تاریخ نگاری سینما و مکاتب آن

دکتر احمد ضابطی جهرمی

موضوعات و دوره‌ها

معنی تحت‌اللفظی «تاریخ نگاری» (Historiography) نوشتن تاریخ است. واژهٔ انگلیسی هیستوریوگرافی ترکیبی است از واژهٔ یونانی «هیستوریا» که «به‌معنی آموختن از طریق پژوهش و بسط روایت گونهٔ آن چیزی است که شخص آموخته است، و «گرافو» به معنی ثبت علائم یا نوشتن روی تخته باخراشیدن یا کنده کاری است.»[1]

با نگاهی سطحی به کار تاریخ نگار، معمولاً چنین برداشت می‌شود که او حقایقی را از گذشته چون پنجره‌ای روشن به رویدادهایی که قبلاً اتفاق افتاده‌اندبر می گزیند و روایت می کند. اما مقولهٔ تاریخ نگاری مقوله‌ای پیچیده‌تر و بحث‌انگیزتر از این برداشت است: تاریخ نگار باید مدام ـ گاه ضمنی و گاه‌صریح ـ به پرسش‌های گوناگونی که به طور بنیادی ساختار و مضمون نوشتهٔ او را تعیین می کنند پاسخ دهد. پرسش‌هایی چون: چه موضوعاتی ارزش‌مطالعه و پژوهش دارند؟ چه چیزهایی به یک رویداد اعتبار می‌بخشند و آن را به صورت یک «حقیقت» تاریخی ثبت می کنند؟ چگونه این رویدادهای‌معتبر یا این حقایق را باید سازماندهی و ارائه کرد و چه تفسیرهایی برای پذیرش یا رد آنها باید به کار برد؟

در مورد تاریخ نگاری رسانه هایی چون سینما و تلویزیون، باید تأکید کرد که این دو رسانه به طرز پیچیده‌ای به مفاهیم دوگانهٔ تاریخ در فرهنگ غرب‌مرتبط اند. این مفاهیم دوگانه عبارت اند از:

الف) تاریخ به عنوان رویدادهای گذشته.

ب) تاریخ به مثابهٔ بازگویی (روایت) یا ارائه تصویری از این رویدادها.[2]

اما به رویدادهای گذشته «عمدتاً» می‌توان از طریق متون، چه متون نوشتاری و چه دیداری، دسترسی پیدا کرد- با رعایت این احتیاط و با توجه به اینکه‌بر متون همواره ذهنیت و نگرش افراد خاصی حاکم بوده است. به همین علت نیز از یک واقعهٔ تاریخی گاه چند روایت یا گزارش مختلف و بعضاً متضادارائه شده است. به قول برنارد اف. دیک،استاد امریکایی رشتهٔ ارتباطات: «اگر فیلم می‌تواند فضا و زمان را دستکاری یا تحریف کند، بنابراین همین کار رانیز می‌تواند با تاریخ انجام دهد!»[۲]

از گفتهٔ فوق نتیجهٔ دیگری نیز می‌توان گرفت: چون فیلم‌ها (فیلمسازان) به شیوه‌های مختلف فضا و زمان را دستکاری می‌کنند، بنابراین هرفیلمی با هرکارگردانی به شیوهٔ خاص خودش تاریخ را تحریف می‌کند!

علاوه بر اینها، خود رسانه، و در مقالهٔ ما سینما، در شکل‌گیری فرایندهای تاریخی مشارکت داشته و دارد: فیلمسازان این فرایندهای تاریخی را نه تنهاثبت، بلکه آنها را تفسیر نیز کرده‌اند. از طرف دیگر، سینما خود نیز از فرایندهای تاریخی، اقتصادی، صنعتی (فنی)، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌مختلفی که درطول تاریخش روی داده، متأثر شده است.

بنابراین رابطهٔ بین تاریخ و رسانهٔ سینما، ابعاد و اشکال مختلفی به خود می‌گیرد که عبارتند از:

الف) تاریخ خود این رسانه.

ب) تأثیری که این رسانه روی تاریخ داشته است.

ج) استفاده از تولیدات این رسانه (فیلم‌ها) در حکم سند و مدرک در پژوهش‌های تاریخی.

د) شیوه‌ای که این رسانه تاریخ را تصویر می‌کند.

تا کنون تاریخ نگاری سینما، به صورت تاریخ نگاری عمومی، عمدتاً بر تبیین یک یا چند محور از محورهای موضوعی زیر استوار بوده است:

الف) دوره‌های تاریخی (مثلاً دورهٔ سینمای صامت یا دورهٔ سینمای ناطق).

ب) کشورها (مثلاً سینمای فرانسه، سینمای ژاپن و به طور کلی سینمای ملل).

ج) شخصیت‌های سینمایی (عمدتاً کارگردان‌ها و آثارشان).

د) مکاتب سینمایی (مثلاً اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، نئورئالیسم، مکتب مونتاژ روسی و دیگر مکاتب).

در زمینهٔ دوره‌ها و کشورها، تاریخ نگار عوامل عمده‌ای چون وضعیت صنعت سینما، ویژگی‌های صنعتی و فناوری مرتبط با آن و عناصر اقتصادی،اجتماعی و فرهنگی خاص آن دوره‌ها یا آن کشورها را محور پژوهش قرار می‌دهد و آنها را با توجه به فیلم‌های تولید شده تبیین می‌کند. در موردشخصیت‌ها و مکاتب سینمایی، تاریخ نگار بر پایهٔ مراجع مورد نظر خود، یعنی آثار عملی و نظری فیلمسازان (فیلم‌ها، نوشته‌ها، مصاحبه‌ها،سخنرانی‌ها) و نوشته‌های نظریه پردازان، منتقدان و پژوهشگران سینما به عنوان محور پژوهش، عمدتاً به شخصیت‌ها، فیلم‌ها و مکاتبی می‌پردازد که‌ابداعات و نظریه‌های آنها بر جریان فیلم‌سازی یک کشور برای مدتی طولانی در سطح ملی تأثیر گذاشته یا بازتاب و تأثیر عمیقی در پدید آوردن یک‌جنبش سینمایی در سطح بین المللی داشته و به طور کلی برای تکامل زبان سینما و گسترش هنری آن، از جنبهٔ زیبایی‌شناسی، اثر تعیین کننده‌ای گذاشته‌است.

اما تاریخ نگاری در حیطه‌های درونی یا زمینه‌های خاص خود سینما (مثلاً تاریخ تحولات کارگردانی فیلم، تاریخ تحولات فیلم‌برداری و نورپردازی، تاریخ تحولات فیلمنامه نویسی، تاریخ تحولات صدا در سینما یا تاریخ تحولات تدوین) مقوله‌های تخصصی‌تر و حیطه‌های نسبتاً مرزبندی شده‌ای هستند که آنها را با عنوان «پژوهش‌های (درون) رسانه‌ای» می‌شناسیم.

در مقایسه با تاریخ نگاری عمومی سینما، تاریخ نگاری در جنبه‌های خاص و معینی از سینما، نظیر مواردی که در بالا ذکر شد، به دلایل زیر، خیلی کم‌انجام گرفته است.[۲]

۱. این نوع پژوهش‌های تخصصی و چند لایه، گروه کمتری را (در مقایسه با تاریخ‌های عمومی سینما) پوشش می‌دهد، مخاطبان آن معمولاً افرادی متخصص در یک رشتهٔ خاص هستند. فرضاً در مورد سینما، بیشتر آنها را پژوهشگران، از جمله دانشجویان، استادان و منتقدان این رشته تشکیل می‌دهند.

۲. از آن جا که این نوع پژوهش‌ها یا مطالعات عمدتاً مطالعات تخصصی «درون حوزه‌ای» سینما هستند، بنابراین پژوهشگر یا تاریخ نگار باید از دانش وشناخت تخصصی نسبتاً عمیقی در جنبه‌های اصلی و مهم آن رسانه برخوردار باشد. فرضاً، کسی که به سینما از دیدگاه روان‌شناسی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و نظایر اینها می‌نگرد، در واقع نوعی مطالعه یا پژوهش «بین رشته‌ای» و به تعبیری «برون حوزه‌ای»، انجام می‌دهد. او می‌خواهد بین‌سینما و یکی از دانش‌های بشری پیوندی ایجاد کند و رابطه یا پیوندی را بیابد، اما علاقه‌ای ندارد - بهتر است بگوییم نیازی ندارد - که فرضاً بداند مکانیسم تثبیت تصویر در دوربین فیلم‌برداری چه رابطه‌ای با میزان یا درجهٔ وضوح تصویر فیلم دارد؟ و از این طریق بخواهد دربارهٔ روند تکامل دوربین‌های فیلم‌برداری دورهٔ صامت و یا ناطق از جنبهٔ وضوح وعمق بیشتر تصویر در فیلم‌های تاریخ سینما پژوهش کند، یا فرضاً بداند که شماره‌های حاشیهٔ فیلم در چه دوره‌ای از تاریخ سینما متداول شده‌اند و چه سهولت‌ها و دقت هایی را تدوین فیلم ایجاد کرده‌اند؟

اما پژوهشگری که اختصاصاً از «درون» به مطالعهٔ سینما می‌پردازد، نه فقط باید به رابطهٔ بین یک جنبهٔ خاص از سینما با دیگر جنبه‌های آن توجه نشان‌دهد، مثلاً رابطه‌ای را بین یک ساختار تدوینی و تکنیک‌های صدا برداری و یا رنگ در سینما بیابد، بلکه باید به عوامل خارجی مؤثر بر آن جنبه نیز توجه کند. نمونهٔ بارز آن مقولهٔ تدوین است: تاریخ تدوین و تحولات آن بخش مهم و عمده‌ای از تاریخ سینما را در بر می‌گیرد، اما تاریخ سینما، به صورت عمومی، تمامی تاریخ نظریه‌های تدوین را شامل نمی‌شود. زیرا تاریخ نظریه‌های تدوین، به ویژه از اواخر دورهٔ سینمای صامت، از حد تاریخی فراترمی‌رود و وارد مقولات دیگری چون فلسفه، زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی، نشانه‌شناسی و دیگر مباحثی می‌شود که در تاریخ‌های عمومی سینما معمولاً، مورد بحث قرار نمی‌گیرند. در نتیجه، این نوع تاریخ نگاری اختصاصی سینما همواره مستلزم پی‌گیری تحولات آن موضوع یا آن مقولهٔ خاص دست کم در دو حوزهٔ موازی زیر است:

الف) توجه به تأثیر آن پدیده یا آن جنبه بر دیگر جنبه‌های سینما، همچنین تبیین تأثیر متقابل دیگر جنبه‌ها بر آن پدیدهٔ خاص در سینما (فرضاً محور قراردادن تدوین و بررسی شکل و زبان سینمایی یا اشکال روایت سینمایی - به مثابهٔ مطالعهٔ درونی سینما)

ب) تبیین روابط متقابل جنبه‌های بالا با حوزه‌های بیرون سینما (فرضاً محور قرار دادن تدوین و

بررسی آن با توجه به تأثیر ادبیات، فلسفه، ایدئولوژی، سیاست و فناوری بر سینما - به مثابهٔ مطالعهٔ برونی سینما.)

به طور کلی در تاریخ نگاری سینما، فعالیت تاریخ نگار بیشتر بر تبیین و شناخت چرایی ها و علل تغییرات و تحولات عمده و آشکار سینما، از جنبه های مختلف، وپاسخ به آنها، متمرکز است. تاریخ نگار سینما این کار را با بررسی نمونه های مشخص و برجستهٔ تاریخی انجام می دهد. اما بررسی این جنبه های

مختلف وعمدهٔ سینما، که همگی آنها در طبقه بندی «پژوهش رسانه ای» قرار می گیرند، عبارتند از:

الف) بررسی تاریخی سینما به مثابهٔ هنر

در این جنبه از تاریخ نگاری، سینما به عنوان یک شکل هنری، مثل دیگر هنرها، در نظر گرفته می شود و تحولات تاریخی شیوه های بیان آن موردبررسی قرار می گیرد. چون فیلمساز در جایگاه هنرمند قرارداده می شود، در نتیجه ساختن فیلم به طور کلی فعالیتی خلاقه و هنری به شمار می آید. بنابراین، فیلم یک اثر هنری در نظر گرفته می شود و در بوتهٔ نقد یا داوری هنری قرار می گیرد. عمده ترین جنبه ها و عرصه های هنری فیلم، مثل فیلمنامه نویسی، کارگردانی، فیلمبرداری، تدوین، صدا و موسیقی و موضوعات دیگری که در زیر مجموعه های آنها قرار می گیرند (نور، رنگ، میزانسن، صحنه آرایی، بازیگری، شخصیت پردازی و نظایر اینها)، نه فقط در یک یا مجموعهٔ آثار یک فیلمساز، بلکه در بین مجموعه ای از آثار فیلمسازان یک مکتب یا یک کشور یا یک دورهٔ خاص، از دیدگاه تمایلات زیبایی شناسی یا سبکی، بررسی می شود.

علاوه بر اینها مقوله های کلی دیگری چون تلقی های گوناگون از ماهیت هنری فیلم، زیبایی شناسی سینما و نظریه های سینمایی در این حیطه قرارمی گیرند. در جنبه های اخیر، فعالیت یک تاریخ نگار، اغلب و به ضرورت، به حیطهٔ فعالیت یک نظریه پرداز سینما نزدیک می شود. اما، در هر حال، تاریخ نگار محور اصلی پژوهش خود، یعنی تغییرات و تحولات تاریخی هر جنبه، را حفظ می کند. بررسی این تحولات ممکن است با رعایت ترتیب زمانی از آغاز اختراع سینما تا زمان حال را در بر گیرد یا یک مقطع خاص از تاریخ سینما را شامل شود.

ب) بررسی تاریخی فیلم به مثابهٔ یک وسیلهٔ ارتباط جمعی

در این جنبه از پژوهش های تاریخی سینما، تاریخ نگار، فیلم را به مثابهٔ یک «رسانه» با توجه به امکانات و محدودیت های موجود در نظام ارتباطی آن، طی تاریخ تحولش، معمولاً از سه دیدگاه بررسی می کند:

۱. نحوهٔ تنظیم پیام و ارسال آن به مخاطب (در طبقه بندی نظام های ارتباط دیداری - شنیداری مربوط به فیلم صامت سیاه و سفید، فیلم ناطق سیاه وسفید، فیلم ناطق رنگی).

۲. بررسی و ویژگی های رسانه ای آن (نور، واقعیت گرایی، حرکت، تدوین).

۳. بررسی تاریخی تأثیر محصولات سینمایی (فیلم ها) بر رفتارهای فردی و جمعی انسان ها از دیدگاه های مختلفی چون تربیتی، آموزشی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، اطلاع رسانی و تبلیغاتی.

ج) بررسی تاریخی سینما به مثابهٔ یک پدیده صنعتی یا فناوری

از این جنبه، پژوهشگر به بررسی تاریخی سینما به مثابهٔ یک دستاورد یا یک پدیدهٔ علمی ـ صنعتی می‌پردازد، تحولات سینما را با توجه به استانداردهاو ویژگی‌های فنی آن در زمینه‌های مختلف صنعت سینما کاوش می‌کند و در نتیجه مباحثی چون ساخت انواع عدسی‌ها و فیلترها (فیزیک اپتیک)، فیلم‌خام و محلول‌های ظهور فیلم (شیمی فیلم)، ساخت تجهیزات فنی فیلم‌برداری، نورپردازی، تدوین و صدا برداری (فناوری علومی چون مکانیک، برق، آکوستیک و نظایر این‌ها) را بررسی می‌کند. همچنین در زنجیرهٔ اختراعات و فناوری‌های گوناگون، جایگاه سینما را تبیین و پیوند آن را با دیگر فناوری‌هاو پدیده‌های صنعتی مورد توجه قرار می‌دهد.

د) بررسی فیلم‌سازی به مثابهٔ یک فعالیت اقتصادی و اجتماعی

تاریخ نگار، از این جنبه، فیلم را یک کالای تجاری و فیلم‌سازی را یک فعالیت اقتصادی در نظر می‌گیرد و مهم‌ترین جنبه‌های آن را طی روندهای تاریخی‌از دیدگاه تولید و بازار مصرف با توجه به مقوله عرضه و تقاضا (تولید، توزیع و فروش) بررسی می‌کند. در نتیجه، موضوعاتی چون مدیریت وسازماندهی، تولید فیلم در استودیوها و شرکت‌های فیلم‌سازی (در کشورها و دوره‌های مختلف) و فعالیت‌های مربوط به تولید، توزیع، بازاریابی، تبلیغات و پخش، میزان فروش فیلم‌ها یا استقبال مصرف کنندگان (تماشاگران) در بازارهای داخلی و خارجی پخش فیلم مطالعه و بررسی می‌کند. به‌علاوه، پژوهش در نحوهٔ شکل‌گیری و فعالیت نهادهای صنفی و مشاغل گوناگون تولید و توزیع فیلم نیز در یک دورهٔ تاریخی یا در یک کشور خاص‌می‌تواند موضوع مورد توجه تاریخ نگار سینما باشد. در این مورد نیز توجه عمدهٔ پژوهشگر در جهت تبیین انگیزه‌ها و رفتارهای اقتصادی و اجتماعی‌تولید کنندگان فیلم و مصرف کنندگان (مخاطبان) سینماست.

بدیهی است که هریک از جنبه‌های مذکور، کم و بیش، با یکدیگر ارتباط دارند. به این معنا که نمی‌توان منحصراً و یا به تنهایی، در یکی از این جنبه‌های‌چهارگانهٔ کلی سینما به پژوهش پرداخت و به دیگر جنبه‌ها اصلاً توجهی نکرد. مثلاً بین مقولهٔ فناوری و مقولهٔ سبک‌های سینمایی، یعنی بین جنبه‌های«ج» و «الف» یا جنبه‌های «ب» و «د» ارتباط تنگاتنگ و متقابلی وجود دارد. اما تاریخ نگار سینما یک پژوهشگراست و این توان یا امکان را دارد که یک‌جنبه از چهار جنبهٔ کلی بالا را به عنوان محور پژوهش خود در مرکز توجه قرار دهد. براساس آنچه گفته شد، در تاریخ نگاری سینما، چهار مکتب زیرمتداول بوده و هست.

۱. مکتب شخصیت‌های نخبه یا مکتب «مردان بزرگ»

در تاریخ‌های زیبایی‌شناسی فیلم، یعنی متون مربوط به آن گروه از تاریخ نگارانی که به تقدم شکل هنری سینما بر جنبهٔ اجتماعی آن قائل اند، این هنرحاصل کوشش یا نتیجه خلاقیت افراد نخبه در مراحل مختلف تاریخی تلقی می‌شود. در این مکتب، موضوعاتی چون کارگردان‌ها، سبک‌ها وجنبش‌های سینمایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. به طور خلاصه، در مکتب شخصیت‌های نخبه، علل تحولات تاریخی سینما، از جنبهٔ هنری، بیشتر به‌اشخاص اندیشمند، مبتکر و نوآور مرتبط است.

۲. مکتب جبر فناوری

پیروان این مکتب، بر خلاف مکتب قبلی، خلاقیت و ابتکار یک یا گروهی از اشخاص را علت تحولات تاریخی سینما نمی‌دانند، بلکه تحولات‌فناوری، طی تاریخ، عامل عمده‌ای می‌دانند که انسان را در زندگی خود «ناگزیر» به پیشرفت می‌کند. به عبارت دیگر، این مکتب به فشار و «جبر تاریخی‌فناوری» بر بشر اعتقاد دارد. منشأ فکری مکتب جبر فن آوری متأثر از این عقیدهٔ بسیار رایج است که: اختراع زاییدهٔ نیاز بشر است. اما اختراع نیز اگرموجب «پیشرفت» بشر می‌شود، پیشرفت نیز خود به نیازهای جدیدی می‌انجامد که نتیجهٔ آن تحول زنجیرهٔ فناوری هایی است که پس از انقلاب‌صنعتی، نرخ آن شتاب فزاینده‌ای به خود گرفته و «ناگزیر» تأثیرات عمیقی‌بر فرهنگ و زندگی نوع بشر و جوامع انسانی گذاشته است و به طور روزافزون نیز تشدید می‌شود.

مطابق تمایلات فکری تاریخ نگاران این مکتب، دربارهٔ سینما می‌توان چنین گفت: سینما نتیجهٔ تکامل یا تحول تکنیک‌های ایجاد شده درعکاسی استو پیدایش عکاسی نیز خود از فناوری‌های اپتیک و دانش شیمی منتج شده است. از سوی دیگر، اختراع تلویزیون نتیجه پیشرفت‌ها و تحولات فنی‌سینما و دیگر رشته‌های دانش، از جمله دانش بیونیک، الکترونیک، مخابرات و دیگر رشته‌های مرتبط با اختراع تلویزیون است. ویدئو نیز از دل تحول‌فناوری‌های تلویزیون بیرون آمده است و گسترش فن آوری‌های برق و مخابرات (الکترونیک) که ابتدا با پخش امواج رادیویی عملی شد، و رادیو نیز که‌خود به مقولهٔ اختراع لامپ و بعد ترانزیستور مرتبط بود، نهایتاً به اختراع فناوری ایستگاه‌های پخش تلویزیونی در خارج از جو سیارهٔ زمین، یعنی‌فرستنده‌های ماهواره‌ای، انجامید که این فناوری جدید نیز، خود، به پیشرفت علم بالستیک یا فناوری موشکی و توسعهٔ دانش فضا مربوط است. این‌نظام زنجیره‌ای از فناوری علوم و اختراعات به هم پیوسته یا وابسته به هم، دائماً بشر را به دنبال خود می‌کشاند - بخش عمده‌ای از بحث‌های رایج‌امروزی در این مکتب، بر مقولهٔ جبرفناوری دیجیتال، اینترنت و مولتی مدیا در رسانه‌ها و هنر متمرکز است.

اما در مقابل مکتب جبر فناوری، دیدگاه دیگری نیز مطرح است :در تبیین یاتعیین علل تحولات تاریخی، «فناوری» همیشه یک موضوع «فرعی» است واصل، همان انگیزه‌های اجتماعی و اقتصادی انسان است که تعیین می‌کند چه اختراعاتی باید یا نباید صورت گیرد. فرضاً در اختراع و تثبیت یک نوع‌فناوری، همیشه «کیفیت بهتر» عامل اصلی و تعیین کننده نیست بلکه اقتصادی یا مقرون به صرفه بودن آن برای مصرف کنندگان شرط است - حتی گاه‌یک عامل «سیاسی» علت اصلی رواج، پیشرفت یا توقف یک جنبهٔ خاص از یک اختراع است نه کیفیت بهتر آن. مثلاً در ایالات متحدهٔ امریکا، به‌کارگیری نظام ضبط و پخش تصاویر تلویزیونی به شیوهٔ «ان تی اسی سی» یا چیرگی قطع ویدئویی «وی اچ اس» بر قطع «بتاماکس» در زمرهٔ این‌مواردااند.

۳. مکتب اقتصادی

در این مکتب، دو نوع تبیین یا تحلیل از تحولات تاریخی سینما رایج است:

الف) تبیین اقتصاد سیاسی، که به نگرش تاریخ نگاران مارکسیست مربوط است. مطابق این نگرش، «ایدئولوژی به شکل روبناهایی چون قانون، دین ونظام ارتباطات به قدرت طبقهٔ حاکم مشروعیت می‌بخشد. عملکرد رسانه‌های صنعتی و محتوای متون یا آثاری که این نوع رسانه‌ها

تولید می‌کنند رانهایتاً باید به منزلهٔ پشتیبانی از ایدئولوژی حاکم به شمار آورد. بیشتر مطالعات و پژوهش‌های چند دههٔ اخیر در غرب، در زمینهٔ رسانه‌ها، که به‌موضوعاتی چون امریکایی شدن، جهانی شدن و امپریالیسم فرهنگی پرداخته، قویاً تحت تأثیر این نوع نگرش بوده است.»[۵]

ب) تبیین صنعتی، که بر خلاف مورد الف، انگیزه‌های سیاسی یا ایدئولوژیک رابه اقتصاد ربط نمی‌دهد بلکه «اقتصاد را فعالیتی عقلانی به منظور تضمین‌سود آوری در جامعه‌ای که به شیوهٔ سرمایه داری سازمان دهی شده، به شمار می‌آورد. از این دیدگاه، پخش بین المللی محصولات رسانه‌ای امریکا، یک‌رفتار عقلانی و نه یک دسیسهٔ ایدئولوژیک به شمار می‌آید.»[۶]

۴. مکتب اجتماعی

تاریخ نگاران پیرو این مکتب معتقدند که نهادها و ساختارهای اجتماعی، رفتار افراد را (به اجبار) تعیین می‌کنند. تاریخ نگاری که در زمینهٔ زیبایی‌شناسی‌سینما پژوهش می‌کند، ممکن است به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش باشد که: دید شخصی آلفرد هیچکاک چگونه در آثارش منعکس شده است؟اما تاریخ نگار اجتماعی سینما می‌خواهد بداند که: آیا نظام‌های متفاوت تولید فیلم در امریکا و انگلستان باعث ایجاد دو چهرهٔ متفاوت یا متمایز از این‌کارگردان، یکی «هیچکاک امریکایی» و دیگری «هیچکاک انگلیسی» شده است؟

علیرغم تفاوت در نگرش‌های مربوط به مکاتب تاریخ نگاری سینما، همهٔ آنها در یک چیز مشترک اند: همگی سینما را به دو بخش کلی سینمای صامت‌و سینمای ناطق تقسیم بندی کرده‌اند. اما تقسیم بندی ریزتر و یا جزئی‌تری نیز از این تقسیم دوتایی کلی می‌توان به شرح زیر ارائه کرد - این دوره‌ها برای‌تاریخ نگار زیبایی‌شناسی فیلم معمولاً با اختلاف در زیبایی‌شناسی و برای تاریخ نگار اقتصاد سینما با تحول در اقتصاد دوره‌ها تعیین می‌شوند:

۱. دورهٔ تاریخ سینما تا سال ۱۸۹۵ (سال اختراع سینما) که هم مراحل چگونگی پیدایش تصویرمتحرک از قرون وسطا به بعد را در بر می‌گیرد و هم‌تکامل جنبهٔ خاصی از دیگر هنرهایی که در اختراع سینما تأثیر مهمی داشته‌اند شامل می‌شود، مثلاً تئاتر، ملودرام‌های عصر ملکه ویکتوریا و عکاسی.

۲. سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۷ (دورهٔ سینمای اولیه)، که سینما تدریجاً از یک سرگرمی یا تفریح معمولی به صورت هنر در می‌آید و فیلم‌سازی فعالیت‌اقتصادی سود آوری شناخته می‌شود. (مرحلهٔ پایانی این دوره که با فیلم‌های بلند داستانی مشخص می‌شود، «سینمای انتقالی» نام دارد).

در مورد این دوره که «سینمای پیش از هالیوود» نیز خوانده می‌شود، باید اضافه کنیم که :پژوهشگران سینما عمدتاً در آخرین دههٔ قرن گذشته گزارش‌هایی را از دو دههٔ نخست تاریخ سینما ارائه کرده‌اند که از سال اختراع سینما تا سال ۱۹۱۷، یعنی زمانی که «اصول مدرن» فیلم‌سازی یا ضوابط متعارف‌سینمایی تثبیت شد، را در بر می‌گیرد. اصطلاح «سینمای پیش از هالیوود» به برتری یا سیطرهٔ جهانی که سینمای امریکا پس ازجنگ اول جهانی به‌دست‌آورد مربوط می‌شود. این دوره خود به دو زیر دوره تقسیم می‌شود:

الف. سینمای اولیه (Primitive Cinema): که از سال ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۷ را شامل می‌شود. فیلم‌های این دوره، از لحاظ ساختار، با فیلم‌های مدرن و امروزی‌بسیار تفاوت دارند.

ب. سینمای مرحلهٔ انتقالی (Transitional Cinema): که سینمای سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۷ را در بر می‌گیرد. اگرچه دراین دوره ضوابط و اصول سینمایی‌مسلط پدید می‌آید، اما هنوز به صورت تثبیت شده یا استاندارد در نیامده‌اند.

تا دههٔ ۱۹۷۰: اغلب تاریخ نگاران سینما این دوره را نادیده می‌گرفتند و فقط مطالبی دربارهٔ برخی از پایه گذاران و خالقان هنر سینما، نظیر پورتر وگریفیث، می‌نوشتند. اما در سال ۱۹۷۸، فدراسیون بین المللی آرشیوهای فیلم (the International Federation of Film Archives) (FIAF) گروهی ازپژوهشگران تاریخ سینما و متخصصان آرشیوهای فیلم را در شهر برایتون انگلستان (زادگاه مکتب فیلم‌سازی برایتون) به منظور ارزشیابی فیلم‌های‌باقیمانده از سال‌های ۱۹۰۰ - ۱۹۰۷ گرد هم آورد. نتیجهٔ «کنفرانس برایتون» این بود که پژوهشگران تاریخ سینما باید توجه بیشتری به «سینمای اولیه» کنند. زیرا سینمای این دوره به‌خاطر زمینه‌ای که برای پیدایش سینمای کلاسیک هالیوود فراهم آورده، در خور اهمیت و پژوهش بیشتری است.[۲]

پس از کنفرانس برایتون، پژوهش‌های تاریخی دربارهٔ «سینمای اولیه»، روی تحلیل‌های متنی و فهرست کردن تکنیک‌ها و روش‌های فیلم‌سازی سال‌های‌پیش از ۱۹۰۷ متمرکز شد. اما هم چنان که تاریخ نگاران پیش رفتند وبه دورهٔ «سینمای انتقالی» رسیدند، دامنهٔ پژوهش‌ها وسعت بیشتری یافت و دیگرجنبه‌های فیلم‌سازی آن دوره (نظیر شیوه‌های تولید فیلم، فناوری سینما، تماشاگران و زمینه‌های فرهنگی - اجتماعی) را نیز در برگرفت.

۳. سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۰، که شامل تثبیت تدریجی موقعیت هنری سینما توأم با رونق اقتصادی آن است (سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۲، سینمای جهان‌در مرحلهٔ انتقال یا گذر از صامت به ناطق قرار می‌گیرد. این چند سال، به جز در چند مورد خاص که تعداد کمی شاهکار را شامل می‌شود، جنبهٔ‌زیبایی‌شناسی قابل توجهی ندارد. اما از لحاظ اقتصادی برای هالیوود که در تولید فیلم ناطق پیشرو و مبتکر ست، یک موفقیت و برای سینمای اروپادورهٔ بحران به شمار می‌آید. در فاصلهٔ جنگ اول جهانی تا پیدایش سینمای ناطق، سلطهٔ اقتصادی با هالیوود، اما برتری هنری با اروپاست).

۴. سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۵، دورهٔ طلایی تسلط هالیوود در هر دو جنبهٔ فوق است. در این دوره، فیلم‌های امریکایی به موفقیت مالی زیادی دست‌می‌یابند. اما این دوره در تاریخ زیبایی‌شناسی فیلم نیز دورهٔ مطرحی است، به ویژه این که اهمیت هنر تدوین عملاً مورد تردید قرار می‌گیرد و نخستین‌تجربه‌ها با فیلم رنگی آغاز می‌شود.

۵. سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰، هم‌زمان با گسترش سینما در جهان، دورهٔ رقابت تلویزیون با سینما و سال‌های واکنش سینما به این تهدید با رقابت است. سینمای هالیوود، اگر چه از لحاظ تجاری هم چنان مسلط است، اما از نظر زیبایی‌شناسی سلطهٔ چشمگیری ندارد (برتری زیبایی‌شناسی با سینمای‌اروپاست). این دوره با رواج فیلم رنگی و پیدایش شیوهٔ «پرده عریض» مشخص می‌شود.

۶. سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰، رشد «موج نو» سینمای فرانسه، در دههٔ شصت، تلقی تازه‌ای از تولید فیلم با بودجهٔ اندک و درک جدیدی از ارزش‌های‌اجتماعی و سیاسی سینما به‌وجود می‌آورد - این عوامل همگی با هم تلفیق شدند تا «موج‌های نو» دیگری در اروپای شرقی، امریکای لاتین، آسیا وحتی ایالات متحدهٔ امریکا آغاز شود.

۷. سال‌های ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰ که سینمای معاصر را در بر می‌گیرد. از ویژگی‌های سینمای معاصر،

گرایش به پسامدرن است که شرایط زندگی «انسان‌پسامدرن» و تناقضات موجود در جامعه «عصر پسامدرن» را به نمایش می گذارد، هم چنین با موازین و ایده‌آل‌های «هنر مدرن» (علم گرایی، خرد ورزی، فناوری) به تعارض برخاسته و به نقد یا هجو آن می‌پردازد. در «سینمای مدرن» معمولاً موازین زیر مورد توجه قرار می گیرد:

- به نقش خلاقهٔ کارگردان به عنوان «مؤلف» و خالق «سبکی واحد» اهمیت داده می‌شود.
- ضدتئاتری بودن فیلم اهمیت دارد.
- فیلم باید اندیشه و تعقل تماشاگر را برانگیزد.
- تأکید فیلم برساختار نماهای جداگانه است.

در نتیجه از دیگر ویژگی‌های فیلم‌های پسامدرن، تکثرگرایی و گوناگونی در سبک است. به این معنا که بر خلاف سینمای مدرن، سبک واحدی در این‌فیلم‌ها دنبال نمی‌شود و تقلیدی یا ترکیبی از انواع سبک‌ها و گونه‌های فیلم در آن به چشم می‌خورد. مثلاً از فیلم‌های وسترن، گانگستری، موزیکال وحتی علمی - تخیلی قدیمی و قبلی تاریخ سینما به شیوه‌ای هجوآمیز و یا بدلی (شبیه سازی) تقلید می‌شود، به همین سبب از یک طرف «روابط‌بینامتنی» در این فیلم‌ها به چشم می‌خورد و ازطرف دیگر «بریکولاژ» - در بریکولاژ، سبک‌ها، گونه‌ها، بافت‌ها و گفتمان‌های مختلف کنار هم می‌آیند.مثلاً در فیلم برزیل (۱۹۸۵) به کارگردانی تری گیلیام، تقلیدهای هجوآمیزی از دو فیلم معروف رزمناو پوتمکین و جنگ ستارگان را شاهد هستیم. در فیلم‌رفقای دیرین (۱۹۹۰)به کارگردانی رنه نورمن، تقلیدهایی از فیلم‌های نئورئالیستی صورت گرفته است.

ازویژگی‌های بارز تدوین در فیلم‌های پسامدرن این است که تصاویر زندگی و تاریخ را غالباً به‌طور گسیخته و پرش دار به نمایش می‌گذارند. از این رویرش‌های فیلم‌های پسامدرن معمولاً آشکارترند و یا تمرکز را به‌شدت به هم می‌زنند. از دیگر ویژگی‌های این فیلم، شیوهٔ روایت موضوع و رابطهٔ آن باساختاری است که تدوین برای فضا و زمان روایت خلق یا تعیین می‌کند - این فیلم‌ها معمولاً مرز بین وقایع گذشته و حال را از بین می‌برند. سینمای‌پسامدرن هم چنین به موضوعات و به جنبه‌های زیر توجه دارد:

نوستالژی - تقلید و هجو - فمینیسم، بازنگری (غالباً طعنه‌آمیز) تاریخ - ویدئو و تلویزیون، تلویزیون به‌طور کلی تأثیر زیادی بر هنر پسامدرن گذاشته‌است، تا آنجا که هنر سینما تحت این تأثیر در دو دههٔ گذشته، سبک مسلط واحدی نداشته است. (از فیلم‌های مشهور پسامدرن یکی بلیدرانر (۱۹۸۳/ ۱۹۹۳) ساختهٔ ریدلی اسکات است که شرایط زندگی درجامعه پسامدرن و تناقضات آن را نمایش می‌دهد و دیگری وال استریت (۱۹۹۰) به کارگردانی‌اولیور استون که اهمیت پول و ثروت را در این نوع جامعه تصویر می‌کند. مخمل آبی (۱۹۸۶) ساخته دیوید لینچ نیز در زمرهٔ فیلم‌های مطرح این گرایش‌است).

توجه به جنبه هایی خاص از گفتهٔ زیر به نقل از جیمز موناکو، ما را در نتیجه گیری کلی از مطالبی که تا اینجا آمد، یاری می‌کند - هر چند که برای تبیین‌تاریخ سینما، سه عاملی را که موناکو نام برده کفایت نمی‌کند (ما جنبه مهم دیگری را نیز به آن اضافه می‌کنیم):

«آنچه در درک تاریخ سینما اهمیت دارد، توجه به این نکته است که چگونه هر یک از این عوامل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، روانی و زیبایی‌شناختی با دیگر عوامل، در مناسباتی

پویا با هم در می‌آمیزند. از آن جا که فیلم پدیده‌ای پیچیده و بغرنج است، تاریخ سینما را می‌توان محصول تناقض‌های متعددی دانست که استنتاج منطقی آنها خود به عنصری برای تناقض بیشتر تبدیل می‌شود، مثلاً یک فیلم خاص محصول تقابل‌های متعدداست: کارگردان در مقابل فیلمنامه نویس، فیلمنامهٔ آرمانی در مقابل واقعیات عملی فیلمسازی، سایه در مقابل نور، صدا در مقابل تصویر، شخصیت درمقابل طرح و از این قبیل، هر فیلم نیز خود عنصری است در نظام‌های وسیع‌تری از تقابل‌ها: مثلاً گونهٔ [ژانر] فیلم با یک فیلمنامهٔ خاص درتضاد است،سبک فیلمسازان فلان استودیو با سبک شخصی فلان کارگردان منطقاً در تضاد است و بالاخره این عناصر گسترده که در یک یا چند تناقض درگیرند،مجموعاً به تاریخ عمومی سینما شکل می‌دهند. تعداد بسیار اندکی از پدیده‌های تاریخ سینما را می‌توان با قوانین سادهٔ علت و معلول توضیح داد. اما سه‌عامل اصلی دخیل در فیلم، یعنی عوامل اقتصادی، سیاسی (شامل روان‌شناسی و جامعه‌شناسی) و زیبایی‌شناسی، مهم‌ترین و مؤثرترین آنها هستند.هیچ کدام از این سه عامل نیز به نحو قاطع و بی چون و چرایی مسلط نیست.. به طور خلاصه، در تاریخ سینما، هدف ما نباید تعیین این نکته باشد که:چه چیزی علت چه چیز دیگری است، بلکه باید به دنبال فهم این نکته باشیم که: چه چیزی با چیز دیگر رابطه دارد. در تاریخ سینما برای هر پدیدهٔ موردتوجه، حداقل سه توضیح [اقتصادی، سیاسی، زیبایی‌شناسی]امکان دارد. مهم نیست که کدام یک از این سه توضیح درست است، بلکه مهم تعیین‌چگونگی مناسبات این سه عامل با یکدیگر و با جهان ورای آنهاست».[۸]

ضمن تأیید این سه جنبه و این بخش از نظر موناکو که: «تاریخ نگار سینما باید به‌دنبال کشف روابط پدیده‌ها باشد»، باید اضافه کنیم که تنها سه توضیح‌اقتصادی، سیاسی و زیبایی‌شناسی برای تبیین روابط بین پدیده‌ها در تاریخ سینما کفایت نمی‌کند، بلکه توضیح فنی (فناوری سینما) و تأثیرات عمیق آن‌را بر دیگر جنبه‌ها باید درنظر داشت. چرا که در بسیاری موارد، یک نوع فناوری خاص توانسته نه تنها به تأثیرات اقتصادی، بلکه به تأثیرات عمیق‌زیبایی‌شناسی درسینما منجر شود (فناوری ناطق کردن فیلم در این زمره است).

نمونه‌های دیگر، از جمله در عرصهٔ تدوین، اختراع میز مکانیکی - برقی تدوین (موویولا) است که درسال ۱۹۲۲ توسط ایوان سروریه در هالیوودااختراع شد و علیرغم مشکلاتی که در کار پیش می‌آورد، اما دو دستاورد هنری (زیبایی‌شناسی) و اقتصادی را توأم داشت: اختراع این دستگاه به دقت‌تدوین نماهای فیلم و سرعت کار تدوینگر افزود. زیرا اولاً با دور فیلم‌برداری فیلم (دور موتور دوربین) قابلیت انطباق داشت و ثانیاً می‌شد فیلم را روی‌میز به پس و پیش برد یا متوقف نمود (تا پیش از این اختراع، تدوین با گرفتن نوار فیلم در مقابل یک منبع نوری و مرور قاب به قاب آن با چشم انجام‌می‌شد و نتیجهٔ کار را در دستگاه نمایش فیلم می‌دیدند).

اختراع نوار صدای مغناطیسی با داشتن سوراخ‌های مشابه حاشیهٔ فیلم، در اواخر دههٔ ۱۹۵۰، نیز تحول عمیقی را در ساختارهای تدوین سمعی -بصری، صدا گذاری و میکساژ فیلم به‌وجود آورد. در همین زمان اختراع اسپلایسری که با چسب نواری شفاف (اسکاچ) کار می‌کرد، انقلابی در کارتدوین ایجاد کرد - این اسپلایسر (معروف به اسپلایسر گیوتینی)برای تدوین کپی کار یا «راش»، توسط لئوکاتوزو، سرتدوینگر ایتالیایی فیلم‌های اولیهٔفدریکوفلینی، اختراع شد (پیش از آن از اسپلایسرهایی که با چسب مایع فیلم - فیلم سمنت - کار می‌کرد استفاده می‌شد که نه تنها بوی

زنندهٔ چسب‌مشام تدوینگر را می‌آزرد و او دقایقی را به انتظار خشک شدن چسب باید تلف می‌کرد، بلکه به‌خاطر تراشیدن امولسیون فیلم، چنانچه اشتباهی یاخطایی در انتخاب نقاط برش (پیوند) نماها صورت می‌گرفت، امکان جبران یا ترمیم نبود و ناگزیر باید کپی کار دیگری از همان نما چاپ می‌شد و این اتفاق هم به هزینهٔ تولید فیلم می‌افزود و هم کار تدوین را با کندی یا تأخیر پیش می‌برد).

زیبایی‌شناسی سبک «ترکیب بندی درعمق» نیز زمانی در عمل کاملاً تحقق یافت که فیلم‌های خام با امولسیون‌های حساسیت بالا، عدسی‌های فاصله‌کانونی کوتاه و وسایل پیشرفتهٔ نورپردازی در اوایل دهه ۱۹۴۰ اختراع شد و در اختیار فیلم‌سازان قرار گرفت، در حالی که اندیشه و آرمان دستیابی به آن، از لحاظ نظری، و تا حدودی عملی، از اواخر دورهٔ صامت وجود داشت.

مشکلات تاریخ نگاری سینما

یکی از عمده‌ترین مشکلاتی که امروزه، تاریخ نگاران، سینما با آن مواجه‌اند، پیامدهای خسارت تأسف باری است که در گذشته به میراث‌های ملی وجهانی هنر سینما وارد شده است. این هنر پیش از آنکه نخستین آرشیوهای مدرن فیلم در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ تأسیس شوند، دستخوش خساراتی فاجعه‌بار شد. (البته هنوز هم در تعدادی از کشورها، به‌ویژه کشورهای به اصطلاح در حال توسعه جهان سوم، به علل مختلف، نسخهٔ نگاتیو و یا پوزیتیوفیلم‌ها را از بین می‌برند).

تقریباً نیمی ازتمام فیلم هایی که در فاصلهٔ سال اختراع سینما (۱۸۹۵) تا سال ۱۹۵۰ در جهان تولید شده‌اند از میان رفته است.[۹] سه عامل اصلی در این‌نابودی نقش داشته:

۱. نحوه برخورد فکری و فرهنگی بشر با سینما.

۲. طبیعت ترکیبات شیمیایی نوار فیلم و امولسیون تصویر آن.

۳. آسیب‌های فیزیکی.

آثار سینمایی، هم کالای تجاری به شمار می‌آیند و هم ارزش فرهنگی دارند - البته متأسفانه برای نیم قرن تمام، جنبهٔ تجاری فیلم‌ها بر جنبهٔ فرهنگی وهنری آنها اغلب تفوق داشته است و تنها در همین ۶۰-۵۰ سال گذشته این اندیشهٔ فرهنگی مهم شکل گرفت که: تصاویر متحرک بخش بی همتایی ازمیراث‌های فرهنگی هر ملت است، سینما هنری جهانی و متعلق به همه بشریت است و باید ازآثار یا دستاوردهای آن در محل های مخصوص و باروش‌های ویژه حفاظت و نگهداری شود.

نخستین موج بزرگ نابود کردن فیلم‌ها تقریباً طی سال‌های جنگ جهانی اول تا اواخر دههٔ دوم قرن بیستم اتفاق افتاد که قربانی آن «سینمای اولیه» بود.(براساس گزارش دیوید کوک، تاریخ نگار سینما: «از ۵۰۰ فیلمی که ژرژ ملیس ساخت فقط حدود ۱۴۰ فیلم امروزه باقی مانده است. در سال ۱۹۱۷چهار صد فیلم از فیلم‌های ملیس از جانب ارتش فرانسه مصادره شد تا پس از ذوب کردن در ساختن تخت پوتین سربازان از آنها استفاده شود. ملیس درسال ۱۹۲۳ پس از ورشکسته شدن، تعدادی از نگاتیوهای خود را از بین برد و موجودی انبار پوزیتیوهایش را نیز به صورت کیلویی به یک دلال‌فیلم‌های دست دوم فروخت.»[۱۰]

پس ازجنگ جهانی اول، نمایش آثار سینمایی پیش از جنگ را که به آنها لقب اهانت‌آمیز

«سینمای کهنه» داده بودند، به عللی چون: تغییر سلیقه‌تماشاگران، نیاز به موضوعات و قالب‌های جدید برای جذب بیشتر تماشاگر، رقابت در فروش بالاتر و افزایش طول زمانی فیلم‌ها، (رواج تهیه و تولیدفیلم‌های بلند داستانی) متوقف شد و این آثار چون بازارشان را از دست داده بودند،با قیمتی بسیار ارزان در اختیار خریدارانی گذاشته شد که برای به‌دست آوردن املاح نقرهٔ موجود در امولسیون فیلم‌ها، همه را شسته و نقره کشی کردند.

چنین واقعه‌ای در بسیاری از کشورهای اروپایی و امریکا رخ داد - انستیتو فیلم امریکا برآورد کرده که، ۸۵ درصد از فیلم هایی که بین سال‌های ۱۸۹۵ تا۱۹۱۸ در ایالات متحده تولید شده بودند، به همین ترتیب از بین رفتند، این درصد برای فرانسه و ایتالیاو کشورهای اروپای شمالی نیز در همین حدودبوده است.[۱۱] (حتی در مواردی آمارهای تکان دهنده‌ای وجود دارد، مثلاً رن مترام، پژوهشگر امریکایی سینما، گزارش کرده که: فقط پنج درصد ازفیلم‌های تولید شده در این برهه از تاریخ سینمای دانمارک باقی مانده است)[۱۲] در این دوره نه فقط آثار ژرژ ملیس و فردیناند زکا، بلکه فیلم‌های اولیهٔبزرگانی چون ابل گانس، موریس استیلر و ویکتور شوستروم نیز به همین مصیبت دچار شدند.

دومین موج نابود کردن فیلم‌ها، درست مثل کلی فروشی آنها در مرحله قبل، بین سال‌های ۱۹۲۷ - ۱۹۳۰ که دوره انتقالی سینما از صامت به ناطق‌است، شکل گرفت که البته این اتفاق بیشتر به تحول در فناوری سینما مربوط می‌شود (تغییر در نسبت ابعاد قاب تصویر، حاشیه صوتی فیلم وجایگزینی آپارات‌ها برای نمایش فیلم صدا دار و دیگر مسائل فنی از این دست، در نابود شدن بخش عمده‌ای از میراث دورهٔ صامت مؤثر بوده‌اند). ظرف‌سه سال، صنعت سینما در سراسر جهان با ذخیره‌ای از فیلم‌های بدون مشتری مواجه شد که با استقرار نظام تولید فیلم ناطق، در اختیار خریداران «کالاهای کم ارزش» قرار گرفت.

سومین موج نابود سازی آثار سینمایی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ آغاز شد. تا پیش از این تاریخ، «بیس» (Base) فیلم (پایه یا بدنهٔ حامل امولسیون تصویر) ازجنس نیترات سلولز بود که قابلیت اشتعال زیادی داشت. در این مقطع از تاریخ سینما، «فیلم بی خطر» ساخته شد که جنس آن از استات سلولز بود وخطر آتش سوزی نداشت. در این مرحله نیز تعدادی از کشورها استفاده از فیلم نیتراته را ممنوع کردند و چون فیلم‌های نیتراتی ناپایدارند و خود به خودتجزیه و فاسد می‌شوند، در نتیجه، حجم زیادی از «فیلم‌های خطرناک و فسادپذیر» معدوم شدند. اما از مشکلات شیمیایی «فیلم‌های بی خطر» دردوره‌ای که تولید فیلم رنگی به شیوه تکنی کالر آغاز شد (سراسر دهه ۱۹۴۰) این بود که فیلم‌ها به تدریج رنگ پریده می‌شدند. (این آسیب، ناشی ازواکنش‌های شیمیایی مواد رنگی اصلی امولسیون فیلم، پس از ظهور، بر یکدیگر است که در مورد فیلم هایی که باشیوه تکنی کالر تولید شده‌اند بسیارسریع و شدید اتفاق می‌افتد) عیب ناپایداری و تجزیه رنگ که نتیجه آن رنگ پریدگی و از دست رفتن توازن رنگی نماهای فیلم‌های تکنی کالربود، بااختراع شیوهٔ ایستمن کالر در آغاز دههٔ ۱۹۵۰، به میزان زیادی برطرف شد - در هر حال خاصیت تصاویری که از طریق فرآیندهای فوتو - شیمیایی تهیه‌می‌شوند پریدگی رنگ به مرور زمان است.

اما آسیب‌های فیزیکی زیر نیز در نابودی فیلم‌ها بی تأثیر نبوده:

الف. استفادهٔ زیاد از یک نسخه و فرسوده شدن آن (به‌ویژه اگر آن نسخه منحصر به‌فرد باشد و

امکانی برای تهیه کپی و یا جایگزینی فراهم نیاید، این آسیب جبران ناپذیر است). استفادهٔ زیاد از یک نسخه، آسیب هایی چون: خراشیدگی، دندانه زدگی، پارگی و ریختگی امولسیون تصویر را در پی دارد(هنوز هم قسمت های به شدت آسیب دیده و دندانه زدهٔ فیلم ها را متصدیان آپارات قیچی می کنند و دور می اندازند. این کار باعث می شود که نماهایی ازیک فیلم، که تصادفاً همان نماها ممکن است برای کار یک پژوهشگر سینما در آن زمان یا درآینده مهم باشد، حذف شود. مشکلات پژوهشی و مطالعاتی آتی روی فیلم زمانی مضاعف می شود که فقط یک نسخه از آن اثر باقی مانده باشد).

ب. چسبندگی امولسیون فیلم ظاهر شده: چنانچه حلقهٔ فیلم به مدتی طولانی باز و جمع نشود، پیامد آن چسبندگی فیلم و کنده شدن امولسیون از نواراست. (تا مدت ها برای پیشگیری از چسبندگی فیلم های قدیمی و جذب رطوبت، در داخل قوطی فیلم گرد کافور می ریختند).

ج. خشک شدن نوار فیلم و از دست دادن نرمش پذیری، نه فقط فیلم های نیتراتی بلکه استاتی نیز به مرور زمان شکننده و خشک می شوند. این خاصیت باعث می شود که فیلم فاقد نرمش، هنگام نمایش در آپارات، خرد و قطعه قطعه شود (البته در گذشته راه چاره های موقتی برای جلوگیری از این اتفاق بود، مثلاً موم مالی به پشت فیلم ها، اما امروزه که جنس نوار فیلم از مشتقات نوعی پلاستیک یا پولیمر است، این مشکل بر طرف شده است). بالاخره باید به آسیب هایی اشاره کنیم که جنبه های فرهنگی، تجاری و فیزیکی را یک جا دارند: سانسور و تدوین مجدد فیلم ها. این دو عامل، به خصوص اگر نسخهٔ منحصر به فردی از یک فیلم موجود باشد، نتیجهٔ فاجعه باری را در پی دارد. طوری که گاه به هیچ وجه نمی توان فهمید که شکل اولیه یا اصلی فیلم چگونه بوده است.

حکومت ها به دلایل سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و امنیتی، فیلم ها را سانسور می کنند و آنگاه مجوز پخش می دهند. این کار در همان زمان برای منتقدان فیلم و سال ها بعد برای پژوهشگران جنبه های تاریخی سینما، مشکلات و گمراهی های زیادی در زمینهٔ داوری، ارزشیابی و نتیجه گیری های علمی وهنری به وجود می آورد (البته همیشه تدوین مجدد فیلم ها دلیل سانسوری ندارد، بلکه گاه برای بازار پخش در کشورهای مختلف، نسخه های کوتاه و یابلندتری از یک فیلم تهیه یا تدوین می شود. در این قبیل موارد، نظر پخش کنندگان نیز در تنظیم مدت زمان نمایش یک فیلم مؤثر است).

به علاوه، در دوره ای ازتاریخ سینما، مشخصاً سال های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۰، تدوین مجدد فیلم ها برای انطباق آنها با سلیقه تماشاگران و بهره برداری تجاری چند باره از یک فیلم، امری عادی بود. این علت نیز درایجاد تغییر شکل اصیل فیلم ها - به ویژه ساختار تدوینی آنها - مؤثر بوده است. به همین سبب امروزه از یک فیلم متعلق به آن دوره، ممکن است چند نسخه با تدوین های متفاوت و زمان های نمایش مختلف موجود باشد که این نیز برای تاریخ نگاران «سینمای اولیه» مشکلاتی را ایجاد کرده است.

مشکلات مهم دیگری که به تنوع و وسعت مسائل تاریخ نگاری سینما می افزایند این است که برخی از شرکت های فیلم سازی دوره اولیه تاریخ سینما،نام کارگردان های خود را (حتی تا سال ۱۹۱۰)اغلب در عنوان بندی (تیتراژ)فیلم ها نمی آوردند و بیشتر به ذکر نام شرکت خود و عنوان فیلم

بسنده‌می‌کردند (بعدها ذکر نام بازیگران اصلی و فیلمبردار رواج یافت). زیرا در آن سال‌ها، کارگردانی فیلم هنوزجایگاه شایسته و ممتازی برای خود نیافته بود.به همین علت تعدادی از فیلم‌های باقی مانده از آن دوره را معلوم نیست چه کسانی کارگردانی کرده‌اند.

هم چنین زمان ساخت یا تاریخ تولید نیز در عنوان بندی همه فیلم‌های آن دوره ذکرنمی شد. از این رو سال تولید تعداد قابل توجهی از فیلم‌ها دقیقاًمعلوم نیست. در هر دو مورد چنانچه فیلمی از لحاظ تاریخ نگاری عمومی یا اختصاصی سینما واجد اهمیت باشد، برای تاریخ نگاری چاره‌ای جزمراجعه به کاتالوگ فیلم‌های تولیدی این شرکت‌ها، برنامه‌های سالیانه اکران فیلم‌ها، دفاتر شهرداری‌ها، اداره‌های ثبت حق امتیاز و نهایتاً مطبوعات آن‌زمان نیست. در غیر این صورت، تاریخ نگار ناگزیر است که در مقام مقایسهٔ آن فیلم با فیلم‌های دیگری که یقین دارد به چه تاریخی تعلق دارند برآید و بااستفاده از قرائن موضوعی و تشابهات سطحی، نتیجه گیری کند. (در این منابع گاه تاریخ شروع فیلم‌برداری یک فیلم منظور شده و گاه تاریخ نمایش‌عمومی آن به همین علت در مورد برخی از فیلم‌ها، سال ساخت یا سال تولید، حدود یکی دو سال با هم تفاوت دارد.)

مطابق گزارش «فدراسیون بین المللی آرشیوهای فیلم» (FIAF)، متأسفانه ۸۵ درصد از فیلم هایی که پیش از جنگ جهانی اول ساخته شده‌اند (به دلایل‌مختلفی که در مبحث مسائل تاریخ نگاری سینما گفته شد) از بین رفته‌اند. این مشکل و مشکل فقدان تاریخ تولید (زمان ساخت) در عنوان بندی تعدادی‌از فیلم‌های باقیمانده از این سال‌ها، کار تاریخ نگاران امروزی «سینمای اولیه» را در خیلی از عرصه‌ها، از جمله تدوین، با مسائلی مواجه کرده است. امامشکل تاریخ نگاران سینما عمدتاً به موارد مذکور ختم نمی‌شود:

از آن جا که موضوع قانونمند کردن حق تألیف و ثبت قانونی انحصار بهره برداری تهیه کنندگان از فیلم‌ها (به سبب رواج نسخه برداری‌های غیر مجاز)تقریباً از سال ۱۹۰۰ در ایالات متحدهٔ امریکا و از ۱۹۰۳ در برخی از کشورهای اروپایی معمول شد، این تأخیر - در مقایسه با ثبت حق اختراع‌دستگاه‌های فنی سینما که از سال ۱۸۹۶ قانونی شد - نیزبرای تاریخ نگاری فیلم زیان‌هایی به همراه داشته است. بدین معنی که اسناد باقی مانده از ثبت‌فیلم‌های تولیدی در کاتالوگ برخی از شرکت‌ها و یا در دفاتر ادارهٔ ثبت حق تألیف این کشورها، از جنبهٔ تاریخ ثبت، می‌توانست کمک مؤثری به روشن‌شدن بسیاری از جنبه‌های مربوط به رشته تاریخ سینمای تطبیقی (مطالعات تطبیقی سینما)در دههٔ نخست (دست کم در پنج سال اول اختراع سینما)کند. در هر حال کلیهٔ تاریخ نگاران سینما ناگزیر بوده و هستند که براساس همین مقدار باقی مانده از فیلم‌های اولیه به پژوهش، داوری و نتیجه گیری‌بپردازند.

علاوه براینها، چون سینما در این سال‌ها مرحلهٔ تولد و دورهٔ کودکی خود را می‌گذراند، تاریخ نگاری سینما نیز عملاً آغاز نشده بود. بنابراین متون مدون‌مکتوبی نیز که امروزه با استناد به آنها بتوان «دقیقاً» معلوم کرد که‌یک جنبهٔ خاص یا ابداعی درسینما از چه کشوری، توسط چه کسی و یا مشخصاً از چه‌فیلم‌هایی آغاز شده، از آن دوره در دست نیست؛ زیرا تاریخ نگاری سینما، مشخصاً از اوایل دورهٔ ناطق و در ابتدای دههٔ ۱۹۳۰، آغاز شده است.[۱۳]

برای نمونه هنر تدوین را مثال می‌آوریم که از این مسائل مستثنی نیست: بین برخی از تاریخ نگاران سرشناس اروپایی، از جمله ژرژ سادول (۱۹۰۴ ـ۱۹۶۷)فرانسوی، با دیگر همکاران وی بر سر

این که هنر تدوین ابتدا از فیلم‌های چه کشوری سربرآورد، انگلستان یا آمریکا، اختلاف نظر وجود دارد ـبرخی از تاریخ نگاران آمریکایی، ازجمله لوئیس جیکوبز (۱۹۰۶ ـ؟) پورتر را پیشگام می‌دانند[۱۴]. اما سادول (همچنین کنت مک گاون و بری‌سالت)، معتقد است که فیلم‌سازان انگلیسی مکتب برایتون پیشگام‌اند[۱۵]. «واقعیت این است که امروزه بیشتر تاریخ شناسان سینما معتقدند که پورتربعضی تکنیک‌های تدوین را از فیلم هایی چون آتش (۱۹۰۱) ساختهٔ جیمز ویلیامسون و بدبیاری مری جین (۱۹۰۳) اثر جورج آلبرت اسمیت[فیلم‌سازان اولیهٔ انگلیسی] تقلید کرده بوده است»[۱۶]. اما هر دو گروه بر سر این نکته توافق دارند که ابداعات تدوینی همهٔ این فیلم‌سازان در سال‌های‌نخست قرن بیستم، مبدأ خروج سینما از قالب تئاتری و آغاز تلاش برای دستیابی به استقلال هنری بوده است.

متأسفانه خیلی دیر یعنی پس از گذشت حدود نیم قرن از موجودیت سینما، اندیشهٔ مهم حفظ و نگهداری فیلم‌ها با تأسیس آرشیوهای ملی در برخی ازکشورهای غربی شکل گرفت امروزه در پرتو آن، فعالیت‌های فرهنگی و علمی مهمی چون: تأمین امکانات و طراحی فضای مناسب برای نگهداری‌فیلم‌ها، مرمت نسخه‌ها و بازسازی آثار سینمایی قدیمی، تهیه فهرست، مشخصات و کاتالوگ کردن فیلم‌ها و دانش نسخه‌شناسی فیلم در آن کشورها به‌وجود آمده که مسلماً تسهیلات و اطلاعات سودمندی را در اختیار کسانی که به پژوهش‌های گوناگون علمی، تاریخی و هنری سینما می‌پردازند قرارمی‌دهند.

مأخذ و یاد داشت‌ها:

1 . Pearson, Roberta E. and Simpsone , Philip : Critical Dictionary of film and Television . Theory (London and New York : Routledge , P. 212).

2 . Ibid

3 . F. Dick . Bernard: Anatomy of Film (New York: Bed ford / St . Martin's , 2002 , P .11).

طبق این نظریه، اصلاً از فیلم نمی‌توان در حکم سندی برای روایت حقایق تاریخی استفاده کرد. اما می دانیم که از برخی از فیلم‌های مستند می‌توان«حقایق» تاریخی را استخراج نمود، مثلاً فجایعی که علیه گروه وسیعی از انسان‌ها در بازداشتگاه‌های کار اجباری، کوره‌های آدم سوزی و بمباران اتمی‌دو شهر ژاپن اعمال شد را می‌توان از «تصاویر» فیلم‌های مستند مربوط به جنگ جهانی دوم، به عنوان «حقایق»، ارائه کرد. درهر حال، چنانچه مبنا را برسوء نیت یا تقلب هنرمند بگذاریم و هیچ رسانه‌ای را در مقام منتقل کننده حقایق (صرفاً بسته به نوع برخوردی که با فضا و زمان می‌کند) معتبر ندانیم،اسناد هنری (به‌ویژه عکس و فیلم مستند) در پژوهش‌های تاریخی، اعتبار استنادی نخواهند داشت. اما حداقل، فیلم‌ها حقایق و اسنادی هستند برای‌مطالعهٔ «خود» سینما و در مواردی برای پژوهش‌های علمی و یا بررسی زندگی بشر.

۴. در اینجا منظور حوزهٔ ادبیات سینما به زبان انگلیسی و فارسی است که زبان‌های نویسنده این مقاله است و گرنه ممکن است این قبیل پژوهش‌ها به‌میزان قابل توجهی به زبان‌های ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی، روسی و دیگر زبان‌ها انجام شده باشد.

5. Critical Dictionary of Film and Television Theory , P . 215.
6. Ibid , P. 215.
7. Ibid, P . 337.
12. Quarterly Review of film studies : " Facts and Affirmation" by Ron Mettram , Vo L.5, No. 3, Summer 1980 , P. 346.

۸. موناکو، جیمز: چگونگی درک فیلم. ترجمهٔ حمید احمدی لاری، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی چاپ اول، پائیز ۱۳۷۱، تهران، صص ۲۵۶ ـ ۲۵۷.
۹. نشریهٔ پیام یونسکو، مقالهٔ: هنر آسیب پذیر، نوشتهٔ ریموند برد، ترجمهٔ مرتضی افتخاری، آبان ۱۳۶۵، ص ۴.
۱۰. کوک، دیوید: تاریخ جامع سینمای جهان (جلد اول)، ترجمهٔ هوشنگ آزادی ور، انتشارات چشمه،چاپ اول، تابستان ۱۳۸۰، تهران، ص ۱۸(پانویس).
۱۱. نشریهٔ پیام یونسکو، آبان ۱۳۶۵، ص ۴.

12. Quarterly Review of film studies : " Facts and Affirmation" by Ron Mettram , Vo L.5, No. 3, Summer 1980 , P. 346.

۱۳. نخستین پژوهش ها (کتاب ها) در زمینهٔ تاریخ نگاری سینما عبارتند از:

- The film Till Now , Paul Rotha , 1930 , London .
- Histore de cinema , Maurice Bardeche and Brasillah,1935, France.
- The Rise of the American film , Lewis Jacobs , 1939 , USA .

14. Jacobs , Lewis : the Rise of the American film (New York , Harcourt , Brace , 1939 , P. 124).
15. Sadoul , Georges : British Creators of film Technique (London, Falcon prees, 1948 (2 nd Edition, 1955).

۱۶. بوردول، دیوید و تامسون، کریستین: هنر سینما، ترجمهٔ فتاح محمدی، انتشارات مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۷، تهران ص ۴۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی