری آن و همزمان بهره‌گیری از امکانات شنیداری، مخاطبان خود را تحت‌تأثیر قرار دهند و آنان را در سفر در دهلیزهای غبارگرفته تاریخ همراه خود سازند. اگر در گذشته‌های دور، این مهم بر عهده راویان اخبار شفاهی بود که سینه به سینه به نقل

www.ketab.ir

رویدادهای گذشته می‌پرداختند و با جادوی کلام، شنوندگانشان را همراه خود می‌ساختند، امروز رادیو، تلویزیون و سینما این نقش را عهده‌دار شده‌اند و با کشف ظرفیت‌های روایی تاریخ علاوه بر ابعاد سرگرمی‌آفرین آن، با سوژه‌یابی وسیع، سعی در آشکار ساختن بخش‌های پنهان تاریخ دارند.

«نخستین جلوه‌های ظهور حضور تاریخ در رسانه‌های دیداری و شنیداری قرن بیستم پیشتر از سرتفتن گروهی معدود ولی علاقه‌مند بود که به‌تدریج انسجام یافت و در قالب برنامه‌های رادیویی، مستندات و نمایش‌های تلویزیونی و سرانجام بر صفحه وب خودنمایی کرد، به طوری که امروزه هریک از آثاری که به طور مستقل به موضوعات تاریخی می‌پردازد یا اشاره‌ای گذرا به رویدادهای تاریخی دارد، باید جداگانه مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد، زیرا ارزش این آثار در آگاهی‌بخشی تاریخی مخاطبان یکسان نیست و روش‌هایی که برای انعکاس تاریخی در روزگار ما به‌کار گرفته شده، بسیار متنوع است» (همان).

دستمایه قرار دادن موضوع‌های تاریخی در سینما عمری به بلندای تاریخ سینما دارد. اگرچه فیلم تاریخی و رویکرد سازندگان به موضوع تاریخ همواره محل مناقشه فراوان از سوی تاریخ‌دانان بوده است، اما به یقین تأثیرگذاری این دسته از تولیدات دیداری و شنیداری، فصل مشترک مخالفان و موافقان فیلم‌های تاریخی است. رابرت روزنستون[1]، مورخ نامدار آمریکایی در مقاله‌ای با نام «فیلم تاریخی به عنوان تاریخ واقعی» به صراحت مورّخان را به پذیرش این واقعیت دعوت می‌کند که به رغم تمام مخالفت‌ها مبنی بر تحریف تاریخ در سینما، فیلم‌های تاریخی پس از سالیان متمادی تأثیرات خود را حتی بر مورّخان حرفه‌ای گذارده‌اند (روزنستون،۱۳۹۱:۲۷). او فیلم‌های تاریخی را به مثابه نوعی جدید از تاریخ‌نگاری ارزیابی می‌کند که بسان دیگر گونه‌های تاریخ در مرزهای مشخص خود عمل می‌کند. تلاشی که مسلماً نمی‌توان درباره آن با معیارهای متعارف در شناخت تاریخ مکتوب داوری کرد. فیلم، جهانی تاریخی می‌آفریند که در کنار تاریخ مکتوب و

1. Robert A. Rosenstone

www.ketab.ir

شفاهی قرار می‌گیرد، با وجود این هنوز نمی‌توان موقعیت دقیق شناخت معنایی را تعیین کرد که این دنیا فراهم می‌آورد(همان).

مطالعه و بررسی گونه‌شناسی فیلم تاریخی به وضوح تأثیر رسانه تلویزیون را در شکل‌گیری، رشد و گسترش انواع فیلم تاریخی نشان می‌دهد. اگرچه موضوع تاریخ از همان ابتدا علاقه‌مندی رسانه‌های جمعی را متوجه خود ساخت، در نهایت این تلویزیون بود که با توجه به فراگیر بودن آن بهترین زمینه را برای تولید و پخش فیلم‌های تاریخی فراهم آورد. وجود صدها شبکه اختصاصی برای پخش مستندهای تاریخی مانند BBC و UK TV و کانال سایر شبکه‌ها که اغلب در جدول پخش خود برنامه‌ای تاریخی را در نظر دارند، نشان‌دهنده این امر است.

تاریخ به‌مثابه یک مضمون در ساختارهای مختلف برنامه‌سازی در تلویزیون به‌کار گرفته می‌شود. میزگردها و برنامه‌های گفتگومحور چالشی که با هدف تحلیل و تشخیص یک امر تاریخی ساخته می‌شوند، انواع مستند و بویژه مستندهای آرشیوی و مستندهایی همچون «پلی به گذشته» که یک مجری- راوی به شرح رویدادها و وقایع تاریخی می‌پردازد، همچنین فیلم‌ها و سریال‌های نمایشی از جمله قالب‌هایی هستند که در ساخت و تولید برنامه‌های تاریخی به کار گرفته می‌شوند. در این میان، فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی اغلب از محبوب‌ترین برنامه‌های تاریخی به‌شمار می‌روند که خود دارای انواع گوناگونی هستند.

مهم‌ترین مبحث مطرح درباره شیوه‌های روایت تاریخ در رسانه‌های جمعی که بعدها به بزرگ‌ترین چالش مورّخان و پژوهشگران مسائل تاریخی در زمینه فیلم‌های تاریخی تبدیل شد، موضوع وفادار نماندن به اصل رویدادهای تاریخی و در پاره‌ای از مواقع تحریف آنهاست. اگرچه به نظر می‌رسد نقد و نظرهای مورّخان در این باره کمی تند و در برخی موارد مغرضانه باشد، واقعیت این است که تحریف یا «ابداع» رویدادهای تاریخی در فیلم‌ها به‌کرات وجود داشته است. دیدگاه‌های وارونه و گاه مغرضانه به تاریخ و دگرگون نشان دادن وقایع، کم اهمیت دادن به شخصیت‌های تاریخی و اطلاق رفتار و

www.ketab.ir

صفات عجیب و نامربوط به آنان و تحریف در نمایش مکان‌ها یا مناسبات میان شخصیت‌ها، از جمله مواردی است که در انتقاداتی از این دست دیده می‌شود.

با اینکه خروج از گفتمان تاریخی و وفادار نماندن به مستندات تاریخی بخشی از تولیدات تاریخی سینما و تلویزیون را شامل می‌شود، اما روند فیلم‌سازی و شیوه‌های آفرینش هنری و اقتضائات آن در سایر موارد علت موجهی برای پاره‌ای تغییرات در واقعیت‌های تاریخی به شمار می‌روند. این شیوه تغییرات را که روزنستون از آن با اصطلاح «نوآوری»[1] یاد می‌کند، می‌توان نقطه عطفی برای نقد و نظر در ارزشیابی یک اثر نمایشی تاریخی تلقی کرد. در واقع «در مسیر یادگیری شیوه قضاوت درباره فیلم تاریخی با موضوع‌های متعددی روبه‌رو هستیم، ولی هیچ‌یک به‌اندازه موضوع «نوآوری» اهمیت ندارند. نوآوری، موضوع اساسی شناخت نمایش‌های تاریخی است. نوآوری، بحث‌برانگیزترین موضوع است. موضوعی که تاریخ به نمایش درآمده در فیلم را از تاریخ مکتوب – که اساساً از تخیل پرهیز می‌کند- متمایز می‌سازد. اگر راهی برای پذیرش نوآوری‌های موجود در فیلم‌های نمایشی و قضاوت درباره آنها بیابیم، آن گاه می‌توان دگرگونی- حذفیات و تلفیق‌های – کمتری را پذیرفت؛ دگرگونی‌هایی که تاریخ به نمایش درآمده در فیلم را از تاریخ مکتوب بسیار متمایز می‌سازد» (روزنستون، ۱۳۹۱: ٤٥).

نوآوری یاد شده از این دیدگاه ممکن است گمراه‌کننده یا حقیقی باشد (همان،۵۰). نوآوری حقیقی، گفتمان تاریخ را در روایت خود درگیر می‌سازد در حالی که نوآوری گمراه‌کننده با صرف‌نظر کردن از حقایق تاریخی، عامدانه با خروج از گفتمان تاریخ آن را وارونه به نمایش می‌گذارد. اگرچه عنصر مشترک هر دو روایت «تخیل» است، این جهت‌گیری کلی اثر است که فیلم تاریخی را قابل پذیرش یا مردود می‌کند. در روند یک نوآوری حقیقی، نویسنده ممکن است با بسط و گسترش وقایع به دراماتیزه کردن وقایع بپردازد. او کنش‌ها و واکنش‌ها را در زمینه‌ای تاریخی به تصویر می‌کشد و ممکن

1. invention

www.ketab.ir

است شرح هیچ‌کدام از جزئیات در تاریخ‌های مکتوب ذکر نشده باشد، اما او با تکیه بر تخیل خود به پر کردن شکاف‌های تاریخی می‌پردازد، درحالی که همچنان به اصل رویداد وفادار مانده و جهت حرکت او منطبق بر مستندات تاریخی است. در این بین اگر جرح و تعدیلی هم شکل می‌گیرد، به اقتضای درام و همین‌طور رسانه‌ای است که اثر، به منظور پخش از آن، تهیه و تولید می‌شود. به یقین، تاریخ سرشار از صحنه‌های خشن و بی‌رحمانه‌ای است که هرگز واقعیت زشت و عریان آن پاک نمی‌شود، اما نادیده گرفتن این خشونت در رسانه‌ای مانند تلویزیون نمی‌تواند به معنای تحریف و تغییر آن باشد (همان).

تخیل و ویژگی‌های آن که در آثار نمایشی تاریخی گاه دستاویز تغییرات یا تحریفات قرار می‌گیرد، خود مؤلفه‌ای تاریخی‌اند در رد یا قبول یک اثر تاریخی به شمار می‌رود. باید گفت که مرز و میزان و جواز تخیل در آثار نمایشی تاریخی با توجه به گونه‌های تاریخی، مشخص و معیار اصلی آن وفادار ماندن بر گفتمان‌های مقبول تاریخی است. چنانکه گفته می‌شود «برای آنکه فیلم‌های تاریخی جدی گرفته شوند، نباید از معانی و اطلاعاتی که هم‌اکنون درباره گذشته در اختیار داریم، تخطی کنند. تمام تغییرات و نوآوری‌ها باید با حقایق این گفتمان، متناسب باشند و قبل از اوت تاریخ‌نگاران باید برخاسته از دانش انباشتی پیرامون جهان متن‌های تاریخی باشد که فیلم‌ها بدان وارد می‌شوند» (همان).

www.ketab.ir