مجله پژوهش های معاصر در علوم و تحقیقات
سال اول، شماره ۷، بهمن ۱۳۹۸
ISSN: ۲۶۷۶-۵۷۶٤
www.jocrisar.ir

سینمای آمریکا در مواجهه با فرهنگ و تاریخ ایران(مطالعه موردی سینمای تقلیل گرایانه)

شایان بهمن سلطانی [۱] ، امیرحسین چیت سازیان [۲]

[۱] کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه کاشان
[۲] عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان

چکیده

متفکران زیادی از جمله ادوارد سعید، سعی در کالبدشکافی نگاه تحقیرآمیز غرب به دیگر فرهنگ‌ها را داشته‌اند و علت‌هایی را نیز در کتاب‌ها و مقاله‌هایشان ذکر کرده‌اند اما دایره بررسی آنها کلی‌تر بوده است. آنچه محقق سعی کرده است در این تحقیق به آن بپردازد تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی است که سینمای هالیوود دربارۀ تاریخ و فرهنگ ایران ساخته و در آن‌ها نگاهی تحقیرآمیز یا واژگونه به این کشور داشته است. در این تحقیق شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای -تحلیل محتوا، روش تحقیق کیفی و در تحلیل اطلاعات نیز از روش توصیفی -تحلیلی استفاده شده است. چارچوب نظری این تحقیق نظریۀ پسااستعمارگرایانه ادوارد سعید و بسط نظریۀ تقلیل‌گرایانه در رسانه‌ی سینما بوده است. در اکثر این فیلم‌های تولید شده، کلیشه‌هایی به عنوان واقعیت از سرزمین‌های شرقی به مخاطب جهانی نشان داده شده است که بعد از مدتی مخاطب عام این گونه فیلم‌ها، این گونه کلیشه‌ها را پذیرفته‌اند و آن را تنها واقعیت موجود تلقی کرده‌اند. کشورهایی نیز که مورد هجمۀ هالیوود قرار گرفته‌اند، قدرت رویارویی آن را نداشته‌اند که فیلم‌هایی تولید کنند که واقعیت فرهنگی و تاریخی سرزمین‌شان را به جهان بشناسانند. در این تحقیق علت کلیشه‌پردازی هالیوود دربارۀ سرزمین‌های شرقی به طور عام و ایران به طور خاص بررسی شده است و محقق بر این باور بوده است که نگاه کلیشه‌پرداز هالیوود، نشأت گرفته از نقاشان اورینتالیستی است که نگاره‌هایی از شرق بدست داده‌اند. در بسیاری از موارد عدم شناخت فیلمساز و فیلمنامه‌نویس از سرزمین شرقی که فیلم دربارۀ آن است باعث شده فیلم نگاهی غلط و آکنده از اشتباهات تاریخی را در معرض دید مخاطب جهانی بگذارد. در این تحقیق ریشه‌های دید تقیل گرایانۀ هالیوود به ایران و فرهنگ و تاریخ این کشور بررسی شده است و با نشان دادن ساختارهای خشکی که هالیوود به عنوان مظروف برای ریختن حقیقیت در آنها استفاده کرده، سرچشمۀ دید تقلیل‌گرایانه تحلیل شده است. آنچه از نتیجه این تحقیق بدست آمده، این است که علت ساخته شدن انبوهی از فیلم‌های اهانت‌آمیز هالیوودی دربارۀ شرق به طور عام و ایران به طور خاص می‌تواند عوامل گوناگونی را شامل شود، از کلیشه هایی که سالیان سال است هالیوود برای جهت دادن به دیدگاه مخاطب عامۀ غربی دربارۀ شرق استفاده کرده است تا دیدگاه های آنها را به سمت ایدئولوژی دلخواهش تغییر دهد و در این راستا از همان منابع و آثاری استفاده کرده که مستشرقین و نقاشان اورینتالیستی شرق را با آنها معرفی کرده‌اند. همچنین هالیوود با دیدی تقلیل‌گرایانه از ساختارهای داستانی بهره برده است که محتوا را به سطح نازلی از حقیقت فرو کاسته تا بتواند آگاهی واژگونه و جهت‌گیرانه از شرق ارائه دهد.

واژه‌های کلیدی: هالیوود، نظام استودیویی، شرق‌شناسی، پسااستعمارگرایی، تقلیل‌گرایی، توهم‌توطئه، اسلام‌هراسی، کلیشه‌پردازی

مقدمه:

زمانی که برای اولین بار، برادران لومیر[۱] در ۲۸ دسامبر سال ۱۸۹۵ دستگاه سینماتوگراف[۲]را در گراند کافه واقع در بولوار کاپوسن پاریس در معرض دید عموم قرار دادند و اولین فیلم در تاریخ سینما یعنی خروج کارگران از کارخانه لومیرها[۳] را به نمایش عموم گذاشتند، کمتر کسی پیش‌بینی می‌کرد که این هنر-رسانه بتواند به قدرتمندترین و محبوبترین رسانه از لحاظ تأثیرگذاری عمومی تبدیل شود. در تاریخ سینما جریان‌های سینمایی متعددی از کشورهای مختلف ظهور کرده و بعد از مدتی قدرت تأثیرگذاریشان را از دست داده‌اند، تنها کشوری که سینمایش از همان بدو تولد تا عصر حاضر قدرت خود را حفظ کرده و هنوز صنعت فیلمسازیش سالانه هزاران فیلم و سریال تولید می‌کند که اکثراً در گیشه موفق به فروش میلیاردها دلار می‌شود، سینمای امریکا یا همان هالیوود[۴] است. هالیوود و صنعت فیلمسازی گسترده و حرفه‌ایش از منابع متعددی برای تولید آثار سینمایی استفاده می‌کند، گاه از ایده‌های بکر و اصلی[۵]استفاده می‌کند و گاه از منابع و مفاخر فرهنگی، تاریخی آمریکا و سرزمین‌های دیگر اقتباس می‌کند. این اقتباس‌ها، بارها به دلیل دخل و تصرف‌های نادرست مورد اعتراض جوامع قرار گرفته است. چه بسا حتی مضامینی را که بسیاری از متفکران غربی و بخصوص آمریکایی در مورد آن‌ها کتاب‌ها نوشته و سخن‌ها رانده‌اند را در فیلمهایشان وارونه جلوه داده‌اند. تاریخ و فرهنگ ایران مانند دیگر منابع مورد استفاده هالیوود بارها در پوشش فیلم‌های سینمایی به معرض نمایش جهانی گذاشته شده است و همواره مطالب بازگو شده در این عرصه، منصفانه و بی طرفانه بازتاب داده نشده است، بسیاری از صاحبنظران در تحلیل این آثار ره به تئوری توطئه می‌برند و اعتقاد دارند هدف هالیوود در تولید این گونه آثار سینمایی در راستای سیاست‌های سلطه طلبانه آمریکا در قبال کشورهای دیگر است، گرچه نویسنده این سطور این فرضیه های مطرح شده را به طور کامل رد نمی‌کند اما اعتقاد دارد همه مطلب در مورد تحلیل این گونه آثار سینمایی، تنها نظریه توطئه نیست، بلکه برای آسیب شناسی این گونه آثار باید تحلیل‌های گسترده‌تر وعمیق‌تری را به کار برد، زیرا معطوف‌کردن همه تحلیل‌ها به تئوری توطئه خود آسیبی جدی در نقد مسائل گوناگون پدید آورده است و در آینده تأثیری مخرب بر فضای نقد کشور خواهد گذاشت. در این تحقیق سعی خواهیم کرد علاوه بر بیان نظریه‌های مختلفی که در مورد این گونه آثار سینمایی توسط اندیشمندان این عرصه ابراز شده، به مباحث دیگری که به روشن شدن قضیه کمک خواهد کرد بپردازیم.

شرح مسئله:

سینمای آمریکا از ابتدای پیدایش سینما تاکنون، توانسته جایگاه خود را به عنوان پرمخاطب ترین سینما در میان توده مردم حفظ کند. گرچه هر از چندگاهی سینمای کشورهای مختلفی چون فرانسه، آلمان، ایتالیا، ژاپن و ... توانسته‌اند این جایگاه را بدست آورند و توجه جهانیان را به سمت خود جلب کنند اما بعد از گذشت چند دهه یا حتی چند سال جایگاه خود را به رقیب قدرتمند خویش یعنی سینمای آمریکا(هالیوود) واگذار کرده‌اند. موج نو [۶]فرانسه، سینمای نئورئالیسم[۷] ایتالیا و بسیاری از جنبش‌های تأثیرگذار تاریخ سینما گرچه مدت زمانی گیشه‌های سینما را از آن

---

۱. Louis Lumiere(۱۸٦٤-۱۹٤۸) and Auguste Lumiere(۱۸٦۲-۱۹٥٤)

۲. Cinematograph

۳. La Sortie Des Ouvriers De L'usine Lumieres

٤. Hollywood

٥. Orginal

٦. Nouvelle Vague

۷. Neo Realism

خود کرده بودند ولی این روند صعودی بعد از مدتی سیر نزولی پیدا کرد. ماندگاری و قدرت روزافزون هالیوود از نگاه نظریه‌پردازان بزرگ سینما دلایل متعددی دارد اما یکی از این دلایل، شناخت سلیقه مخاطب جهانی است. با نگاهی به فیلم‌های پرفروش تاریخ سینما مانند تایتانیک، آواتار و جنگ های ستاره‌ای می‌توان با قاطعیت گفت هنوز سینمای آمریکا رگ خواب مخاطب جهانی را در دست دارد. اما این سکه روی دیگری نیز دارد و آن فیلم‌هایی است که سینمای آمریکا در مورد فرهنگ، تاریخ و مشاهیر کشورهایی دیگری چون ایران می سازد و موجب برانگیختن احساس تنفر مردم آن کشورها می‌شود. پرسش‌های زیادی در این راستا مطرح می‌شود که مهمترین آنها این است که دلیل یا دلایل ساخت این فیلم‌ها چیست؟ آیا صرفاً فروش گیشه برای هالیوود اصل کار است، حتی اگر به بهای برانگیختن احساسات و تنفر مردم آن سرزمین شود؟ این پرسش‌ها و انبوهی از پرسش‌های دیگر ذهن بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان سینما را سالها به خود مشغول کرده است. بسیاری از متفکران حوزه‌های مختلف براساس نظریات خود درصدد پاسخ به این پرسش‌ها برآمده‌اند اما چه میزان از این نقدها منصفانه و از روی تحلیلی درست و چه میزان از این پاسخ‌ها براساس تئوری توطئه شکل گرفته است. اساساً جواب دادن به این پرسش‌ها خود پرسش‌های دیگری در ذهن به وجود می‌آورد که مثلاً اگر دست‌های پشت پرده‌ای در ساخت این نوع فیلم‌ها وجود دارد آیا برانگیختن حس تنفر مردم یک سرزمین به فروش گیشه‌ای این فیلم‌ها و وجهۀ هالیوود ضربه سنگینی وارد نمی‌کنند؟ نویسندگان این سطور سعی دارند در حد توان به این پرسش‌ها پاسخ دهند و درستی و نادرستی این نظریه‌های توطئه را بررسی کنند. در این تحقیق تمرکز بر روی فیلم‌هایی است که هالیوود درباره فرهنگ، تاریخ و مشاهیر ایران ساخته و در آنها واقعیت‌های تاریخی و فرهنگی را واژگونه جلوه داده و به صورت مستقیم و غیر مستقیم بسیاری از مسائل سترگ و کلان را به سطحی سخیف یا واژگونه از حقیقت تقلیل داده است. در این تحقیق سعی خواهیم کرد نظریه‌های مختلف را منعکس و آنها را در حد وسع این تحقیق بررسی نماییم. دراین تحقیق شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است.

در بررسی و تحلیل فیلم‌های تقلیل‌گرایانه‌ای که سینمای آمریکا درباره خاورمیانه (به خصوص ایران) ساخته است با دو گرایش تحلیلی روبرو هستیم عده‌ای این تحلیل‌ها را نمی‌پذیرند و اساساً واقعیت مطرح شده در فیلم‌ها را از لون دیگری می‌دانند که با واقعیت خارج از فیلم قابل مقایسه نیست.

[۱]« اصولاً واقعیت چیست؟ آیا می‌توان به سهولت واقعیت یک فرد و جامعه را تشخیص داد؟ و حرف آخر اینکه، چگونه است که تصویر آن جامعه یا فرد بر خودش منطبق نیست؟ گذشته از این، صرف تعیین تصاویر کلیشه‌ای منفی و یا حتی جانشین‌کردن آنها با تصاویر کلیشه‌ای مثبت، نه تنها دردی را دوا نخواهد کرد بلکه دردی دیگر را هم اضافه خواهد کرد. برخلاف نظریه منتقدانی چون بازن[۸]کراکوئر[۹]، تصاویری که از این واقعیت گرفته می‌شوده هر تعریفی که از واقعیت داشته باشیم با خود واقعیت مطابقت ندارند و نمی‌توانند داشته باشند چون عمل فیلمسازی صرفاً واقعیت را منعکس نمی‌کند، بلکه آن را می‌سازد.» (نفیسی، ۱۳۷۶، ۱۶۸)

اما آنچه در این نوشته سعی در پرداختن به آن است نه جانبداری از تطابق مو به مو داستان یک فیلم با واقعیت بیرون از فیلم، بلکه تحزیه و تحلیل علل ساخت فیلم‌هایی است که تصویری خشن، واژگونه و تقلیل‌گرایانه از خاورمیانه(به صورت عام) و ایران(به صورت خاص) ارائه می‌دهد. البته با دید و تحلیلی منصفانه و نه تئوری توطئه‌مدارانه.

[۲]«سینمای آمریکا سوء تفاهمات همیشگی خودش را دارد. دفاع کورکورانه و نابخردانه از سومین منبع درآمد این کشور سرمایه‌داری، خلق و خوی بسیاری از هوادارن سینمای بدیع و مولف را تنگ می‌کند. اما از سوی دیگر، سرزنش و انتقاد کوتاه اندیشانه از فیلم‌های به اصطلاح هالیوودی هم، در نوع خودش، متاسفانه موجب چشم پوشی برروی بسیاری از ویژگی‌های سینمایی این کشور شده است.»(تکمیل همایون، ۱۳۸۶،۹)

---

[۸]. Andre Bazin(۱۹۱۸-۱۹۵۸)

[۹]. Siegfried Kracauer(۱۸۸۹-۱۹۶۶)

به باور بسیاری از صاحبنظران آنچه باعث موفقیت روزافزون سینمای امریکا شده، استفاده از موضوعات مورد علاقه تماشاگران جهانی است. در واقع سینمای آمریکا اصل را بر میزان استقبال از فیلم‌های تولیدی گذاشته است. چنانچه بارها دیده شده تا زمانی که یک نوع فیلم خاص فروش خوبی داشته باشد هالیوود از ساخت دنباله برای آن فیلم‌ها دست نمی‌کشد.

[۳]« سینمای آمریکا در زمینه‌ی ایدئولوژی چیزی اختراع نکرده است، حتی بر عکس، همیشه تلاش کرده تا از اندیشه‌ها، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و اماکنی که قبلاً خوب امتحان پس داده‌اندف از نو استفاده کند.»(سیوتا، ۱۳۸۶، ۱۴)

آنچه نباید فراموش شود این است که سینماِ آمریکا به شدت منعطف عمل می‌کند یعنی فیلم‌های تولید شده، بر اساس موضوعات باب روز است که توجه جهانی را به خود معطوف کرده است. در هر برهه از زمان نوع فیلم‌های تولید شده غالباً فرق می‌کند مثلاً بعد از وقوع حوادث ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ میلادی سیل فیلم‌های اختصاص داده شده به این موضوع هالیوود را در برگرفت یا جنگ افغانستان، جنگ عراق و بی‌شمار نمونه دیگر. قبل از فروپاشی نظام استودیویی این کمپانی‌های فیلمسازی بودند که به نوعی برای مخاطب از طریق فرمول ژانر- ستاره سلیقه‌سازی می‌کردند. در آن دوران سینما یک صنعت عمودی به حساب می‌آمد که در آن اختیار و قدرت نهایی به صاحبان و مدیران استودیو تعلق داشت و آنها هرکدام مدیر یا مدیران میانه‌ای داشتند که بودجه آن کمپانی را صرف تولید فیلم‌های خاصی می‌کردند.

[۴] « این افراد که همواره از میان مردان بودند- بودجه سالانه‌ای را که دفتر مرکزی نیویورک در اختیارشان می‌گذاشت، به برنامه‌ای از فیلم‌های مشخص تبدیل می‌کردند، کلیه عملیات کارخانهٔ فیلمسازی را هماهنگ می‌نمودند، معاملات و گفتگوهای مربوط به قراردادها را هدایت می‌کردندف داستان فیلمنامه‌ها را پرورش می‌دادند، راش‌های فیلم‌ها را که به طور روزمره گرفته می‌شد تماشا می‌کردند و بر تدوین‌ها نظارت داشتند تا آن که فیلم برای پخش در نیویورک امادهٔ تحویل می‌شد.»(اسکاتز، ۱۳۷۹، ۲۴)

هر کمپانی برای تولید یک سری فیلم‌های خاص مشهور بود مثلا کمپانی برادران وارنر فیلم‌های گنگستری مشهور می‌ساختند یا کمپانی ام جی ام با انبوهی از ستارگان تحت قراردادش به ساخت فیلم‌های خانوادگی می‌پرداخت.

ظهور و فروپاشی نظام استودیویی

پیش از آنکه به مبحث نظامهای استودیویی و پیدایش و فروپاشی آنها بپردازیم، لازم است در مورد منطقهٔ هالیوود در لس‌آنجلس و شایعه‌ها و تئوری توطئه‌هایی که در پیرامون نحوهٔ شکل‌گیری این منطقه وجود دارد مطالبی بیان شود. زیرا این توضیح می‌تواند راهگشای مباحث مشابهی در این زمینه باشد.

برخلاف باور بسیاری از نظریه‌پردازان، صنعت سینما در ایالات متحده آمریکا از ابتدا در منطقهٔ هالیوود در لس‌آنجلس شکل نگرفت بلکه در روزهای نخستین این صنعت، ایالت‌هایی چون نیوجرسی(استودیوی ادیسون در این مکان قرار داشت)، نیویورک، شیکاگو و فیلادلفیا دارای تاسیسات فیلمسازی بودند و هالیوود آخر از همه به محل تولید فیلم مبدل شد. علت انتقال مکان فیلمبرداری از ایالت‌های نامبرده به هالیوود در لس‌آنجلس، آب و هوای مساعد این منطقه بود، زیرا در آن زمان مایه اندک حساس فیلم خام که اورتو کروماتیک[۱۰] نام داشت نیازمند محل‌هایی برای فیلمبرداری بود که روشنایی زیادی داشته باشند. ایالت‌های نیوجرسی، نیویورک، شیکاگو و فیلادلفیا اکثراً ابری بودند و ایالت فلوریدا هم به علت طوفان‌های گاه شدید مناسب فیلمبرداری نبودند.

[۱۰]. Orthochromatic

ایالت کالیفرنیا در سال‌های آغازین سدهٔ هجدهم متعلق به مکزیک بود و خود مکزیک نیز مستعمرهٔ اسپانیا به حساب می‌آمد. شهر لس‌آنجلس نیز که به معنای شهر فرشتگان به زبان لاتین است در سال ۱۷۸۱ توسط گاسپار دو پورتولا فرستادهٔ کارلوس سوم[۱۱](پادشاه کاتولیک آراگون و کاستی) و با نامی بر اساس اعتقادات کاتولیکی بنیان گذاشته شد.

[۵]« بیش از یک قرن بعد، به درستی در ۱۹۰۳، یک انگلیسی به نام هاروی هندرسون ویکلوکس[۱۲] و همسرش که ساکن تگزاس بودند و گاه تعطیلات‌شان را در شرق آمریکا، در نیوانگلند، در مزرعه‌ای به نام (هالی‌وود) می‌گذراندند، به حومهٔ لوس آنجلس کوچ کردند و خواستند در حاشیهٔ این شهر متعلق به ملکهٔ فرشتگان جنگلی را پوشیده از درختان مقدس HOLLY ایجاد کنند، پس با زحمت فراوان و هزینهٔ سنگین نهال‌هایی از این درخت را به این قریه که بیشتر بیشه‌زار بود و محل سکونت اقوام سرخ پوست نسبتاً آرام کاهوئن گاو چروکی آوردند. در این هنگام این بومیان از این محل کوچ کرده و به نقاط دیگری رفته بودند. باری شوهر و زن انگلیسی با کشت مرتب نهال‌های هالی(در فارسی راج و جدول‌بندی و گلکاری، محلی زیبا و باصفا را ساختند و سالیانی بعد که کالیفرنیا جزء ایالات متحده آمریکا شد، چند مایل زمین‌شان را که به یاد مزرعهٔ نیوانگلند عنوان Holly Wood به آن داده بودند تقدیم شهر لوس آنجلس کردند.»(کاوسی، ۱۳۷۴، ۹)

پس این تئوری توطئه که بنیاد هالیوود و حتی نام آن توسط یهودی‌ها بوجود آمده از پایه اشتباه و گمراه‌کننده است. اما بنیانگذاران استودیوهای بزرگ هالیوود(پارامونت، امجی‌ام، یونیورسال، برادران وارنر و ...) اکثراً از نسل یهودی‌های اروپای شرقی بودندکه کسب وکارشان را در نخستین سالهای قرن بیستم با افتتاح نیکل اودیون‌ها[۱۳](نیکل اودیون‌ها سینماهای کوچک اولیه‌ای بودندکه برنامه‌های کوتاه داشتند و بهای بلیت آن‌ها یک نیکل[پنج سنت] بود) در شهرهای بزرگ صنعتی آغاز کردند و سرانجام کارشان را با تولید فیلم گسترش دادند.

شعبه مرکزی اکثر استودیوهای فیلمسازی هالیوود در نیویورک قرار داشت و از آنجا بود که مدیریت کلان استودیوها انجام می‌گرفت اما منطقه هالیوود لوس‌آنجلس محل اصلی تولید آثار سینمایی بود و حتی تا عصر حاضر نیز این منطقه جایگاه مهم خود را در نظام فیلمسازی آمریکا حفظ کرده است. مدیران استودیوها از مدیران اجرایی کارکشته‌ای که بر اکثر تولیدات سینمایی آن استودیو نظارت داشتند استفاده می‌کردند و این مدیران اجرایی مرتباً با شعبه مرکزی استودیو و مدیران اصلی در ارتباط بودند و به آنها گزارش روند تولید می‌دادند.

« سینما یک صنعت عمودی به حساب می‌آمد که در آن اختیار و قدرت نهایی به صاحبان اصلی و مقامات رده بالای شرکت‌ها در دفتر مرکزی نیویورک تعلق داشت. لیکن دفاتر نیویورک قادر نبودند فیلم بسازند و نوع تمایلات و سلیقه تماشاگران را دیکته کنند و به رغم اینکه هرگونه کوششی به کار می بردند تا تولید بازار را اداره نمایند، فیلمسازی همچنان یک کسب و کار رقابت آمیز و خلاق باقی ماند» (اسکاتز، ۱۳۷۹، ۲۸)

در نظام استودیوی گرچه هنرمندان خلاقی چون آلفرد هیچکاک[۱۴]، چارلی چاپلین[۱۵]، سیسیل‌ب.دومیل[۱۶]و ... توانستند بر تمام مراحل تولید فیلم‌هایشان نظارت داشته باشند اما در دوران اوج استودیو سالاری، این مدیران اجرایی یا همان مدیران میان‌رده بودند که نوع فیلم‌های تولیدشده و حتی عوامل فیلم‌ها را تعیین می‌کردند و همیشه فروش گیشه عامل اصلی در تولید فیلم‌های خاص بود.

نظام استودیویی هالیوود در دهۀ ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ به وجود آمد و و الگوی مشخص خود را در دهه ۱۹۲۰ پیدا کرد.

---

۱۱. Carlos Third(۱۷۱٦-۱۷۸۸)

۱۲. Harvey Henderson Wilcox(۱۸۳۲-۱۸۹۱)

۱۳. Nickelodeon

۱٤. Alfred Hitchcock(۱۸۹۹-۱۹۸۰)

۱٥. Charlie Chaplin(۱۸۸۹-۱۹۷۷)

۱٦. Cecil B. DeMille(۱۸۸۱-۱۹٥۹)

« از دهۀ سی به بعد به بلوغ دست یافت و در سال‌های جنگ جهانی دوم به اوج رسید اما پس از جنگ به واسطۀ عوامل گوناگون از جمله دادخواست‌های ضد انحصاری دولت مرکزی و قوانین مالیات فدرال تا شکل‌های جدید نمایش و تفریحی و تغییرات عمده در شیوۀ زندگی آمریکایی‌ها، راه افول پیش گرفت. در همان حال که مردم عادت تماشاگری خود را از ((سینما رفتن)) به ((تماشای تلویزیون)) تغییر می‌دادند، استودیوها به تدریج سالن‌هایی را که در اختیار داشتند، فروختند. هنرمندان تحت قراردادشان را اخراج کردند و تجهیزات خود را به فیلمسازان مستقل و شرکت‌های تولید برنامه‌های تلویزیونی اجاره دادند.» (همان، ۱۹)

در دهۀ شصت استودیوهای بزرگ به شرکت‌های سرمایه‌گذاری و پخش‌کنندۀ فیلم تبدیل شدند و قدرت سابق خود را برای همیشه از دست دادند. با فروپاشی نظام استودیویی فضا برای فیلمسازان مستقل بازتر شد اما همچنان میزان فروش گیشه و کارنامه مالی فیلمساز عامل مهمی در سرمایه‌گذاری استودیوها در پروژه‌های سینمایی است.

تعدادی از نظریه‌پردازان برجسته از جمله ادوارد سعید بر این باور بودند و هستند که زمانی که استودیوهای فیلم‌سازی هالیوودی می‌خواستند فیلمی در مورد فرهنگ و تاریخ شرق تولید کنند همیشه از کلیشه‌هایی استفاده می‌کردند که در بسیاری از آثار اورینتالیست‌ها وجود داشته است و به عبارتی دیگر اورینتالیست‌ها منشا نگاه نادرست به کشورهای شرقی از جمله سرزمین‌های خاورمیانه در هالیوود هستند.

اورینتالیست‌ها[۱۷] در هالیوود

به باور بسیاری از متفکران از جمله ادوراد سعید[۱۸]، از قرن نوزدهم تاکنون، کشورهای استعمارگر(انگلستان، فرانسه و ...) به منظور استعمار هرچه بیشتر کشورهای ضعیف، مطالعات گسترده‌ای را درخصوص شرق، از جمله خاورمیانه انجام داده‌اند و برای رسیدن به اهداف استعمارگرانه‌شان مراکز مطالعاتی زیادی را تأسیس نمودند. مطالعات انجام گرفته در این مراکز و انتشار آثار آنها، در جهان‌بینی غربی‌ها نسبت به شرق تأثیر فراوانی داشته است.

[۶]« واژۀ شرق‌شناس[۱۹] نخستین بار در زبان انگلیسی در حدود سال ۱۷۷۹ و در زبان فرانسوی در ۱۷۹۹ به کار رفته است. فرهنگستان فرانسه در سال ۱۸۳۸، به کلمۀ شرق شناسی[۲۰] رسمیت می‌بخشد» (سعید، ۱۳۶۱، ۹)

در بسیاری از فیلم‌هایی که هالیوود درباره کشورهای خاورمیانه(از جمله ایران) ساخته است مشاهده می‌شود که تفاوتی بین هیچکدام از این کشورها و مردم و فرهنگشان دیده نمی‌شود به عبارت دیگر در تمام این فیلم‌ها عناصری چون بیابان‌های لم‌یزرع یا واحه‌هایی از درختان نخل، شتر، عبا، چادر و شن وجود دارد. اساساً برای هالیوود همه کشورهای خاورمیانه تفاوتی با همدیگر ندارند و همگی فرهنگ یکسانی دارند. اما این یکنواختی دیدگاه از کجا می‌آید و چگونه در باور تولیدکننده‌گان این فیلم‌ها رسوخ کرده است.

جواب این پرسش را باید در نقاشی‌های اورینتالیستی جستجو کرد که زمانی(و حتی اکنون که رسانه‌هایی چون عکاسی، اینترنت و ... همه‌گیر شده‌اند) تنها مرجع بصری برای شناخت از جهان شرق بوده است. گویی پیشرفت تکنولوژی و جهانی‌شدن رسانه‌ها تأثیر چندانی بر هالیوود نگذاشته و آنها آگاهانه یا ناآگاهانه همان نقاشی‌ها را به عنوان فیلم بازسازی می‌کنند.

---

۱۷. Orientalists

۱۸. Edward Said(۱۹۳۵-۲۰۰۳)

۱۹. Orientalist

۲۰. Orientalism

[۷]« اورینتالیست‌ها (شرقی‌سازان) عنوانی است که به شماری از نقاشان آکادمیک اروپایی سدهٔ نوزدهم داده‌اند. اینان بنابر سلیقه، باب روز، موضوعهای شرقی مآب(مثلاً: زنان حرمسرا، بازارها و غیره) را با برداشتی رمانتیک تصویر می‌کردند. برخی نیز از صحنه‌های زندگی واقعی اعراب و ترکان عثمانی مایه می‌گرفتند و آن را به طرزی غریب و افسانه‌یی نشان می‌دادند(پردهٔ حمام ترکی، و بعضی دیگر از نقاشیهای انگر را می‌توان در این زمره دانست)» (پاکباز، ۱۳۹۱، ۱۸)

تصاویر نشان داده شده در فیلم‌هایی که هالیوود درباره کشورهای خاورمیانه می‌سازد به دام نوعی کلیشه‌سازی افتاده است. در واقع مخاطب به نوعی شرطی‌سازی شده است که به محض اینکه درجایی نامی از کشورهای خاورمیانه بشنود این تصاویر کلیشه‌ای در ذهن او نقش بندد.

تصاویر شماره ۱ و ۲: نمونه‌های نقاشی اورینتالیستی از خاورمیانه

کلیشه‌سازی[۲۱]

[۸]« تصویر یا نوشته‌ای است که بر فلز یا چوب حک کنند و آن را به هنگام چاپ کردن کتاب، مجله و غیره به کار برند.» (معین، ۱۳۸۸، ۷۲۳)

کلیشه سازی از دیرباز، بیشتر با کمیت در ارتباط بوده است تا کیفیت، یعنی چنانچه قصد داشتند یک مطلب یا تصویر را در تیراژ زیاد چاپ کنند، کلیشه‌هایی برای این امر می‌ساختند. در کلیشه‌سازی از دقتی که در تولید تک محصولی وجود دارد خبری نیست و آنچه اهمیت دارد انبوه‌سازی است. اما هدف هالیوود از کلیشه‌سازی در ارتباط با تولید فیلم‌هایی درباره خاورمیانه چیست. آنچه یک محقق در بررسی جوانب سینمای هالیوود نباید فراموش کند این است که وی با یک صنعت تولید انبوه سروکار دارد و این صنعت همچون هر واحد تولیدی دیگر سعی می‌کند در کمترین زمان و با کمترین هزینه، یک محصول را برای مصرف‌کننده تولید کند. این ویژگی مهم قبل از فروپاشی نظام استودیویی بیشتر دیده می‌شد زیرا آن زمان تمام پروسه تولید و توزیع و نمایش در دستان تعدادی استودیوی خاص محدود می‌شد. با فروپاشی نظام استودیویی و اجراشدن قانون ضد تراست، این تمرکز قدرت در دستان استودیوهای خاص از بین رفت اما هالیوود در عصر حاضر نیز همچنان نگاه صنعتی خود را حفظ کرده است. در

[۲۱]. Stereotype

واقع با کلیشه‌سازی می‌توان مخاطبی را که روز به روز مصرف‌کننده‌تر می شود تغذیه نمود هر چند در پشت این کلیشه‌سازی می‌توان اهداف سیاسی و روانی را نیز پیگیری کرد.

[۹]« والتر لیپمن چنین استدلال می‌کند که در پس شکل‌دادن کلیشه‌ها معمولاً انگیزه های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی قرار دارد، مثلاً در زمان جنگ یا دشواری‌های اقتصادی، دولت‌ها و احزاب سیاسی از کلیشه‌ها برای شکل‌دادن به دورنماهای اخلاقی و ترسیم مرزهای جدیدی که قهرمان(خودی) را از ضد قهرمان (غیر خودی یا دشمن) جدا می‌کند استفاده کرده‌اند» (وودز، ۱۳۹۱، ۹)

به باور تعدادی از نظریه‌پردازان عرصه رسانه، یکی از اهداف سینمای هالیوود از کلیشه‌سازی، آماده‌کردن مخاطب و سوق‌دادن اذهان آنها به طرف ایدئولوژی‌های مطلوب واشنگتن است. به عبارتی دیگر این فیلم‌ها زمینه‌ساز تعریف دیگری دربرابر خود(آمریکا) است.

[۱۰]« بعد از پدیدآمدن مفهوم ((تمدن)) در نیمه‌ی قرن هجدهم و مفهوم ((غرب)) در نیمه‌ی قرن نوزدهم، این تصور بوجود آمد که ((شرق)) همان گذشته‌ی غرب است. گذشته‌ای غرقه در استیلای تمام عیار مذهب، خودکامگی سیاسی، رکود فرهنگی و جهل علمی. با این تصور، غرب خود را به عنوان فردی خردگرا، سکولار و فرهیخته(یا ((متمدن)) می‌دید)» (غفاریان، ۱۳۹۱، ۷)

این نگرش به جهان شرق(البته این نگرش نسبت به کشورهای خاورمیانه شدیدتر می‌شود) از قرن پانزدهم در غرب شروع شد یعنی علاوه بر مرزبندی سیاسی، یک مرزبندی فکری نیز شرق را از غرب جدا می‌کرد و نگاه غرب به شرق متاسفانه یک نگاه از بالا است. چنانچه بسیاری از متفکران خاورمیانه و جهان اسلام هم در نگرش غربی، با دید مقایسه‌ای بررسی می‌شود مثلاً در بررسی متفکری از واژه‌هایی چون ((ارسطو شرق)) و ((افلاطون دوم)) و غیره استفاده می‌شود که این نگاه مقایسه‌ای را می‌توان یک نگاه ((خودبزرگ‌پندارانه)) نامید. این نوع نگرش در فیلم‌های تولید شده هالیوود درباره خاورمیانه خود را به وضوح نشان می‌دهد.

[۱۱]« چهار فرضیه و منطق وجود دارد که به طور مشخص فیمهای ضد عرب(یا دقیق‌تر بگوییم ضد خاورمیانه‌ای) دهۀ ۸۰ را به هم متصل می‌کند. اولاً این فیلم‌ها خاورمیانه را چنان می‌نمایانند که گویی خارج از زمان و تاریخ قرار دارد. این نگاه در واقع یکی از جنبه‌های سنت شرق‌شناسی است که در آن فرهنگ‌های مختلف و متنوع در حد توده‌ای منسجم و نامشخص و بدون هویت تشخیص‌پذیر تاریخی و فرهنگی تقلیل می‌یابند. ثانیاً، مواجهه غرب و خاورمیانه همواره همچون مبارزه ابدی میان نیروهای تمدن و بربریت نشان داده می‌شوند. ثالثاً، اعراب دائماً و به شکل کلیشه‌ای، عقب‌مانده و نالایق معرفی می‌شوند. و بالاخرهف تبلیغات سمعی-بصری مواجهۀ شرق و غرب زمینه‌ای است که در آن استفاده از سلاح‌های کاملاً پیشرفته ستایش می‌شود.» (سمتی، ۱۳۸۵، ۱۰۷)

گرچه این نوع نگرش در دوره‌های مختلف ریاست جمهوری در آمریکا و با توجه به میزان روابط ایران و کشورهای خاورمیانه با ایالات متحده تا حدی تغییر می‌کند اما در کل این نگرش به صورت غالب در فیلم‌های تولیدشده درباره خاورمیانه وجود دارد. با وقوع انقلاب اسلامی ایران این روند تشدید شد.

هالیوود و سیاست

تا قبل از ورود ایالات متحده آمریکا به جنگ جهانی دوم(به علت بمب باران بندرپرل هاربر[۲۲] توسط نیروی هوایی و دریایی ژاپن در هفتم دسامبر ۱۹۴۱)، سیاستمداران واشنگتن هنوز به صورت گسترده از قدرت تأثیرگذاری سینما بر توده مردم استفاده نکرده بودند. سیاستمداران اتحاد جماهیر شوروی، که سعی داشتند ایدئولوژی مطلوب خود(مارکسیسم-لنینیسم) را درجهان گسترش دهند، زودتر و بیشتر از ایالت متحده از قابلیت‌های این هنر-رسانه بر توده مردم استفاده نمودند. اما در دوران جنگ جهانی دوم، هالیوود دست به ساختن فیلمهای زیادی در برحق نشان‌دادن نبرد نیروهای امریکا در این جنگ بین‌المللی کردند. این روند باعث شد دوران جنگ جهانی دوم، سالهای طلایی هالیوود در فروش گیشه‌ای باشد. در دوران جنگ جهانی دوم تمامی استودیوهای هالیوودی به ساختن فیلمهای تبلیغاتی برای روحیه‌دادن به قوای متفقین(آمریکا،

[۲۲] . Pearl Harbor

روسیه، انگلستان، فرانسه) مشغول بودند، اما بعد از جنگ جهانی دوم سیاست‌های هالیوود عوض شد چون سیاست آمریکا عوض شده بود. در واقع آمریکا دشمنی خود را با اتحاد جماهیر شوروی(چون در جنگ جهانی دوم در یک جبهه علیه قوای متحدین می‌جنگیدید دشمنی‌شان تبدیل به دوستی مصلحتی شده بود) با شدت بیشتری ادامه داد و سیل فیلم‌های تبلیغاتی علیه آن کشور جاری شد.

در دشمنی آمریکا با اتحاد جماهیر شوروی، هالیوود و بسیاری از سینماگران این کشور تحت تأثیر شدیدی قرار گرفتند، چنانچه در سال ۱۹۴۷ کمیته‌ای با نام ((کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکایی))[۲۳] در مجلس نمایندگان آمریکا تشکیل شد و ریاست آن به عهده شخصی به نام «جوزف مک کارتی»[۲۴] قرار گرفت. کار این کمیته بررسی گرایش‌های کمونیستی در میان سینماگران بود

[۱۲]« در آنجا، از آنان سئوال میکردند که آیا کمونیست هستند و یا تاکنون عضو حزب کمونیست بوده‌اند؟ و آنان یا باید با بله یا نه به سئوال جواب می‌دادند. هرکه از پاسخ دادن امتناع می‌کرد، او را در ردیف عناصر مشکوک قرار می‌دادند و برایش مجازات تعیین می‌کردند. از صد و نود فرد مشکوک، ده نفر به زندان محکوم شدند که از میان آنها می‌توان هربرت بیبرمن[۲۵] و ادوارد دمیتریک[۲۶] و رینگ لاردنر[۲۷] و دالتون ترومبو[۲۸] فیلم‌نامه‌نویس را نام برد» (کامونت، ۱۳۷۵، ۱۰۷)

این دشمنی با اتحاد جماهیر شوروی و ساختن فیلم علیه آن نوع تفکر تا فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی ادامه داشت .با وقوع انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۹۷۹ و بعد از آن بحران گروگانگیری در این کشور، نام ایران نیز در لیست دشمنان ایالات متحده قرار گرفت و هالیوود شروع به ساختن فیلم علیه این کشور کرد.

[۱۳]«به گروگان‌گرفتن آمریکایی‌ها باعث شد که ویژگی‌های منفی ایرانیان به طور اعم، و گروگان‌گیرندگان به طور اخص، در نزد خارجی‌ها تشدید شود. رسانه‌ها در حد یک پوشش خبری اشباع شده، به موضوع گروگان‌گیری توجه نشان دادند. آنها و سیاستمداران آمریکایی(از جمله رونالد ریگان) به یک میزان و به طور گسترده‌ای، از گروگان‌گیرندگان با عنوان‌های دانشجویان، جنگ‌طلب‌ها، تروریستها، آدم‌رباها، جنایتکارها، و بربرها نام بردند.» (نفیسی، ۱۳۶۶، ۱۰)

با حمله عراق به کویت و وقوع جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۱، کشور عراق و حکومت صدام حسین نیز وارد این لیست شد. اما حادثه‌ای که بر روی سیاست آمریکا و به دنبال آن هالیوود اثر بسیار شدیدی گذاشت وقوع حوادث تروریستی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ بود. این بار کشورهای اسلامی به شدت تحت تأثیر این واقعه قرار گرفتند و موجی از فیلم‌های ضد عراقی، ضد ایرانی و ضد کشورهای دیگری که آمریکا آنها را طرف مخاصمه خود می‌دانست تولید شد. گرچه نباید فراموش شود که تعدادی از سینماگران آمریکایی فیلم‌های منصفانه‌ای دربارهٔ این کشورها ساختند و حتی انگشت اتهام را به سوی خود آمریکا نشانه رفتند از جمله این فیلم‌ها می توان فیلم «فارنهایت ۹/۱۱»[۲۹] اثر مایکل مور[۳۰] را نام برد.

---

[۲۳] . House Unamerican Activities Comitte(H.U.A.C)

[۲۴] . Joseph Raymond Mccarthy(۱۹۰۸-۱۹۵۷)

[۲۵] Herbert Biberman(۱۹۰۰-۱۹۷۱)

[۲۶] . Edward Dmytryk(۱۹۰۸-۱۹۹۹)

[۲۷] . Ring Lardner(۱۸۸۵-۱۹۳۳)

[۲۸] . James Dalton Trumbo(۱۹۰۵-۱۹۷۶)

[۲۹]. Fahrenheit ۹/۱۱

[۳۰]. Michael Moore

سیاست آمریکا در برابر فیلم‌هایی که سعی در نقد سیاست‌های واشنگتن در عرصه جهانی دارند، به صورت سانسور مستقیم یا جلوگیری از اکران آنها نیست، چه بسا فیلم‌هایی اجازه اکران یافته‌اند و به آنها حتی جایزه اسکار نیز تعلق گرفته که سیاست‌های بسیار رادیکالی برعلیه اقدامات واشنگتن در طول تاریخ این کشور اتخاذ کرده بودند، به عنوان مثال فیلم «بولینگ برای کلمباین»[۳۱] اثر مایکل مور که نامزد جایزه اسکار شد و آن را هم تصاحب کرد. سیاست هالیوود و سیاستمداران آمریکا عدم حمایت مالی و اکرانی این نوع فیلم‌هاست که البته همیشه راهگشای واشنگتن نبوده است، زیرا به خاطر بازتاب این نوع حرکت‌ها در افکار عمومی مجبور به دادن اجازه اکران به این فیلم‌ها می‌شوند

[۱۴]« فارنهایت ۹/۱۱، انتقادی تند و تیز بود از حملهٔ بی‌حساب و کتاب بوش به عراق، بلافاصله پس از حوادث ۱۱ سپتامبر، که در ۲۰۰۴ در جشنوارهٔ کن برندهٔ نخل طلا شد. اما با وجود این جایزه، کمپانی والت دیزنی[۳۲] مانع پخش فیلم توسط کمپانی ادغام‌شده‌اش میراماکس[۳۳]، شد. سپس به هاروی[۳۴] و باب واینشتاین[۳۵] اجازه داده شد تا فیلم را دوباره از دیزنی بخرند و این بار این دو برای پخشش با شرکت‌های لاینز گیت[۳۶] و IFC قرارداد بستند. در ژوئن ۲۰۰۴، در بحبوحهٔ جنجالی که فیلم به راه انداخت، فروش فارنهایت در همان هفتهٔ اول، از کل فروش کلمباین هم بالاتر زد و سرانجام به پرفروش‌ترین مستند تاریخ سینما تبدیل شد» (رحیمیان، ۱۳۹۰، ۷۱۷)

عنصری که می‌تواند نظر فیلمسازان و تهیه‌کنندگانی که سعی در ساختن فیلم‌های ضد سیاست‌های آمریکایی دارند را تغییر دهد، عدم حمایت نهادهای سیاسی از این نوع فیلم‌هاست که می‌تواند هزینهٔ سرسام‌آوری را برای ساخت آنها متحمل کند.اگر این حمایت‌ها قطع شود علناً ساخت این نوع فیلم‌ها با مشکل مواجه می‌شود.

[۱۵]« مشاورت تکنیکی و کمک‌های نظامی پنتاگون برای تهیه‌کنندگان هالیوودی ارزش حیاتی دارد و در نتیجهٔ این اهمیت است که پنتاگون می‌تواند هر سازی را که دلش می‌خواهد بزند و روی فیلمنامه‌هایی که به آنها برای همکاری داده می‌شود، نظر بدهد، تغییر و تبدیل بدهد و یا حتی فیلمنامه‌هایی را که مطابق دلخواه نبود، رد کند و حاضر به همکاری نشود.» (وارتا براین، ۱۳۶۶، ۴۵)

اما فیلم‌هایی که در راستای سیاست‌های آمریکا باشند از حمایت مادی و معنوی خوبی برخوردار می‌شوند که باعث می‌شود سود دو طرفه‌ای بین عوامل فیلمسازی و نهادهای سیاسی برقرار شود. با کمک نهادهای سیاسی قدرتمندی چون پنتاگون در بودجهٔ این فیلم‌ها صرفه‌جویی می‌شود زیرا حتی تصور ساخت فیلم‌های جنگی بدون کمک تجهیزاتی این نهادها غیرممکن است.

« این کمک و همکاری انواع و اقسام مختلف دارد، از مشاورتهای نظامی گرفته تا استفاده از سلاح‌ها، جنگنده‌ها، هواپیما، پادگان‌ها و غیره. پرواضح است که این کمک و همکاری رایگان نیست. هر نوع کمک و مشورت، هواپیما، سلاح، زیردریایی، ناو هواپیمابر برای خودش نرخی دارد. به عنوان مثال نیروی هوایی ساعتی چهار هزار دلار بابت کرایه یک هواپیمای جنگی می‌گیرد، با تمام این‌ها، کرایهٔ وسایل نظامی برای تهیه‌کنندگان بسیار ارزان‌تر از ساخت آنهاست»(همان، ۴۵)

پس در واقع ساختن این نوع فیلم‌ها به نفع هر دو طرف است، از یک طرف صرفه‌جویی در بودجه، برای تهیه‌کنندگان این نوع فیلم‌ها و استفاده از تجهیزات واقعی به جای خلق آنها با کامپیوتر که به واقعیت‌نمایی فیلم‌ها کمک بیشتری می‌کند، از طرف دیگر ساخت فیلم‌هایی در راستای توجیه سیاست‌های آمریکا و همچنین کسب درآمد برای نهادهای سیاسی ایالات متحدهٔ آمریکا.

---

[۳۱]. Bowling For Columbine(۲۰۰۲)

[۳۲] . Walt Disney Company

[۳۳] . Miramax

[۳۴] . Harvey Weinstein

[۳۵] . Bob Weinstein

[۳۶] . Lions Gate

[۱۶]« صنعت فیلم نه تنها در عرصهٔ داخل بلکه در حوزهٔ بین‌المللی به دنبال حمایت حکومت است و آن را دریافت می‌دارد؛ به عبارت دیگر، صنعت فیلم برای حمایت از کسب و کار خود تنها به منابع خودش تکیه نمی‌کند، بلکه حمایت و کمک قابل توجهی را از حکومت ایالات متحده دریافت می‌کند» (واسکو، ۱۳۹۳، ۳۳۵-۳۳۶)

با توجه به همهٔ مطالب گفته شده فوق هر چند هالیوود و سیاست‌های واشنگتن در قبال فیلمسازی، نمی‌تواند جلوی ساخته‌شدن و نمایش فیلم‌های جریان مخالف را بگیرد اما عملاً ساختن این نوع فیلم‌ها بدون کمک‌های دولتی کاری بس سخت و طاقت‌فرسا است.

آنچه همیشه در مورد هالیوود و روابط دوطرفه‌اش با سیاست‌های کلان ایالات متحده که منجر به ساختن فیلم‌های ضدخاورمیانه‌ای و ضدایرانی می‌شود فراموش می‌شود این است که خود این کشورهای مورد اهانت قرار گرفته تا چه اندازه توانسته‌اند در جهت نشان‌دادن فرهنگ و تاریخ حقیقی خود به جهانیان تلاش کنند و آثاری تولید کنند که نگاه‌ها را نسبت به این کشورها عوض کند.

سینمای ایران یا هر کشور دیگری می‌تواند عامل بسیار مهمی باشد که از طریق آن، فرهنگ و تاریخ خود را به دیگر کشورها نشان داد و حتی نگاه‌های منفی به این کشورها را نیز تصحیح کند. گرچه سینمای ایران برخلاف کشورهای آسیایی چون هند، ژاپن و حتی ترکیه، صنعت فیلمسازی به معنای کلام ندارد اما با همین امکانات فیلمسازی و وجود فیلمسازان بزرگ و جهانی ایران که جوایز معتبر سینمایی از اسکار،کن، برلین و ... را دریافت کرده‌اند می توان تصویری درست و حقیقی(نه فرمایشی و بزک شده) از ایران و فرهنگ کهنش به جهانیان نشان داد و حتی باعث شوییم که جریان حاکم بر هالیوود نگاه کلیشه‌ای و تقلیل‌گرایانه خود را به ایران عوض کند.

یکی از این مسائل مهم که می‌تواند نشان‌دهنده زیربنای فرهنگی ایران باشد، نشان‌دادن نوع برخورد ایرانیان از گذشته دور تا به حال در برخورد با زنان است. اما سینمای ایران متاسفانه از دوران پهلوی تا بعد از انقلاب اسلامی نتوانسته در این زمینه موفق باشد. برای روشن شدن موضوع باید تاریخ سینمای ایران را تا حدی مرور کرد.

[۱۷]«مقولهٔ زنان و حضور یا عدم حضور آنان در صحنهٔ هنرهای نمایشی مقوله‌ای ریشه‌دار و معضلی تاریخی است. معضلی که در نمایش‌های سنتی ایران همچون تخت‌حوضی، شبیه‌خوانی و ... با زن‌پوشی یا مرد پوشی به نوعی حل و فصل می‌شد. اما باظهور مظاهر تمدن، سینما و تئاتر، تحول در نوع حضور زنان در صحنه‌های نمایش حس شد و بدیهی است که همان ابتدا با مخالفت‌ها و مقاومت‌هایی روبرو شد» (نظرزاده، ۱۳۸۴، ۱۰۴)

تا پیش از شروع موج نوی سینمای ایران، محتوای فیلم‌های ایرانی بیشتر بر محور تسویه‌حساب‌های مردانه، دوستی‌ها و رفاقت‌های مردانه، ناموس و غیرت و انتقام می‌گذشت و زنان در این فیلم‌ها فقط نقش کاتالیزورهایی را داشتند که سرعت کنش و واکنش‌های مردانه را افزایش می‌دادند.گرچه در تعدادی از فیلم‌های موج نو سینمای ایران همچون قیصر(۱۳۴۸) و گوزن‌ها(۱۳۵۴)(و بیشتر فیلم‌های مسعود کیمیایی تا قبل از ساخت خط قرمزبا فیلمنامهٔ بهرام بیضایی) زن‌ها نقش قابل توجهی پیدا نمی‌کنند.

« یکی از این منظرها نسبت به سینمای ایران نگاه زن‌گرایانه یا زن باور است که جای بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ی آن را تغییر می‌دهد. بدیهی است که قیصر و گاو امتیاز ویژه‌ای نمی‌برند و تاریخ آغاز موج نو در این زمینه تغییر می‌کند. حتی شاید سینمای عامه‌پسند، ملودرام و کمدی رمانتیک، با خصلت‌های زنانه بیشتری همراه باشند.» (همان، ۱۰۴)

در کشوری چون فرانسه از همان آغاز سینما (و نمایش فیلم‌های کوتاه برادران لومیر) زنی چون آلیس گی‌بلاش[۳۷] توانست فیلم‌های خود را کارگردانی کند(اولین فیلم وی، پری بهاری در سال ۱۸۹۶ ساخته شد) اما در ایران اولین فیلمی که یک زن توانست کارگردانی کند سال ۱۳۳۵ و توسط شهلا ریاحی انجام گرفت و این تجربه دیگر تا دهه‌ها تکرار نشد(البته فروغ فرخزاد در این میان یک استثنای دیگر بود)، تا زمانی که زنانی چون رخشان بنی‌اعتماد، پوران درخشنده و تهمینه میلانی توانستند این راه را بعد از انقلاب اسلامی ادامه دهند. البته لازم به ذکر است که در

[۳۷]. Alice Guy Blache(۱۸۷۳-۱۹۶۸)

سینمای دیگر کشورها هم زنان فیلمساز، اقلیت بسیار ناچیز بودند که حتی به تعداد انگشتان یکدست هم نمی‌رسید؛ سینمای هالیوود هم از این قاعده مستثنی نبود.

بعد از انقلاب اسلامی هرچند زنان بیشتری توانستند بر صندلی کارگردانی بنشینند و حتی کسانی چون تهمینه میلانی بر دغدغه‌های زنان و مصائب آنان تمرکز کردند اما متأسفانه هنوز در این زمینه کم‌کاری زیادی مشاهده می‌شود که عوامل زیادی در این کم‌کاری موثرند.

« موضوع و نگاه زنان تا سال‌ها بعد از انقلاب از سینمای ایران رخت بر می‌بندد. زنان یا به کلی حذف و یا به حاشیه و سایه‌روشن ماجراها رانده می‌شوند. در فیلم‌ها آنها در معرض نگاه عمومی نامحرم فرض می‌شوند پس در خلوت خانه هم با احتیاط و مراقب دید می‌شوند. نشان‌دادن موضوع دختران جوان و بحران‌هایشان به کل تا سال‌ها طبق قانونی نانوشته ممنوع است و ارتباط‌های ساده و صمیمی میان زن و مرد چون دلجویی، حمایتگری، نوازش روحیو احساس‌دوستی و صمیمیت هم از فیلم رخت برمی‌بندد و فیل‌ها را خشک و بی‌روح می‌کنند.»(همان، ۱۰۸)

متاسفانه همین تعداد فیلم‌هایی هم که در آن به مسائل زنان در جامعه ایران می‌پردازند به خاطر عدم اکران گسترده در جهان، بیننده زیادی نمی‌یابد و نمی‌تواند رقیبی برای سینمای مثلاً آمریکا باشد که از قابلیت‌های اکران بالایی برخوردارند و فیلم‌هایشان به خاطر زرق و برق و خوش ساخت بودنشان به راحتی در اذهان تماشاگر جهانی می‌ماند. لازم به ذکر است فیلم‌های که درباره زنان و مسائل آنها توسط فیلمسازان ایرانی خارج از ایران ساخته شده است، تصویری تیره از وضعیت زنان در ایران نشان می‌دهند که این هم خود دید تماشاگر جهانی را نسبت به شرایط داخل ایران شکل داده است.

در سینمای تاریخی نیز سینمای ایران بنیه‌ای ندارد که بتواند فیلم‌های تولید عظیم[۳۸] چون اسکندر یا حتی ۳۰۰ بسازد(نه از لحاظ مضمون اهانت آمیز بلکه از لحاظ تولیدی) مگر اینکه پای سرمایه‌گذاری دولتی به میان آید. حتی بر فرض ساختن چنین فیلم‌هایی آیا می‌توانند دربرابر فیلم‌های پرزرق و برق هالیوود در اکران جهانی خودی نشان دهند.

[۱۸]« در شرایط کنونی بعید است که شاهد رونق‌گرفتن سینمای تاریخی در ایران باشیم. اصلاً شاید دیگر هرگز کسی به صرافت بازگشت به گذشته هم نیفتد. بضاعت بخش خصوصی برای چنین تولیداتی بسیار کم است و کسی هم احتمالی برای موفقیت این گونه فیلم‌ها متصور نیست. فقدان یک نظام استودیویی کارآمد و شهرک‌های سینمایی باعث شده تا در هر پروژه این چنینی ناچار همه چیز از صفر شروع شود و دست آخر هم امکانات به جا مانده کارایی دیگری نداشته باشد. امکانات و بودجه‌های دولتی عموماً در تلویزیون متمرکز شده و ارهی به سینما پیدا نکرده است» (حسنی‌نسب، ۱۳۸۳، ۱۱۹)

در طول تاریخ سینمای آمریکا، کشورهای زیادی از جمله روسیه، ژاپن، ایتالیا و حتی چین توانسته‌اند برای مدت زمانی نه چندان طولانی، رقیبی قدرتمند برای این کشور شوند و حتی در زمینه تولید فیلم‌های تاریخی و تولید عظیم، هماورد فیلم‌های هالیوودی باشند اما سینمای آمریکا توانسته بعد از مدتی دوباره یکه‌تاز سینمای جهان شود. هالیوود در تولید فیلم‌های تاریخی، علاوه بر توجه به مخاطب(فیلم‌های تاریخی همیشه مورد علاقه مخاطبین گسترده بوده است) و بدست آوردن سود گسترده از فروش این فیلم‌ها، اهداف دیگری را نیز دنبال کرده است.

از میان فیلم‌هایی که هالیوود درباره ایران تولید کرده است، بسیاری از این آثار در ژانر[۳۹] یا گونه تاریخی است، از جمله اسکندر، ۳۰۰، ۳۰۰: خیزش امپراطوری و حتی فیلم‌هایی چون عمر خیام و پزشک، که گرچه به اندیشمندانی چون عمر خیام یا ابوعلی سینا در فیلم پرداخته می‌شود اما در پس‌زمینه، تاریخ این دوره از ایران نیز بررسی می‌شود. لذا بررسی این گونه سینمایی و علل توجه هالیوود به آن نوع سینما می‌تواند راهگشای مقاله باشد.

[۳۸]. Big Production

[۳۹]. Genre

قبل از اینکه وارد این مبحث شویم لازم می‌دانم یکی از مسایل کلیدی را در بازسازی تاریخ بازگو نمایم. آنچه در سینما و یا هر هنر دیگری باید مورد توجه قرار گیرد این است که هنرها وظیفه ندارند روای دقیق و نعل به نعل تاریخ باشند زیرا سینما خود واقعیت را بازمی‌آفرینند به عبارت دیگر تاریخ از فیلتر مدیومهای هنری عبور کرده و نتیجه حاصله با تاریخ مکتوب فرق خواهد کرد.

از این رو توقع رعایت مو به موی واقعیت‌های تاریخی از آثار سینمایی، توقع نابه‌جایی است، هرچند صحت و سقم رویدادهای تاریخی روایت شده، برای اندیشمندان این حوزه هم جای تدید دارد چه برسد به مدیوم‌های هنری که خود را ملزم به روایت تمام این رویدادها نمی‌دانند و تنها آنهایی را ذکر می‌کنند که در راستای پیشبرد داستان فیلم باشد.

با تمام این وجود، بررسی فیلم‌های ضدایرانی چون اسکندر، ۳۰۰ و ۳۰۰: خیزش امپراطوری، این پرسش را در ذهن برمی‌انگیزاند که هدف سینمای هالیوود از این همه باژگونی تاریخ، تقلیل‌گرایی تاریخ و نگاه اهانت آمیز به کشور کهنی چون ایران چه می‌تواند باشد. در میان کارگردانان این فیلم‌ها به نام کسی چون الیوراستون[۴۰] برمی‌خوریم که فیلم‌های ضد سیاست‌های آمریکا تولید کرده است و نشان داده، فیلمسازی وابسته نیست. وی با ساختن فیلم‌هایی چون جوخه[۴۱](۱۹۸۶)، متولد چهارم ژوئیه[۴۲](۱۹۸۹) و جی.اف.کی[۴۳](۱۹۹۲) سعی در برملاکردن سیاست‌های آمریکا در جنگ ویتنام و ترور جان اف کندی رئیس‌جمهور این کشور داشته است.برای جواب‌دادن به این پرسش، صرف مطرح کردن تئوری توطئه شاید بخشی ناچیز از جریان را روشن کند اما همچنان بخش وسیعی از حقیقت در زیر سایه این تئوری خواهد ماند.

[۱۹]«الصاق یک برچسپ سیاسی به فیلم‌های یاد شده یا اشاره به تبعیت کارگردانان آن‌ها از سیاست رسمی آمریکا، از آن گونه ساده‌اندیشی‌هایی است که فقط برای تفسیرهای تلویزیونی مناسب است، چرا که حتی آن دسته از آثار هنری که به غلبهٔ یک اندیشه سیاسی بر جامعه کمک می‌کند، غالباً با انگیزه‌های شخصی و در پاسخ به نیازهای آشکار یا نهان همان جامعه شکل می‌گیرند. به کلامی دیگر، این انگیزه غالباً در خودآگاه جمعی یک جامعه ریشه دارند و تجلی‌شان ممکن است گاهی حتی در روشن‌ترین هنرمندان آن جامعه بروز کند»(رضایی، ۱۳۸۴، ۷۰)

هالیوود در بزنگاه‌های حساس تاریخ این کشور، از جمله جنگ جهانی دوم، جنگ سرد با اتحاد جماهیر شوروی سابق، جنگ کره، جنگ ویتنام و ... در جهت نشان‌دادن برحق بودن آمریکا در این جنگها و دادن روحیه به نیروهای خودی، همواره به تحریف و باژگونی تاریخ در فیلم‌های تولیدی دست زده است، هرچند همیشه و در همهٔ این دوره‌ها فیلمسازانی چون ویلیام وایلر[۴۴](در فیلم بهترین سالهای زندگی ما[۴۵])، فرانسیس فورد کاپولا[۴۶](با فیلم اینک آخر زمان[۴۷])، الیور استون، مایکل مورسعی کرده‌اند روایتی دیگر از بزنگاه‌های تاریخ آمریکا ارائه دهند و دربرابر سینمای پروپاندا‌گونه، روشنگری نمایند.

به باور بسیاری از محققان، هالیوود با تولید فیلم‌هایی چون اسکندر و ۳۰۰ سعی دارد اسطوره جهان تک قطبی را که در تاریخ با کسانی چون اسکندر مقدونی و پیروزی او(غرب) بر شرق باستان رخداده، به جهان امروز و ابرقدرت بودن آمریکا منتقل کند و آن را در باورها نهادینه کند.

---

۴۰. Oliver stone

۴۱. Platoon

۴۲. Born On The Fourth Of July

۴۳. JFK

۴۴. William Wyler(۱۹۰۲-۱۹۸۱)

۴۵. The Best Years Of Our Lives(۱۹٤٦)

۴۶. Francis Ford Coppola

۴۷. Apocalypse Now(۱۹۷۹)

« داعیهٔ سردمداری جهانی تک قطبی اگر یک اسطوره نباشد، دست‌کم در جهان امروز به افسانه‌های کهن یا داستانی تاریخی شباهت دارد. پدیده‌ای که تنها در روزگار باستان تحقق می یافت و فقط امپراطورانی مانند کوروش، اسکندر و سزار توانسته بودند برقلمروهایی بزرگتر از یک قاره تسلط یابند. پس بدیهی است وقتی درجهان امروز بخواهیم انگیزهٔ تسلط بر تمام دنیا را توجیه کنیم باید یاد و خاطرهٔ افسانه کهن و تاریخ باستان را زنده کنیم.»(همان، ۷۰)

دو فیلم ۳۰۰ و دنبالهٔ آن ۳۰۰: خیزش امپراطوری[۴۸]، براساس داستان مصور[۴۹] ۳۰۰ نوشته فرانک میلر[۵۰] ساخته شده‌اند. این نوع داستانها برخلاف اسمشان(کمیک: به معنای خنده‌دار، مضحک) بیشتر روایتگر داستانهایی هستند که در آنها حادثه و ماجراجویی شخصیت اصلی، موتور محرک قصه است.

در این نوع کتابها خالق اثر خود را مجبور به رعایت‌کردن مو به موی واقعیت‌های تاریخی نمی‌داند بلکه هدف وی سرگرم کردن و غرق کردن مخاطب در دنیای خوش رنگ و لعاب داستان است. کتاب دیگر فرانک میلر با نام شهر گناه[۵۱](که بر اساس آن نیز دو فیلم ساخته شده است) نیز با کتاب ۳۰۰از لحاظ موتیف‌های چون فساد، جنسیت، خشونت و ... تفاوتی ندارد. برای خالقان داستان‌های مصور، تاریخ و واقعیت‌های تاریخی فقط تا زمانی مهم هستند که به عنوان موتور پیش‌برنده قصه عمل کنند در غیر اینصورت یا حذف می‌شوند یا تغییر می‌یابند. در داستان مصور مشهور، ماجراهای تن تن[۵۲]اثر هرژه[۵۳]نیز این گونه کلیشه‌پردازیها، تغییر تاریخ و حتی باژگونه‌کردن آن به کرات دیده می‌شود.

هرچند این دلایل نمی‌تواند توجیه اهانت‌های صورت گرفته در این فیلم‌ها به ایران و ایرانی باشد اما باید این نکته مهم را در نظر داشته باشیم که در فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستانهای مصور، بدست گرفتن ذره‌بین برای پیداکردن نقض‌های روایت تاریخ، چندان گره‌گشا نیست.

نتیجه‌گیری:

سینمای آمریکا همواره پرمخاطب‌ترین سینمای جهان بوده و هست. توانایی جذب این همه مخاطب دلایل زیادی دارد که یکی از مهمترین دلایل آن، تغذیه سلایق مختلف و تولید فیلم برای همه نوع تماشاگر در کشورهای مختلف دنیاست. هالیوود با وجود مخاطب گسترده‌ای که دارد به علت تولید فیلم‌هایی که در آنها فرهنگ و تاریخ کشوری را به دور از واقعیت نشان داده، مورد نقدهایی زیادی قرار گرفته است. متفکران در مورد علل ساخت این نوع فیلم‌ها تحلیل‌های بسیاری ارائه و هالیوود و اهداف آن را مورد واکاوی قرار داده‌اند. اما بسیاری از این تحلیل‌ها ره به تئوری توطئه می‌برند و نمی‌توانند ریشه‌ها را بررسی نمایند. ه در این تحقیق سعی شده است از این گونه نظریه‌پردازی‌های شتاب‌زده و غیرمحققانه خودداری شود. در ابتدا این نوشته انواع دیدگاه‌های رایج در تحلیل فیلم‌ها را بررسی کرده و محاسن و معایب هر کدام از آنها را برشمرده‌ایم و اینکه صرف تأکید بر یکی از این دیدگاه‌ها می‌تواند به هر نوع تحلیلی صدمه بزند. در مرحلهٔ بعد سعی نموده‌ایم علل کلیشه‌پردازی در فیلم‌هایی که دربارهٔ کشورهای خاورمیانه ساخته شده است را تحلیل کنیم. کلیشه‌هایی چون واحه‌های بی آب و علف، شتر، نخل و ... که سالهاست بدون تغییر در

---

[۴۸]. ۳۰۰: Raise An Empire

[۴۹]. Comic Strip

[۵۰]. Frank Miller

[۵۱]. Sin City

[۵۲]. Adventures Of Tintin

[۵۳]. George Prosper Remi(Herge)(۱۹۰۷-۱۹۸۳)

فیلم‌هایی که هالیوود دربارهٔ کشورهای خاورمیانه(وحتی ایران با فرهنگی متفاوت با اعراب) می‌سازد وجود دارد، همه برگرفته از آثار، نقاشان اورینتالیستی است که هالیوود درصدد غالب‌کردن این نوع کلیشه‌ها به عنوان واقعیات این مناطق در ذهن تماشاگر غربی است. برخلاف نظر عده‌ای از نظریه‌پردازان، هالیوود از اکران فیلم‌هایی که سینماگران آمریکایی برعلیه سیاست‌های واشنگتن می‌سازند جلوگیری نمی‌کند چه بسا بسیاری از این فیلم‌ها اکران شده و حتی فروش بالایی را در گیشه به دست می‌آوردند(برای نمونه فیلم فارنهایت ۱۱/۹ اثر مایکل مور که علاوه بر فروش بالا در گیشه، جایزه اسکار را نیز دریافت کرده است)، سیاست نهادهای حکومتی امریکا عدم حمایت مالی و تجهیزاتی از این فیلم‌هاست. عدم حمایت نهادهای حکومتی(مانند وزارت دفاع آمریکا و نهادهای وابسته) از این نوع فیلم‌ها می‌تواند خرج زیادی روی دست تهیه‌کننده‌گان فیلمهای تولید عظیم(Big Production) بگذارد و این باعث می‌شود بسیاری از سازندگان این نوع فیلمها برای بدست آوردن تسهیلات، فیلمنامه‌هایشان را تعدیل کنند و حتی آن را به نفع سیاست‌های آمریکا تغییر دهند. هدف هالیوود از ساخت فیلمهای توهین‌آمیز تاریخی چون اسکندر، ۳۰۰ و ۳۰۰: خیزش امپراتوری، به نوعی تطبیق شرایط حال حاضر آمریکا(به عنوان نماینده تفکر غربی) با شرایط کسانی چون اسکندر است. آمریکا همچنان داعیهٔ جهانی تک قطبی را درسر دارد که به باور آنها وظیفه دارد دموکراسی و تفکر غربی را به شرق ببرد حتی اگه وسیله رسیدن به این هدف جنگ و خونریزی باشد. انتقادی که به کشورهایی که مورد هجمهٔ فیلم‌های هالیوود قرار گرفته‌اند وارد است این است که این کشورها تا چه اندازه توانسته‌اند با فیلم‌های تولیدی داخلی، جواب این هجمه‌ها را داده و اذهان جهانی را به سمت حقیقت رهنمون کنند. متاسفانه اقدام منفعلانه این کشورها خود دلیلی برگسترش این نوع فیلم‌ها شده است. کشوری مانند ایران سینمایش توانایی ساخت فیلمهایی مانند اسکندر را ندارد مگر آنکه کمک‌های دولتی بتواند یاری‌رسان این نوع پروژه‌ها شود. این نوع فیلم‌ها علاوه بر روشن‌کردن حقیقت برای تماشگر جهانی باید از جذابیت بالایی برای مخاطب عادت کرده به زرق و برق فیلم‌های هالیوود نیز برخوردار باشد تا بتواند تأثیرات مخرب فیلم‌هایی چون ۳۰۰ و اسکندر را از بین ببرد. حتی چندین کشور می‌توانند به صورت اشتراکی به تولید فیلم‌های روشنگرانه بپردازند تا بتوانند فیلم‌های قابل اعتنایی تولید نمایند.

منابع فارسی

نفیسی، حمید. (۱۳۷۶)، "*سینما و خصایل فرهنگی*. نظریه‌های زیباشناسی فیلم،" مجموعه مقالات، بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ص ۱۶۷-۱۸۳.

تکمیل‌همایون، نادر. (۱۳۸۶)، رویای آمریکایی،"، میشل سیوتا، ترجمه نادر تکمیل‌همایون، نشر چشمه، تهران.

سیوتا، میشل. (۱۳۸۶)، "رویای آمریکایی،" ترجمهٔ نادر تکمیل‌همایون، نشر چشمه، تهران.

اسکاتز، تامس. (۱۳۷۹)، "*ظهور و سقوط نظام استودیویی*. ترجمهٔ کاظم اسماعیلی،" نشر هاشمی، تهران.

کاوسی، هوشنگ. (۱۳۷۴)، "*یکصد سال سینما، جنگل درخت مقدس: هالیوود*،" ماهنامهٔ سینمایی فیلم، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۷۹. ص ۸-۱۰.

سعید، ادوارد. (۱۳۶۱)، "*شرق‌شناسی، شرقی که آفریدهٔ غرب است*،" ترجمهٔ اصغر عسگری‌خانقاه و حامد فولادوند، موسسه مطبوعاتی عطایی، تهران.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۱)، "*دایره المعارف هنر*،" نشر فرهنگ معاصر، تهران.

معین، محمد. (۱۳۸۸)، "*فرهنگ فارسی معین*" نشر گلی، تهران.

وودز، جان و الکس بارنا. (۱۳۹۱)، "*کلیشه‌ها چگونه کار می‌کنند*" ویژه‌نامه ایران و خاورمیانه در سینمای هالیوود، همشهری ماه سینما ۲۴، شماره ۹۵، ۹-۱۰.

غفاریان، متین. (۱۳۹۰)، "عصای دیگری زیر بغل خود،" ویژه‌نامه ایران و خاورمیانه در سینمای هالیوود، همشهری ماه سینما ۲۴، شماره۹۵، ۷.

سمتی، محمد مهدی. (۱۳۸۵)، "*تروریسم، هالیوود و سیاست‌های تصویرپردازی،" مجموعه مقالات*، عصر CNN و هالیوود: منافع ملی، ارتباطات فراملی، نشر نی، تهران.

کامونت، تونی. (۱۳۷۵)، "*صد سال هالیوود،"* ترجمهٔ محسن جده‌دوستان، نشر لک لک، تهران.

نفیسی، حمید. (۱۳۶۶)، "*از چشم بیگانه: نشانه‌هایی از حضور ایران و ایرانیان در فیلم‌های خارجی*،" ترجمهٔ هوشنگ گلمکانی، ماهنامهٔ سینمایی فیلم، سال پنجم، شمارهٔ ۵۴، ۴-۱۰.

رحیمیان، بهزاد. (۱۳۹۰)، "*دانشنامه سینمایی*،" کتاب سوم(کارگردانان)، نشر روزنه کار، تهران.

وارتا براین، رالف. (۱۳۶۶)، "پنتاگون به هالیوود می‌رود،" ترجمهٔ هوشنگ راستی، ماهنامهٔ سینمایی فیلم، سال پنجم، شمارهٔ ۵۱، ۴۴-۴۵.

واسکو، جانت. (۱۳۹۳)، " هالیوود چگونه کار می‌کند،" ترجمهٔ شاپور پشابادی، نشر تیسا، تهران.

نظرزاد، رسول. (۱۳۸۴)، " *بر مژگانم سایهٔموت است: خوانش تاریخ حضور زنان در فیلم‌های سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۹*،" نشریهٔ فرهنگی هنری دنیای تصویر، سال یازدهم، شمارهٔ ۱۴۸، ۱۰۴-۱۰۸.

حسنی‌نسب، نیما. (۱۳۸۳)، "*سینمای تاریخی ما: ایران دیروز، ایران امروز،"* پرونده یک موضوع: سینمای تاریخی. ماهنامهٔ سینمایی فیلم، سال بیست و دوم، شمارهٔ ۳۲۱، ۱۱۳-۱۲۰.

رضایی، علیرضا. (۱۳۸۴)،"*اسطورهٔ واقعی‌تر از تاریخ"* ماهنامهٔ سینمایی فیلم، سال بیست و سوم، شمارهٔ ۳۳۳، ۷۰-۷۳.