

سینمای آمریکا در مواجهه با فرهنگ و تاریخ ایران

(مطالعه موردی سینمای تقلیل گرایانه)

شایان بهمن سلطانی*، امیرحسین چیت سازیان[†]

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 کلی تر بوده است. آنچه محقق سعی کرده است در این تحقیق به آن بپردازد تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی است که سینمای هالیوود درباره 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 نظریه پسااستعمارگرایی ادوارد سعید و بسط نظریه تقلیل گرایانه 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 هجمه 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 درباره 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 نگره‌هایی از شرق بدست داده‌اند. در بسیاری از موارد عدم شناخت فیلمساز و فیلمنامه‌نویس از سرزمین شرقی که فیلم درباره آن است باعث شده فیلم نگاهی غلط و آکنده از اشتباهات تاریخی را در معرض دید مخاطب جهانی بگذارد. در این تحقیق ریشه‌های دید تقلیل گرایانه هالیوود به ایران و فرهنگ و تاریخ این کشور بررسی شده است و با نشان دادن ساختارهای خشکی که هالیوود به عنوان مظلوم برای ریختن حقیقت در آنها استفاده کرده، سرچشمه دید تقلیل گرایانه تحلیل شده است. آنچه از نتیجه این تحقیق بدست آمده، این است که علت ساخته شدن انبوهی از فیلم‌های اهانت‌آمیز هالیوودی درباره شرق به طور عام و ایران به طور خاص می‌تواند عوامل گوناگونی را شامل شود، از کلیشه‌هایی که سالیان سال است هالیوود برای جهت دادن به دیدگاه مخاطب عام غربی درباره شرق استفاده کرده است تا دیدگاه‌های 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 تقلیل گرایانه 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، توهم توطئه، اسلام‌هراسی، کلیشه‌پردازی.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه کاشان، ایمیل: shayan_bs2004@yahoo.com

[†] عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان، ایمیل: chitsazian@kashanu.ac.ir

America Cinema in the face of Iranian history and culture

(Reductionist study cinema)

Shayan Bahman Soltany^{*}, Amir Hossein Chitsazian[†]

Abstract:

Great thinkers such as Edward Said, trying to dissect contempt for other cultures have had west and the reasons cited in his book papers but the range is broader review. In this study, the researchers tried to address what will analyze the films that Hollywood has produced about Iranian history and culture And look at them or turned into the country's humiliating. In this study, the method of data collection and analytical content library, and qualitative research methods to analyze the data, descriptive and analytical method is used. The theoretical framework of the theory of Post-colonial Edward Said and extending theory is reductionist in cinema. In most of these films were produced, often stereotyped as the reality of the eastern lands shown to a global audience after a while the general public that these films, these stereotypes have accepted and considered it the only reality. Hollywood countries who have been attacked, the strength of the films produced did not have to face that fact to the world to introduce the cultural and historical homeland. In this study, because of the Hollywood stereotype of the Eastern countries in general and Iran in particular has been investigated and researchers believe that stereotypically look at Hollywood, from the Orientalist painters of the paintings are drawn from the East. In many cases lack of knowledge about the filmmaker and screenwriter of the film on its eastern lands of film making false and full of historical errors have been exposed to a global audience.. In this study the roots of Hollywood's reductionist vision, culture and history of this country has been investigated and by showing structures of Land that Hollywood has used the contents to spill the truth, Source analysis is reductionist view. Due to the construction of huge Hollywood movies insulting About East in general and Iran in particular can be of different factors of the stereotypes that many years Hollywood to direct the audience's perspective Western public uses East To Change their views to the ideology of choice And in the direction of the sources and the effects that the orientalists and orientalist painters, East to introduce them. Hollywood reductionist view also uses narrative structure that content to a low level of awareness in order to reduce the inverted and based from East to offer.

Keywords:

Hollywood, Studio system, Orientalism, Post colonialism, Reductionism, Conspiracy theory, Islamophobia, Stereotype.

*. Graduate student of art, University of Kashan, Email: Shayan_BS۲۰۰۴@Yahoo.com

†. Faculty member, University of Kashan, Email: Chitsazian@kashanu.ac.ir

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

مقدمه:

زمانی که برای اولین بار، برادران لومیر* در ۲۸ دسامبر سال ۱۸۹۵ دستگاه سینماتوگراف[†] 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[‡] 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 آمریکا یا همان هالیوود[§] است. هالیوود و صنعت فیلمسازی گسترده و حرفه‌ایش از منابع متعددی برای تولید آثار سینمایی استفاده می‌کند، گاه از ایده‌های بکر و اصلی^{**} 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 فرضیه‌های 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 و عمیق‌تری را به کار برد، زیرا معطوف کردن 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 پرمخاطب‌ترین 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^{¶¶} فرانسه، سینمای نئورئالیسم^{¶¶¶} ایتالیا و بسیاری از جنبش‌های تأثیرگذار تاریخ سینما گرچه مدت زمانی گیشه‌های سینما را از آن خود کرده بودند ولی این روند صعودی بعد از مدتی سیر نزولی پیدا کرد. ماندگاری و قدرت روزافزون هالیوود

*. Louis Lumiere (۱۸۶۴-۱۹۴۸) and Auguste Lumiere (۱۸۶۲-۱۹۵۴)

†. Cinematograph

‡. La Sortie Des Ouvriers De L'usine Lumieres

§. Hollywood

** . Orginal

¶¶. Nouvelle Vague

¶¶¶. Neo Realism

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

از نگاه نظریه پردازان بزرگ سینما دلایل متعددی دارد اما یکی از این دلایل، شناخت سلیقه مخاطب جهانی است. با نگاهی به فیلم های پر فروش تاریخ سینما مانند تایتانیک، آواتار و جنگ های ستاره ای می توان با قاطعیت گفت هنوز سینمای آمریکا رگ خواب مخاطب جهانی را در دست دارد. اما این سکه روی دیگری نیز دارد و آن فیلم هایی است که سینمای آمریکا در مورد فرهنگ، تاریخ و مشاهیر کشورهای دیگری چون ایران می سازد و موجب برانگیختن احساس تنفر مردم آن کشورها می شود. پرسش های زیادی در این راستا مطرح می شود که مهمترین آنها این است که دلیل یا دلایل ساخت این فیلم ها چیست؟ آیا صرفاً فروش گیشه برای هالیوود اصل کار است، حتی اگر به بهای برانگیختن احساسات و تنفر مردم آن سرزمین شود؟ این پرسش ها و انبوهی از پرسش های دیگر ذهن بسیاری از نظریه پردازان و منتقدان سینما را سالها به خود مشغول کرده است. بسیاری از متفکران حوزه های مختلف براساس نظریات خود درصدد پاسخ به این پرسش ها برآمده اند اما چه میزان از این نقدها منصفانه و از روی تحلیلی درست و چه میزان از این پاسخ ها براساس تئوری توطئه شکل گرفته است. اساساً جواب دادن به این پرسش ها خود پرسش های دیگری در ذهن به وجود می آورد که مثلاً اگر دست های پشت پرده ای در ساخت این نوع فیلم ها وجود دارد آیا برانگیختن حس تنفر مردم یک سرزمین به فروش گیشه ای این فیلم ها و وجهه هالیوود ضربه سنگینی وارد نمی کنند؟ نویسندگان این سطور سعی دارند در حد توان به این پرسش ها پاسخ دهند و درستی و نادرستی این نظریه های توطئه را بررسی کنند. در این تحقیق تمرکز بر روی فیلم هایی است که هالیوود درباره فرهنگ، تاریخ و مشاهیر ایران ساخته و در آنها واقعیت های 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 نظریه های مختلف را منعکس و آنها را در حد وسع این تحقیق بررسی نماییم. در این تحقیق شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه ای و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است.

در بررسی و تحلیل فیلم های تقلیل گرایانه ای که سینمای آمریکا درباره خاورمیانه (به خصوص ایران) ساخته است با دو گرایش تحلیلی روبرو هستیم عده ای این تحلیل ها را نمی پذیرند و اساساً واقعیت مطرح شده در فیلم ها را از لون دیگری می دانند که با واقعیت خارج از فیلم قابل مقایسه نیست.

[۱] «اصولاً واقعیت چیست؟ آیا می توان 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 کلیشه ای منفی و یا حتی جانشین کردن آنها با تصاویر کلیشه ای مثبت، نه تنها دردی را دوا نخواهد کرد بلکه دردی دیگر را هم اضافه خواهد کرد. برخلاف نظریه منتقدانی چون بازن* گراکوئر[□]، تصاویری که از این واقعیت گرفته می شود هر تعریفی که از واقعیت داشته باشیم با خود واقعیت مطابقت ندارند و نمی توانند داشته باشند چون عمل فیلم سازی صرفاً واقعیت را منعکس نمی کند، بلکه آن را می سازد.» (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 فیلم هایی است که تصویری خشن، واژگونه و تقلیل گرایانه از خاورمیانه (به صورت عام) و ایران (به صورت خاص) ارائه می دهد. البته با دید و تحلیلی منصفانه و نه تئوری توطئه مدارانه.

[۲] «سینمای آمریکا سوء تفاهات همیشگی خودش را دارد. دفاع کورکورانه و نابخردانه از سومین منبع درآمد این کشور سرمایه داری، خلق و خوی بسیاری از هوادارن سینمای بدیع و مولف را تنگ می کند. اما از سوی دیگر، سرزنش و انتقاد کوتاه اندیشانه از فیلم های به اصطلاح هالیوودی هم، در نوع خودش، متاسفانه موجب چشم پوشی بر روی بسیاری از ویژگی های سینمایی این کشور شده است.» (تکمیل همایون، ۱۳۸۶، ۹)

*. Andre Bazin (۱۹۱۸-۱۹۵۸)

†. Siegfried Kracauer (۱۸۸۹-۱۹۶۶)

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

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

[۳] «سینمای آمریکا در زمینه ی ایدئولوژی چیزی اختراع نکرده است، حتی بر عکس، همیشه تلاش کرده تا از اندیشه ها، شخصیت ها، موقعیت ها و اماکنی که قبلاً خوب امتحان پس داده اندف از نو استفاده کند.» (سیوتا، ۱۳۸۶، ۱۴)

آنچه نباید فراموش شود این است که سینما آمریکا به شدت منعطف عمل می کند یعنی فیلم های تولید شده، بر اساس موضوعات باب روز است که توجه جهانی را به خود معطوف کرده است. در هر برهه از زمان نوع فیلم های تولید شده غالباً فرق می کند مثلاً بعد از وقوع حوادث ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ میلادی سیل فیلم های اختصاص داده شده به این موضوع هالیوود را در بر گرفت یا جنگ افغانستان، جنگ عراق و بی شمار نمونه دیگر. قبل از فروپاشی نظام استودیویی این کمپانی های فیلم سازی بودند که به نوعی برای مخاطب از طریق فرمول ژانر- ستاره سلیقه سازی می کردند. در آن دوران سینما یک صنعت عمودی به حساب می آمد که در آن اختیار و قدرت نهایی به صاحبان و مدیران استودیو تعلق داشت و آنها هر کدام مدیر یا مدیران میانه ای داشتند که بودجه آن کمپانی را صرف تولید فیلم های خاصی می کردند.

[۴] « این افراد که همواره از میان مردان بودند- بودجه سالانه ای را که دفتر مرکزی نیویورک در اختیارشان می گذاشت، به برنامه ای از فیلم های مشخص تبدیل می کردند، کلیه عملیات کارخانه فیلم سازی را هماهنگ می نمودند، معاملات و گفتگوهای مربوط به قراردادها را هدایت می کردند داستان فیلمنامه ها را پرورش می دادند، راش های فیلم ها را که به طور روزمره گرفته می شد تماشا می کردند و بر تدوین ها نظارت داشتند تا آن که فیلم برای پخش در نیویورک آماده تحویل می شد.» (اسکاتز، ۱۳۷۹، ۲۴)

هر کمپانی برای تولید یک سری فیلم های خاص مشهور بود مثلاً کمپانی برادران وارنر فیلم های گنگستری مشهور می ساختند یا کمپانی ام جی ام با انبوهی از ستارگان تحت قراردادش به ساخت فیلم های خانوادگی می پرداخت.

ظهور و فروپاشی نظام استودیویی

پیش از آنکه به مبحث نظام های استودیویی و پیدایش و فروپاشی آنها بپردازیم، لازم است در مورد منطقه هالیوود در لس آنجلس و شایعه ها و تئوری توطئه هایی که در پیرامون نحوه شکل گیری این منطقه وجود دارد مطالبی بیان شود. زیرا این توضیح می تواند راهگشای مباحث مشابهی در این زمینه باشد.

برخلاف باور بسیاری از نظریه پردازان، صنعت سینما در ایالات متحده آمریکا از ابتدا در منطقه هالیوود در لس آنجلس شکل نگرفت بلکه در روزهای نخستین این صنعت، ایالت هایی چون نیوجرسی (استودیوی ادیسون در این مکان قرار داشت)، نیویورک، شیکاگو و فیلادلفیا دارای تاسیسات فیلم سازی بودند و هالیوود آخر از همه به محل تولید فیلم مبدل شد. علت انتقال مکان فیلم برداری از ایالت های نامبرده به هالیوود در لس آنجلس، آب و هوای مساعد این منطقه بود، زیرا در آن زمان مایه اندک حساس فیلم خام که اورتو کروماتیک* نام داشت نیازمند محل هایی برای فیلم برداری بود که روشنایی زیادی داشته باشند. ایالت های نیوجرسی، نیویورک، شیکاگو و فیلادلفیا اکثراً ابری بودند و ایالت فلوریدا هم به علت طوفان های گاه شدید مناسب فیلم برداری نبودند.

*. Orthochromatic

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

ایالت کالیفرنیا در سال های آغازین سده هجدهم متعلق به مکزیک بود و خود مکزیک نیز مستعمره اسپانیا به حساب می آمد. شهر لس آنجلس نیز که به معنای شهر فرشتگان به زبان لاتین است در سال ۱۷۸۱ توسط گاسپار دو پورتولا فرستاده کارلوس سوم* (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[□] و همسرش که ساکن تگزاس بودند و گاه تعطیلاتشان را در شرق آمریکا، در نیوانگلند، در مزرعه ای به نام (هالیوود) می گذراندند، به حومه لوس آنجلس کوچ کردند و خواستند در حاشیه این شهر متعلق به ملکه فرشتگان جنگلی را پوشیده از درختان مقدس HOLLY ایجاد کنند، پس با زحمت فراوان و هزینه سنگین نهال هایی از این درخت را به این قریه که بیشتر بیشه زار 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 نهال های هالی (در فارسی راج و جدول بندی و گلکاری، محلی زیبا و باصفا را ساختند و سالیانی بعد که کالیفرنیا جزء ایالات متحده آمریکا شد، چند مایل زمین شان را که به یاد مزرعه 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 یهودی ها بوجود آمده از پایه اشتباه و گمراه کننده است. اما بنیانگذاران استودیوهای بزرگ هالیوود (پارامونت، ام جی ام، یونیورسال، برادران وارنر و ...) اکثراً از نسل یهودی های اروپای شرقی بودند که کسب و کارشان را در نخستین سالهای قرن بیستم با افتتاح نیکل اودیون ها[□] (نیکل اودیون ها سینماهای کوچک اولیه ای بودند که برنامه های کوتاه داشتند و بهای بلیت آن ها 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 می گرفت اما منطقه هالیوود لوس آنجلس 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 کارکشته ای که بر اکثر تولیدات سینمایی آن استودیو نظارت داشتند استفاده می کردند و این مدیران اجرایی مرتباً با شعبه مرکزی استودیو و مدیران اصلی در ارتباط بودند و به آنها گزارش روند تولید می دادند.

« سینما یک صنعت عمودی به حساب می آمد که در آن اختیار و قدرت نهایی به صاحبان اصلی و مقامات رده بالای شرکت ها 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 خلاق چون آلفرد هیچکاک[□]، چارلی چاپلین^{**}، سیسیل ب. دومیل^{□□} و ... توانستند بر تمام مراحل تولید فیلم هایشان نظارت داشته باشند اما در دوران اوج استودیو سالاری، این مدیران اجرایی یا همان مدیران میان رده بودند که نوع فیلم های تولید شده و حتی عوامل فیلم ها را تعیین می کردند و همیشه فروش گیشه عامل اصلی در تولید فیلم های خاص بود.

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

*. Carlos Third (۱۷۱۶-۱۷۸۸)

†. Harvey Henderson Wilcox (۱۸۲۲-۱۸۹۱)

‡. Nickelodeon

§. Alfred Hitchcock (۱۸۹۹-۱۹۸۰)

** Charlie Chaplin (۱۸۸۹-۱۹۷۷)

††. Cecil B. DeMille (۱۸۸۱-۱۹۵۹)

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

« از دهه سی به بعد به بلوغ دست یافت و در سال های جنگ جهانی دوم به اوج رسید اما پس از جنگ به واسطه عوامل گوناگون از جمله دادخواست های ضد انحصاری دولت مرکزی و قوانین مالیات فدرال تا شکل های جدید نمایش و تفریحی و تغییرات عمده در شیوه زندگی آمریکایی ها، راه افول پیش گرفت. در همان حال که مردم عادت تماشاگری خود را از ((سینما رفتن)) به ((تماشای تلویزیون)) تغییر می دادند، استودیوها به تدریج سالن هایی را که در اختیار داشتند، فروختند. هنرمندان تحت قراردادشان را اخراج کردند و تجهیزات خود را به فیلمسازان مستقل و شرکت های تولید برنامه های تلویزیونی اجاره دادند.» (همان، ۱۹)

در دهه شصت استودیوهای بزرگ به شرکت های سرمایه گذاری و پخش کننده 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 سرمایه گذاری استودیوها در پروژه های سینمایی است.

تعدادی از نظریه پردازان برجسته از جمله ادوارد سعید بر این باور بودند و هستند که زمانی که استودیوهای فیلم سازی هالیوودی می خواستند فیلمی در مورد فرهنگ و تاریخ شرق تولید کنند همیشه از کلیشه هایی استفاده می کردند که در بسیاری از آثار اورینتالیست ها وجود داشته است و به عبارتی دیگر اورینتالیست ها منشا نگاه نادرست به کشورهای شرقی از جمله سرزمین های خاورمیانه در هالیوود هستند.

اورینتالیست ها* در هالیوود

به باور بسیاری از متفکران از جمله ادوارد سعید[□]، از قرن نوزدهم تاکنون، کشورهای استعمارگر (انگلستان، فرانسه و ...) به منظور استعمار هر چه بیشتر کشورهای ضعیف، مطالعات گسترده ای را در خصوص شرق، از جمله خاورمیانه انجام داده اند و برای رسیدن به اهداف استعمارگرانه شان مراکز مطالعاتی زیادی را تأسیس نمودند. مطالعات انجام گرفته در این مراکز و انتشار آثار آنها، در جهان بینی غربی ها نسبت به شرق تأثیر فراوانی داشته است.

[۶] «واژه شرق شناس[□] 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 کلمه شرق شناسی[□] رسمیت می بخشد» (سعید، ۱۳۶۱، ۹)

در بسیاری از فیلم هایی که هالیوود درباره کشورهای خاورمیانه (از جمله ایران) ساخته است مشاهده می شود که تفاوتی بین هیچکدام از این کشورها و مردم و فرهنگشان دیده نمی شود به عبارت دیگر در تمام این فیلم ها عناصری چون بیابان های لم یزرع یا واحه هایی 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 می آید و چگونه در باور تولیدکننده گان این فیلم ها رسوخ کرده است.

جواب این پرسش را باید در نقاشی های اورینتالیستی جستجو کرد که زمانی (و حتی اکنون که رسانه هایی چون عکاسی، اینترنت و ... همه گیر شده اند) تنها مرجع بصری برای شناخت از جهان شرق بوده است. گویی پیشرفت تکنولوژی و جهانی شدن رسانه ها تأثیر چندانی بر هالیوود نگذاشته و آنها آگاهانه یا ناآگاهانه همان نقاشی ها را به عنوان فیلم بازسازی می کنند.

*. Orientalists

†. Edward Said (۱۹۳۵-۲۰۰۳)

*. Orientalist

§. Orientalism

[۷] «اورینتالیست‌ها (شرقی‌سازان) عنوانی است که به شماری از نقاشان آکادمیک اروپایی سده نوزدهم داده‌اند. اینان بنا بر 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 (پرده 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

کلیشه سازی*

[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)

کلیشه‌سازی 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 واقع با کلیشه‌سازی می‌توان مخاطبی را که روز به روز مصرف‌کننده‌تر می‌شود 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 انگیزه‌های 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 و اشنگتن است. به عبارتی دیگر این فیلم‌ها زمینه‌ساز تعریف دیگری در برابر خود(آمریکا) است.

[۱۰] «بعد از پدید آمدن 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 متأسفانه 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) دهه ۸۰ را به هم متصل می‌کند. اولاً این فیلم‌ها خاورمیانه را چنان می‌نمایند که گویی خارج از زمان و تاریخ قرار دارد. این نگاه در واقع یکی از جنبه‌های سنت

*. Stereotype

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

شرق شناسی است که در آن فرهنگ های مختلف و متنوع در حد توده های منسجم و نامشخص و بدون هویت تشخیص پذیر تاریخی و فرهنگی تقلیل می یابند. ثانیاً، مواجهه غرب و خاورمیانه همواره همچون مبارزه ابدی میان نیروهای تمدن و بربریت نشان داده می شوند. ثالثاً، اعراب دائماً و به شکل کلیشه ای، عقب مانده و نالایق معرفی می شوند. و بالاخره تبلیغات سمعی-بصری مواجهه شرق و غرب زمینه ای است که در آن استفاده از سلاح های کاملاً پیشرفته ستایش می شود.» (سمتی، ۱۳۸۵، ۱۰۷)

گرچه این نوع نگرش در دوره های مختلف ریاست جمهوری در آمریکا و با توجه به میزان روابط ایران و کشورهای خاورمیانه با ایالات متحده تا حدی تغییر می کند اما در کل این نگرش به صورت غالب در فیلم های تولید شده 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* 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 در جهان گسترش دهند، زودتر و بیشتر از ایالت متحده از قابلیت های این هنر-رسانه بر توده مردم استفاده نمودند. اما در دوران جنگ جهانی دوم، هالیوود دست به ساختن فیلم های زیادی در برحق نشان دادن نبرد نیروهای آمریکا در این جنگ بین المللی کردند. این روند باعث شد دوران جنگ جهانی دوم، سال های طلایی هالیوود در فروش گیشه ای باشد. در دوران جنگ جهانی دوم تمامی استودیوهای هالیوودی به ساختن فیلم های تبلیغاتی برای روحیه دادن به قوای متفقین (آمریکا، روسیه، انگلستان، فرانسه) مشغول بودند، اما بعد از جنگ جهانی دوم سیاست های 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 می جنگیدید دشمنی شان تبدیل به دوستی مصلحتی شده بود) با شدت بیشتری ادامه داد و سیل فیلم های 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 کمیته ای با نام ((کمیته فعالیت های ضد آمریکایی))[†] در مجلس نمایندگان آمریکا تشکیل شد و ریاست آن به عهده شخصی به نام «جوزف مک کارتی»[‡] قرار گرفت. کار این کمیته بررسی گرایش های کمونیستی در میان سینماگران بود

[۱۲] «در آنجا، از آنان سؤال میکردند که آیا کمونیست هستند و یا تاکنون عضو حزب کمونیست بوده اند؟ و آنان یا باید با بله یا نه به سؤال جواب می دادند. هر که از پاسخ دادن امتناع می کرد، او را در ردیف عناصر مشکوک قرار می دادند و برایش مجازات تعیین می کردند. از صد و نود فرد مشکوک، ده نفر به زندان محکوم شدند که از میان آنها می توان هربرت بیبرمن[§] و ادوارد دمیتریک^{**} و رینگ لاردنر^{††} و دالتون ترومبو^{‡‡} فیلم نامه نویس 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 گروگان گیری در این کشور، نام ایران نیز در لیست دشمنان ایالات متحده قرار گرفت و هالیوود شروع به ساختن فیلم علیه این کشور کرد.

* . Pearl Harbor

† . House Unamerican Activities Committee (H.U.A.C)

‡ . Joseph Raymond McCarthy (۱۹۰۸-۱۹۵۷)

§ . Herbert Biberman (۱۹۰۰-۱۹۷۱)

** . Edward Dmytryk (۱۹۰۸-۱۹۹۹)

†† . Ring Lardner (۱۸۸۵-۱۹۳۳)

‡‡ . James Dalton Trumbo (۱۹۰۵-۱۹۷۶)

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

[۱۳] «به گروگان گرفتن آمریکایی ها باعث شد که ویژگی های منفی ایرانیان به طور اعم، و گروگان گیرندگان به طور اخص، در نزد خارجی ها تشدید شود. رسانه ها در حد یک پوشش خبری اشباع شده، به موضوع گروگان گیری توجه نشان دادند. آنها و سیاستمداران آمریکایی (از جمله رونالد ریگان) به یک میزان و به طور گسترده ای، از گروگان گیرندگان با عنوان های دانشجویان، جنگ طلب ها، تروریست ها، آدم رباها، 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 حادثه ای 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 فیلم های ضد عراقی، ضد ایرانی و ضد کشورهای دیگری که آمریکا آنها را طرف خصمه خود می دانست تولید شد. گرچه نباید فراموش شود که تعدادی از سینماگران آمریکایی فیلم های منصفانه ای درباره این کشورها ساختند و حتی انگشت اتهام را به سوی خود آمریکا نشانه رفتند از جمله این فیلم ها می توان فیلم «فرانهایت ۹/۱۱»^{*} اثر مایکل مور[†] را نام برد.

سیاست آمریکا در برابر فیلم هایی که سعی در نقد سیاست های واشنگتن در عرصه جهانی دارند، به صورت سانسور مستقیم یا جلوگیری از اکران آنها نیست، چه بسا فیلم هایی اجازه اکران یافته اند و به آنها حتی جایزه اسکار نیز تعلق گرفته که سیاست های بسیار رادیکالی بر علیه اقدامات واشنگتن در طول تاریخ این کشور اتخاذ کرده بودند، به عنوان مثال فیلم «بولینگ برای کلمباین»[‡] 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 فیلم هاست که البته همیشه راهگشای واشنگتن نبوده است، زیرا به خاطر بازتاب این نوع حرکت ها در افکار عمومی مجبور به دادن اجازه اکران به این فیلم ها می شوند

[۱۴] «فرانهایت ۹/۱۱، انتقادی تند و تیز بود از حمله بی حساب و کتاب بوش به عراق، بلافاصله پس از حوادث ۱۱ سپتامبر، که در ۲۰۰۴ در جشنواره کن برنده نخل طلا شد. اما با وجود این جایزه، کمپانی والت دیزنی[§] مانع پخش فیلم توسط کمپانی ادغام شده اش میراماکس^{**}، شد. سپس به هاروی^{¶¶} و باب واینشتاین^{¶¶} اجازه داده شد تا فیلم را دوباره از دیزنی بخرند و این بار این دو برای پخشش با شرکت های لاینز گیت^{¶¶} و IFC قرارداد بستند. در ژوئن ۲۰۰۴، در بحبوحه جنجالی که فیلم به راه انداخت، فروش فرانهایت در همان هفته اول، از کل فروش کلمباین هم بالاتر زد و سرانجام به پر فروش ترین مستند تاریخ سینما تبدیل شد» (رحیمیان، ۱۳۹۰، ۷۱۷)

عنصری که می تواند نظر فیلمسازان و تهیه کنندگانی که سعی در ساختن فیلم های ضد سیاست های آمریکایی دارند را تغییر دهد، عدم حمایت نهادهای سیاسی از این نوع فیلم هاست که می تواند هزینه سرسام آوری را برای ساخت آنها متحمل کند. اگر این حمایت ها قطع شود علناً ساخت این نوع فیلم ها با مشکل مواجه می شود.

[۱۵] «مشاورت تکنیکی و کمک های نظامی پنتاگون برای تهیه کنندگان هالیوودی ارزش حیاتی دارد و در نتیجه این اهمیت است که پنتاگون می تواند هر سازی را که دلش می خواهد بزند و روی فیلمنامه هایی که به آنها برای همکاری داده می شود، نظر بدهد، تغییر و تبدیل بدهد و یا حتی فیلمنامه هایی را که مطابق دلخواه نبود، رد کند و حاضر به همکاری نشود.» (وارتا براین، ۱۳۶۶، ۴۵)

*. Fahrenheit ۹/۱۱

†. Michael Moore

‡. Bowling For Columbine (۲۰۰۲)

§. Walt Disney Company

** . Miramax

¶¶ . Harvey Weinstein

¶¶ . Bob Weinstein

§§ . Lions Gate

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

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 بودجه 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، کرایه 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 متحده آمریکا.

[۱۶] «صنعت فیلم نه تنها در عرصه داخلی بلکه در حوزه 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 همه مطالب گفته شده فوق هر چند هالیوود و سیاست‌های واشنگتن در قبال فیلمسازی، نمی‌تواند جلوی ساخته شدن 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 نشان دادن 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 می‌توان تصویری درست و حقیقی (نه فرمایشی و بزک شده) از ایران و فرهنگ کهنش به جهانیان نشان داد و حتی باعث شویم 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، نشان دادن نوع برخورد ایرانیان از گذشته دور تا به حال در برخورد با زنان است. اما سینمای ایران متأسفانه 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] «مقوله زنان و حضور یا عدم حضور آنان در صحنه هنرهای نمایشی مقوله‌ای ریشه‌دار و معضلی تاریخی است. معضلی که در نمایش‌های سنتی ایران همچون تخت‌حوضی، شبیه‌خوانی و ... با زن‌پوشی یا مرد‌پوشی به نوعی حل و فصل می‌شد. اما با ظهور 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)

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

تا پیش از شروع موج نوی سینمای ایران، محتوای فیلم های ایرانی بیشتر بر محور تسویه حساب های مردانه، دوستی ها و رفاقت های مردانه، ناموس و غیرت و انتقام می گذشت و زنان در این فیلم ها فقط نقش کاتالیزورهایی را داشتند که سرعت کنش و واکنش های مردانه را افزایش می دادند. گرچه در تعدادی از فیلم های موج نو سینمای ایران همچون قیصر (۱۳۴۸) و گوزن ها (۱۳۵۴) و بیشتر فیلم های مسعود کیمیایی تا قبل از ساخت خط قرمز با فیلمنامه بهرام بیضایی (زن ها نقش قابل توجهی پیدا نمی کنند).

« یکی از این منظرها نسبت به سینمای ایران نگاه زن گرایانه یا زن باور است که جای بسیاری از فیلم های برجسته ی آن را تغییر می دهد. بدیهی است که قیصر و گاو امتیاز ویژه ای نمی برند و تاریخ آغاز موج نو در این زمینه تغییر می کند. حتی شاید سینمای عامه پسند، ملودرام و کمدی رمانتیک، با خصلت های زنانه بیشتری همراه باشند.» (همان، ۱۰۴)

در کشوری چون فرانسه از همان آغاز سینما (و نمایش فیلم های کوتاه برادران لومیر) زنی چون آلیس گیبلاش* توانست فیلم های 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 دهه ها تکرار نشد (البته فروغ فرخزاد در این میان یک استثنای دیگر بود)، تا زمانی که زنانی چون رخشان بنی اعتماد، پوران درخشنده و تهمنه میلانی توانستند این راه را بعد از انقلاب اسلامی ادامه دهند. البته لازم به ذکر است که در سینمای دیگر کشورها هم زنان فیلمساز، اقلیت بسیار ناچیز بودند که حتی به تعداد انگشتان یکدست هم نمی رسید؛ سینمای هالیوود هم از این قاعده مستثنی نبود.

بعد از انقلاب اسلامی هرچند زنان بیشتری توانستند بر صندلی کارگردانی بنشینند و حتی کسانی چون تهمنه میلانی بر دغدغه های زنان و مصائب آنان تمرکز کردند اما متأسفانه هنوز در این زمینه کم کاری زیادی مشاهده می شود که عوامل زیادی در این کم کاری موثرند.

« موضوع و نگاه زنان تا سال ها بعد از انقلاب از سینمای ایران رخت بر می بندد. زنان یا به کلی حذف و یا به حاشیه و سایه روشن ماجراها رانده می شوند. در فیلم ها آنها در معرض نگاه عمومی نامحرم فرض می شوند پس در خلوت خانه هم با احتیاط و مراقب دید می شوند. نشان دادن موضوع دختران جوان و بحران هایشان به کل تا سال ها طبق قانونی نانوشته ممنوع است و ارتباط های ساده و صمیمی میان زن و مرد چون دلجویی، حمایتگری، نوازش روحیو احساس دوستی و صمیمیت هم از فیلم رخت بر می بندد و فیلم ها را خشک و بی روح می کنند.» (همان، ۱۰۸)

متأسفانه همین تعداد فیلم هایی هم که در آن به مسائل زنان در جامعه ایران می پردازند به خاطر عدم اکران گسترده در جهان، بیننده زیادی نمی یابد و نمی تواند رقیبی برای سینمای مثلاً آمریکا باشد که از قابلیت های اکران بالایی برخوردارند و فیلم هایشان به خاطر زرق و برق و خوش ساخت بودنشان به راحتی در اذهان تماشاگر جهانی می ماند. لازم به ذکر است فیلم های که درباره زنان و مسائل آنها توسط فیلمسازان ایرانی خارج از ایران ساخته شده است، تصویری تیره از وضعیت زنان در ایران نشان می دهند که این هم خود دید تماشاگر جهانی را نسبت به شرایط داخل ایران شکل داده است.

در سینمای تاریخی نیز سینمای ایران بنیه ای ندارد که بتواند فیلم های تولید عظیم[†] چون اسکندر یا حتی ۳۰۰ بسازد (نه از لحاظ مضمون اهانت آمیز بلکه از لحاظ تولیدی) مگر اینکه پای سرمایه گذاری دولتی به میان آید. حتی بر فرض ساختن چنین فیلم هایی آیا می توانند در برابر فیلم های پرزرق و برق هالیوود در اکران جهانی خودی نشان دهند.

[۱۸] « در شرایط کنونی بعید است که شاهد رونق گرفتن 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 فیلم ها متصور

*. Alice Guy Blache (۱۸۷۳-۱۹۶۸)

†. Big Production

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

نیست. فقدان یک نظام استودیویی کارآمد و شهرک های سینمایی باعث شده تا در هر پروژه این چینی ناچار همه چیز از صفر شروع شود و دست آخر هم امکانات به جا مانده کارایی دیگری نداشته باشد. امکانات و بودجه های دولتی عموماً در تلویزیون متمرکز شده و ارهی به سینما پیدا نکرده است» (حسنی نسب، ۱۳۸۳، ۱۱۹)

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

از میان فیلم هایی که هالیوود درباره ایران تولید کرده است، بسیاری از این آثار در ژانر* یا گونه تاریخی است، از جمله اسکندر، ۳۰۰، ۳۰۰: خیزش امپراطوری و حتی فیلم هایی چون عمر خیام و پزشک، که گرچه به اندیشمندی چون عمر خیام یا ابوعلی سینا در فیلم پرداخته می شود اما در پس زمینه، تاریخ این دوره از ایران نیز بررسی می شود. لذا بررسی این گونه سینمایی و علل توجه هالیوود به آن نوع سینما می تواند راهگشای مقاله باشد.

قبل از اینکه وارد این مبحث شویم لازم می دانم 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 بازمی آفریند به عبارت دیگر تاریخ از فیلتر مدیوم های هنری عبور کرده و نتیجه حاصله با تاریخ مکتوب فرق خواهد کرد.

از این رو توقع رعایت مو به موی واقعیت های تاریخی از آثار سینمایی، توقع نابه جایی است، هر چند صحت و سقم رویدادهای تاریخی روایت شده، برای اندیشمندان این حوزه هم جای تردید دارد چه برسد به مدیوم های هنری که خود را ملزم به روایت تمام این رویدادها نمی دانند و تنها آنهایی را ذکر می کنند که در راستای پیشبرد داستان فیلم باشد.

با تمام این وجود، بررسی فیلم های ضدایرانی چون اسکندر، ۳۰۰ و ۳۰۰: خیزش امپراطوری، این پرسش را در ذهن برمی انگیزاند که هدف سینمای هالیوود از این همه بازگونی تاریخ، تقلیل گرایی تاریخ و نگاه اهانت آمیز به کشور کهنی چون ایران چه می تواند باشد. در میان کارگردانان این فیلم ها به نام کسی چون الیور استون[†] برمی خوریم که فیلم های ضد سیاست های آمریکا تولید کرده است و نشان داده، فیلم سازی وابسته نیست. وی با ساختن فیلم هایی چون جوخه[‡] (۱۹۸۶)، متولد چهارم ژوئیه[§] (۱۹۸۹) و جی. اف. کی^{**} (۱۹۹۲) سعی در برملا کردن سیاست های آمریکا در جنگ ویتنام و ترور جان اف کندی رئیس جمهور این کشور داشته است. برای جواب دادن 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 برچسب سیاسی به فیلم های یاد شده یا اشاره به تبعیت کارگردانان آنها از سیاست رسمی آمریکا، از آن گونه ساده اندیشی هایی است که فقط برای تفسیرهای تلویزیونی مناسب است، چرا که حتی آن دسته از آثار هنری که به غلبه یک اندیشه سیاسی بر جامعه کمک می کند، غالباً با انگیزه های شخصی و در پاسخ به نیازهای آشکار یا نهان همان جامعه شکل می گیرند. به کلامی دیگر، این انگیزه غالباً در خودآگاه جمعی یک جامعه ریشه دارند و تجلی شان ممکن است گاهی حتی در روشن ترین هنرمندان آن جامعه بروز کند» (رضایی، ۱۳۸۴، ۷۰)

* . Genre

† . Oliver stone

‡ . Platoon

§ . Born On The Fourth Of July

** . JFK

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

هالیوود در بزنگاه های حساس تاریخ این کشور، از جمله جنگ جهانی دوم، جنگ سرد با اتحاد جماهیر شوروی سابق، جنگ کره، جنگ ویتنام و ... در جهت نشان دادن برحق بودن آمریکا در این جنگها و دادن روحیه به نیروهای خودی، همواره به تحریف و باژگونی تاریخ در فیلم های تولیدی دست زده است، هرچند همیشه و در همه این دوره ها فیلمسازانی چون ویلیام وایلر* (در فیلم بهترین سالهای زندگی ما[†])، فرانسیس فورد کاپولا[‡] (با فیلم اینک آخر زمان[§])، الیور استون، مایکل مورسعی کرده اند روایتی دیگر از بزنگاه های تاریخ آمریکا ارائه دهند و در برابر سینمای پروپانداگونه، روشنگری نمایند.

به باور بسیاری از محققان، هالیوود با تولید فیلم هایی 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.

« داعیه سردمداری جهانی تک قطبی اگر یک اسطوره نباشد، دست کم در جهان امروز به افسانه های کهن یا داستانی تاریخی شباهت دارد. پدیده ای که تنها در روزگار باستان تحقق می یافت و فقط امپراطورانی مانند کوروش، اسکندر و سزار توانسته بودند بر قلمروهایی بزرگتر از یک قاره تسلط یابند. پس بدیهی است وقتی در جهان امروز بخواهیم انگیزه تسلط بر تمام دنیا را توجیه کنیم باید یاد و خاطره افسانه کهن و تاریخ باستان را زنده کنیم.» (همان، ۷۰)

دو فیلم ۳۰۰ و دنباله آن ۳۰۰: خیزش امپراطوری*، بر اساس داستان مصور^{□□} ۳۰۰ نوشته فرانک میلر^{□□} ساخته شده اند. این نوع داستانها برخلاف اسمشان (کمیک: به معنای خنده دار، 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 رعایت کردن مو به موی واقعیت های تاریخی نمی داند 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^{□□} (که بر اساس آن نیز دو فیلم ساخته شده است) نیز با کتاب ۳۰۰ از لحاظ موتیف های چون فساد، جنسیت، خشونت و ... تفاوتی ندارد. برای خالقان داستان های مصور، تاریخ و واقعیت های تاریخی فقط تا زمانی مهم هستند که به عنوان موتور پیش برنده قصه عمل کنند در غیر این صورت یا حذف می شوند یا تغییر می یابند. در داستان مصور مشهور، ماجراهای تن تن^{***} اثر هرژه^{□□□} نیز این گونه کلیشه پردازیهها، تغییر تاریخ و حتی باژگونه کردن آن به کرات دیده می شود.

هرچند این دلایل نمی تواند توجیه اهانت های صورت گرفته در این فیلم ها به ایران و ایرانی باشد اما باید این نکته مهم را در نظر داشته باشیم که در فیلم های ساخته شده بر اساس داستان های مصور، بدست گرفتن ذره بین برای پیدا کردن نقض های روایت تاریخ، چندان گره گشا نیست.

نتیجه گیری:

*. William Wyler (۱۹۰۲-۱۹۸۱)

†. The Best Years Of Our Lives (۱۹۴۶)

‡. Francis Ford Coppola

§. Apocalypse Now (۱۹۷۹)

** . ۳۰۰: Raise An Empire

††. Comic Strip

‡‡. Frank Miller

§§. Sin City

***. Adventures Of Tintin

†††. George Prosper Remi (Herge) (۱۹۰۷-۱۹۸۳)

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

سینمای آمریکا همواره پرمخاطب ترین سینمای جهان بوده و هست. توانایی جذب این همه مخاطب دلایل زیادی دارد که یکی از مهمترین دلایل آن، تغذیه سلیق مختلف و تولید فیلم برای همه نوع تماشاگر در کشورهای مختلف دنیاست. هالیوود با وجود مخاطب گسترده ای که دارد به علت تولید فیلم هایی 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 فیلم ها تحلیل های بسیاری ارائه و هالیوود و اهداف آن را مورد واکاوی قرار داده اند. اما بسیاری از این تحلیل ها ره به تئوری توطئه می برند و نمی توانند ریشه ها را بررسی نمایند. ه در این تحقیق سعی شده است از این گونه نظریه پردازی های شتاب زده و غیرمحققانه خودداری شود. در ابتدا این نوشته انواع دیدگاه های رایج در تحلیل فیلم ها را بررسی کرده و محاسن و معایب هر کدام از آنها را برشمرده ایم و اینکه صرف تأکید بر یکی از این دیدگاه ها می تواند به هر نوع تحلیلی صدمه بزند. در مرحله بعد سعی نموده ایم علل کلیشه پردازی در فیلم هایی که درباره کشورهای خاورمیانه ساخته شده است را تحلیل کنیم. کلیشه هایی چون واحه های بی آب و علف، شتر، نخل و ... که سالهاست بدون تغییر در فیلم هایی که هالیوود درباره کشورهای خاورمیانه (حتی ایران با فرهنگی متفاوت با اعراب) می سازد وجود دارد، همه برگرفته از آثار، نقاشان اورینتالیستی است که هالیوود درصد غالب کردن این نوع کلیشه ها به عنوان واقعیات این مناطق در ذهن تماشاگر غربی است. برخلاف نظر عده ای از نظریه پردازان، هالیوود از اکران فیلم هایی که سینماگران آمریکایی بر علیه سیاست های واشنگتن می سازند جلوگیری نمی کند چه بسا بسیاری از این فیلم ها اکران شده و حتی فروش بالایی را در گیشه به دست می آوردند (برای نمونه فیلم فرانیهات اثر مایکل مور که علاوه بر فروش بالا در گیشه، جایزه اسکار را نیز دریافت کرده است)، سیاست نهادهای حکومتی آمریکا عدم حمایت مالی و تجهیزاتی از این فیلم هاست. عدم حمایت نهادهای حکومتی (مانند وزارت دفاع آمریکا و نهادهای وابسته) از این نوع فیلم ها می تواند خرج زیادی روی دست تهیه کننده گان فیلم های تولید عظیم (Big Production) بگذارد و این باعث می شود بسیاری از سازندگان این نوع فیلم ها برای بدست آوردن تسهیلات، فیلمنامه هایشان را تعدیل کنند و حتی آن را به نفع سیاست های آمریکا تغییر دهند. هدف هالیوود از ساخت فیلم های توهین آمیز 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 داعیه جهانی تک قطبی را در سر 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 حمله فیلم های هالیوود قرار گرفته اند وارد است این است که این کشورها تا چه اندازه توانسته اند با فیلم های تولیدی داخلی، جواب این حمله ها را داده و اذهان جهانی را به سمت حقیقت رهنمون کنند. متأسفانه اقدام منفعلانه این کشورها خود دلیلی برگسترش این نوع فیلم ها شده است. کشوری مانند ایران سینمایش توانایی ساخت فیلم هایی مانند اسکندر را ندارد مگر آنکه کمک های دولتی بتواند یاری رسان این نوع پروژه ها شود. این نوع فیلم ها علاوه بر روشن کردن حقیقت برای تماشاگر جهانی باید از جذابیت بالایی برای مخاطب عادت کرده به زرق و برق فیلم های هالیوود نیز برخوردار باشد تا بتواند تأثیرات مخرب فیلم هایی چون ۳۰۰ و اسکندر را از بین ببرد. حتی چندین کشور می توانند به صورت اشتراکی به تولید فیلم های روشنگرانه بپردازند تا بتوانند فیلم های قابل اعتنایی تولید نمایند.

به یاد استاد فرهیخته و فرزانه، مرحوم دکتر عبدالرسول چمانی

منابع فارسی

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

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

سومین کنفرانس علم پژوهش

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

- سیوتا، میشل. (۱۳۸۶)، "رویای آمریکایی"، ترجمه نادر تکمیل همایون، نشر چشمه، تهران.
- اسکاتز، تامس. (۱۳۷۹)، "ظهور و سقوط نظام استودیویی. ترجمه کاظم اسماعیلی،" نشر هاشمی، تهران.
- کاوسی، هوشنگ. (۱۳۷۴)، "یکصد سال سینما، جنگل درخت مقدس: هالیوود،" ماهنامه سینمایی فیلم، سال سیزدهم، شماره ۱۷۹. ص ۸-۱۰.
- سعید، ادوارد. (۱۳۶۱)، "شرق شناسی، شرقی که آفریده غرب است"، ترجمه اصغر عسگری خانقاه 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)، "کلیشه ها چگونه کار می کنند" ویژه نامه ایران و خاورمیانه در سینمای هالیوود، همشهری ماه سینما ۲۴، شماره ۹۵، ۹-۱۰.
- غفاریان، متین. (۱۳۹۰)، "عصای دیگری زیر بغل خود،" ویژه نامه ایران و خاورمیانه در سینمای هالیوود، همشهری ماه سینما ۲۴، شماره ۹۵، ۷.
- سمتی، محمد مهدی. (۱۳۸۵)، "تئوریسم، هالیوود و سیاست های تصویرپردازی،" مجموعه مقالات، عصر CNN و هالیوود: منافع ملی، ارتباطات فراملی، نشر نی، تهران.
- کامونت، تونی. (۱۳۷۵)، "صد سال هالیوود،" ترجمه محسن جده دوستان، نشر لک لک، تهران.
- نفیسی، حمید. (۱۳۶۶)، "از چشم بیگانه: نشانه هایی از حضور ایران و ایرانیان در فیلم های خارجی،" ترجمه هوشنگ گلمکانی، ماهنامه سینمایی فیلم، سال پنجم، شماره ۵۴، ۴-۱۰.
- رحیمیان، بهزاد. (۱۳۹۰)، "دانشنامه سینمایی،" کتاب سوم (کارگردانان)، نشر روزنه کار، تهران.
- وارتا براین، رالف. (۱۳۶۶)، "پنتاگون به هالیوود می رود،" ترجمه هوشنگ راستی، ماهنامه سینمایی فیلم، سال پنجم، شماره ۵۱، ۴۴-۴۵.
- واسکو، جانت. (۱۳۹۳)، "هالیوود چگونه کار می کند،" ترجمه شاپور پشبادی، نشر تیس، تهران.
- نظرزاد، رسول. (۱۳۸۴)، "بر مژگانم سایه موت است: خوانش تاریخ حضور زنان در فیلم های سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۹،" نشریه فرهنگی هنری دنیای تصویر، سال یازدهم، شماره ۱۴۸، ۱۰۴-۱۰۸.
- حسنی نسب، نیما. (۱۳۸۳)، "سینمای تاریخی ما: ایران دیروز، ایران امروز،" پرونده یک موضوع: سینمای تاریخی. ماهنامه سینمایی فیلم، سال بیست و دوم، شماره ۳۲۱، ۱۱۳-۱۲۰.
- رضایی، علیرضا. (۱۳۸۴)، "اسطوره واقعی تر از تاریخ" ماهنامه سینمایی فیلم، سال بیست و سوم، شماره ۳۳۳، ۷۰-۷۳.