# فیلم به مثابه بازنوشت تاریخی: کارکرد زمان‌پریشی در سینمای تاریخ‌نگارانه پسامدرن از منظر رابرت روزنستون (مورد پژوهی فیلم های مغول‌ها (۱۳۵۲) و لوکی مستر (۱۳۵۷) از پرویز کیمیاوی)


## چکیده

زمان‌پریشی در قلمرو تاریخ‌نگاری نوین فراتر از بازنمایی گذشته، مولفه‌ای راهبردی برای خلق گفت‌وگو میان زمان گذشته و حال با هدف بازاندیشی انتقادی تاریخ از راه فیلم است. با وجود اهمیت این موضوع در مطالعه فیلم های تاریخی، کاربرد آن در نمونه فیلم های موج نوی سینمای ایران کمتر بررسی شده است. پژوهش حاضر با توصیف و تحلیل داده‌های کیفی و با روش نمونه‌کاوی سعی دارد تا با تکیه بر آموزه‌هایی از نگرش روزنستون به انگارهٔ تاریخ‌نگاری پسامدرن در فیلم، به مطالعه دو فیلم پیشگام و قابل خوانش با این رویکرد یعنی مغول‌ها (۱۳۵۲) و لوکی مستر (۱۳۵۷) اثر پرویز کیمیاوی بپردازد. در هر دو فیلم، زمان‌پریشی به عنوان اصلی سازمان‌دهنده، از طریق هم نشینی لایه‌های زمانی، نظام های نشانه‌ای و ارجاعات بینامتنی، گذشته را در افق اکنون بازخوانی می‌کند و تاریخ را از روایتی خطی و قطعی به عرصه‌ای برای تفسیر و نقد تبدیل می‌سازد. با این حال، مغول‌ها با ساختاری خودبازتابانه، تاریخی گشوده و تأویل‌پذیر می‌آفریند، در حالی که لوکی مستر همین راهبرد را در جهت نقد صریح‌تر استعمار، وابستگی فرهنگی و مدرنیزاسیون شتاب‌زده به کار می‌گیرد. پژوهش استدلال می‌کند زمان‌پریشی در سینمای کیمیاوی فراتر از شگردی فرمال، کارکردی تاریخ‌نگارانه دارد و از این منظر، دو فیلم منتخب را می‌توان از نخستین نمونه‌های تاریخ‌نگاری پسامدرن در سینمای ایران به شمار آورد.



کلیدواژگان: زمان‌پریشی، مغول‌ها، لوکی مستر، پرویز کیمیاوی، رابرت روزنستون، تاریخ‌نگاری پسامدرن



آماده انتشار هنرهای زیبا

آماده انتشار هنرهای زیبا

## ۱. مقدمه

در سنت کلاسیک تاریخ‌نگاری، ارزش فیلم تاریخی عمدتا با میزان انطباق آن با اسناد، ترتیب زمانی رخدادها و بازسازی دقیق گذشته سنجیده می‌شد. در این چارچوب، هرگونه جابه‌جایی زمانی، هم‌نشینی عناصر متعلق به دوره‌های مختلف یا تغییر در توالی وقایع، خطایی تاریخی و نشانه فاصله گرفتن از حقیقت تلقی می‌شد. اما تحولات نظری نیمه دوم قرن بیستم این پیش‌فرض را به چالش کشیدند. اندیشمندانی چون هایدن وایت و رابرت روزنستون[۲] نشان دادند که تاریخ، بیش از آنکه بازتاب مستقیم گذشته باشد، محصول سازمان‌دهی روایی و شیوه‌های بازنمایی است؛ ازاین‌رو فیلم تاریخی نیز نباید صرفا با معیارهای تاریخ‌نگاری مکتوب ارزیابی شود، بلکه باید به‌عنوان شیوه‌ای مستقل از اندیشیدن به گذشته فهم شود. (Rosenstone, 1988, 1180؛ White, 1988, 1193) در این

چشم انداز، مسئله اصلی دیگر بازسازی دقیق گذشته نیست، بلکه کیفیت رابطه‌ای است که فیلم میان گذشته و اکنون برقرار می‌سازد. فیلم تاریخی نه گذشته را بازتولید می‌کند و نه می‌تواند آن را بی‌واسطه احضار کند؛ بلکه از از طریق تصویر، صدا، مونتاژ و روایت، گذشته را بازسازمان‌دهی کرده و در افق مسائل معاصر بدان معنا می‌بخشد؛ در این پرتو فیلم نوعی بازنوشت تاریخی است؛ بازنوشتی که در آن بسیاری از تمهیداتی که در تاریخ‌نگاری سنتی خطا تلقی می‌شدند، به ابزارهای تولید معنا تبدیل می‌شوند.

یکی از مهم‌ترین این تمهیدات، «زمان‌پریشی» یا «ناهم‌زمانی» است. زمان‌پریشی در معنای متعارف[۳] به حضور عناصر متعلق به زمان‌های دیگر در یک بافت تاریخی اشاره دارد و معمولا نوعی خطای تاریخی محسوب می‌شود. اما در تاریخ‌نگاری پسامدرن، به‌ویژه در اندیشه روزنستون، این مفهوم کارکردی متفاوت می‌یابد. او از «زمان‌پریشی خلاق» سخن می‌گوید؛ راهبردی که از طریق هم‌نشینی آگاهانه زمان‌های ناهمگون، امکان گفت‌وگوی گذشته و حال را فراهم می‌آورد. در این تلقی، گذشته قلمرویی بسته و پایان‌یافته نیست، بلکه عرصه‌ای زنده برای بازاندیشی اکنون است. زمان‌پریشی نیز، به‌جای آنکه انسجام روایت تاریخی را مختل سازد، به سازوکاری برای آشکار ساختن تداوم یا گسست فرایندهای تاریخی، فعال کردن حافظه فرهنگی و گشودن افق‌های تازه تفسیر تبدیل می‌شود.

(Rosenstone, 1995b, 201, 207)

با وجود گستره نسبتا وسیع مطالعات، بخش عمده پژوهش‌های مربوط به زمان‌پریشی آن را در چارچوب روایت‌شناسی یا مطالعات ادبی بررسی کرده‌اند و کمتر به کارکرد معرفت‌شناختی آن در بازنمایی تاریخ پرداخته‌اند. این خلأ در مطالعات سینمای ایران آشکارتر است. اگرچه موج نو ایران، تحت تاثیر رمان مدرن و سینمای هنری اروپا، تجربه‌هایی چون گسستن از زمان خطی، خودبازتابی ، وارد کردن فرایند فیلم‌سازی[۴] به روایت و تردید نسبت به روایت‌های مسلط را آزموده است (Langford, 2016, 17)؛ اما زمان‌پریشی هنوز عمدتا به‌عنوان ویژگی فرمال سینمای مدرن تحلیل شده و نسبت آن با تاریخ‌نگاری فیلمی کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

در این میان، سینمای پرویز کیمیاوی نمونه‌ای برجسته از مواجهه خلاق با تاریخ، حافظه و زمان‌مندی روایت به شمار می‌رود. آثار او نه با هدف بازسازی وفادارانه گذشته، بلکه از طریق رویارویی زمان‌های ناهمگون، تاریخ را به بستری برای اندیشیدن به اکنون تبدیل می‌کنند. در *مغول‌ها* (۱۳۵۲)، حافظه تاریخی حمله مغول با گسترش رسانه‌های جمعی درهم می‌آمیزند و در *روکی مستر* (۱۳۵۷)، تاریخ استعمار نفتی، فرهنگ مصرفی و داستان‌های عامه در یک جهان روایی مشترک هم‌زمان می‌شوند. این هم‌نشینی‌های نامتعارف صرفا بازی‌های فرمال یا جلوه‌های سوررئالیستی به نظر نمی‌رسند، بلکه راهبردهایی برای بازسازمان‌دهی گذشته از منظر مسائل معاصر می‌نمایند. البته لازم است تاکید شود که کیمیاوی در نمونه‌های مورد بررسی و نیز در آثاری چون *تپه‌های قطبریه* (۱۳۴۸)، *باغ سنگی* (۱۳۵۵) و *ایران سرای من است* (۱۳۷۷)، اساسا خود را در مقام فیلم‌سازی تاریخ‌نگار تعریف نکرده و آثارش نیز در سطح قصد مولف، داعیه بازسازی، تفسیر یا صورت‌بندی بدیلی از یک گذشته تاریخی معین را ندارند. با این حال، غیاب چنین داعیه‌ای به معنای غیاب تاریخ در ساختار فیلم‌های او نیست. عناصر تاریخی در آثار کیمیاوی بیش از آنکه موضوع بازسازی یک واقعه یا دوره تاریخی باشند، به مثابه ماده خام روایت عمل می‌کنند؛ عناصری که از جایگاه ارجاعی اولیه خود فاصله می‌گیرند و در پیوند با حافظه، تخیل و ناخودآگاه شخصیت‌ها فعال می‌شوند و از خلال این فرآیند، شبکه‌ای متفاوت از روابط زمانی و روایی را بازسازمان‌دهی می‌کنند. بر این اساس، نمی‌توان در رئوس فیلم‌سازی کیمیاوی، نوعی قصد صریح برای تاریخ‌نگاری را مفروض گرفت؛ پژوهش حاضر نیز در پی اثبات یک برنامه تاریخ‌نگارانه از پیش اندیشیده‌شده در سینمای کیمیاوی نیست؛ بلکه می‌کوشد در مرز میان توانش‌های نظری و زیباشناختی آثار او، نحوه شکل‌گیری و کارکرد روابط زمانی و تاریخی را بررسی کند.

از این رو، پژوهش حاضر با اتکا به نظریه تاریخ‌نگاری پساماندرن رابرت روزنستون، با توصیف و تحلیل داده‌های کیفی و با روش نمونه‌کاوی، چگونگی صورت‌بندی زمان‌پریشی در دو فیلم *مغول‌ها* و *روکی مستر* را بررسی می‌کند و می‌پرسد: زمان‌پریشی چگونه رابطه میان تاریخ، اکنون و حافظه را بازسازمان‌دهی می‌کند. استدلال اصلی مقاله آن است که زمان‌پریشی در این آثار نه خطایی در بازنمایی گذشته یا صرفا تجربه‌ورزی فرمال، بلکه سازوکاری برای سازمان‌دهی نسبت گذشته و حال، بازآرایی حافظه تاریخی و تولید معناهای تازه پیرامون تجربه‌های تاریخی است.

## ۲. مرور ادبیات پژوهش

پژوهش‌های مربوط به تاریخ‌نگاری سینمایی طی سه دهه اخیر از تمرکز بر مسئله وفاداری تاریخی به سوی بررسی شیوه‌های بازنمایی گذشته در رسانه فیلم حرکت کرده‌اند. (Russo, 2024, 3) این چرخش نظری سبب شده است فیلم تاریخی نه به عنوان نسخه‌ای ناقص از تاریخ‌نگاری مکتوب، بلکه به عنوان گونه‌ای مستقل از اندیشیدن به گذشته مورد مطالعه قرار گیرد. با وجود این تحول، مفهوم زمان‌پریشی عموما یا به مثابه خطایی در بازنمایی تاریخ فهم می‌شود یا صرفا در چارچوب مطالعات روایت و ادبیات بررسی شده و کمتر به نقش آن در تولید معرفت تاریخی پرداخته شده است.

در پژوهش‌های بین‌المللی سه رویکرد عمده قابل تشخیص است. رویکرد نخست، زمان‌پریشی را پدیده‌ای روایی یا زیبایی‌شناختی می‌داند و بر ساختار روایت و جابه‌جایی‌های زمانی تمرکز می‌کند. این رویکرد معمولا ژرار ژنت را به یاد می‌آورد؛ اما باید توجه داشت زمان‌پریشی نزد ژنت و به تاسی از او، سیمور چتمن (1978, 64) آن طور که در کتاب داستان و گفتمان ، آن را برای سینما دسته‌بندی می‌کند؛ بیشتر در قالب تمهیدهایی چون پیش‌آگاهی و بازگشت به گذشته فهم می‌شود؛ اما نسبت آن با بازاندیشی تاریخ مستقل از سازوکار روایت بررسی نمی‌شود. مواجهه این روایت‌شناسان با مقوله زمان‌پریشی عمدتا رویکردی کلاسیک در دوره مدرن محسوب می‌شود حال آن‌که روزنستون برداشتی شبه‌پسامدرن از آن دارد؛ از این رو، زمان‌پریشی در پژوهش حاضر تمهیدی پیچیده‌تر از الگوی ژنتی است و در پیوند با زمان، روایت و بازنمایی تاریخی فهم می‌شود.

رویکرد دوم، زمان‌پریشی را نوعی ناهنجاری تاریخی یا حاصل ضعف دانش تاریخی مؤلف تلقی می‌کند؛ برداشتی که ریشه در سنت‌های کلاسیک تاریخ‌نگاری دارد. در چنین نگرشی، تاریخ به مثابه زنجیره‌ای منظم از رویدادها، تبارها و تحولات متوالی فهم می‌شود و هدف دستیابی به نوعی «هم‌زمانی تاریخی» است. دوتورینی در کتاب سینما و زمان‌پریشی با ارجاع به ژرژ دیدی-اوبرمان و با قائل شدن تمایز میان رویکرد «همزمان‌گرا» و «زمان‌پریشانه» در تاریخ هنر،

اشاره می‌کند که رویکرد همزمان‌گرا با محدود کردن معنای تصویر به زمان تولید آن، از ظرفیت تصاویر برای ایجاد گفت‌وگو میان زمان‌های مختلف غفلت می‌کند، زیرا تصویر می‌تواند معناهایی را فعال سازد که تنها در برخورد زمان‌های گوناگون آشکار می‌شوند. (Dottorini, 2026, 20-21)

در مقابل، رویکرد سوم که تحت تأثیر تاریخ‌نگاری پسامدرن شکل گرفته است، زمان‌پریشی را راهبردی آگاهانه برای برقراری گفت‌وگو میان گذشته و حال می‌داند. در این چارچوب، جابه‌جایی زمان‌های تاریخی نه نشانه خطا، بلکه ابزاری برای نقد روایت‌های رسمی، آشکار ساختن استمرار ساختارهای قدرت و فعال کردن حافظه فرهنگی است. وایت و روزنستون در دو جستار مرتبط، در نشریه بررسی تاریخی آمریکا ، بر ظرفیت‌های بدیل سینما برای پرداختن به تاریخ تأکید می‌کنند. وایت (1988, 1193) در تاریخ‌نگاری و تاریخ‌نگاری تصویری اشاره می‌کند شواهد تاریخی عصر ما، غالباً همان اندازه که مایه‌ی شفاهی و مکتوب، مایه‌ی بصری نیز دارند و امروزه تصویر به یکی از شیوه‌های غالب بازنمایی تبدیل شده است. روزنستون (1988, 1175) نیز در جستار تاریخ در تصویر، تاریخ در کلام ، به قابلیت فیلم برای درگیر ساختن مخاطبان انبوه با تاریخ تأکید می‌کند. به باور او سینما رسانه‌ای است که باید برای خلق «تاریخ‌های روایی» به کار گرفته شود.

تبلور این اندیشه‌ها را می‌توان در چشم‌انداز گذشته ، پی گرفت. در این کتاب، روزنستون (1995b, 132-133)، استدلال می‌کند که ارزش فیلم تاریخی نه در بازسازی دقیق گذشته، بلکه در به چالش کشیدن قواعد تاریخ‌نگاری مکتوب و تصویری، و گسترش دستور زبان تاریخ‌نگاری از طریق «تمهیدات روایی نامانوس» ، «خودآگاهی تاریخی» و «حساسیت زیباشناختی» نهفته است. از همین منظر به باور روزنستون چنین فیلم هایی پسامدرن تلقی می‌شوند. لیندا ویلیامز اشاره می‌کند، ویژگی‌های اصلی وضعیت پسامدرن، یعنی فشردگی و سیالیت فزاینده زمان و مکان، از آغاز در سازوکار رسانه سینما وجود داشته‌اند؛ به همین دلیل، سینما را می‌توان ذاتاً رسانه‌ای «پیشاپسامدرن» تلقی کرد. (Williams, 2000, 352) با این حال، به زعم روزنستون اصطلاح تاریخ پسامدرن ظاهرا

متناقض می‌نماید، زیرا هستهٔ اصلی پسامدرنیسم را نوعی مقاومت در برابر تاریخ شکل می‌دهد؛ مقاومتی که خود را در نفی روایت‌های کلان تاریخی، تردید نسبت به نتایج و یافته‌های تاریخ‌نگاری و به چالش کشیدن ادعای حقیقت‌جویی تاریخ نشان می‌دهد. (Rosenstone, 1995b, 200)

با وجود تأثیر گستردهٔ این مباحث در مطالعات تاریخ و سینما، نظریات روزنستون در پژوهش‌های فارسی کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. با این حال خلاصه یکی از مقالات او با نام فیلم تاریخی به مثابهٔ گونه‌ای از تفکر تاریخی ، ترجمه شده و در نشریه کتاب ماه تاریخ و جغرافیا به چاپ رسیده است[1]. این مقاله جزء آثار متاخر روزنستون محسوب می‌شود اما از آن جا که در کتاب راهنمای فیلم تاریخی به چاپ رسیده است، بیش از آن که تلاشی برای گسترش مفاهیم پیش‌تر[2] مطرح شده توسط روزنستون باشد، تکرار و بازتاب اندیشه‌های پیشین اوست؛ روزنستون کوشیده به مناقشه‌ها پیرامون امکان تاریخ‌نگاری فیلمی پاسخ داده و در عین حال تاریخچه‌ای مختصر از این مناقشه‌ها ارائه دهد. (روزنستون، ۱۳۹۳، ٤٦-٤٧)

## ۳. مبانی نظری پژوهش

امروزه بروز زمان‌پریشی در فیلم امری پذیرفته شده است و فیلمسازانی چون پل توماس اندرسون آن را به تمهیدی زیباشناختی در آثار خود بدل کرده‌اند. (Watkins, 2022, 2) با این حال، در سنت کلاسیک تاریخ‌نگاری، به‌ویژه در فیلم تاریخی، زمان‌پریشی نشانه نقص در بازنمایی گذشته تلقی می‌شد، زیرا ظاهر واقع‌گرایانه اثر را برهم می‌زد، ادعای عینیت تاریخ‌نگاری رسمی را به چالش می‌کشید و فاصله تاریخیِ بی‌طرفانه را مسئله‌مند می‌ساخت. (Rosenstone, 1995b, 149) از این رو، در پژوهش حاضر فیلم تاریخی نه بر پایه میزان وفاداری به واقعیت یا ترتیب تقویمی رخدادها، بلکه به عنوان شیوه‌ای از بازنمایی فهم می‌شود که گذشته را از خلال امکانات تصویر، صدا، مونتاژ و روایت بازسازمان‌دهی می‌کند. در چنین افقی، زمان‌پریشی می‌تواند از یک خطای تاریخی به تمهیدی آگاهانه برای اندیشیدن به گذشته تبدیل شود.

### ۳-۱. روایت تاریخی پسامدرن

[2] ۲

روزنستون در جستارهای واکرز: فیلم دراماتیک به‌مثابه تاریخ (پسامدرن) ، و فیلم و آغاز تاریخ پسامدرن ، بر ضرورت حرکت تاریخ‌نگاری تصویری به سوی افق‌های پسامدرن تاکید می‌کند. به زعم او «تاریخ‌نگاری پسامدرن متولد شده و اکنون نیز زنده و پویاست. جایگاه آن نه صفحات مکتوب، بلکه پردهٔ سینما و خالقان آن فیلم‌سازان و ویدئوسازان هستند». (Rosenstone, 1995b, 206) از نظر روزنستون (1995b, 201)، فیلم تاریخی معاصر برای نزدیک شدن به پیچیدگی تجربه تاریخی باید هم زمان احساس و اندیشه را برانگیزد، زمان خطی را برهم زند و گذشته را از منظر اکنون بازخوانی کند. ازاین‌رو، ویژگی‌های سینمای پسامدرن چون روایت‌های قطعه قطعه، ساختارهای کلاژگون و خودبازتابانه و نیز فاصله گرفتن از وحدت زمان، مکان و قواعد ژانری (زین‌العابدینی و بصیری‌زاده، ۱۴۰۵، ۲۵)، به استراتژی‌های مورد استفاده تاریخ‌نگاران بدل می‌شوند.

در اندیشه روزنستون، متاثر از رویکرد روایی هایدن وایت به تاریخ، گفتمان پسامدرنیسم و تجربه‌های فرمی سینمایی از دهه ۱۹۸۰ به بعد، مسئله سنیت تاریخی و ادعای دسترسی به حقیقتی یکدست و همگن از گذشته به چالش کشیده می‌شود و جای خود را به امکان تجربه‌هایی متکثر، جزئی و شخصی از تاریخ می‌دهد. در چنین رویکردی، میان «بازسازی تاریخ» و «تجربه تاریخی» تمایزی اساسی شکل می‌گیرد؛ بازسازی تاریخ در پی آن است که با اتکا بر اسناد، شواهد و بازسازی علی وقایع، تصویری تا حد امکان منسجم از آنچه در گذشته رخ داده است ارائه دهد؛ حال آنکه تجربه تاریخی نه بازآفرینی خودِ گذشته، بلکه صورت‌بندیِ نحوه مواجهه انسان با گذشته و معنایی است که این مواجهه در اکنون تولید می‌کند. از این منظر، تاریخ‌نگاری سینمایی لزوما درصدد بازسازی هرچه دقیق‌تر و وفادارانه‌تر وقایع نیست، بلکه مواد تاریخی را در پرتو مسائل و دغدغه‌های معاصر بازپیکره‌بندی می‌کند؛ بازپیکره‌بندی‌ای که می‌تواند از خلال تمثیل، استعاره و صورت‌بندی‌های مفهومی، گذشته را به امکانی برای فهم زمان حال بدل کند.

البته تاریخ‌نگاری پسامدرن گذشته را انکار نمی‌کند و از نقد شدن نیز نمی‌گریزد، بلکه روایت‌های تثبیت‌شده، خطی و حقیقت‌مدار تاریخ را به پرسش می‌گیرد و امکان شکل‌گیری رابطه‌ای انتقادی با گذشته را فراهم می‌آورد. در این پرتو، روزنستون تاریخ‌نگاری فیلمی را نوعی «چشم انداز» می‌داند. تاریخ در این معنا،

شیوه‌ای از نگریستن به گذشته است که باید بر اساس منطق روایی و ظرفیت‌های رسانه سینما سنجیده شود، نه با معیارهای تاریخ‌نگاری مکتوب. (Rosenstone, 1995b, 193-194, 223-224) در این رویکرد، کنار گذاشتن ادعای بازسازی دقیق گذشته به معنای نفی حقیقت نیست؛ بلکه حقیقت در تجربه، احساس و شیوه بازنمایی جست‌وجو می‌شود. (Russo, 2024, 9-10) برای مثال، تاریخی که آنجلوپولوس در بازیگران دوره‌گرد (۱۹۷۵) ارائه می‌دهد شاید نوعی «تاریخ ابداع شده» باشد، اما روایت همواره حامل جهان‌بینی فیلم‌ساز پیرامون شکنجه‌های پیچیده‌ای از تاریخ یونان و صدای مغلوبان است. (Rosenstone, 2018, 103) چنین رویکردی تنها به سینمای داستانی محدود نیست و در آثار مستندسازانی چون کریس مارکر به ویژه بی‌خورشید (۱۹۸۳) نیز قابل مشاهده است؛ آثاری که به زعم روزنستون (Rosenstone, 1995b, 155-156) گونه جدیدی از تاریخ، هم‌سنگ با حافظه و هم‌خوان با جهان تصویری امروز می‌سازند. «تاریخِ پسامدرن: بی‌تردید. اما شاید اصطلاح بسیار مناسب‌تر برای آن، تاریخِ متنی بر شهود باشد؛ عبارتی که نه‌تنها بیش از یک معنا را در بر می‌گیرد، بلکه بیش از هر اصطلاح دیگری به بیان تجربهٔ عمیق و پرشدتِ تصویر، زبان و صدا که فیلم فراهم می‌آورد، نزدیک می‌شود.» (Rosenstone, 1995b, 154) در این رویکرد، می‌توان گذار از تاریخ به مثابه امری کلان، عینی و مبتنی بر روایت‌های مسلط، به تاریخ به مثابه امری شخصی، جزئی و تجربه‌شده را مشاهده کرد. در این جابه‌جایی، تاریخ بیش از آنکه به اسناد و شواهد بیرونی متکی باشد، به حافظه، ادراک و تجربه زیسته سوژه‌ها وابسته می‌شود؛ یعنی گذشته نه فقط به مثابه مجموعه‌ای از وقایع قابل بازسازی، بلکه به مثابه آنچه در حافظه فردی و جمعی به یاد آورده، بازآرایی و تفسیر می‌شود، موضوع تاریخ‌نگاری قرار می‌گیرد. از همین روست که روزنستون آثاری چون بی‌خورشید را نیز، با وجود فقدان ظاهری روایت تاریخی به معنای متعارف، در قلمرو سینمای تاریخ‌نگارانه جای می‌دهد؛ زیرا موضوع تاریخ‌نگاری در اینجا نه یک واقعه مشخص تاریخی، بلکه نحوه یادآوری، انتقال و تفسیر تجربه و حافظه است.

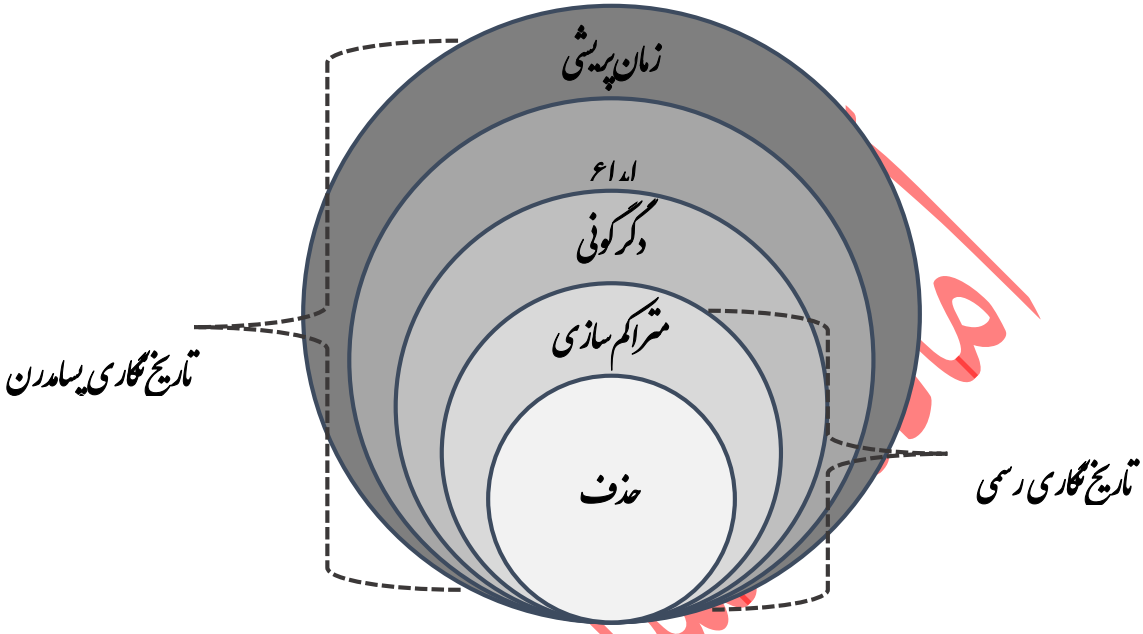
### ۳-۲. شگردهای بازنمایی تاریخی

روزنستون (1995b, 141) چهار کارکرد بنیادین هر اثر تاریخی را بازگویی، تبیین، تفسیر گذشته و توجیه شیوه انجام این وظایف می‌داند و معتقد است فیلم تاریخی نیز می‌تواند این کارکردها را محقق سازد. از نظر او، تاریخ‌نگاری فیلمی پسامدرن با ویژگی‌هایی چون روایت خودبازتابانه، تعدد زاویه دید، استفاده از هجو، هم‌آمیزی المان‌های متضاد، استفاده مکرر از زمان‌پریشی خلاق و تاکید بر این امر که جایگاه بازنمایی گذشته همواره اکنون است، شناخته می‌شود. (Rosenstone, 1995b, 206-207) وی همچنین پنج مولفه اصلی بازنمایی تاریخ در فیلم را برمی‌شمارد: «حذف» ، «متراکم‌سازی» ، «درگرگونی» ، «ابداع» و «زمان‌پریشی»[۱]. به‌باور روزنستون[۲]، حذف[۳] و متراکم‌سازی لازمه[۴] هر بازنمایی تاریخی‌اند، زیرا هیچ روایتی قادر به انتقال تمامی داده‌های گذشته نیست. مورخ صرفا داستان‌ها را پیدا نمی‌کند، بلکه با مرتب کردن رویدادها در نظمی مشخص، حذف یا تاکید بر برخی رویدادها و نادیده گرفتن برخی دیگر، دست به ابداع نیز می‌زند. (شهبا و شهبازی، ۱۳۹۲، ۲۱) دگرگونی، ابداع و زمان‌پریشی مستقیما در ماده خام تاریخی مداخله می‌کنند. دگرگونی به تغییر زمان، مکان یا ترتیب رخدادها، ابداع به خلق شخصیت‌ها یا موقعیت‌های فاقد معادل تاریخی و زمان‌پریشی به هم‌نشینی آگاهانه عناصر متعلق به زمان‌های متفاوت یا برقراری رابطه‌ای ناهم‌زمان میان لایه‌های زمانی ناهمگون اشاره دارد. روزنستون این سه مولفه را از ویژگی‌های تاریخ‌نگاری فیلمی پسامدرن می‌داند و تاکید می‌کند در افق این شگردها، فیلم‌های تاریخی را باید «داستان‌های تقریبی» دانست؛ داستان‌هایی که قرار نیست[۳] عین گذشته را بازتولید کنند، بلکه باید[۴] حقیقت تاریخیِ بزرگ‌تری را قابل ادراک سازند. (Rosenstone, 1995a, 208-209) از این منظر، روایت تاریخی پسامدرن، گذشته را به مثابه ساحتی زنده و مسئله‌مند فرامی‌خواند

آماده انتشار هنرهای زیبا

که در اکنون بازخوانی و بازتفسیر می‌شود، بی آن که تنش میان گذشته و اکنون به طور کامل در یک وحدت نهایی حل و فصل شود. (Hutcheon, 2002,

شکل ۱- رابطه در برگیرندگی و فراگیری شگردهای بازنمایی تاریخ‌نگارانه بر اساس آرای روزنستون. منبع: نگارندگان.




(68

بر این اساس، حذف و متراکم‌سازی شالوده همه بازنمایی‌های تاریخی‌اند، اما تاریخ‌نگاری پسامدرن دامنهٔ راهبردهای بازنمایی تاریخ را به این دو محدود نمی‌کند؛ با افزایش میزان دخل و تصرف در ماده تاریخی، راهبردهای دگرگونی، ابداع و در نهایت زمان‌پریشی نیز به آن‌ها افزوده می‌شوند. همان‌گونه که در شکل ۱ نشان داده شده است، این شگردها رابطه‌ای در برگیرنده دارند و زمان‌پریشی فراگیرترین آن‌هاست؛ زیرا می‌تواند هم زمان سایر مولفه‌های بازنمایی تاریخ را نیز در خود جای دهد. از این رو، تحلیل زمان‌پریشی تاریخ‌نگارانه، به طور ضمنی مطالعه سایر شیوه‌های بازنمایی تاریخ را نیز در بر می‌گیرد.

### ۳-۳. زمان‌پریشی تاریخ‌نگارانه

زمان‌پریشی یکی از مؤلفه‌های بنیادین تاریخ‌نگاری پسامدرن است؛ زیرا با هم‌نشانی گذشته و حال، زمان سومی می‌آفریند که افقی انتقادی برای فهم تاریخ می‌گشاید. (Watkins, 2022, 2) روزنستون فیلم واکر (Cox, 1987) را نمونه‌ای شاخص از این رویکرد می‌داند. در فیلم، عناصری چون کوکاکولا،

سیگار مارلبورو، پایانه‌های کامپیوتری، حضور ارتش آمریکا و تصویر واکر بر جلد مجله تایم، عامدانه در دل روایتی از قرن نوزدهم قرار می‌گیرند تا گذشته مستقیم به جنگ ویتنام، امپریالیسم آمریکا و سیاست معاصر پیوند بخورد. (تصاویر ۱و۲) این هم نشینی‌ها نه برای ایجاد شگفتی، بلکه برای آشکار ساختن تداوم مسائل تاریخی و برانگیختن آگاهی انتقادی مخاطب به کار گرفته شده‌اند. (Rosenstone, 1995a, 209-211) درواقع، این نشانه‌های ناهم زمان، کارکردی تمثیلی و استعاری می‌یابند و با حضور خود در زمانی متفاوت از زمان تاریخیِ تعلقشان، به تداوم، گسست یا دگرگونی برخی الگوها در گذر زمان اشاره می‌کنند.

زمان‌پریشی در واکر تنها به تصویر محدود نیست، بلکه سراسر نظام بازنمایی فیلم را سازمان می‌دهد. فیلم شخصیت‌هایی را ابداع یا در یکدیگر ادغام می‌کند، افرادی را کنار هم قرار می‌دهد که هرگز امکان ملاقات نداشته‌اند و از موسیقی‌ای استفاده می‌کند که آگاهانه با فضای تاریخی و صحنه‌های نبرد ناهمخوان است. این ناهمخوانی، ضمن ایجاد فاصله‌گذاری، سنت استفاده از موسیقی حماسی در بازنمایی جنگ را به چالش می‌کشد و خشونت را به موضوعی برای تأمل انتقادی بدل می‌سازد.

تصاویر ۱و ۲ نمونه‌هایی از قرارگیری عناصر ناهم‌زمان در فیلم واکر




(Rosenstone, 1995b, 149) افزون بر این، شیوه استفاده از موسیقی یادآوری برخی وسترن‌های سم پکین‌پا ، فیلم را در گفت‌وگو با سنتی[4] دیگر از تاریخ سینما قرار می‌دهد. (Rosenstone, 1995a, 195) از این‌رو، زمان‌پریشی در واکر صرفا هم نشانی عناصر متعلق به دوره‌های تاریخی مختلف نیست، بلکه اصلی سازمان‌دهنده است که انتظارات مخاطب از فیلم تاریخی را برهم می‌زند؛ از همین رو روزنستون (1995b, 133) معتقد است فیلم «واکر با بسیاری از قواعد و هنجارهای تاریخ‌نگاری سنتی و درام تاریخی متعارف بازی می‌کند و هم زمان در برابر آن‌ها موضع می‌گیرد».

## ۳-٤. گشودگی معنایی و بیناتنیت در فیلم تاریخی پسامدرن

فیلم تاریخی پسامدرن بیش از آن‌که پاسخ‌های قطعی درباره گذشته ارائه دهد، پرسش‌هایی تازه و چندلایه پیش روی مخاطب می‌گذارد. (Rosenstone, 1995b, 220) این رویکرد در تقابل با سنت‌های تاریخ‌نگاری و فیلم تاریخی قرار می‌گیرد که می‌کوشند گذشته را در قالب روایتی منسجم، قطعی و سلسله‌مراتبی تثبیت کنند. در مقابل، فیلم پسامدرن به سوی «فیلم باز» حرکت می‌کند؛ فیلمی که به‌جای تثبیت معنایی واحد، افق‌های تفسیری متعددی را پیش روی مخاطب می‌گشاید. چنین برداشتی از فیلم تاریخی، یادآور مفهوم «متن باز» نزد اِکو (1979, 3-5) است؛ اثری که معنای آن از پیش تثبیت نشده و در تعامل مداوم میان متن و مخاطب شکل می‌گیرد. بدین ترتیب، مخاطب دیگر دریافت‌کننده منفعل روایت تاریخی نیست، بلکه به مشارکت در فرایند تولید معنا فراخوانده می‌شود و از خلال این مشارکت، نسبت خود را با گذشته و روایت‌های تاریخی بازتعریف می‌کند. (Rosenstone, 1995b, 184-185, 197)

ظرفیت ویژه سینما در هم‌نشانی تصویر، صدا و دیگر نظام‌های نشانه‌ای، امکان هم‌زیستی تفسیرهای متعدد را فراهم می‌آورد و تاریخ را از قالب روایت تک‌صدا خارج می‌سازد (Rosenstone, 1995b, 147)؛ در چنین بستری، فیلم‌هایی که از زمان‌پریشی بهره می‌گیرند، ارجاعات خود را از شبکه‌ای از گفتمان‌های تاریخی و فرهنگی اخذ می‌کنند. در این معنا، زمان‌پریشی را می‌توان فرایندی بیناتنی دانست که عناصر متعلق به زمان‌ها و نظام‌های نشانه‌ای متفاوت را در بستری تازه کنار هم قرار می‌دهد و به‌طور هم‌زمان گفتمان‌های ناهمگون شکل‌دهنده به اثر را فعال می‌سازد. (Smith, 2024, 17-18) بنابراین، زمان‌پریشی در تاریخ‌نگاری پسامدرن فراتر از جابه‌جایی زمانی، راهبردی روایی و صوتی-تصویری است که از طریق هم‌نشانی آگاهانه زمان‌ها، گفتمان‌ها و نظام‌های نشانه‌ای، گذشته را در افق اکنون بازخوانی کرده و امکان تولید معناهای تازه پیرامون تاریخ را فراهم می‌آورد.

## ٤. زمان‌پریشی و بازاندیشی تاریخ در مغول

نخستین اثر بلند پرویز کیمیاوی را می‌توان یکی از نخستین تجربه‌های رادیکال سینمای ایران در مواجهه با موضوع و زمان تاریخی دانست؛ مواجهه‌ای که نه بر بازسازی گذشته، بلکه بر بازاندیشی آن از خلال اکنون استوار است. *مغول‌ها* داستان فیلم‌سازی را روایت می‌کند که ضمن تهیه برنامه‌ای در تلویزیون ملی درباره تاریخ سینما، برای توسعه شبکه تلویزیون راهی زاهدان می‌شود؛ هم‌زمان، همسرش مشغول نگارش رساله‌ای درباره حمله مغولان است. این خطوط روایی، در قالب روایتی خطی و علی سامان نمی‌یابند، بلکه پیوسته یکدیگر را قطع می‌کنند و گذشته، حال و خاطره را در ساختاری سیال و چندلایه درهم می‌آمیزند. ازاین‌رو، زمان‌پریشی در *مغول‌ها* اصل سازمان‌دهنده روایت و شیوه مواجهه فیلم با تاریخ به نظر می‌رسد.

فیلم مخاطب را با گذشته‌ای دور، یعنی حمله مغولان، مواجه می‌کند؛ اما آنچه بر پرده ظاهر می‌شود، ایران معاصر و گسترش رسانه‌های جمعی است. در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، هم‌زمان با افزایش درآمدهای نفتی، مدرن‌سازی شتاب‌زده و گسترش سطح رفاه عمومی، الگوهای مصرف فرهنگی جامعه دگرگون شد؛ به‌گونه‌ای که شمار تلویزیون‌ها تا اواسط دهه پنجاه از حدود یکصد هزار به نزدیک دو میلیون دستگاه رسید. (آبراهامیان، ۱۳۸٤، ٥۲٦) کیمیاوی این دگرگونی را در قالب استعاره‌ای تاریخی صورت‌بندی می‌کند؛ همان‌گونه که مغولان در حافظه تاریخی ایرانیان با ویرانی پیوند خورده‌اند، تلویزیون نیز به نیرویی بدل می‌شود که فرهنگ بومی را تهدید می‌کند. مغولان این بار نه با شمشیر، بلکه با آنتن‌های تلویزیون و تصاویر رسانه‌ای بازمی‌گردند. (تصاویر ۳و٤) همان‌گونه که روزنستون در تحلیل واکر نشان می‌دهد، پیوند گذشته و اکنون می‌تواند ابزاری برای نقد وضعیت معاصر باشد؛ کیمیاوی نیز از فراخواندن مغولان به اکنون برای بازاندیشی مدرن‌سازی شتاب‌زده بهره می‌گیرد. چنان‌که خود او می‌گوید: «در *مغول‌ها* ورود تلویزیون را در جامعه‌ای که هنوز بدان عادت نکرده‌اند، می‌بینید.» (کیمیاوی، ۱۳۷۹، ۲۱۳)

آماده انتشار هنرهای زیبا

اگر هم نشینی ارتش مدرن آمریکا، مجله تایم و وقایع تاریخی در واکر به شکلی تمثیلی فرآیند توسعه طلبی آمریکا را صورت‌بندی می‌کند، در مغول‌ها نیز مغولان به استعاره‌ای از تهاجم و سلطه فرهنگی بدل می‌شوند. با این حال، سازوکار این دو فیلم در مواجهه با تاریخ یکسان نیست؛ واکر عناصر و نشانه‌های جهان معاصر را به درون روایتی تاریخی منتقل می‌کند تا از خلال این جابه‌جایی زمانی، منطق و ریشه‌های امپریالیسم معاصر را آشکار سازد، حال آنکه مغول‌ها عناصر تاریخی را به مثابه

تصاویر ۳ و ۴ هجوم مغولان به همراه آنتن‌های تلویزیون به سوی روستا.



ماده خام روایت‌پردازی از گذشته احضار می‌کند تا از رهگذر بازآرایی و بازخوانی آن‌ها در متن زمان حال، تمثیلی از وضعیت معاصر بسازد.

در مغول‌ها گذشته و حال نه در قالب دو سطح مستقل، بلکه درون یکدیگر حضور دارند. مغولان در دل جهان معاصر زندگی می‌کنند و رسانه‌های مدرن در کنار عناصر سنتی قرار می‌گیرند. این هم نشینی در ساختار روایی و بصری فیلم نیز تداوم می‌یابد. مغول‌ها با کنار هم قرار دادن پرده‌خوانی، تصاویر آغازین تاریخ سینما و تلویزیون، مونتاژی زمانی می‌آفریند که در آن لایه‌های تاریخی، فرهنگی و رسانه‌ای به طور هم زمان حضور دارند. از این رو، فیلم نه صرفا بازنمایی یک مقطع تاریخی، بلکه صحنه برخورد زمان‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مختلف را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

نمونه شاخص این راهبرد، سکانس ورود تلویزیون به روستاست. همان‌گونه که کمی قبل‌تر اهالی روستا از مغولان استقبال کرده بودند، اکنون نیز با شور و شوق به استقبال تلویزیون می‌روند. هم زمان، پرده‌خوان واقعه‌ای از کربلا را روایت می‌کند (تصاویر ۵و۶)، اما اندکی بعد، روستاییان پرده نقالی را رها کرده و گرد تلویزیون جمع می‌شوند تا تصاویر مغولان را تماشا کنند (تصاویر ۷و۸)؛ در حالی که پرده نقالی در تاریکی فرو می‌رود. این تقابل تصویری، بدون داوری صریح ایدئولوژیک،

جایگزینی تدریجی سنت‌های روایی بومی با رسانه مدرن را به تصویر می‌کشد؛ همان خطری که گسترش رسانه‌های نوین برای اجراهای آیینی و سنتی به همراه داشته است. (Naficy, 2011, 391) در اینجا، حمله مغول و گسترش تلویزیون، با وجود تعلق به دو دوره تاریخی متفاوت، به تجربه‌ای واحد از گسست فرهنگی و دگرگونی تاریخی تبدیل می‌شوند و زمان‌پریشی به ابزاری برای آشکار ساختن استمرار این الگوها بدل می‌شود؛ همان ظرفیتی که روزنستون (1995b, 143) آن را امکان بازاندیشی گذشته از منظر اکنون می‌داند.

در عین حال، مغول‌ها به نوستالژی گذشته فروکاسته نمی‌شود. در یکی از صحنه‌ها، اهالی روستا هنگام کاوش در محوطه‌ای باستانی، با دیدن مغولان می‌گریزند؛ نه از آن‌رو که آنان مهاجمان تاریخی‌اند، بلکه چون گمان می‌کنند «مقنش» هستند. اندکی بعد نیز همان مغولان را با خریداران آثار باستانی اشتباه می‌گیرند و می‌کوشند سفال‌های کشف‌شده را به آنان بفروشند. این صحنه را می‌توان به این مترلزه برداشت کرد که نقد فیلم علاوه بر نیروی مهاجم، بی‌اعتنایی جامعه به میراث تاریخی و مشارکت آن در فراموشی و کالایی‌شدن گذشته را نیز در بر می‌گیرد. بدین ترتیب، هم‌نشینی صحنه ورود تلویزیون به روستا و تلاش روستاییان برای فروش آثار باستانی به




مغولان، استعاره‌ای انتقادی و دوسویه می‌آفریند؛ استعاره‌ای که از یک سو متوجه سازوکار تهاجم و نفوذ فرهنگی است و از سوی دیگر، فقدان آگاهی فرهنگ بومی نسبت به ماهیت و پیامدهای این تهاجم را برجسته می‌کند؛ فرهنگی که نه‌تنها از امکان مقاومت در برابر آن برخوردار نیست، بلکه در مواردی خود به واسطه مجذوب‌شدگی و مشارکت ناآگاهانه، در فرایند استحاله فرهنگی سهیم می‌شود.



### ٤-١. تاریخ‌نگاری خودبازتابانه و بیناتنی

وجه دیگری از زمان‌پریشی در *مغول‌ها*، به شگرد خودبازتابی فیلم مربوط می‌شود. فیلم علاوه بر بازنمایی تاریخ، فرایند بازنمایی را نیز آشکار می‌سازد. در آغاز، شخصیت فیلم‌ساز برای یافتن بازیگرانی که به مغولان شباهت داشته باشند، سراغ گروهی ترکمن می‌رود؛ «... می‌خوایم بریم فیلم برداری، سینما، ... باید بازی کنین، آرتیست باید بشین ... من چندتا مغول می‌خوام، ... از حالا به بعد شما مغولین، فقط مغول؛ دِه به دِه که می‌ریم شما می‌گین ما مغولیم؛ نگین ما ترکمنیم» (تصاویر ۱۰۰۹) در صحنه‌ای دیگر، بازیگران نقش مغولان در بیابان به شیوه‌ای کمیک درباره روند تولید فیلم، دستمزد و حتی مالیات تلویزیون گفت‌وگو می‌کنند: «... مارو آورده اینجا علاف کرده ... سه ماهه زن و بچه مونو ندیدیم توی این کویر؛ ما می‌خوایم برگردیم بریم گرگان، تلویزیونم پول نمی‌ده به ما» بازیگر دیگری می‌پرسد: «تلویزیون چی هست؟!» پاسخ می‌دهد: «... تلویزیون نمی‌دونم چیه، یه جعبه ... توش عکس آدمو نشان میدن» (کیمیاوی، ۱۳۵۲) این صحنه‌ها ضمن آشکار کردن ساختار فیلم در فیلم، توجه مخاطب را به فرایند ساخته‌شدن تصویر و تاریخ جلب می‌کنند. بدین ترتیب، فیلم علاوه بر انتقاد از گسترش تلویزیون به تناقض میان تخیل سینمایی و ماده خام و زنده آن نیز می‌پردازد. (صافاریان، ۱۳۷۵، ۱۹۱) ارجاعات مکرر به تاریخ سینما و نمایش سازوکارهای تولید تصویر، یادآور این نکته‌اند که مخاطب نه با خودِ حقیقت، بلکه با بازنمایی آن مواجه است. (Russo, 2024, 10)

خودبازتابی اینجا صرفاً شگردی فرمال نیست، بلکه تاریخ را از دانشی نهادمند به تجربه‌ای شخصی و معناساز تبدیل می‌کند. از منظر روزنستون (1995b, 166)، تاریخ فرایندی برای تولید معناست نه مجموعه‌ای از حقایق تثبیت‌شده؛ از همین‌رو، تنها زمانی که «تاریخ‌های خود» را خلق کنیم، تاریخ می‌تواند به تجربه‌ای زیسته و معنادار بدل شود. مغول‌ها نیز با آشکار کردن فرایند تولید فیلم، تاریخ را نه امری قطعی، بلکه کنشی خلاق و همواره در حال بازنوشت نشان می‌دهد. کنشی که نه‌تنها خودبازتابانه است، بلکه به شکلی خودآگاه پیوسته فرایند خلق معنای خود را نیز مورد بازنگری و نقادی قرار می‌دهد.

تصاویر ۹ و ۱۰. انتخاب نازیکه برای نقش مغول‌ها توسط فیلم‌ساز.




زمان‌پریشی در مغول‌ها همچنین ماهیتی ذاتاً بینامتنی دارد؛ زیرا گذشته را نه تنها از طریق رخدادهای تاریخی، بلکه از رهگذر احضار متون، تصاویر و حافظه‌های فرهنگی بازخوانی می‌کند. (Smith, 2024, 17) ارجاع به تاریخ سینما و سینمای مدرن اروپا، به‌ویژه آثار ژان‌لوک گدار، مغول‌ها را در سنتی از سینمای خودآگاه و

ضدروایت قرار می‌دهد که پیوسته سازوکارهای بازنمایی را به پرسش می‌کشد. ساختار فیلم در فیلم نیز الگان می‌دهد این ارجاعات به صورت طبیعی در روایت ادغام شوند. (Bordwell, 1985, 211)

نمونه شاخص این راهبرد، حضور سید علی میرزا، شخصیت اصلی پ مثل پلیکان (۱۳۵۱)، در جهان روایی مغول‌ها است. کیمیاوی با انتقال شخصیتی از فیلم پیشین به اثری تازه، مرز میان دو متن سینمایی را از میان برمی‌دارد و نوعی «زمان‌پریشی بیناتنی» و خودارجاع پدید می‌آورد. در این جابه‌جایی، گذشته سینمایی خودِ مؤلف به اکنون فیلم جدید راه می‌یابد و تداوم جهان ذهنی او را آشکار می‌سازد؛ از این منظر، زمان نه تنها درون روایت، بلکه در نسبت میان آثار فیلم‌ساز نیز از منطق خطی فاصله می‌گیرد؛ گویی شخصیت‌ها می‌توانند از فیلمی به فیلم دیگر مهاجرت کنند و در زمان‌های متفاوت به حیات خود ادامه دهند. این شبکه ارجاعات به آثار کیمیاوی یا موج نوی فرانسه محدود نمی‌شود. مغول‌ها با بهره‌گیری از پرده‌خوانی، نقالی، تاریخ سینما و حتی بازخوانی غیرمستقیم تاریخ جهانگشای جوینی، لایه‌های متعددی از حافظه فرهنگی را کنار یکدیگر قرار می‌دهد. (تصاویر ۱۱تا۱۴) کیمیاوی خود ساختار غیرخطی و کلاژگونه فیلم را متاثر از شگردهای مونتاژگونِ نقالی، پرده‌خوانی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌داند. (Honarpisheh, 2016, 236) بدین ترتیب، مغول‌ها نه‌تنها زمان‌های تاریخی، بلکه نظام‌های روایی و رسانه‌ای متفاوت را نیز در یک متن واحد هم‌نشین می‌کند. تاریخ مکتوب، روایت شفاهی، سینمای مدرن و حافظه فرهنگی در گفت‌وگویی هم‌زمان قرار

می‌گیرند و معنای تاریخ را از خلال تعامل با یکدیگر می‌سازند. از این منظر، زمان‌پریشی در *مغول‌ها* صرفا جابه‌جایی میان گذشته و حال نیست، بلکه راهبردی بینامتنی برای بازآرایی حافظه فرهنگی و بازنوشت تاریخ در قالبی چندلایه، چندصدا و شخصی است.

تصاویر ۱۱ تا ۱۶ شباهت نمونه‌هایی از اولین تصاویر متحرک و پرده نقالی



## ۴-۲. تفسیرپذیری، تفسیرگریزی و نوستالژی آنالوگ

از آنجا که *مغول‌ها* بر منطق روایی خطی و نظام ارجاعی شفاف استوار نیست، بسیاری از تصاویر و رخدادهای آن واجد ابهامی ساختاری‌اند؛ ابهامی که امکان خوانش‌های متکثر را فراهم می‌آورد و هم‌زمان در برابر تثبیت هر معنای نهایی مقاومت می‌کند. این ویژگی یادآور مفهوم «فیلم باز» نزد روزنستون است؛ فیلمی که مخاطب را با پرسش‌هایی گشوده روبه‌رو می‌سازد و او را به مشارکت در فرایند تولید معنا فرامی‌خواند. (Rosenstone, 1995b, 184) در همین راستا روزنستون فیلم‌هایی را که با بهره‌گیری از مواد تاریخی، چشم‌اندازی گشوده به سوی مخاطب ترسیم می‌کنند، بر فیلم‌هایی ترجیح می‌دهد که با ادعای حقیقت‌نمایی، درصدد بازروایت یک واقعه تاریخی برمی‌آیند. به زعم او، این دست از فیلم‌ها نه بر انتقال حقیقتی یکدست و نهایی از گذشته، بلکه بر ایجاد امکان مواجهه و تجربه تاریخی تکیه دارند. آنها با اتکا به شهود و مشارکت تفسیری مخاطب، او را به تجربه کردن فیلم و تعامل فعال با آن فرامی‌خوانند، نه آنکه مدعی شوند آنچه بازنمایی می‌کنند، واجد حقیقتی تثبیت‌شده و غیرقابل مناقشه است. از این منظر، ساختار *مغول‌ها* را می‌توان واجد نوعی «زمان‌پریشی گفت‌وگویی»

دانست؛ وضعیتی که در آن گفتمان‌های تاریخی، فرهنگی و رسانه‌ای، بدون ادغام در روایتی واحد، در گفت‌وگویی انتقادی با یکدیگر قرار می‌گیرند و هیچ‌یک به صدای مسلط تبدیل نمی‌شود. (Smith, 2024, 13) زمان‌پریشی اینجا نه‌تنها مرزهای زمانی، بلکه مرزهای معنایی را نیز برهم می‌زند و امکان هم‌زیستی خوانش‌های متفاوت را در یک متن واحد فراهم می‌آورد.

نمونه شاخص این راهبرد، صحنه قطع شدن سر فیلم‌ساز با گیوتینی است که تیغه آن شباهتی آشکار به صفحه تلویزیون دارد. (تصاویر ۱۵تا۱۸) فیلم‌ساز هنگام بیرون کشیدن حلقه‌های نگاتیو از زیر شن توسط مغولان دستگیر شده، به سوی برج تلویزیون برده می‌شود و پس از فرود آمدن گیوتین، سر او به حلقه‌ای از فیلم بدل می‌شود. این تصویر، که از منظر منطق واقع‌گرایانه روایت تاریخی ناممکن است، دقیقا از خلال همین ناسازگاری زمانی و تصویری به روی تفسیرهای گوناگون

**تصاویر ۱۵ تا ۱۸**- فیلم‌ساز به‌وسیله برج تلویزیون اعدام می‌شود. پس از جدا شدن، سرش به شکل حلقه فیلم درمی‌آید و بر حلقه‌های دیگری می‌غلتد.

تصاویر ۱۵ تا ۱۸- فیلم‌ساز به‌وسیله برج تلویزیون اعدام می‌شود. پس از جدا شدن، سرش به شکل حلقه فیلم درمی‌آید و بر حلقه‌های دیگری می‌غلتد.



گشوده می‌شود. می‌توان آن را استعاره‌ای از سانسور، نشانه‌ای از سلطه و نظارت رسانه‌ای، تمثیلی از افول سینمای نگاتیو در برابر گسترش شبکه تلویزیون، نقدی خودبازتابانه بر موقعیت اجتماعی و فرهنگی فیلم‌ساز یا حتی نمونه‌ای از منطق مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین دانست. هیچ‌یک از این خوانش‌ها دیگری را نفی نمی‌کند و فیلم نیز معنایی قطعی را تحمیل نمی‌سازد. بدین ترتیب، زمان‌پریشی نه تنها تاریخ، بلکه خود فرایند معناپردازی را نیز به موضوع تأمل بدل می‌کند. مخاطب ناگزیر است شکاف‌های زمانی، تصویری و روایی اثر را با مشارکت تفسیری خود پر کند و از خلال این مشارکت، در فرایند تولید معنای تاریخی سهیم شود.

از منظری دیگر، *مغول‌ها* را می‌توان از نخستین نمونه‌های «نوستالژی رسانه‌ای» در سینمای ایران دانست. بسیاری از آثار زمان‌پریشانه، رسانه را علاوه بر ابزار انتقال معنا، ابژه‌ای مادی بازنمایی می‌کنند که در عصر دیجیتال در آستانه ناپدید شدن قرار دارد. (Baschiera & Caoduro, 2015, 153-154) *مغول‌ها* نیز در دوره‌ای ساخته شد که گسترش تلویزیون و فناوری ویدئو، آینده سینمای نگاتیو و لابراتوارهای فیلم را با ابهام و تردید روبه‌رو کرده بود. ازاین‌رو، زمان‌پریشی فیلم رسانه سینما را نیز موضوع تأمل قرار می‌دهد. حلقه‌های نگاتیوی که فیلم‌ساز پیش از اعدام نادین بر گرد خود می‌پیچد (تصاویر ۱۹تا۲۲)، به نشانه‌ای از حافظه مادی سینما بدل می‌شوند؛ حافظه‌ای که در آستانه زوال قرار گرفته است. پس از این صحنه و پیش از وقوع اعدام نادین، سیدعلی میرزا به فیلم‌ساز می‌گوید: «تو هم مجبوری با اونا باشی.» این جمله را می‌توان به نوعی پذیرش ناگزیر دگرگونی رسانه‌ای تعبیر کرد؛ پذیرشی که نه از سر اشتیاق، بلکه از سر اجبار تاریخی صورت می‌گیرد. وضعیتی که یادآور تأملات کریس مارکر درباره نسبت حافظه و تصویر است؛ مانند شخصیت فیلم‌ساز در *لبِ خورشید* که با وجود بدبینی‌اش نسبت به تصاویر مجبور است از طریق آن‌ها به یاد بیاورد (Rosenstone, 1995b, 157)؛ فیلم‌ساز در *مغول‌ها* نیز با وجود آگاهی از اثرات همه‌گیری رسانه‌های جمعی بر آینده سینما، در گسترش شبکه تلویزیون هم‌کاری می‌کند.

آکادمی آنلاین هنرهای زیبا

در این پرتو، می‌توان استدلال کرد، فیلم به شکلی خودبازتابانه اضطراب‌های یک فیلم‌ساز را در برابر آینده رسانه‌ای که با آن هویت یافته بازنمایی می‌کند. اهمیت این موضوع زمانی بیشتر آشکار می‌شود که توجه کنیم مغول‌ها بارها به ژان لوک گدار ارجاع می‌دهد؛ فیلم‌سازی که خود از نخستین سینماگران برجسته‌ای بود که با اشتیاق از نگاتیو فاصله گرفت و امکانات ویدئو را به عنوان قلمرویی تازه برای آفرینش هنری پذیرفت. (Thanouli, 2018, 51) مغول‌ها با ارجاع به او، مسئله سرنوشت رسانه سینما را به بخشی از روایت خود تبدیل می‌کند. صحنه‌ای که مغولان در برابر دری تمثیلی می‌ایستند، زنگی را به صدا درمی‌آورند و می‌پرسند «سینما چیه؟»، این تأمل را به صورت استعاری صورت‌بندی می‌کند. در همین زمان موسیقی فیلم پیروخُله (۱۹۶۵) پخش و نام گدار روی زنگ نمایان می‌شود. (تصاویر ۲۳و۲۴) درحالی که ارجاع موسیقایی درواکر در جهت آشنایی‌زدایی از تلقی متعارف نسبت به بازنمایی صحنه‌های جنگ تاریخی به کار گرفته شده است،

تصاویر ۱۹ تا ۲۲ فیلم‌ساز در سایان رول نگاتیوی را از زیر شن بیرون می‌کشد؛ مغولان در تعقیب او.



در مغول‌ها ارجاع به موسیقی فیلم گدار صورتی شخصی‌تر می‌یابد؛ با این حال، هر دو فیلم، هم‌زمان با آگاهی از آثار پیشین، به تحولات و امکانات رسانه سینما واکنش نشان می‌دهند. از این رو می‌توان این ارجاع را فراتر از سطح ادای دینی سینمایی نگریست و آن را بخشی از تامل فیلم پیرامون سرنوشت رسانه سینما

دانست. در پرتو این احساس نوستالژی هستی‌شناختی برای آنالوگ ، می‌توان استدلال[1] کرد که مغول‌ها از خلال بازنمایی[5] مادی نگاتیو و حلقه فیلم، ظرفیت‌هایی را پیشاپیش صورت‌بندی می‌کند که بعدها در مطالعات پیرامون حافظه رسانه‌ای گسترش یافتند.

تصاویر ۲۳ و ۲۴ نامه‌گذار بر روی زنگ، دری که مغولان مقابل آن ایستاده و می‌پرسند: «سینما چه؟»




بدین ترتیب، زمان‌پریشی در مغول‌ها اصلی سازمان‌دهنده در همه سطوح اثر می‌نماید؛ از روایت و تصویر تا بینامتنیت و تأمل پیرامون رسانه. فیلم به‌جای تثنیت معنایی واحد، شبکه‌ای از ارجاعات، تصاویر و نشانه‌های چندلایه را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و او را به مشارکت در تولید معنا فرامی‌خواند. براین اساس، زمان‌پریشی در مغول‌ها دست‌کم در پنج سطحِ بازاندیشی تاریخ، خودبازتابی و تاریخ‌نگاری شخصی، بینامتنیت، گشودگی معنا و حافظه رسانه‌ای و نوستالژی آنالوگ عمل می‌کند. از این منظر، مغول‌ها را می‌توان اثری پیشرو دانست که پیش از صورت‌بندی نظری تاریخ‌نگاری پسامدرن، بسیاری از ظرفیت‌های آن را در قالبی سینمایی به‌کار گرفته است.

## ۵. اوکی مستر و بازنویسی زمان پریشانه تاریخ

اوکی مستر (Kimiavi, 1979) واپسین فیلم پرویز کیمیاوی پیش از انقلاب اسلامی و رادیکال ترین مواجهه او با تاریخ، استعمار و حافظه فرهنگی است. روایت فیلم با فرود گروهی از بیگانگان بر فراز بالونی رنگارنگ در روستایی دور افتاده آغاز می شود؛ رخدادی که آرامش روستا را برهم می زند و سرآغاز رویارویی دو جهان فرهنگی می گردد. این گروه شامل سیندرلا، یک روزنامه نگار و یک باستان شناس است. بر زمین نیز ویلیام ناکس دارسی، کاوشگر مشهور صنعت نفت، که نقش او را فرخ غفاری ایفا می کند، در انتظار آنان است. روستاییان ابتدا با هراس به استقبال آنان می روند، اما به تدریج تحت نفوذشان قرار گرفته و از فرهنگ بومی خود فاصله می گیرند؛ تا آنکه در پایان علیه بیگانگان شورش می کنند. همانند مغول ها، این فیلم نیز نه روایتی از یک واقعه تاریخی، بلکه تأملی زمان پریشانه پیرامون استمرار استعمار و دگرگونی های فرهنگی است. شاید از همین رو، فیلم نه در دوره پهلوی امکان نمایش یافت و نه پس از انقلاب، و با وجود تولید مشترک ایران و فرانسه بودن، ظاهرا هرگز در فرانسه نیز اکران نشد. (Honarpisheh, 2016, 236-237)

اگر مغول ها زمان پریشی را در خدمت نقد سلطه رسانه ای به کار می گیرد، اوکی مستر آن را به حوزه استعمار و هویت فرهنگی گسترش می دهد. فیلم از واقعه تاریخی امتیاز نفت ۱۹۰۱ و حضور ویلیام دارسی آغاز می کند، اما او را در جهانی قرار می دهد که نه به آغاز قرن بیستم تعلق دارد و نه به دهه پنجاه شمسی؛ بلکه فضایی میان زمانی است که عناصر متعلق به دوره های مختلف تاریخی در آن هم زیستی دارند. مهم ترین نمونه این راهبرد، هم نشینی دارسی و سیندرلاست. دارسی در حافظه تاریخی ایرانیان نماد استعمار نفتی است، درحالی که سیندرلا به صنعت فرهنگ و تخیل مصرفی غرب تعلق دارد. حضور هم زمان این دو از منظر تاریخ نگاری کلاسیک ناممکن است، فیلم از خلال همین ناممکنی نشان می دهد استعمار تنها به تصرف سرزمین و منابع محدود نمی شود، بلکه در قالب فرهنگ، رسانه و مصرف نیز تداوم می یابد. ورود تلویزیون، کوکاکولا و کالاهای مصرفی به این جهانِ میان زمانی، گذشته را در پرتو دغدغه های ایران معاصر قرار می دهد و روایت تاریخی را به تأملی انتقادی پیرامون بحران های فرهنگی آستانه انقلاب بدل می سازد. (Naficy, 2011, 393)

یکی از روشن‌ترین تجلیات این منطق، صحنه‌ای است که سیندرلا و دارسی با توری بزرگ اهالی روستا را شکار می‌کنند. (تصاویر ۲۵و۲۶) سیندرلا سپس با بوسه‌ای هریک از آنان را اغوا می‌کند و روستاییان به پیروان دارسی تبدیل می‌شوند. این صحنه، همانند آنچه روزنستون (1995a, 192-193) درباره ورکریان می‌کند، امر جنسی را به استعاره‌ای از سلطه استعماری بدل می‌سازد. البته، تفاوتی قابل‌تأمل میان کارکرد استعماری امر جنسی در ورکر و اروکی مستتر وجود دارد؛ در نخستین فیلم، بدن زنانه به ابژه استعمار بدل می‌شود، حال آنکه در دومی، به ابزاری برای اعمال کنترل بر سوژه استعمارشده تبدیل می‌گردد. با کشف نفت، روستا نیز به‌تدریج دگرگون می‌شود؛ خانه‌های کاهگلی با رنگ‌های درخشان رنگ‌آمیزی می‌شوند، کالاهای مصرفی و رسانه‌های جدید جایگزین اشیای سنتی

تصاویر ۲۵ و ۲۶ سیندرلا و دارسی با توری اهالی روستا را شکار می‌کنند.




می‌شوند (تصاویر ۲۷و۲۸) و روستا به فضایی شبیه دیزنی‌لند بدل می‌گردد. امری که می‌تواند استعاره‌ای انتقادی از وجوه شتاب‌زده و وارداتی تجدد در دوران پهلوی دوم باشد. این دگرگونی صرفاً تغییری بصری نیست، بلکه ورود تمامی تازه از ارزش‌ها و شیوه‌های زیست را بازنمایی می‌کند. زمان‌پریشی از طریق هم‌نشانی استعمار نفتی و مصرف‌گرایی جهانی، این دو را به حلقه‌هایی از یک فرایند تاریخی واحد تبدیل می‌کند.

تصاویر ۲۷ و ۲۸. خروج نمادها و نشانه‌های سنتی از روستا همزمان با ورود نشانه‌ها و وسایل غربی.



زمان‌پریشی در *اوکی مستر* تنها به اشیا و شخصیت‌ها محدود نمی‌شود، بلکه زبان و هویت را نیز در بر می‌گیرد. اصرار برخی شخصیت‌ها بر سخن گفتن به زبان انگلیسی و تقلید از الگوهای رفتاری غربی، صرفا عنصری طنزآمیز نیست، بلکه نشانه‌ای از نفوذ گفتمان سلطه در ذهنیت سوژه‌های استعمارزده است؛ تاکیدی که انتخاب زبان انگلیسی برای فیلم نیز آن را تقویت می‌کند. در اینجا زبان بیش از آنکه ابزار ارتباط باشد، نشانه‌ای از استحاله فرهنگی است. فیلم از خلال اغراق و هجو

تصاویر ۲۹ و ۳۰. با کشف نفت و تسلط دارسی بر روستا، نظام ارزش‌ها و شیوه زیست اهالی دچار دگرگونی می‌شود.




نشان می‌دهد که استعمار، افزون بر ساختارهای سیاسی و اقتصادی، در سطح تخیل و خودآگاهی نیز عمل می‌کند. (تصاویر ۲۹ و ۳۰) چنان‌که کیمیاوی (۱۳۷۹، ۲۱۳) تصریح می‌کند: «*اوکی مستر*... تهاجم فرهنگی و دغدغه از میان رفتن ارزش‌ها و فرهنگ‌ها را به خوبی نشان می‌دهد».

## ۵-۱. روکی مستر و فراتن‌های بینافرهنگی

در *روکی مستر*، عناصر فانتزی، اغراق‌های بصری، هجو و هم‌نشینی نامتعارف زمان‌ها، از همان آغاز هرگونه تلقی واقع‌گرایانه از تاریخ را مختل می‌سازند. افزون بر این، دارسی بارها با شکستن دیوار چهارم، مستقیم مخاطب را خطاب قرار می‌دهد و ساختگی بودن روایت را آشکار می‌سازد. بدین ترتیب، زمان‌پریشی مخاطب را از درک تاریخ به‌مثابه گذشته‌ای بدیهی و طبیعی دور کرده و آن را به برساخته‌ای فرهنگی و همواره قابل بازخوانی و بازنویسی تبدیل می‌کند. (Hutcheon, 2002, 89-90؛ Russo, 2024, 12) نمونه‌ای شاخص از این راهبرد، بازآفرینی هجوآمیز داستان *سیندرلا* است. برخلاف روایت کلاسیک که شاهزاده با کشف کفش سیندرلا را می‌یابد، در *روکی مستر* این سیندرلا است که با گیوه لوطی در جست‌وجوی او برمی‌آید. این جابه‌جایی صرفاً وارونگی یا هجو یک افسانه مشهور نیست، بلکه هم‌نشینی دو سنت روایی و دو نظام نشانه‌ای متفاوت ـ فرهنگ عامه غرب و فرهنگ عامه ایران ـ را رقم می‌زند. (تصویر ۳۱)

البته این هم‌نشینی از جنس گفت‌وگویی متقابل و همواره پویا میان فرهنگ‌ها و گفتمان‌ها نیست. این امر حتی در پرسپکتیو شبه مقامیِ حاصل از ترکیب‌بندی و زاویه دوربین در تصویر منتخب نیز قابل مشاهده است. در *روکی مستر*، هم‌راستا با گفتمان‌های انتقادی و ضد استعماری زمانه، نوعی اولویت‌بخشی به فرهنگ و الگوهای بومی شکل می‌گیرد و در مقابل، گفتمان فرهنگ استعمارگر به شکل آشکار مورد هجو و نقد قرار می‌گیرد؛ تقابلی که در فیلم در قالب رویارویی فرهنگ عامه ایرانی با قصه‌ها و شمایل افسانه‌ای غربی نمود می‌یابد. این نقد و هجو، که گاه از خلال استعاره‌های مصرفی و جنسی و حتی بازنمایی‌های جنسیت‌زده صورت می‌گیرد، هم‌زمان با نوعی تأکید بر الگوها و ارزش‌های بومی همراه است؛ گویی مقاومت فرهنگی تحت فشار، در چنین صورتی امکان ظهور می‌یابد. از همین رو، نقد فرهنگی و کاربست زمان‌پریشی در *روکی مستر* از آنچه در متون‌ها شاهدیم فاصله گرفته و صورتی ممکن بر موضع‌گیری ایدئولوژیک به خود می‌گیرد.

سیندرلا در فیلم تنها شخصیتی افسانه‌ای نیست، بلکه به نمادی از جاذبه و سلطه فرهنگی غرب بدل می‌شود؛ شخصیتی که با وجود شیفتگی اهالی روستا، خود دل‌باخته لوطی می‌شود که درحال خواندن آوازی سنتی است. دلباختگی سیندرلا به لوطی، امکان خوانشی استعاری از جذابیت و مقاومت فرهنگ بومی فراهم می‌آورد و زمینه‌ساز شورش پایانی روستاییان علیه بیگانگان می‌شود. بدین ترتیب، اگر مغول‌ها زمان‌پریشی را بیشتر برای گشودن افق‌های تفسیر و حفظ چندگانگی معنا به کار

**تصویر ۳۱** سیندرلا لوتی را درحال آواز خواندن می‌یابد. نوعی هم‌نشینی فضای داستان‌های عامه ایرانی و غربی



می‌گیرد، اوکی مستر همان راهبرد را در خدمت نقدی سیاسی‌تر از استعمار و تهاجم فرهنگی قرار می‌دهد. ازاین‌رو، فیلم به‌ویژه در یک‌سوم پایانی، به دفاعی آشکارتر از فرهنگ بومی و اشکال مقاومت آن می‌انجامد؛ در حالی که مغول‌ها این تقابل را در وضعیتی کمتر خوش‌بینانه و قطعی رها می‌کند.

فیلم به‌جای بازنمایی تاریخ در قالب روایتی بسته و خودبسنده، تاریخ را به محل تلاقی متون، شخصیت‌ها و گفتمان‌های ناهم‌زمان تبدیل می‌کند. هم‌نشینی دارسی، سیندرلا و لوطی، همراه با ارجاع به قصه‌های عامیانه، نمایش‌های سنتی، اسطوره‌های مدرن و فرهنگ توده‌ای، تاریخ را به متنی چندلایه، بینافرهنگی و چندزمانه بدل می‌سازد که در آن شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای می‌توانند هم‌عصر شوند و حافظه استعماری در آینه فرهنگ عامه و در پرتو مسائل زمان معاصر فیلم بازخوانی گردد.

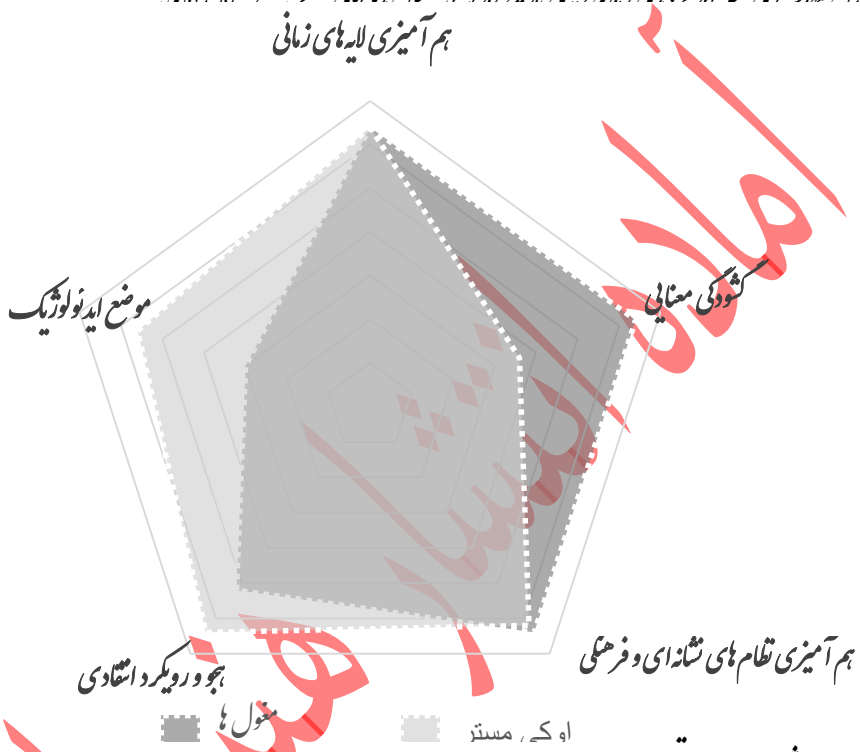
تفاوت را می‌توان در نسبت دو فیلم با مفهوم مؤلف نیز مشاهده کرد. *مغول‌ها* همچنان بر سنت سینمای هنری و خودبازتابی مؤلف استوار است؛ اما *روکی* مستر به موضعی جمعی‌تر و سیاسی‌تر نزدیک می‌شود. چنان‌که روزنستون (*1995b, 181*) درباره جریان‌هایی چون «سینمای سوم» یادآور می‌شود، فیلم در این رویکرد، نه‌تنها الگوهای جهان‌شمول و مبتنی بر منطق تولید هالیوودی را به چالش می‌کشد بلکه از عرصه بیان فردی مؤلف نیز فراتر رفته و به ابزاری برای مداخله سیاسی و نقد مناسبات قدرت تبدیل می‌شود. در همین راستا، نقد استعمار و سلطه فرهنگی در *روکی* مستر برتأملات شخصی فیلم‌ساز غلبه می‌یابد و اثر را به بیانیه‌ای سینمایی پیرامون مناسبات قدرت نزدیک می‌کند؛ چرخشی که تا حدی یادآور گذار ژان‌لوک گدار از سینمای مؤلف‌محور به تجربه‌های جمعی و سیاسی گروه ژیگا ورتف است. بدین ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که کاربست زمان‌پریشی می‌تواند از سویی گفت‌وگویی، گشوده و تفسیرپذیر باشد و از سوی دیگر، شکلی تک‌گفتارانه و حتی ایدئولوژیک به خود بگیرد. در حالت دوم، برخلاف نمونه نخست که در پی گشودن افق‌های تفسیر بود، زمان‌پریشی در راستای اقناع‌سازی مخاطب به پذیرش پیوندی معین میان گذشته و اکنون به کار گرفته می‌شود. (*Smith, 2024, 18*) ازاین‌رو، زمان‌پریشی تاریخ‌نگارانه در *روکی* مستر نسبت به *مغول‌ها* از افق شخصی و چندصدای سینمای هنری به سوی موضعی جمعی، صریح و ایدئولوژیک‌تر حرکت می‌کند.

## ۶. بازنوشت زمان‌پریشانه تاریخ در *مغول‌ها* و *روکی* مستر

تحلیل *مغول‌ها* و *روکی* مستر نشان می‌دهد زمان‌پریشی در سینمای کیمیاوی گذشته را از جایگاه رویدادی پایان‌یافته خارج کرده و آن را به عرصه‌ای برای بازآرایی حافظه، نقد اکنون و تولید معنا تبدیل می‌کند. زمان‌پریشی در این دو اثر ساختارهایی چندزمانه، بینامتنی و خودآگاه می‌آفریند و روایت‌های مسلط پیرامون تاریخ، قدرت، رسانه و هویت را به چالش می‌کشد. بااین‌حال، کارکرد این راهبرد در دو فیلم یکسان نیست. *مغول‌ها* از خلال هم‌نشینی زمان‌های ناهمگون، تأملی شخصی و خودبازتابانه پیرامون تاریخ، رسانه و حافظه شکل می‌دهد؛ در مقابل، *روکی* مستر زمان‌پریشی را در خدمت نقدی صریح‌تر از استعمار و وابستگی فرهنگی قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که خوانش مخاطب را بیش از *مغول‌ها* به سوی موضعی انتقادی و ایدئولوژیک هدایت می‌کند. بنابراین، اشتراک دو فیلم در فهم تاریخ به‌مثابه امری

همواره در حال بازگشت و بازنوشت است، امامغول‌ها این بازگشت را در قالب گفت‌وگویی گشوده و چندلایه بازپیکره‌بندی می‌کند، در حالی که اوکی مستر آن را به نقد مستقیم‌تر مناسبات قدرت تحت تاثیر گفتمان‌های انتقادی و مرام‌های ایدئولوژیک دهه پنجاه شمسی پیوند می‌زند.

شکل ۲. [illegible]




برای جمع‌بندی یافته‌ها، شکل ۲ نتایج تحلیل را در قالب مدلی مفهومی و مقایسه‌ای بازنمایی می‌کند. این شبکه با هدف ارائه داده‌های کمی طراحی نشده، بلکه تصویری فشرده از نحوه آرایش مؤلفه‌های اصلی زمان‌پریشی در دو فیلم ارائه می‌دهد و امکان مقایسه ساختاری دو رویکرد متفاوت زمان‌پریشی را فراهم می‌سازد. این پنج مؤلفه به این دلیل انتخاب شده‌اند که ساحت‌های اصلی زمان‌پریشی تاریخ‌نگارانه را پوشش می‌دهند: ساختار زمانی (هم آمیزی لایه‌های زمانی)، زیبایی‌شناسی بازنمایی (هم آمیزی نظام‌های نشانه‌ای)، گشودگی معنایی، سیاست بازنمایی (وجوه انتقادی) و جهت‌گیری گفتمانی (موضع ایدئولوژیک).

الگوی حاصل نشان می‌دهد که هر دو فیلم در دو مؤلفه هم آمیزی لایه‌های زمانی و هم آمیزی نظام‌های نشانه‌ای و فرهنگی به یک اندازه برجسته‌اند؛ امری که بیانگر اشتراک آن‌ها در استفاده از زمان‌پریشی برای فروپاشی مرزهای زمانی و بازترکیب نظام‌های معنایی است. تفاوت اصلی در نحوه سازمان‌دهی این ظرفیت‌ها

آشکار می‌شود؛ *مغول‌ها* با حفظ گشودگی تفسیری، مشارکت فعال‌تر مخاطب در تولید معنا را ممکن می‌سازد، در حالی که *روکی مستر همان سازوکارها* را در خدمت نقدی صریح‌تر قرار می‌دهد. ازاین‌رو، تمایز دو فیلم نه در اصل بهره‌گیری از زمان‌پریشی، بلکه در جهت‌گیری معنایی و گفتمانی آن‌هاست؛ یکی به سوی چندمعنایی و گفت‌وگو حرکت می‌کند و دیگری به سوی صورت‌بندی انتقادی و ایدئولوژیک.

## نتیجه‌گیری

در تاریخ‌نگاری پسامدرن که رابرت روزنستون صورت‌بندی نظری آن را ارائه کرده است، بازنمایی تاریخ دیگر به معنای بازسازی وفادارانه گذشته یا دستیابی به روایتی قطعی نیست، بلکه تلاشی برای ایجاد گفت‌وگویی مداوم میان گذشته و اکنون است. در این رویکرد، تاریخ نه مجموعه‌ای از وقایع پایان‌یافته، بلکه فرایندی همواره درحال بازخوانی تلقی می‌شود که از خلال آن حافظه، تجربه معاصر و روایت تاریخی درهم می‌آمیزند. از این منظر، زمان‌پریشی نه خطایی در بازنمایی گذشته، بلکه راهبردی تاریخ‌نگارانه برای تعمیق زمان‌مندی روایت و گشودن امکان‌های تازه برای اندیشیدن به تاریخ است.

پژوهش حاضر نشان داد که در سینمای پرویز کیمیاوی، زمان‌پریشی به اصلی سازمان‌دهنده در بازنمایی تاریخ تبدیل می‌شود. در هر دو فیلم، گذشته نه به‌صورت دوره‌ای سپری‌شده، بلکه به‌عنوان نیرویی فعال در اکنون احضار می‌شود و از رهگذر هم‌نشینی زمان‌های ناهمگون، نظام‌های نشانه‌ای متفاوت و ارجاعات بینامتنی، امکان بازخوانی انتقادی تاریخ فراهم می‌آید. با این حال، دو فیلم از این ظرفیت به شیوه‌هایی متفاوت بهره می‌گیرند. *مغول‌ها* با حفظ گشودگی معنایی، خودبازتابی و چندصدایی، مخاطب را در فرایند تولید معنا مشارکت می‌دهد و تاریخی شخصی وتأویل‌پذیر می‌آفریند؛ در مقابل، *روکی مستر* همان سازوکارهای زمان‌پریشانه را در جهت صورت‌بندی نقدی صریح‌تر از استعمار، وابستگی فرهنگی و مدرنیزاسیون شتاب‌زده سازمان می‌دهد و ازاین‌رو به سوی موضعی ایدئولوژیک‌تر حرکت می‌کند.

بدین ترتیب، مهم ترین دستاورد پژوهش آن است که نشان می دهد زمان پریشی در آثار کیمیاوی صرفا شگردی فرمال یا زیبایی شناختی نیست، بلکه کارکردی تاریخ نگارانه نیز دارد. این شگرد، روایت خطی وتک صدای تاریخ رسمی را به چالش می کشد، مرزهای میان گذشته و حال را فرو می ریزد و تاریخ را به عرصه ای برای گفت وگو و نقد تبدیل می کند. از این منظر، سینمای کیمیاوی را می توان در کنار نمونه هایی قرار داد که روزنستون از آن ها به عنوان مصادیق تاریخ نگاری پسامدرن یاد می کند؛ آثاری که ارزش آن ها نه در بازسازی گذشته، بلکه در توانایی شان برای اندیشیدن انتقادی به تاریخ از منظر اکنون است. این نتیجه، در عین حال، سهمی نظری نیز در مطالعات سینمای ایران دارد. پژوهش حاضر نشان می دهد زمان پریشی تاریخ نگارانه، که عمدتا در تحلیل سینمای اروپا و آمریکا به کار رفته است، قابلیت تبیین بخشی از تجربه های موج نوی ایران را نیز دارد و می تواند چارچوبی مناسب برای بازخوانی نسبت تاریخ، حافظه، رسانه و فرهنگ در سینمای ایران فراهم آورد. از این رهگذر، آثار کیمیاوی نه تنها به عنوان نمونه هایی از سینمای مدرن ایران، بلکه به عنوان تجربه هایی پیشگام در تاریخ نگاری پسامدرن نیز قابل بازارزیابی هستند.

البته این پژوهش به دلیل تمرکز بر دو فیلم از یک فیلم ساز، تنها بخشی از ظرفیت های نظری تاریخ نگاری پسامدرن را بررسی کرده است. گسترش این چارچوب به مطالعه تطبیقی میان فیلم هایی از قلمروهای جغرافیایی و فرهنگی متفاوت می تواند روشن سازد تفاوت های تاریخی، فرهنگی و اقلیمی چگونه بر شیوه های بازنمایی گذشته و بهره گیری از زمان پریشی در روایت تاریخی اثر می گذارند. افزون بر این، بررسی ظرفیت های تاریخ نگاری پسامدرن در رسانه های دیجیتال و تعاملی، مانند بازی های ویدیویی و واقعیت مجازی، می تواند ابعاد تازه ای از رابطه میان تاریخ، روایت و تجربه مخاطب را آشکار سازد و امکان توسعه بیشتر نظریه تاریخ نگاری پسامدرن در مطالعات رسانه را فراهم آورد. البته چنین پژوهش هایی نیازمند گسترش چارچوب نظری روزنستون از طریق پیوند آن با نظریه های مرتبط با رسانه های نوین و مطالعات بازی خواهند بود.

## پی‌نوشت‌ها

[1] Hayden White

[2] Robert A. Rosenstone

[3] Anachronism

[4] Creative Anachronism

[5] Self-reflexivity

[6] Gérard Genette

[7] Seymour Chatman

[8] *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*

[9] Flashforward (prolepse)

[10] Flashback (analepse)

[11] Euchrony

[12] Daniele Dottorini

[13] *Cinema and Anachronism: The Mummy, the Crystal, the Atlas*

[14] Georges Didi-Huberman

[15] Euchronistic

[16] Anachronistic

[17] *The American Historical Review*

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1] Historiography and Historiophoty

[1] History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film

[2] Narrative histories [0]

[2] Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History

[2] Unusual narrative strategies

[2] Historical consciousness [3]

[2] Linda Williams [4]

[2] Proto-postmodern [5]

[2] The History Film as a Mode of Historical Thought

[2] A Companion to the Historical Film

[2] Paul Thomas Anderson [8]

[2] Walker: The Dramatic Film as (Postmodern) History

[3] Film and the Beginnings of Postmodern History

[3] Fragmented [1]

[3] Vision [2]

[3] Thodōros Angelopoulos [3]

[3] The Travelling Players [4]

[3] Invented history [5]

[3] Chris Marker [6]

[3] Sans Soleil [7]

[3] Visionary history [8]

آماده انتشار هنرهای زیبا

[3] Omission [9]

[4] Condensation [0]

[4] Alteration [1]

[4] Invention [2]

[4] Proximatefictions [3]

[4] SamPeckinpah [4]

[4] Openfilm [5]

[4] Open text [6]

[4] UmbertoEco [7]

[4] Intertextual anachronism [8]

[4] Dialogic anachronism [9]

[5] *Pierrot le Fou* [0]

[5] Ontological nostalgia for thé analogue

[5] ThirdCinema [2]

[5] GroupeDziga Vertov [3]

آماده انتشار هنرهای زیبا

آماده انتشار هنرهای زیبا

## فهرست منابع

Abrahamian, E. (2005). *Iran between two revolutions*. Translated by Ahmad Golmohammadi & Mohammad Ebrahim Fattahi. Ney. (in Persian)

Baschiera, S., & Caoduro, E. (2015). Retro, faux-vintage, and anachronism: When cinema looks back. *NECSUS: European Journal of Media Studies, 4*(2), *143-163*. https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.BASC

Bordwell, D. (*1985*). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.

Chatman, S. (*1978*). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.

Cox, A. (*1987*). *Walker* [Film]. Universal Pictures.

Dottorini, D. (*2026*). *Cinema and anachronism: The mummy, the crystal, the atlas*. Bloomsbury Academic.

Eco, U. (*1979*). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.

Honarpisheh, F. (*2016*). *Fragmented allegories of national authenticity: Art and politics of the Iranian New Wave cinema, 1960-79* [Doctoral dissertation, Columbia University]. New York.

Hutcheon, L. (*2002*). *The politics of postmodernism* (2nd ed.). Routledge.

Kimiavi, P. (*2000*). Film-farsi was a style for itself: An interview. *Farabi, 10*(*37*), *209-214*. (in Persian)

Kimiavi, P. (1979). *O.K. Mister* [Film]. National Iranian Radio and Television (NIRT) & Institut national de l'audiovisuel (INA).

Kimiavi, P. (1973). *The Mongols* [Film]. National Iranian Radio and Television. (in Persian)

Langford, M. (2016). *Allegory in Iranian cinema: The aesthetics of poetry and resistance.* Bloomsbury Academic.

Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema, Volume 2: The industrializing years, 1941-1978.* Duke University Press.

Rosenstone, R. A. (2018). *History on film/film on history* (3rd ed.). Routledge.

Rosenstone, R. A. (2014). The history film as a mode of historical thought. Translated by Yaser Ebrahimi. *Ketab-e Mah-e Tarikh va Joghrafia* (Book of the Month: History and Geography), (191), 45-49. (in Persian)

Rosenstone, R. A. (Ed.). (1995a). Revisioning history: Film and the construction of a new past. Princeton University Press.

Rosenstone, R. A. (1995b). *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history.* Harvard University Press.

Rosenstone, R. A. (1988). History in images/history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film. *The American Historical Review, 93*(5), *1173-1185*. https://doi.org/10.2307/1873532

Russo, S. (2024). *The anachronistic turn: Historical fiction, drama, film and television*. Routledge.

Safarian, R. (1996). Filled with signs: The Mongols. *Naqd-e Cinema*, (8), *188-191*. (in Persian)

Shahba, M., & Shahbazi, G. R. (2013). History, adaptation, and appropriation in cinema. *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music, 17*(2), *15-24*. https://doi.org/10.22059/jfadram.2013.30300 (in Persian)

Smith, C. (2024). *Samurai with telephones: Anachronism in Japanese literature*. University of Michigan Press.

Thanouli, E. (2018). *History and film: A tale of two disciplines*. Bloomsbury Academic.

Watkins, R. (2022). Cinema and the art of anachronism. *Revista FAMECOS, 29*(1), *1-9*. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.43380

White, H. (1988). Historiography and historiophoty. *The American Historical Review, 93*(5), *1193-1199*. https://doi.org/10.2307/187353

Williams, L. (2000). Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema. C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Reinventing film studies* (pp. 351-378). Oxford University Press.

Zinalabedini, P., & Basirizadeh, P. (2026). Study of postmodernist components in contemporary Iranian cinema: (Case study of the films Sweet and The Seller). *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music, 31(1), 23-42.* https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.383070.615945 (in Persian)

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴). *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی (چاپ یازدهم). نی.

روزنستون، رابرت (۱۳۹۳). فیلم تاریخی به مثابه گونه‌ای از تفکر تاریخی. ترجمه یاسر ابراهیمی. *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، (۱۹۱)، ۴۵-۴۹.

زین العابدینی، پیام و بصیری زاده، پژمان (۱۴۰۵). مطالعه مؤلفه‌های پست‌مدرنیست در سینمای معاصر ایران (مورد پژوهی فیلم های شیرین و فروشنده). *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۱ (۱)، ۲۳-۴۲.

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.383070.615945

شهبا، محمد و شهبازی، غلامرضا (۱۳۹۲). تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۷ (۲)، ۱۵-۲۴.

https://doi.org/10.22059/jfadram.2013.30300

صافاریان، روبرت (۱۳۷۵). انباشته از نشانه‌ها: مغول‌ها. *تقد سینما*، (۸)، ۱۸۸-۱۹۱.

کیمیاوی، پرویز (۱۳۷۹). فیلم فارسی برای خودش یک سبک بود: گفت‌وگو. *فارابی*، ۱۰ (۳۷)، ۲۰۹-۲۱۴.

کیمیاوی، پرویز (۱۳۵۲). *مغول‌ها* [فیلم]. رادیو و تلویزیون ملی.