دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری دانشگاه الزهرا(س)
سال بیست و ششم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۷، پیاپی ۱۰۲، بهار و تابستان ۱۳۹۵

اعتبارسنجیِ تاریخیِ دو سریال در چشم باد و عمارت فرنگی
(مطالعه موردی: دوره رضاشاه)

سیمین فصیحی[۱]
سارا پاک‌نژاد[۲]

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۱۱

چکیده

تاریخ ازجمله عرصه‌هایی است که به‌دلیل جذابیت و شکل روایت‌گونهٔ خود، از طرف پرمخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه، یعنی سینما و تلویزیون، برای داستان‌پردازی و جذب مخاطب استفاده می‌شود. این گستردگی مخاطب، تعاملی دوسویه را میان تاریخ و رسانه، درجهت ارائه صحیح تاریخ به مردم ایجاد می‌نماید. شیوه این تعامل دارای اهمیت و برای کارشناس تاریخ مهم است که همراه با صداقت و وفاداری فیلم‌ساز به متن تاریخ باشد.

دغدغه اصلی این پژوهش میزان وفاداری کارگردانان دو سریال در چشم باد و عمارت فرنگی (دو سریال دهه ۸۰ شمسی) به متن تاریخ در بازنمایی

۱. استادیار گروه تاریخ دانشگاه الزهرا؛ fasihi@alzahra.ac.ir
۲. کارشناس ارشد تاریخ ایران دانشگاه الزهرا؛ Sara.paknezhad00@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

شخصیت‌های دوران رضاشاه می‌باشد. این پژوهش با روشی تطبیقی ـ تحلیلی به بررسی و اعتبارسنجی این دو سریال پرداخته تا نشان دهد که اطلاعات تاریخی ارائه شده در این دو سریال در مورد شخصیت‌های تاریخی از لحاظ چهره‌پردازی، گفتار و کنش آن‌ها در فضای تاریخی مورد نظر تا چه حد با منابع تاریخی انطباق دارد. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که فیلم‌سازان در تصویرگری گوشه‌هایی از تاریخ این دوره و بازنمایی شخصیت‌های آن گاه به متن تاریخ وفادار بوده و گاه راه اغراق، زیاده‌گویی و یا کم‌گویی را پیموده‌اند و شخصیت‌های تاریخی را به‌منظور جذب مخاطب تنزل و یا تقدس بخشیده‌اند.

واژگان کلیدی: اعتبارسنجی، رضاشاه، فیلم تاریخی ، عمارت فرنگی، در چشم باد

۱. مقدمه

با تغییر چشم‌اندازها و رویکردهای فرهنگی و هنری طی سال‌های پایانی دهه ۷۰ و دهه ۸۰ با حجم انبوهی از فعالیت‌های فرهنگی با نگرشی نوین و در فضایی نسبتاً بازتر روبه‌رو شدیم. بخشی از این فعالیت‌ها را رسانه ملی یعنی تلویزیون نمایندگی می‌کرد که می‌کوشید به معرفیِ دگربارهٔ فرهنگ، هنر و تاریخ این مرز و بوم بپردازد. علی‌رغم این رویکرد جدید، سریال‌های تاریخی از فضای فرهنگی جدید، چندان بهره‌ای نبردند و سهم آثار تاریخی، به‌ویژه با محوریت دوران معاصر به‌نسبت ناچیز بوده و پرداختِ آنها گاه ناقص و گاه با سوگیری‌ها و اعمال سلیقه همراه بوده‌است. آنچه این‌گونه آثار را اهمیت می‌بخشد، میزان تأثیرپذیری مخاطب ـ به‌ویژه مخاطب عام ـ از رسانه جمعی چون تلویزیون است، که آن را طیف گسترده‌ای از مردم، با سطح سواد و درک عمومیِ متفاوت تشکیل می‌دهند.

تحریفات، بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی وقایع و شخصیت‌ها، تقدس‌زایی یا تقدس‌زدایی، سفید یا سیاه نشان‌دادن افراد، ورود افکار و سلائق حکومتی یا فردی در کار و ورود حبّ و بغض‌ها در روایت تاریخی، تمامی افعال و اقداماتی هستند که می‌توانند اثر

Archive of SID

www.SID.ir

تاریخی را از اعتبار انداخته و آن را به یک روایت داستانی صرف تبدیل کنند و حتی اطلاعاتی غلط یا همراه با سوگیری به مخاطبان خود ارائه دهند.

این پژوهش درصدد است میزان وفاداری سریال‌سازان ایرانی دهه ۸۰ (دو سریال در چشم باد و عمارت فرنگی)، را در ترسیم تصویر شخصیت‌های تاریخی دوران رضاشاه، مورد ارزیابی قرار دهد.

توجه به فیلم‌های تاریخی از حیث نقش مهم آن در تقویت هویت ملی، احساسات میهن‌پرستانه و خودآگاهی مخاطبان و همچنین بودجهٔ عظیمی که از سرمایه‌های ملی صرف ساخت آنها می‌شود، ضرورت و اهمیت این اعتبارسنجی را باز می‌نمایاند.

در باب اعتبارسنجی فیلم‌های تاریخی و میزان انطباق آنها با منابع اصیل تاریخی به‌طورخاص، کار زیادی صورت نگرفته‌است. از معدود آثاری که می‌توان در این حوزه نام برد، کتاب «بررسی شخصیت در فیلم‌های تاریخی ـ مذهبی» نوشته اعظم فرجامی است که به بررسی سریال‌های تاریخی ـ مذهبی پرداخته و واقعی یا تخیلی‌بودن شخصیت‌های آنها را ارزیابی کرده‌است. مقاله‌ای نیز با عنوان «بازنمایی ابعاد تاریخی و سیاسی هویت ملی در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران (مطالعه موردی سریال‌های تلویزیونی تاریخی درجه الف در سه‌دهه پس از انقلاب اسلامی ایران) به قلم منصور ساعی نگارش یافته که ۱۵سریال تاریخی را به‌منظور بررسی تأثیر سیاست‌های فرهنگی و رسانه‌ای تلویزیون و بازنمایی ابعاد اجتماعی، سیاسی و تاریخی هویت ملی ایرانیان مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است.

۲. پیوند فیلم و تاریخ

هدف از ادغام فیلم و مطالعات تاریخی، که تلاشی است جدید، بررسی و قضاوت در دقت تاریخی فیلم‌های حال و گذشته‌ای است که مضمونی تاریخی دارند. پیگیری این مسئله که آیا فیلم‌های تاریخی می‌توانند تاریخ نوشته‌شده را به ما یاد دهند یا خیر، گاه منجر به معرفی فیلم‌سازان به‌عنوان جاعلین موضوعات تاریخی و معرفی فیلم‌هایشان به مثابه فیلم‌های گمراه‌کننده گردیده است (گروبر، ۲۰۰۱: ۱).

Archive of SID

www.SID.ir

این نتیجه را که دیدگاه عده‌ای از مورخان است، شاید بتوان حاصل تفاوت ماهوی این دو حوزه قلمداد نمود. تاریخ که ماهیتاً با امور واقع سروکار دارد و مدام به‌دنبال کشف واقعیات است، با هنر فیلم‌سازی که با اهدافی گوناگون چون جذب مخاطب و سرگرم‌سازی در ارتباط است و برای رسیدن به مطلوب خود حتی به کوچک و یا بزرگ‌کردن وقایع نیز می‌پردازد، در تضاد قرار می‌گیرد. بسیاری از کارگردانان فیلم‌های تاریخی، برای بازگرداندن سرمایه عظیمی که صرف کرده‌اند و نیز جذابیت و جذب مخاطب، معمولاً داستان را تغییر داده، جزئیاتی را حذف یا اضافه می‌کنند و واقعیت و خیال را در هم می‌آمیزند. اینجاست که مسئله اساسی یعنی شکایت بزرگان تاریخ از فیلم‌سازان به‌دلیل تحریفات تاریخی، آشکار می‌گردد. از تمامی عناصر تشکیل‌دهنده فیلم تاریخی، ابتکارْ بیشترین دردسر را برای مورخان ایجاد نموده‌است (روسنستون، ۱۹۹۵: ۴). عموماً تاریخ‌نویسان از نظریه‌پردازی‌های تاریخیِ ناسنجیده، تخیلی و غیرقابل اعتماد و یا فیلم‌هایی که به بحث درباره شخصیت‌های تاریخی پرداخته و به عمد نکات مهمی از زندگی آنها را نادیده می‌گیرند انتقاد می‌کنند(دیک، ۱۳۹۱: ۳۳)، اما علت بسیاری از این تحریفات را می‌توان در محدودیت‌های موجود در عرصه فیلم‌سازی و بازسازی وقایع تاریخی از جمله تنوع روایات تاریخی، موانع اجرایی و ناکامل‌بودن زبان فیلم دانست.

منشأ اختلاف میان فیلم تاریخی و روایت تاریخی، متفاوت بودن ابزار بیان آنها معرفی شده‌است. سازندگان فیلم به دلیل این تفاوت ابزار در بیان حتی اگر بخواهند هم نمی‌توانند به حقایق دست پیدا کنند ودر نهایت اساس مواد خود را تغییر می‌دهند و از همه بدتر اینکه گذشته را برای عمومیت‌بخشیدن به فیلم‌هایشان، جعل می‌کنند (مانسلو، ۲۰۰۷: ۵۶۷).

سازندگان فیلم‌های تاریخی قصد دارند درس‌های تاریخی را آموزش دهند که البته تا به‌حال نتوانسته‌اند. برای آنها، محیط تاریخی، صحنه‌ها و شخصیت‌هایی که مورد استفاده قرار گرفته‌اند برای آرایش‌دادن به موضوعات واقعی آنهاست که تقریباً همیشه غیرفنی، غیرتخصصی و محصور در جامعهٔ معاصری است که در آن زندگی می‌کنند (گروبر، ۲۰۰۱: ۱). البته علی‌رغم این دیدگاه بخشی از صاحب‌نظران بر نزدیکی و تعامل هر چه بیشتر فیلم و تاریخ تاکید می‌کنند و اعتقاد دارند که با تغییر رسانه، پیام نیز باید تغییر کند.

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم را نباید متناسب با قوانین مورخان بیان کرد و مورخان می‌بایست به دستاورد بزرگ فیلم‌سازان، که شکل جدیدی از تاریخ است، اعتراف کنند. بنابراین پذیرش فیلم‌سازان به‌عنوان مورخان، پذیرش نوع جدیدی از تاریخ است (مانسلو، ۲۰۰۷: ۵۷۱).

نقاط قوت تاریخ نوشته‌شدهٔ سنتی، غیرقابل انکار است. اما حقیقت گذشته نمی‌تواند فقط بر روی صفحات جاری شود. آنچه که باید مورد توجه قرار بگیرد این است که قواعد حاکم بر تاریخ نوشته‌شده لزوماً شبیه دیگر شیوه‌های بیان نیستند. نکتهٔ دیگر اینکه مفروضاتی که در مورد تجزیه و تحلیل متعارف تاریخی وجود دارد، نیاز به نگاه مجدد دارد. این اولین و مهم‌ترین اقدام به‌عنوان یک فعالیت روایت‌سازی درباره تاریخ است. با درک این موضوع آینده تاریخ مطمئن خواهد شد (مانسلو، ۲۰۰۷: ۵۷۴).

با این مقدمه درباره پیوند فیلم و تاریخ و با استفاده از مفاهیمی که در مورد فیلم تاریخی،[۱] ژانر تاریخی[۲] و ارکان آنها وجود دارد از جمله شخصیت،[۳] قهرمان قصه،[۴]

---

۱. فیلمی که واقعیت تاریخی را به تصویر بکشد. در این فیلم‌ها اصالت واژه‌ای مهم است. صحنه‌آرایی، لباس‌ها، اشیاء، رنگ‌ها و همه جزئیات باید اصیل یا واقعی به‌نظر برسند و هزینه بسیار بالای تولید چنین فیلم‌هایی ناشی از همین است. فیلم‌های تاریخی که اغلب به‌شدت تخیلی شده‌اند، رویداد یا شخصیت تاریخی را با "شکوه" هرچه تمام‌تر عرضه می‌کنند. در چنین بافتی، اصالت در خدمت هدف دیگری است. از این بابت، فیلم‌های تاریخی کارکردی ایدئولوژیک دارند رک: (احمدزاده ، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۶ و هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۳۰).

۲. در دهه ۱۹۶۰ نگره‌پردازان ژانر به ایده شمایل‌نگاری (iconography) در حکم روشی برای تمایز ژانرهای مختلف در چارچوب بصری توجه نشان‌دادند. در مورد فیلم گنگستری صحنه‌های خاص مثل شهر، میکده‌ها، اشیاء خاص مثل اتومبیل‌ها، مسلسل‌ها و انواع خاص لبای از جمله پالتو، کت و شلوار تیره، پیراهن سفید ، کلاه فدورا و دستکش تبدیل به شمایل‌های مشخص ژانر شده‌اند و برای هدایت بسیاری از واکنش‌های مخاطبان به‌کار می‌روند. در مورد فیلم‌های تاریخی نیز مؤلفه‌های کلیدی ژانر، لباس و دکورهستند (مک‌آرتور ۱۹۷۲).

۳. «... شخصیت‌ها در سینما جزئی از قالب پیچیده‌ای هستند که تمهیدات و ویژگی‌های زیباشناختی خاص خود را دارد. هم در ادبیات و هم در سینما، شخصیت‌ها بیشتر بر قراردادها و قواعد مبتنی است تا بر ارجاعات روشن «تاریخی» به افراد «واقعی». این نکته به آن معنا نیست که شخصیت‌های داستانی را نمی‌توان به شخصیت‌های تاریخی یا تجارب خود خواننده ربط داد. این نوع ارتباط یافتن اغلب در واکنش و علاقه‌ای که در خواننده برانگیخته می‌شود، نقش حیاتی دارد. با این حال ما به‌هیچ‌وجه از شخصیت‌های خیالی که مؤلف می‌پرورد، انتظاری را که از افراد تاریخیِ آشنا داریم، نداریم.» (رک: لوته، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

۴. قهرمان داستان همان شخصیت اصلی فیلم است که با روحیه مبارزه‌طلبی‌اش تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. (قوامی لاهیجی ، مقدم، ۱۳۹۲: ۱۱).

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت منفی،[۱] *داستان جاری*،[۲] پیش‌داستان،[۳] پس‌زمینه،[۴] گفتگو،[۵] کارگردان، بازیگر، سکانس،[۶] موسیقی پس‌زمینه،[۷] فلاش‌بک،[۸] ضرباهنگ،[۱] حال‌وهوا و رنگ‌مای،[۲] نورپردازی[۳] به بررسی دو سریال تاریخی می‌پردازیم.

---

۱. «به شخصیت ضدقهرمان در داستان فیلم گفته می‌شود. در تئاتر به این شخص منفی آنتی‌گونیست antigonist می‌گویند که در مقابل شخصیت مثبت؛ پروتاگونیست protagonist قرار دارد.» (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۵۳).

۲ . «داستان جاری، داستانی است که نویسنده درصدد تعریف‌کردن آن است. آنچه که در تمام رمان‌ها و فیلم‌نامه‌ها به‌چشم می‌خورد.» (رک: سیگر، ۱۳۸۰: ۶۱).

۳ . پیش‌داستان اخبار و آگاهی‌هایی است از گذشته داستان که تماشاگر از آن بی‌اطلاع است و درواقع کمکی است برای فهم هرچه بیشتر داستان. (رک: سیگر، ۱۳۸۰: ۶۹ و ۷۳). در سریال عمارت فرنگی، بدرالملوک، همسر احمدشاه قاجار، اطلاعاتی را که درواقع پیش‌داستان محسوب می‌گردد و برای قرار گرفتن مخاطب در فضای داستان ضروری است، در اختیار بیننده می‌گذارد.

۴. «هرچیزی که در پس‌زمینه شخصیت اصلی مورد استفاده واقع می‌شود و جهت شخصیت‌پردازی و یا فضاسازی کارکرد داشته باشد: نور، بافت، رنگ و... می‌توانند پس‌زمینه صحنه قرار گیرند.» (رک: احمدزاده، ۱۳۸۸: ۲۰).

۵. از زمانی که سینما یک رسانه تصویری شد، دیالوگ یا صدا بیشتر از تئاتر مورد استفاده قرارگرفت. این گفتگو مکمل حرکت بازیگران است نه جایگزین آنها.» (رک: قوامی لاهیجی، مقدم، ۱۳۹۲: ۳۹). گفتگو را به دو نوع خوب و بد تقسیم کرده‌اند: گفتگوی خوب از ریتم و ضرب‌آهنگ برخوردار است و کشمکش، قصد و طرز برخوردها را القا می‌کند و به‌جای اینکه مستقیماً چیزی درباره شخصیت‌ها بیان کند، آنها را برملا می‌سازد. (سینکر، ۱۳۸۰: ۱۶۳و ۱۶۴). سریالی چون در چشم باد، از گفتگوی قوی، شاخص و قابل توجهی برخوردار است درحالی‌که سریالی چون عمارت فرنگی از این امتیاز برخوردار نیست.

۶. «قسمتی از فیلم که خودبه‌خود جزئی کامل است و معمولاً با "روشن‌شدن تدریجی تصویر" (fade-in) شروع و به "تاریکی تدریجی" (fade-out) ختم می‌شود. اگر خواسته‌باشیم فیلم را به داستان بلند(رمان) شبیه‌کنیم، "نما" معادل با جمله، صحنه معادل با "بند" (پاراگراف) و "سکانس" معادل با "فصل" در کتاب خواهدبود."» (رک: دوایی، ۱۳۷۱: ۷۴).

۷. «نوایی که ماجرای فیلم همراهی می‌کند، اما از منبعی درون فیلم تأمین نمی‌شود. این موسیقی در ذهن تماشاگر، حس تداوم بصری می‌آفریند و افزون بر آن کیفیت احساسی صحنه‌ها را تشدید می‌کند ...» (کینزبرگ، ۱۳۷۹: ۵۷). سریال در چشم باد را می‌توان در بهره‌گیری از موسیقی شاخص و و موفق در انتقال احساسات تاریخی و ملی قلمداد نمود.

۸. در واقع تدبیری سینمایی در بیان قصه که طی آن فیلم واقعهٔ زمان حاضر را رها می‌کند و به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد. در فیلم‌های قدیمی معمولاً برای فلش‌بک از نوشته استفاده می‌شد؛ مثلاً ("ده سال قبل") و یا دور کادر فیلم یک جور مه و ابری ظاهر می‌شد که معلوم شود این قسمت جدا از زمان حاضر است. امروزه اما با تحولاتی که رخ داده ، گاه صحنه‌ای بسیار کوتاه از گذشته مثل برق در وسط اتفاقات زمان حاضر پیدا و ناپیدا می‌شود (رک: دوایی، ۱۳۷۱: ۹۳). سریال در چشم باد فصل ابتدایی خود را با یک فلاش‌بکی قوی آغاز می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. معرفی سریال‌ها و کارگردانان

۱-۳. در چشم باد

کارگردانی و نویسندگی این اثر برعهده مسعود جعفری جوزانی، متولد ۱۳۲۷ در جوزان ملایر، فوق‌دیپلم کارگردانی سینما از آمریکا، فارغ‌التحصیل دانشگاه ایالتی سانفرانسیسکو در سال ۱۹۷۵، و فوق‌لیسانس سینما در سال ۱۹۷۷ می‌باشد. وی طی اقامتش در آمریکا برای آموزش‌وپرورش آنجا شش فیلم مستند آموزشی ساخت که اولین آنها «پرواز را فراموش‌نکن» (۱۳۵۲) بود. مدتی نیز در تلویزیون سانفرانسیسکو مشغول کار شد.[۴] فعالیت او در سینمای حرفه‌ای ایران از سال ۱۳۶۳ به‌عنوان مشاور هنری در فیلم «شهر موش‌ها» آغاز شد (سیدمحمدی، ۱۳۷۸: ۲۰۶و ۲۰۷).

وی ساخت سریال «در چشم باد» را از سال ۱۳۸۲ آغاز و در سال ۱۳۸۷ طی ۵ سال به‌پایان رسانید. فیلم‌نامه آن در واقع داستان زندگی خانواده حسن ایرانی، شخصیتی آزادی‌خواه و از یاران میرزا کوچک‌خان‌جنگلی است که پس از شهادت میرزا و ناکامی نهضت جنگل با خانواده‌اش راهی تهران می‌شود. در این سریال سه دوره از تاریخ معاصر

---

۱. «هیچ فیلم برجسته‌ای ضرب‌آهنگ یکنواخت ندارد. فیلم‌ساز آشنا به کار، ریتم و حرکت و فضا را می‌شناسد و می‌داند که نماهای طولانی ریتم آهسته‌تر و نماهای کوتاه‌تر ریتم تندتری دارند» (رک: دوایی: ۱۵۴).

۲. حال‌وهوا شامل عناصری چون نور، سایه و رنگ است که از محتوای سکانس تبعیت می‌کند و متناسب با ضرب‌آهنگ فیلم متغیر است (رک: همان: ۱۵۷). عمارت فرنگی برخلاف سریال در چشم باد در زمینه حال و هوا و رنگ‌مایه سکانس‌ها با توجه به محتوای تاریخی فیلم، ناموفق بوده‌است.

۳. در سینما هنر و حرفه نورپردازی صحنه برای به‌دست‌آوردن یک تصویر مطلوب و شفاف است... نور تند معمولاً آدم‌ها را به صورت زشت و ناخوشایند و نور ملایم به شکل دلنشین نشان می‌دهد. (قوامی لاهیجی، مقدم، ۱۳۹۲: ۸۲-۸۱ و فیلیپس، ۱۳۸۸: ۸۴).

۴. در دوران دانشجویی در آمریکا دانشجویی سیاسی بود و با دوربین سوپر ۸ از تظاهرات ایرانیان در سانفرانسیسکو فیلم می‌گرفت و برای ایرانیان نشان می‌داد. به‌هنگام بازگشت به ایران در زمان دولت نظامی ازهاری برای شبکه NBC به‌صورت آزاد فیلم‌برداری می‌کرد و کارت NBC برای رفت‌وآمد در شهر به او در این کار کمک می‌کرد. هنگام ورود آیت‌الله خمینی، ازطریق منزل آیت‌الله طالقانی کارت «کمیته استقبال از امام خمینی» برایش صادر شد. فیلم‌هایی که از دوره ازهاری تا تبدیل سفارت اسرائیل به سفارت فلسطین با حضور یاسر عرفات با همکاری مجید جعفری گرفته کرده‌بود را به فیلمی صد دقیقه‌ای با عنوان «به‌سوی آزادی» تبدیل کرد. از زمان بازرگان به‌مدت یک‌سال در آمریکا بود و قبل از بهمن‌ماه ۱۳۵۸ به ایران بازگشت. (سیدمحمدی، ۱۳۷۸: ۲۰۶و ۲۰۷).

Archive of SID

www.SID.ir

ایران در قالب داستانی جذاب تصویر می‌شود: دوره اول، سال‌های پایانی دوره قاجار، قیام میرزا کوچک‌خان و مبارزات وی را دربر می‌گیرد؛ دوره دوم، سلطنت رضاشاه است که با وقایع شهریور ۱۳۲۰ هـ‌ش، حمله متفقین و اشغال ایران به‌پایان می‌رسد و درنهایت نیز این مجموعه تلویزیونی با وقوع انقلاب ایران در سال ۱۳۵۷ هـ‌ش و فتح خرمشهر تمام می‌شود.

این سریال با تنوع زمانی و اتفاقات پرشماری که در خود گنجانده و ارائه گوشه‌هایی از فرهنگ، آداب و رسوم کشورمان، نقشی بسزا در معرفی تاریخ معاصر ایران به بیننده ایفا نموده‌است. به‌تصویر کشیدن زندگی و فرهنگ عامه مردم، استفاده از اشعار، بیانیه‌های سیاسی در کنار بازسازی رویدادهای تاریخی و انتخاب موسیقی مناسب از جذابیت‌های این سریال محسوب می‌گردد. از کاستی‌های این سریال باید به عدم ذکر منابع تاریخی مورد استفاده در این اثر تاریخی ـ حماسی اشاره کرد.

۲-۳. عمارت فرنگی

محمدرضا ورزی کارگردان و نویسنده سریال عمارت فرنگی، متولد ۱۳۵۲ در تهران و فارغ‌التحصیل رشته تاریخ از دانشگاه آزاد می‌باشد. وی کارگردانی، تهیه‌کنندگی و نویسندگی آثاری چون ابراهیم خلیل‌الله (۱۳۸۴) و مظفرنامه (۱۳۸۶) را در سینما و مجموعه‌های تلویزیونی چون تبریز در مه، سال‌های مشروطه، کیمیاگر، پدرخوانده، و معمای شاه را عهده‌دار بوده‌است.

سریال عمارت فرنگی که در سال ۱۳۸۸ از تلویزیون پخش گردید به چگونگی شکل‌گیری قدرت رضاخان تا سقوط وی می‌پردازد. در این سریال، انبوهی از شخصیت‌ها به بیننده معرفی می‌گردد؛ شخصیت‌های مهم تاریخی و شخصیت‌هایی بی‌اهمیت و حتی تخیلی که عموماً بی‌بنیادند. در روایت داستان، محمدعلی فروغی و اردشیر ریپورتر از شخصیت‌های اصلی داستان محسوب می‌گردند. محمدعلی فروغی به‌عنوان راوی داستان در نقش قدرتمندترین شخص کشور و شخصیتی برجسته در جهت‌دادن به وقایع معرفی می‌گردد. در کنار کاستی‌های این سریال از جمله بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی رخدادهای تاریخی، مرور وقایعی چون کشف حجاب، واقعه مسجد گوهرشاد و... که در دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

سریال‌های این دو دهه بندرت به آنها پرداخته شده‌اند، از نقاط قوت این مجموعه محسوب می‌گردند.

٤. اعتبارسنجی شخصیت‌های تاریخی

شخصیت‌های حاضر در سریال‌های موردنظر را می‌توان تحت‌عنوان شخصیت‌های واقعی -آنها که با پایبندی به نمونه‌های واقعی‌شان در کتب تاریخی بازسازی شده‌اند- و شخصیت‌های تخیلی ـ آنها که نمی‌توان نشانی هرچند اندک از نمونه واقعی‌شان در منابع تاریخی یافت ـ دسته‌بندی کرد.

تلاش می‌شود با بررسی شخصیت‌ها از نظر واقعی و تخیلی بودنشان، نگاهی به نوع پوشش، چهره‌پردازی و گفتگوهایشان، که در شکل‌دهی به قهرمان داستان و یا نقطه مقابل او ضدقهرمان نقشی بسزا دارد، نیز افکنده شود.

در بازسازی شخصیت‌های واقعی دقت به جزئیات الزامی است، به‌خصوص شخصیت‌های شاخصی که اکثر افراد جامعه از آنان شناختی نسبی و الگویی ذهنی دارند. درست‌پرداختن به نام و نسب، محل زندگی، گفتگوهای ثبت‌شده از آنها، نوع پوشش و چهره‌پردازی شخصیت‌های موردنظر همه می‌توانند مورد توجه و دقت بینندگان و سبب افزونی ارتباط آنها با روایت داستان شود.

علاوه بر این، توجه به پیشینه بازیگری هنرمندانی که کاندیدای نقش‌آفرینی شخصیت‌های موردنظر گشته‌اند، نیز مهم و ضروری است. قرارگیری هنرمندی در نقش یک شخصیت اسطوره‌ای و قهرمان تاریخی، بازیگری با سابقهٔ هنری مثبت و نمونه‌هایی از این دست را طلب می‌کند. تناسب بازیگر منتخب برای نقش‌آفرینی شخصیت‌های برجسته ازنظر ویژگی‌های ظاهری ازقبیل چهره، فیزیک بدن، صدا و هم‌خوانیِ سن از نکات برجسته در فیلم‌سازی تاریخی محسوب می‌گردد.

در دو سریال مذکور شخصیت‌های مهمی از تاریخ معاصر به نمایش درآمده‌اند. از این میان، میرزا کوچک‌خان، محمدعلی فروغی و رضاشاه، نمونه‌هایی تکرارشده محسوب

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گردند. ارزیابی تصاویر این شخصیت‌ها و میزان انطباق آنها را با نمونه‌های واقعی‌شان در منابع تاریخی در محورهای زیر پی می‌گیریم.

۱-٤. سیدحسن مدرس

سید حسن مدرس، شخصیت قابل توجه در تاریخ معاصر ایران، از ابتدای سریال عمارت فرنگی و در ماجرای مخالفت با قرارداد ۱۹۱۹ تا شهادت بر سجاده عبادت، مخاطب را با خود همراه می‌کند. حسین محجوب بازیگر این نقش از تشابه ظاهری معقولی با شخصیت سید حسن مدرس ـ شخصی بلندبالا، سیه‌چرده، با صورت کشیده و محاسن تنگ ـ برخوردار است (دولت‌آبادی ، ۳۲۱/۱۳۶۱:۴). سکانس‌هایی که به نمایش این چهره اختصاص پیدا کرده، نشان می‌دهد که عوامل سازنده فیلم، او را قهرمانی متمایز و کاملاً سازش‌ناپذیر با رضاشاه ترسیم کرده‌اند. موسیقیِ پس‌زمینهٔ سکانس‌ها نیز توان تأثیرگذاری این ویژگی را بر مخاطب دارد، درحالی‌که منابع تاریخی حاکی از آن است که مدرس در برابر رضاخان و بعدها رضاشاه رویکردی دوسویه را اتخاذ کرده، رویکردی که گاه به مخالفت و گاه به سازش انجامیده است.

حیات یحیی تألیفی از یحیی دولت‌آبادی، اثری است که در سطور آن نمی‌توان چندان التفاتی را نسبت به شخصیت مدرس یافت. او مدرس را برخلاف اکثر منابع تاریخی با واژه‌هایی چون اسباب‌چین و پشتِ هم‌انداز، علاقمند به پول و طلا، مداخله‌گر در انتخابات مجلس و... معرفی می‌کند. علت این بی‌مهری را شاید بتوان در ناراحتی و کینه شخصی نویسنده به دلیل رد اعتبارنامه‌اش توسط مدرس جستجو کرد (۱۳۶۱: ۳۲۲/۴-۳۲۳). کتاب خاطرات و خطرات نیز از دیکتاتورمآبی مدرس سخن می‌گوید (هدایت، ۱۳۶۱: ۳۵۴). اما بهار با نقل‌قولی از میلسپو در مورد مدرس، به ساده‌زیستی، صداقت و شجاعت وی اشاره می‌کند[۱] (بهار ۱۳۶۳: ۱۸۹/۲). مکی نیز مناعت طبع و نقش اثرگذار مدرس را در تاریخ معاصر ایران می‌ستاید (مکی، ۱۳۵۸: ۴۳۲/۱و ۲۳۹).

---

۱. «پیشوای شهیر علمای مجلس مدرس است که اخیراً به سمت نایب‌رئیس اول مجلس انتخاب‌شده این صفت مدرس زبانزد عام و خاص است که به پول اعتنایی ندارد. مدرس در یک خانه ساده که باغچه خالی از زینتی نیز دارد و اثاثه

www.SID.ir

تصویرسازی مواجههی سازش‌ناپذیر سید حسن مدرس با رضاشاه قبل و بعد از سلطنت در این سریال، با منابع تاریخی انطباق ندارد. بنا بر روایات مکتوب تاریخی، مدرس خدمات رضاخان را برای کشور، نه تنها نادیده نمی‌گیرد بلکه در مقام وزارت جنگ، منافعش را اساسی می‌داند (مکی، ۱۳۵۹: ۱۴۸/۲) و به وضوح سوگند یاد می‌کند که سردارسپه را بیشتر از دیگران دوست دارد و به دلیل برقرای نظم او را می ستاید: «...سردارسپه وزیر جنگ است با جوهر و کفایت است .... مملکت را امن کرد. پس من تشکّر می‌کنم از وزیر جنگ» (ترکمان، ۱۳۷۴: ۷۰/۲، نطق‌ها و مکتوبات، ۱۳۵۵: ۲۱۱ و ۴۴۱).

اگر سازش با وی و ستایش برخی اعمال سودبخش او از سوی مدرس ضروری می‌نموده، چه دلیلی می‌تواند برای عدم پرداختن به آن، که یقیناً نقشی برجسته و بااهمیت در تاریخ این کشور دارد، وجود داشته‌باشد؟

در سکانس ملاقات رضاخان در منزل سیدحسن مدرس در این سریال، شاهد بیان جملاتی در ضدیت با رضاخان و به نوعی عدم پذیرش صلح و سازش از سوی مدرس می‌باشیم. این گفتگو در هیچ‌یک از منابع تاریخی یافت نشد. بهار در تاریخ احزاب سیاسی ایران برخلاف روایت فیلم می‌گوید: «مدرس نصیحت می‌کند و می‌گوید که از این اقدامات دست بردارید و همه صمیمانه دست به دست یکدیگر بدهیم ... و قول می‌دهد که اگر سردار سپه در بازگشت شاه صمیمیت به‌خرج دهد و دست از بعضی هتّاکی‌ها و تحریکات بردارد، مدرس با ایشان صمیمانه همکاری‌کند» (۲۰۴/۲). حیات یحیی نیز بر سازش مدرس با رضاخان صحه گذاشته، می‌گوید: «مدرس هم که دانسته‌است در مخالفت با سردارسپه خطر جانی هست موقع را مغتنم شمرده روی خوش به او نشان می‌دهد. خصوصاً که سردارسپه هم ... به او وعده می‌دهد بعد از این در کارهای دولت با او مشورت خواهدکرد». این است که بعد از بیرون‌آمدن از مریضخانه مکرر سردارسپه او را با اتومبیل به سعدآباد برده و او ساعت‌ها با سردارسپه خلوت می‌کند و با خوشحالی برمی‌گردد

آن عبارت از حصیر و کتاب و نیمکت چوبی است زندگی می‌کند. دارای ریش و لباس به سبک قدیم ایران است، و با آنکه میان ایرانیان به دانایی در علوم مسلم و مصدق شناخته‌شده، با هیچ‌یک از زبان‌های خارجه آشنا نیست. شخص خارجی که مدرس را ملاقات می‌کند بی‌اختیار از صادقی و راستی و قریحه حساس او متأثر می‌گردد. در کارهای اجتماعی خویش بسیار مبرم و شجاع است، و خواه در دل و خواه در ظاهر، یک نفر ایرانی ملی به تمام معنی می‌باشد.»

www.SID.ir

(دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۳۷۲/۴-۳۷۳). این موضع مثبت مدرس را که حتی تا دوران پادشاهی رضاشاه نیز دوام آورد، می‌توان ناشی از شمّ سیاسی مدرس دانست؛ شم سیاسی که بتواند با بهره‌گیری از آن، هرچه بیشتر در جهت مصالح مملکت حرکت نماید. بعد از پادشاهی رضاخان نیز او در عین نارضایتی می‌گوید: «... سستی و اهمال هموطنان کار خود را کرد، ما هم... سعی کردیم و حرف خود را گفتیم و کشته هم دادیم، دیگر دِینی برعهده نداریم و حالا باید با دولت و شاه موافقت کرد، بلکه خوب بشود و خدمتی کند» (مکی، ۱۳۶۲: ۵۱/۵).

اگر در سریال مذکور این رویکرد نمایش واقعی می‌یافت، علاوه بر معرفی خط‌مشی این شخصیت تأثیرگذار تاریخی، که بنا به اقتضا و احتیاجات زمان با پیگیری سیاست‌هاییْ سعی در رفع بحران‌های جامعه داشته، می‌توانست گویای بخش عظیمی از تاریخ کشورمان نیز برای مخاطب باشد. اما متأسفانه کارگردان این سریال با حذف رویکرد دوسویه مدرس با رضاشاه، درصدد نمایش شخصیتی مقدس، منزه و یک‌جانبه از سیدحسن مدرس بوده است. این ضعف را شاید بتوان صرف‌نظر از دیدگاه نویسندهٔ فیلمنامه و سایر محدودیت‌هایی که در ساخت فیلم تاریخی وجود دارد، ناشی از زمان کوتاهی دانست که برای تهیه و پخش مجموعه‌های تلویزیونی درنظر می‌گیرند؛ امری که موجب می‌شود مراحل تحولی یک شخصیت، چون شکل‌گیری ایدئولوژی، دوام و قوام‌شان، تغییر و ارائه آنها به جامعه و حتی صفات شخصی‌شان، آن‌چنان که باید، به بیننده معرفی نگردد.

۲-٤. میرزا کوچک خان جنگلی

میرزا کوچک خان جنگلی شخصیتی است که در دو سریال عمارت فرنگی و در چشم باد به تصویر درآمده است. بازیگر این نقش در سریال در چشم باد، علی‌رغم تجربه محدود بازیگری، به‌دلیل تشابه ظاهری زیاد با شخصیت واقعی میرزا کوچک خان، تناسب زیادی را با این شخصیت برقرار نموده‌است. به تصویرکشیدن مخالفان و موافقان میرزا و یا نمایش گفتگوی میرزا حسن ایرانی، شخصیت برجسته سریال با پزشکی که از موافقان میرزاست اما

Archive of SID

www.SID.ir

از برخی باورها و عقاید او گله‌مند است در سکانسی دیدنی، می‌تواند تأثیری بسزا در معرفی ایدئولوژی میرزا کوچک خان و نهضت وی داشته باشد.

سکانس بازگشت میرزا و یارانش در میان اهالی روستا، نمایش چشم‌انتظاری خانواده‌هایشان، استفاده بجا از اشعار محلی بر روی تصاویر، نمایش پرچم کشور و مشاهده فضایی آکنده از دود اسپند همراه با شنیدن صدای زنده‌باد میرزا، زنده‌باد جنگل و زنده‌باد ایران، دربرانگیختن حس میهن‌پرستی بینندگان بسیار سودمند بوده است.

در اولین سکانسی که کارگردان قصد معرفی میرزا به بینندگان را دارد با گزینش دیالوگی درخور برای این شخصیت، بیننده را از اسلوب فکری وی آگاه می‌سازد: «کنیز و غلام یعنی چه؟ حرف‌های استبدادپسند می‌زنید؟ دورهٔ برده‌داری نیست! این همه سینه سپر سرب استبداد می‌کنیم که هرکس آقای خودش باشه و غلام خودش».

از نکات چشمگیر این سریال باید به نمایش پرچم ایران در تمام سکانس‌هایی که میرزا حضور دارد و گویاترین ابزار برای انتقال احساسات میهن‌پرستانه میرزا به مخاطب است، اشاره کرد.

دقت عوامل فیلم‌سازی در پوشش این شخصیت، که نشان از گذران سخت زندگی در جنگل دارد، ریش‌های بلند و موهای ژولیده که در راستای القای این احساس به مخاطب صورت پذیرفته، در برقراری ارتباط بیننده با این چهره مؤثر عمل نموده است. حتی توجه گروه فیلم‌سازی، شامل تطابق سنی بازیگر با شخصیت میرزا کوچک خان نیز شده است[۱] (فخرایی، ۱۳۴۸: ۳۷۷).

کارگردان سریال عمارت فرنگی، دیگر سریالی که به بازسازی شخصیت میرزا کوچک خان پرداخته، محمد صادقی را که در کارنامه هنری‌اش نقش‌های تاریخی متعددی به چشم می‌خورد، برای ایفای این نقش برگزیده است. در این مجموعه تلویزیونی، پیش از مشاهدهٔ چهرهٔ وی، آشنایی بیننده با میرزا ازطریق سکانسی است که در آن تیمورتاش توضیحاتی را درخصوص شورش جنگلیان و شخص میرزا به رضاخان ارائه می‌دهد.

۱. «... از نمایندگان می‌پرسد میرزا چندساله است جواب می‌شنود ۴۵ساله ...»

Archive of SID

www.SID.ir

اما در سکانس معرفی میرزا به مخاطب، که در دیدار از همسرش جواهرخانم است، نه‌تنها در ظاهرش نمودی از اقامت طولانی‌مدت در جنگل و رنج‌ها و خستگی‌های ناشی از جنگ و گریز دیده نمی‌شود بلکه به‌عکس در ظاهری تمیز و متفاوت با آنچه در توصیف جنگلی‌ها آمده، مشاهده می‌گردد.[۱] گفتگوهای شعارگونهٔ این دو با یکدیگر، علی‌رغم موسیقی پس‌زمینهٔ بجا و مناسب این فضا، موجب عدم برقراری ارتباط عاطفی و شناختی بیننده با این شخصیت می‌شود.

در سکانسی دیگر که شاهد رسیدن پیغام سردارسپه به‌سوی میرزا کوچک‌خان هستیم، بی‌توجهی کارگردان را در سیر وقایع و یا معرفی صحیح اشخاص شاهدیم. فیلم این‌گونه روایت می‌کند که سردارسپه پس از حضور در رشت با فرستادن نامه‌ای مودت‌آمیز سعی در برقراری ارتباط با میرزا را دارد، اما به گفته ابراهیم فخرایی این ارتباط برای اولین‌بار از سوی جنگلی‌ها آغاز گشته‌است: «... میرزا عبدالحسین خان شفائی و میرزامحمدعلی خمامی مأمور شدند به رشت رفته با وزیر جنگ مذاکره کنند و عقیده‌اش را نسبت به جنگلی‌ها بفهمند در نقطه‌ای نزدیک سربازخانه فعلی رشت ملاقات نمایندگان اعزامی صورت‌گرفت ...» (همان: ۳۷۵ – ۳۷۷). کتاب تاریخ بیست‌ساله ایران نیز این سخن را تأیید می‌کند (مکی، ۱۳۵۸: ۱/ ۵۱۲). در ادامه داستان قتل چند افسر قزاق توسط جنگلی‌ها، که با نیروهای سردارسپه در وضعیت متارکه جنگ به سر می‌بردند، صورت می‌گیرد. متعاقب این واقعه، سردارسپه دو نمایندهٔ جنگلی‌ها ـ شفائی و خمامی ـ را به تیمورتاش می‌سپارد و او نیز دستور قتل آنها را می‌دهد. در ادامه هم خبر تیرباران‌شدن آنها را از زبان یاران میرزا می‌شنویم. اما نقل این روایت در منابع تاریخی به گونه‌ای دیگر است: «نمایندگان مزبور بلافاصله بازداشت شدند و مدت‌ها حتی بعد از انقلاب در رشت و طهران زندانی بودند تا روزی که سردارسپه برای سرکشی به زندان رفت و آنها را در آنجا دیده و آزادشان نمود...» (همان: ۳۸۷و ۳۷۹ و مکی ، ۱۳۵۸: ۵۱۲/۱). شاید این تغییر تاریخی برای القای حس نفرت از تیمورتاش، که به خودخواهی و بی‌رحمی شهره بود و خاطراتی تلخ را در

۱. «جنگلی‌ها مصمم‌بودند مادام‌که به هدفشان نرسیده ... به آرایش سر و صورت نپردازند و بنابراین طول مدت اقامت در جنگل آنها را به شکل مخلوقات ماقبل تاریخ و هیاکلی جسیم و رعب‌آور درآورده‌بود ...» (فخرایی، ۱۳۴۸: ۵۵).

www.SID.ir

دوره حکومت خود در رشت باقی گذاشته، صورت پذیرفته است. هرچند تغییر تاریخ با هر عنوانی، قابل توجیه نیست.

سکانس خداحافظی میرزا و تقاضای رفتن یارانش از مهلکهٔ جنگ نیز دچار ابهامات و تناقضاتی است. روایت فیلم تنها به آخرین گفتگوی میرزا با یارانش می‌پردازد و این‌گونه نمایش می‌دهد که جدا شدن و تسلیم‌شدن عده زیادی از یاران میرزا با اجازه و خواست خود او بوده است، درحالی‌که ابراهیم فخرایی بعد از ذکر سلسله‌ای از جنگ و گریزها و درگیری‌های سخت میان قوای دولتی و جنگلی‌ها شرح می‌دهد که «... قوای جنگل متفرق و متلاشی گردید و به دستجات چندصد نفره‌ی پارتیزانی تقسیم گشت و چون این وضع نیز قابل بقاء و دوام نبود لذا دسته‌دسته و به‌طور انفراد به اردوی دولت روی آورده و تسلیم می‌شدند ... به‌نحوی‌که بعد از چند روز، جز افراد معدودی در اطراف میرزا کسی باقی نماید» (همان: ۳۸۲).

کتاب در عین توضیحاتی درخصوص روحیه نااستوار یاران میرزا، اعتراض یکی از افسران جنگل به نام نصرت‌الله خان آزاد به میرزا را نیز به‌دلیل عقب‌نشینی در برابر قوای دولتی، شرح می‌دهد و اینجاست که میرزا با یارانش به گفتگو می‌پردازد. آنچه در سریال «عمارت فرنگی» مشاهده می‌شود، بدون توجه به موارد ذکرشدهٔ بالا، تصویرسازی همین گفتگوست: «... میرزا مجبور شد که او را دلداری بدهد و به او بفهماند که جنگیدن با قوای دولت مصلحت نیست و یک نحو برادرکشی است و ناچار شد یک‌بار دیگر برای نفرات سخنرانی کند ... و چون میرزا کوچک از نامه ساعدالدوله این‌طور استنباط نمود که نیت تعاقب‌کنندگان دستگیری شخص اوست و اگر او بتواند خود را از مهلکه نجات دهد به سایر همراهانش آسیب نمی‌رسد لذا به دوستانش چنین گفت: ... مایل نیستم که شما برای خاطر من در زحمت و رنج باشید و اجازه می‌دهم که به میل خودتان هرجا که می‌خواهید بروید امیدوارم یک‌بار دیگر موفق شوم که لذّت دیدارتان را درک‌نمایم. این‌دفعه نیز با چهره متأثر و غم‌ناک با دوستانش خداحافظی نمود و آنها به اجازه میرزا از وی جداشدند، به‌طوری‌که بعد از این ماجرا بیش از هشت نفر باقی نماندند» (همان: ۲۰۴-۲۰۵).

Archive of SID

www.SID.ir

۳-٤. محمدعلی فروغی

این چهره با تکرار در دو سریال عمارت فرنگی و در چشم باد مورد توجه قرار می‌گیرد. در سریال در چشم باد در سکانسی که رضاشاه خود را در محاصره نیروهای متخاصم دیده و خطر سقوط و نابودی خود و خاندانش را نزدیک می‌بیند از فروغی، که از مدت‌ها پیش از فعالیت‌های سیاسی برکنار مانده، یاری می‌طلبد. در این سریال بسیار مختصر به این شخصیت پرداخته شده و علاوه بر آن، چهره فروغی نیز به‌دلیل قرارگرفتن در بستر بیماری قابل رؤیت و تشخیص نمی‌باشد، بنابراین احساس خاصی به بیننده منتقل نمی‌شود، با این‌حال مدام با نمایش انگشتری با نماد ماسونی (نشان گونیا و پرگار)، فراماسون‌بودن وی به بیننده یادآوری می‌شود.

اما موضوعی که به اعتبارسنجی آن خواهیم پرداخت، سکانس رفتن رضاشاه به خانه فروغی و تقاضای کمک از وی است. در این باره بیشترِ منابع تاریخی، در آمدن فروغی به دربار با وضعیتی کسالت‌بار و رنجور اتفاق‌نظر داشته‌اند و تنها معدودی از نویسندگان به رفتن رضاشاه به خانه فروغی اذعان دارند. این درحالی‌است که در این سریال، این سکانس به‌منظور نمایش زبونی و عجز رضاشاه در آخرین روزهای حکومتش، بازسازی شده‌است.

تنها کتاب‌هایی چون «از سیدضیاء تا بختیار» و «ظهور و سقوط سلطنت پهلوی» با ذکر جزئیات، داستان را آن‌گونه که در سریال دیده می‌شود، ثبت کرده‌اند. لازم به‌ذکر است که یادآوری لقب «زن ریش‌دار» که روزی رضاشاه نثار فروغی کرده‌بود و در این سکانس نیز آن را شاهدیم، تنها در کتاب از سیدضیاء تا بختیار به‌چشم می‌خورد (بهنود، ۱۳۷۴: ۱۷۷و فردوست، ۱۳۷۰: ۱/۹۵-۹۶). میرزاجواد عامری که پست کفالت امورخارجه را در این دوران عهده‌دار بوده برخلاف دو کتاب مذکور از احضار فروغی به کاخ شاه خبر می‌دهد: « ... آقای نصرالله انتظام را احضار کردند ... شاه به او دستور می‌دهند فوراً به شهر رفته و فروغی را با خود به سعدآباد بیاورند و چون کسالت دارند استثنائاً اجازه می‌دهم اتومبیل حامل او در جلوی پلکان توقف نماید ... مرحوم فروغی که از ۱۳۱۴ تا آن روز شاه را ندیده‌بود و به‌طورکلی شرفیابی صورت نگرفته‌بود، عصازنان وارد سالن گردید» (۱۳۸۸: ۲۲۹-۲۳۰). به‌گونه‌ای مشابه، روایت محمد سجادی در سالنامه دنیا و یادداشت‌های محمود

Archive of SID

www.SID.ir

جم و نیز «برگ‌هایی از خاطرات» اشرف پهلوی که همگی در کتاب مکی نقل شده‌اند و نیز خاطرات سلیمان بهبودی، حاکی از حضور فروغی در کاخ شاه است (مکی، ۱۳۶۳: ۹۴/۷، ۱۶۱، ۳۱۸ و ۱۳۶۴: ۱۰۹/۸و بهبودی، ۱۳۸۶: ۳۹۷).

هنگام ملاقات رضاشاه از فروغی در منزل وی، آن‌گونه که سریال‌ها برای بیننده به‌تصویر کشیده‌اند، متن استعفای رضاشاه توسط فروغی از پیش نوشته شده است که این موضوع با نمایش انگشتری با نماد ماسونی چیزی جز از پیش معین‌بودن امور را برای بیننده حکایت نمی‌کند. درصورتی‌که متن استعفانامه به گفته برخی منابع در همان روز بیست و پنجم شهریور توسط فروغی به‌تحریر درآمد (مکی: ۵۲۸ و بهبودی:۳۹۷).

در سریال عمارت فرنگی، سعید نیکپور که نقش‌های تاریخی بسیاری را ایفا کرده، به‌خوبی توانسته در قالب فردی روشنفکر و دارای تألیفات متعدد، فعال، برجسته و صاحب‌نفوذ از صعود تا سقوط رضاشاه ظاهر شود. درواقع، فروغی به‌عنوان روشنفکری معرفی می‌گردد که با کمک به رضاخان در تلاش برای جامه‌ی عمل پوشاندن به اهداف استعماری انگلیس است تا پیشرفت و تعالی کشور ایران. گواه این سخن، حضور فعال وی در لژهای فراماسونی و گرفتن خط مشی از آنهاست. برجستگیِ این تصویر در سکانسی است که فروغی برای رفتن به لژ حتی همسرش را در بستر بیماری ترک می‌کند. گرچه ماسون‌بودن وی و نقش کلیدی و مهره‌گردانی‌اش در تاریخ معاصر ایران انکارنشدنی است (مکی، ۱۳۶۱: ۲۰/۴-۲۱). در طرح داستان، فروغی هنگام بیماری همسرش، که در سنین سی سالگی درگذشت، نویسنده و کارگردان تنها دختری را به‌عنوان فرزند فروغی نمایش می‌دهد. این درحالی‌است که ثمره ازدواج ذکاءالملک با خواهرزاده نظام‌السلطنه (رضاقلی) چهار پسر و دو دختر بوده است (عاقلی، ۱۳۸۰: ۱۱۹/۲).

در تصویرسازی مراسم تشییع جنازه همسر فروغی، زنانی با پوشش‌های امروز (چادرهای امروزی) مشاهده می‌شوند. این سکانسْ بیننده را از باورپذیری فیلمی که با عنوان سریال تاریخی تصاویر و مفاهیمی را به او ارائه می‌دهد، دور می‌سازد.

نمایش ملاقات‌های مکرر فروغی و اردشیر ریپورتر، که در پیوند و ارتباط با سرویس‌های اطلاعاتی بریتانیا بوده، و اتخاذ تصمیم‌های مهم مملکتی طی دیدارهایشان،

Archive of SID

www.SID.ir

تلاشی است درجهت معرفی فروغی به‌عنوان یک فراماسون استعمارزده که توانایی اتخاذ هرنوع تصمیمی برای امور مملکتی را دارد. اما این تلاش با ارائه تصاویری کاملاً مصنوعی و غیرملموس، به‌میزان بسیار زیادی بی‌اثر شده است.

«شارلوت» پرستار فرزند فروغی، که بعد از مرگ همسر وی به خانه‌شان وارد می‌شود و به‌عنوان جاسوس اردشیر ریپورتر معرفی می‌گردد، ظاهراً شخصیتی است تخیلی که ردپای وی را در هیچ‌یک از منابع تاریخی معرفی‌شده سریال نمی‌توان یافت. دیگر شخصیت تخیلی این سریال ایوت نام دارد که درنتیجهٔ ورود وی به زندگی دختر و داماد فروغی شاهد خودکشی دختر فروغی و مرگ دامادش در زندان رضاشاه هستیم، شخصیتی تخیلی که به‌نظرمی‌رسد تنها برای پیشبرد داستان و جذب مخاطب طراحی شده‌است. باید گفت عوامل سریال درخصوص مرگ داماد فروغی - علی‌اکبر اسدی- فرزند محمدولی اسدی معروف به مصباح‌السلطنه، نسبت به نوشته‌های تاریخی کاملاً بی‌اعتنا بوده‌اند. در این سریال مرگ علی‌اکبر اسدی به‌واسطه کینه شخصی سرپاس مختاری، رئیس شهربانی کل کشور و نیز اتفاقاتی که ایوت، شخصیت تخیلی، عامل اصلی آن محسوب می‌گردد، در زندان رضاشاه صورت می‌گیرد. درحالی‌که به استناد منابع، وی چند سالی را زندانی و سپس به بیرجند تبعید می‌شود و تا شهریور ۱۳۲۰ درنهایت عسرت و سختی در همان جا به‌سر می‌برد. علی‌اکبر اسدی در آخر عمر به بیماری فراموشی و صرع دچار شده، از خانه خارج نمی‌شده و در ۶۸ سالگی نیز درگذشته است (عاقلی، ۱۳۸۰: ۹۸/۱-۱۰۰).

از دیگر نقاط ضعف این سریالْ سکانس مربوط به دوره‌ی اول نخست‌وزیری فروغی است، آنجا که نشان می‌دهد دختر فروغی به یک‌باره به سنین جوانی رسیده و این رشد ناگهانی در فاصله‌ای کوتاه نشانه‌ای از بی‌توجهی گروه فیلم‌سازی به جزئیات می‌باشد.

٤-٤. عبدالحسین تیمورتاش

عبدالحسین تیمورتاش که با سلطنت رضاشاه به‌عنوان وزیر دربار پهلوی فعالیت خود را آغاز کرد، در به قدرت رسیدن وی کمک‌های شایانی نمود.

Archive of SID

www.SID.ir

مباحث پیرامون این شخصیت در مجموعه تلویزیونی عمارت فرنگی به ماجرای خلع او از مقام وزارت دربار پس از همراهی ولیعهد در اعزام به سوئیس، سفر تیمورتاش به شوروی در راه بازگشت و دادن اطلاعاتی به روس‌ها، که ظاهراً درنتیجه گم‌شدن کیف حاوی مدارک و اسنادش بوده و نهایتاً موجبات سقوط و مرگش را فراهم می‌آورد، مربوط می‌گردد.

چنگیز وثوقی، بازیگر این نقش، توانایی ایجاد حس قرابت با چهره تیمورتاش را داراست. آشنایی مخاطب با تیمورتاش برای اولین بار به سکانسی بازمی‌گردد که وی حاکم رشت و رضاخان مأمور ختم غائله جنگل است. در این فیلم اهانت و ضرب و شتم خشونت‌بار تیمورتاش به یاران میرزا کوچک خان به تصویر درآمده که نشان از بی‌رحمی و سنگدلی وی دارد. درباره خشونت افراط‌گونه و بی‌بند و باری‌های وی، منابع تاریخی اتفاق نظر دارند.[۱]

اما درجهت تطابق سکانس‌ها با واقعیات تاریخی در زمینه جاسوسی تیمورتاش برای شوروی، که مقدمه‌ای برای سقوط وی شد، منابع تاریخی دلایل و نظرات فراوان و گوناگونی را بیان کرده‌اند که در فیلم چندان به آنها پرداخته نشده‌است. از این دلایل می‌توان به ماجرای نفت، مسئله انحصار تجارت تریاک به امین‌التجار و کشف کیف حاوی اسناد ارتباط تیمورتاش با شوروی (هدایت، ۱۳۶۱: ۳۹۵)، تلاش دستگاه‌های اطلاعاتی انگلستان به‌منظور ایجاد اختلاف بین شاه و تیمورتاش (عاقلی، ۱۳۷۲: ۲۵۸-۲۷۰) اشاره کرد. دولت‌آبادی نیز تردید خود را در ماجرای تیمورتاش این‌گونه بیان می‌دارد که «بر نگارنده واضح نیست که گرفتاری و بدبختی او تا چه اندازه با مسئله امتیاز نفت مربوط بوده و یا هیچ ربط نداشته است و تنها زیاده‌روی او در تصرفات در کارهای درباری بلکه در امور سلطنت از روی جلفی و غرور ذاتی که داشت او را به این شدت مبغوض شاه پهلوی ساخته بود...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۴۲۹/۴). فردوست نیز در خاطرات خود به اشاره‌ای مختصر درباره ارتباط تیمورتاش با روس‌ها و اطلاع شخص شاه از این موضوع اکتفا

۱. ر.ک. **سردار جنگل** (همان:۱۸۱)، **حیات یحیی** (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۱۳۹/۴) و **خاطرات و خطرات** (هدایت، ۱۳۶۱: ۳۹۶).

www.SID.ir

می‌کند (فردوست، ۱۳۷۰: ۵۱/۱-۵۳) و تقی‌زاده هم، وی را در ارتباط با روس‌ها بی‌تقصیر معرفی می‌کند: «... عمده مطلب این بود که شاه از هرکس که جربزه داشت وحشت می‌کرد ... احتیاط می‌کرد که بعد از خودش اشخاص باجربزه‌ای نباشند که مزاحم جانشین‌اش بشوند» (تقی‌زاده، ۱۳۶۸: ۲۳۲).

آنچه در مبحث سید حسن مدرس بیان شد در این بخش نیز قابل تأمل است، عدم توجه به سیر حوادث در سریال‌ها بیننده را از قضاوت صحیح تاریخی دور ساخته و نقاطی را نیز برای او تاریک و گنگ می‌گذارد. رسالت فیلم‌های تاریخی چون بسیاری از کتاب‌هایی از این دست، درک صحیح تاریخی است. اما نمایش‌ندادن یا بهتر گفته شود، درست نمایش‌ندادن واقعیات تاریخ، می‌تواند شبهاتی بسیار را برای مخاطب غیرمتخصص فراهم سازد.

۵-٤. رضاشاه پهلوی

رضاشاه از دیگر چهره‌های تکرارشده در دو سریال موردنظر می‌باشد. احمد نجفی در سریال عمارت فرنگی، در نقش رضاشاه «افسری بلندقد و سیه‌چرده با زخمی زیر ابرو» و صدایی نابهنجار تصویر شده که کاملاً خشونتِ شخصیتِ وی را به بیننده القا می‌کند. تصویر وی با جزئیاتِ شمایلِ او در کتاب‌های تاریخی و عکس‌هایی که از او به جا مانده منطبق می‌باشد، گرچه چهره‌پردازی اغراق‌شده و صدای نابهنجاری که به‌منظور القای خشونت این شخصیت درنظر گرفته‌شده، می‌تواند موجبات عدم ارتباط بیننده با این چهره را فراهم سازد (مکی، ۱۳۵۸: ۲۰۹/۱).

این سریال که در ذمّ خاندان پهلوی، مخصوصاً شخص رضاشاه است نه‌تنها به دستاوردهای وی برای کشور هیچ اشاره‌ای نکرده، بلکه تنها خواهان به‌تصویرکشیدن مردی بددهان، دون‌پایه و استعمارزده بوده‌است.

در این سریال چهره‌ای خشن و نامأنوس از رضاخان را شاهدیم، چهره‌ای که مدام درحال فحاشی و بی‌اخلاقی است. آشنایی بیننده با خانواده وی در سکانسی صورت می‌گیرد که وی آمادهٔ حرکت به‌سوی رشت برای رفع غائله جنگل است. در این سکانس

Archive of SID

www.SID.ir

درگیری کودکانه تاج‌الملوک (همسر اول رضاخان) با دیگر همسر رضاخان، و گفتگوهای رضاخان و تاج‌الملوک به نمایش درمی‌آید که حاکی از تمایل رضاخان به داشتن زنان پرشمار است. پس از ورود او به رشت در سکانسی که رضاخان و تیمورتاش مشغول گفتگو درخصوص میرزا کوچک خان و یارانش هستند، با عبور زنی از آنجا، رضاخان درحالی‌که توجهش به آن زن جلب شده، دیده می‌شود.

فیلم درصدد است تمایل رضاشاه به زنان را به مخاطب القا کند، درحالی‌که اکثر منابع تاریخی در این باره سکوت کرده و منابع اندکی، حتی برخلاف ادعای فیلم، او را ساده‌زیست، دور از زن و شب‌نشینی و خوش‌گذرانی توصیف کرده‌اند و به نقل از خود او گفته‌شده که از ۳۵ سالگی تمایل چندانی به زن نداشته و هیچ‌گاه نیز شنیده نشده که معشوقه‌ای داشته باشد (عاقلی، ۱۳۸۰: ۴۴۰/۱ و فردوست ۱۳۷۰: ۷۴/۱).

در مورد بدزبانی رضا شاه اکثر منابع متفق‌القولند اما نکتهٔ قابل‌توجه دراین‌خصوص، مطلبی است که در کتاب تاریخ بیست ساله ایران آمده است. مکی در این کتاب بر تعدیل رفتار وی در مراحل مختلف زندگی‌اش تأکید می‌کند و می‌گوید در ایام سردارسپهی و وزارت جنگ در حال عصبی فحش‌های عوامانه و کلمات زشت بر زبان می‌راند ولی در دوره ریاست وزرا و سلطنتش «هیچ‌یک از این قماش حرف‌ها از او شنیده نشده و عصبی که می‌شده فحش‌های شاه‌های استبدادی می‌داده است» (مکی، ۱۳۵۹: ۳۹۲/۲).

بیسوادی رضاشاه نیز از جمله مواردی است که در طول سریال عمارت فرنگی درخلال گفتگوهای میان میرزا و یارانش برجسته شده است. در این فیلم او توانایی خواندن نامه‌ای را که میرزا برایش می‌فرستد ندارد. اما منابع تاریخی او را نه بیسواد بلکه کم‌سواد ارزیابی می‌کنند که «تحصیلات رسمی ناچیزی داشت و خواندن و نوشتن را پس از رسیدن به سن بلوغ آموخت» (کرونین، ۱۳۸۲: ۱۲۹ و فردوست، ۱۳۷۰: ۷۲).

درگیری سردارسپه با رئیس مجلس، مؤتمن‌الملک، دیگر سکانسی است که باید مورد اعتبارسنجی قرار بگیرد. این سکانس به درگیری ناگهانی سردارسپه در جریان جمهوری‌خواهی وی، پس از نمایش بسیار کوتاهی از زدوخورد نیروهای قزاق با مردمِ خارج از صحن مجلس، می‌پردازد. در این سکانس که فروغی و تدین، سردارسپه را

Archive of SID

www.SID.ir

همراهی می‌کنند، مؤتمن‌الملک رضاخان را به‌خاطر رفتارش مورد شماتت قرار داده و درجواب، سردارسپه با لحنی تند بیان می‌کند برای این مجلس پشیزی ارزش قائل نیست. این مواجهه در منابع تاریخی به گونه‌ای دیگر درج شده است. به نقل از این منابع، پاسخ رضاخان در برابر اعتراض مؤتمن‌الملک این است که: «من برای نجات نمایندگان آمده‌ام»، «من رئیس دولتم و انتظام با من است» و نهایتاً در برابر تصمیم مؤتمن‌الملک برای برگزاری جلسهٔ علنی مجلس و تعیین تکلیف رضاخان، وی دچار اضطراب، سرگشتگی و نهایتاً عذرخواهی از مؤتمن‌الملک می‌شود (بهار، ۱۳۶۳: ۴۸/۲–۵۰، هدایت، ۱۳۶۱: ۳۶۷ و مکی، ۱۳۵۹: ۵۰۳/۲–۵۰۴).

علاوه‌براین، در این سریال توالی وقایع تاریخی در ماجرای جمهوری نیز رعایت نشده‌است. به روایت تاریخ، سیلی‌خوردن مدرس در ۲۷ اسفند ۱۳۰۲ و درگیری سردارسپه و مؤتمن‌الملک در ۲ فروردین ۱۳۰۳ رخ داده اما سریال مذکور این دو حادثه را به گونه‌ای بازسازی کرده که سیلی‌خوردن مدرس از پس آن درگیری به وقوع پیوسته است.

اما سریال در چشم باد، رضاشاه را در سکانسی بسیار کوتاه با بازی سعید راد، تنها در روزهای پایانی حکومتش به بیننده معرفی می‌کند. در این سریال با چهره‌ای به‌مراتب معقول‌تر، ملموس‌تر و باورپذیرتر مواجهیم. در این مجموعه، تصویری که از رضاشاه در جریان حمله نیروهای متفقین به ایران بازسازی شده، عصبانیت و خشونت وی در واکنش به این واقعه و خلع‌درجه افسران و پس از آن ماجرای دیدار با فروغی، انطباق بیشتری با منابع تاریخی یافته است (مکی، ۱۳۶۳ :۱۵۳/۷ و ۳۹۱).

نتیجه‌گیری

در دورانی که رویکردهای جدید و ابزارهای نوین برای خوانش تاریخ و بازنمایی واقعیت‌های گذشته شیوه‌های سنتی را به چالش کشیده است، فیلم نیز به مثابه ابزاری نوین به عرصهٔ این چالش گام نهاده و تعامل بین این دو حوزه یعنی تاریخ و فیلم را رقم زده و نهایتاً به خلق فیلم‌های تاریخی انجامیده که خود می‌تواند به‌مثابه متنی تاریخی مورد ارزیابی قرار گیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

ازآنجایی‌که هدف این پژوهش اعتبارسنجی شخصیت‌های تاریخی دوران رضاشاه در دو سریال «در چشم باد» و «عمارت فرنگی» است، تطبیق دقیق تاریخی این سریال‌ها در ابتدای امر با منابع مورد اعتماد ضروری می‌نمود. پس از تطبیق تاریخی سکانس‌های متعددی از این سریال‌ها با منابع، که از سویی به‌دلیل عدم‌ذکر منابع مورداستفادهٔ فیلم‌سازان و ازسویی کثرت منابع مطالعاتی تاریخ معاصر بسیار دشوار می‌نمود، و نیز با نظر به آنچه به عنوان مقدمه‌ای برای اعتبارسنجی سریال‌ها ذکر شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در ابتدای امر، نام سریال‌ها مخاطب را تاحدودی از رویکرد کارگردان نسبت به دوره تاریخیِ مورد نظر یعنی دوره رضاشاه آگاه می‌کند. عمارت فرنگی نامی است که تمام وقایع این دوران را از ابتدا تا انتها به بیگانگان نسبت می‌دهد. چهره‌پردازی این سریال با وجود توفیق بسیار در شبیه‌سازی بازیگران با چهره‌های شخصیت‌های تاریخی، در مواردی چون چهره رضاشاه دچار اغراق و زیاده‌روی، در مورد میرزاکوچک‌خان جنگلی دچار نقص و کاستی، و در نمونه‌ای چون سیدحسن مدرس درپی ارائه شخصیتی قهرمان‌گونه بوده است.

این سریال مجموعه‌ای است که تعدادی پرشمار از شخصیت‌ها را به بیننده عرضه کرده است، شخصیت‌هایی واقعی و شخصیت‌های مبهم و غیرواقعی چون ایوت و ... که تنها برای جذب مخاطب به داستان طراحی شده‌اند. شاید شایسته‌تر بود که نویسنده و کارگردان این سریال زمانی را که برای معرفی این شخصیت‌های خیالی صرف کردند در شناسایی بیشترِ شخصیت‌های مهم و تأثیرگذاری چون سیدضیاءالدین طباطبائی، وثوق‌الدوله، میرزاده عشقی، علی منصور و ... به کار می‌گرفتند.

برخی از این شخصیت‌ها آن‌چنان پراهمیتند که باید بخش اعظمی از یک مجموعه تلویزیونی را به آن‌ها اختصاص داد و یا درصورت بازسازی‌شان در سریال‌ها، نباید این تصویرسازی آنچنان کوتاه باشد که توان تجزیه‌وتحلیل شخصیت‌ها، فعالیت‌ها و نقشِ ویژهٔ تاریخی‌شان از بیننده سلب گردد. گذرِ سریع از شخصیت‌ها و اقدامات آنها و عدم نمایش جزئیات، که قضاوتی کلی وگاه نادرست را موجب می‌گردد، نقطه‌ضعفی است که به‌دفعات در این سریال مشاهده می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

با این‌که کارگردان این سریال وقایع بسیار قابل‌توجهی را از تاریخ معاصر به تصویر کشیده، در ساخت این مجموعه بسیار عجولانه رفتار نموده و بازه زمانی نسبتاً طولانی را که با ورود پدیده‌های نوآورانهٔ بسیاری همراه بوده، در زمانی کوتاه به بیننده ارائه داده است. این امر موجب کاهش کیفیت اثر و در مواردی بی‌توجهی عوامل سازنده در رعایت توالی وقایع و رخدادهای تاریخی شده است. همچنین باید گفت کارگردان این مجموعه تلویزیونی از وارد کردن عقاید شخصی خود به روایت تاریخی ابایی نداشته و در سکانس‌های متعددی دست به تحریف‌های تاریخی زده است.

تبلیغات سریال در چشم باد پیش از نمایش این مجموعه به‌عنوان سریال تاریخیِ حماسیِ فاخر، با معرفی بازیگرانی نام‌آشنا، ارائه فضای تاریخی ملموس با گزینش تصاویری بسیار واقعی و باورپذیر برای بینندگان همراه با موسیقی، چهره‌پردازی و طراحی صحنه بسیار قوی، تأثیری عمیق بر شکل‌گیری انتظار مخاطب گذاشت. نام مجموعه نشان از همگام‌شدن مخاطب با وقایع در گذر زمان دارد. این گمانه و پیش‌بینی با مشاهدهٔ آگهی تبلیغاتی سریال شدت می‌یابد. طراحی صحنه، لباس، چهره‌پردازی و نوع فیلمبرداری بسیار قویِ این مجموعه در فرایند جذب بیننده کمک نموده است. پررنگ‌بودن رویکرد اجتماعی ـ فرهنگی چون تصویرنمودن نمایش‌ها و آیین‌های مردمی در سطح اجتماع و یا استفاده از اشعار محلی در کنار نگاه سیاسی به وقایع تاریخی از نقاط قوت این سریال محسوب می‌شود.

درباره شخصیت‌های واقعیِ بازسازی‌شده در این سریال باید گفت به برخی از این شخصیت‌ها آن‌چنان کم پرداخته شده که توان بررسی، تطبیق تاریخی و در نهایت اعتبارسنجی را از پژوهشگر دریغ کرده است. اما در خصوص آن‌هایی که بیشتر به نمایش درآمده‌اند، می‌توان اعتبارشان را از طریق تطبیق با نمونه‌های واقعی مورد تأیید قرار داد. از نقاط ضعف این مجموعه تلویزیونی عدم ذکر منابعِ مورد استفادهٔ نویسنده و کارگردان است.

نهایتاً این‌که با بررسی این دو سریال، علی‌رغم نقاط قوتی که در این سریال‌ها می‌توان یافت، فرضیه اولیه پژوهش تأیید می‌شود که کارگردانان این دو مجموعه، در ساخت آثار

Archive of SID

www.SID.ir

خود برای جذب مخاطب، دست به تحریفات، تقدس‌بخشی‌ها، سیاه‌نمایی‌ها و اغراق‌هایی زده‌اند. این تحریفات و اغراق‌ها در سریال عمارت فرنگی در مقایسه با سریال در چشم باد بیشتر به چشم می‌خورد. درواقع تاحدودی می‌توان صحت و اعتبار سریال‌های تاریخی ساخته شده در این دو دهه را تأیید و بر رفع همان میزان اغراق‌ها و تحریف‌های واردشده در روایت تاریخی، سفارش کرده و امیدوار بود.

بررسی سریال‌های تاریخی و اعتبارسنجی‌شان، چه در قالب نشست‌های تخصصی در رسانهٔ جمعی چون تلویزیون و چه در قالب پژوهش‌هایی در این زمینه، اقدامی ضروری است؛ چرا که با توجه به گسترشِ روند تاریخ‌سازی و تحریفات تاریخی در عرصهٔ فیلم‌سازی در کشورهای مختلف و ادعاهای دروغین‌شان ـ که در قالب فیلم‌ها و سریال‌های پرزرق و برق تاریخی به بینندگان ارائه می‌شود ـ توجه به ساختِ فیلم‌های این‌چنینی در بهترین سطح و کیفیت درجهت افزایش آگاهی و شناخت تاریخیِ نسلی که هرچه بیشتر از گذشته خود دور مانده است و برای آگاهی از هویت ملی و نیز به‌منظور پاسخ به نیازهای روانی جامعه برای مواجهه با موقعیت‌شان در سطح جهانی ضروری است.

منابع

- احمدزاده، علیرضا (۱۳۸۸). **فرهنگ واژگان سینمایی**. تهران: افراز.
- بهار، محمدتقی (۱۳۶۳). **تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران**. ج۲. تهران: امیرکبیر.
- بهبودی، سلیمان (۲۰۰۷/۱۳۸۶). **رضاشاه: خاطرات سلیمان بهبودی، شمس پهلوی، علی ایزدی**. لوس‌انجلس: شرکت کتاب.
- بهنود، مسعود (۱۳۷۴). **از سیدضیاء تا بختیار: دولت‌های ایران از اسفند ۱۲۹۹ تا بهمن ۱۳۵۷**. تهران: جاویدان.
- بی‌نام (۱۳۵۵). **نطق‌ها و مکتوبات و یادداشت‌هایی پیرامون زندگی مجاهد شهید سیدحسن مدرس**. تهران: ابوذر.

Archive of SID

www.SID.ir

- ترکمان، محمد (۱۳۷۴). **مدرس در پنج دوره تنقیه مجلس شورای ملی**. ج۲. تهران: مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی.
- دولت‌آبادی، یحیی (۱۳۶۱). **حیات یحیی**. ج۴. تهران: فردوسی.
- دوایی، پرویز (۱۳۷۱). **فرهنگ واژه‌های سینمایی (شامل اصطلاحات فنی، هنر، سبک‌ها، مکاتب و انواع فیلم)**. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱). **آناتومی فیلم**. ترجمه‌ی حمیدرضا احمدی‌لاری. تهران: ساقی.
- **زندگی طوفانی: خاطرات سیدحسن تقی‌زاده** (۱۳۶۸). به کوشش ایرج افشار. تهران: محمدعلی علمی.
- سیدمحمدی، سیدمرتضی. (۱۳۷۸). **فرهنگ کارگردان‌های سینمای ایران ۱۳۷۷-۱۳۰۹**. تهران: سیمرو.
- سیگر، لیندا (۱۳۸۰). **خلق شخصیت‌های ماندگار: راهنمای شخصیت‌پردازی در سینما، تلویزیون و ادبیات داستانی**. ترجمه‌ی عباس اکبری. تهران: سروش.
- عاقلی، باقر (۱۳۷۲). **تیمورتاش در صحنه سیاست ایران**. تهران: جاویدان.
- عاقلی، باقر (۱۳۸۰). **شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران**. ج۱. تهران: نشر گفتار با همکاری نشر علم.
- عاقلی، باقر (۱۳۸۰). **شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران**. ج۲. تهران: نشر گفتار با همکاری نشر علم.
- عامری، هوشنگ (۱۳۸۸). **از رضاشاه تا محمدرضا پهلوی: مشاهدات و خاطرات میرزا جواد خان عامری (معین‌الممالک)**. مقدمه و مؤخره‌ی باقر عاقلی. تهران: کتاب پارسه.
- فخرایی، ابراهیم (۱۳۴۸). **سردار جنگل**. تهران: جاویدان.

Archive of SID

www.SID.ir

- فردوست، حسین (۱۳۷۰). **ظهور و سقوط سلطنت پهلوی: خاطرات ارتشبد سابق حسین فردوست**. ج۱. تهران: اطلاعات.
- فیلیپس، ویلیام اچ. (۱۳۸۸). **پیش‌درآمدی بر فیلم**. ترجمه‌ی فتاح محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- قوامی لاهیجی، شیلا و پرویز مقدم (۱۳۹۲). **فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات فیلم و سینما**. تهران: فرهنگ و سینما.
- کرونین، استفانی (۱۳۸۲). **شکل‌گیری ایران نوین: دولت و جامعه در دوران رضاشاه**. ترجمه‌ی مرتضی ثاقب‌فر. تهران: جامی.
- کینگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹). **فرهنگ کامل فیلم**. ترجمه‌ی رحیم قاسمیان. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی. حوزه هنری.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**. ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی‌خرد.
- مکی، حسین (۱۳۵۸). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۱. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۵۹). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____ (۱۳۶۱). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۴. تهران: ناشر.
- _____ (۱۳۶۲). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۵. تهران: ناشر.
- _____ (۱۳۶۲). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۶. تهران: ناشر.
- _____ (۱۳۶۳). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۷. تهران: انتشارات علمی، انتشارات ایران.
- _____ (۱۳۶۴). **تاریخ بیست ساله ایران**. ج۸. تهران: انتشارات علمی، انتشارات ایران.
- هدایت، مهدیقلی. (۱۳۶۱). **خاطرات و خطرات: توشه‌ای از تاریخ شش پادشاه و گوشه‌ای از دوره زندگی من**. تهران: زوار.

Archive of SID

www.SID.ir

- هیل، جان و پاملا چورچ گیبسون (۱۳۸۸). **رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم**. ترجمه‌ی علی عامری‌مهابادی. تهران: سوره مهر.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. زنجان: هزاره سوم.
- R osenstone, Robert A (1995). "The Historical Film as Real History". Film Historia. Vol. V. No1.
- *Guber*, *Helmut. (2001).* "WORKERS AND FILM: AS SUBJECT AND AUDIENCE I*nternationalLabor and Working-C l ass History*. No. 59. (spring 2001).
- Munslow, Alun. "Film and History: Robert A.Rosenstone and History on Film/Film on History". (2007). Rethinking History. Vol. 11. No. 4. (December 2007).

Archive of SID

www.SID.ir