پندار سینمای ملی

جینهی چوآی
ترجمه‌ی فریده آفرین

چکیده
یکی از مسائل مطروحه در فرهنگ هر کشوری بحث سینمای ملی است. در این مقاله با رویکرد تحلیلی به بررسی چیستی سینمای ملی و دلایل شکل‌گیری آن خواهیم پرداخت. ضمن این بررسی، رویکردهای مختلف در پرداختن به این موضوع به‌تفصیل مورد بحث قرار می‌گیرد. از نظر نگارنده، در بین سه رویکرد منطقه‌ای، کاربردی و رابطه‌ای، آخرین رویکرد در بررسی سینمای ملی مفیدتر به نظر می‌رسد. همچنین در این بررسی ابهامات موجود در این زمینه برطرف شده و توضیح داده می‌شود که سینمای ملی الزاماً تولیدات داخل یک کشور را در برنمی‌گیرد، بلکه به‌واسطه‌ی خصیصه‌هایی مانند به‌کارگیری میراث فرهنگی در این تولیدات، شکل می‌گیرد. رابطه‌ی میان سینمای ملی و میراث آن نباید ضرورتاً براساس رابطه‌ی علّی و معلولی بررسی شود، بلکه بیش‌تر باید برحسب مواد مورد استفاده یا انتخاب فیلم‌سازان در این نوع فیلم‌ها نگریسته شود.
کلیدواژه‌ها: سینمای ملی، جهانی‌شدن، فرهنگ ملی، هویت ملی، میراث فرهنگی.

نگاهی گذرا به آثار جدید در باب سینمای ملی چنین به ذهن القا می‌کند که مفهوم سینمای ملی اصطلاحی منسوخ است که دیگر به‌عنوان مقوله‌ای مفید به کار تحلیل فیلم‌ها نمی‌آید. به نظر می‌رسد جهانی‌شدن در میان بسیاری امور دیگر، عامل مهمی برای بازنگری در مفهوم سینمای ملی است. به‌موجب فرایند جهانی‌شدن، سرعت انتقال و نیز تراکم شبکه‌ی ارتباطی که قسمت‌های مختلف جهان را به یکدیگر می‌پیوندد، بیش‌تر می‌شود. کالاهای اقتصادی و فرهنگی و نیز اطلاعات سریع‌تر از قبل در سراسر جهان منتقل می‌شوند. اما آنچه که به نظر می‌رسد ممکن است خطرزا باشد صرفاً توزیع و گردش سریع اطلاعات و کالا

در سراسر دنیا نیست، بلکه این واقعیت است که این قبیل داد و ستدهای فرهنگی و اقتصادی آن تصور معمول ما از مرزها و هویت‌های ملی را مبهم می‌کند.

سینمای ملی، چه به‌عنوان سبکی هنری چه به‌عنوان سرگرمی، اغلب فرآورده‌ای فرهنگی قلمداد می‌شود که هویت ملی یا ملیت را نشان می‌دهد. با وجود این اگر آنچه درباره‌ی جهانی‌شدن گفته شده درست باشد، پیوند میان سینمای ملی و ملیت در حال سست‌شدن است. این نگرانی یا احترام نسبت به ازهم پاشیدگی مرزهای ملی مفهوم‌پردازی مجدد سینمای ملی را می‌طلبد. راه حل به ظاهر عمومی برای حل این مشکل عبارت است از جایگزین‌کردن مفهوم سینمای ملی با اموری که هماهنگی بیش‌تری با فرایند جهانی‌شدن دارد: به سینمای جهان باید به‌عنوان سینمای فراملی، و نه سینمای ملی، نگریسته شود. به نظر می‌رسد در این‌جا قدری آشفتگی مفهومی وجود دارد که باید پیش از تعیین ضرورت نادیده‌گرفتن مفهوم عام سینمای ملی، برطرف شود.

بسیاری از بحث‌هایی که پیرامون سینمای ملی در گرفته است ــ مانند نگرانی‌ها درخصوص سلطه‌طلبی فرهنگی به‌خاطر استیلای سینمای هالیوود بر جهان، بحث پیرامون دفاع از نظارت‌های دولتی، و یا مخالفت با این نوع نظارت‌ها که فیلم‌های داخلی را مورد پشتیبانی قرار می‌دهد ــ برمبنای برداشت‌های متفاوت از سینمای ملی شکل گرفته است. به نظر من درخصوص سینمای ملی سه نوع رویکرد می‌توان داشت: تفسیر منطقه‌ای، تفسیر کارکردی، تفسیر رابطه‌ای. در این نوشتار به این بحث خواهم پرداخت که نزدیک‌شدن به موضوع سینمای ملی براساس خاستگاه ملی آن یا با نگاهی به کارکردش در یک دولت ملی، از جذب مفهوم و نقش سینمای ملی ناتوان خواهد بود و در ادامه استدلال خواهم کرد که باید سینمای ملی را به‌صورت رابطه‌ای، نه خواستگاهی مورد ارزیابی قرار داد.

پندار سینمای ملی

یکی از ساده‌ترین روش‌ها برای شناسایی سینمای ملی در نظر گرفتن ملیتی است که خاستگاه آن بوده است. به‌عبارت دیگر، مفهوم «سینمای ملی» به مجموعه‌ی فیلم‌هایی اشاره دارد که در یک دولت ـ ملت خاص تولید می‌شوند. برای نمونه سینمای فرانسه سینمایی است که در فرانسه تولید شده است. به نظر می‌رسد تعیین هویت سینمای ملی براساس خاستگاه ملی آن دست کم به یک شرط جزئی نیاز دارد و آن «مرزهای منطقه‌ای» است. سینمای ملی محصول فعالیت‌ها و سازمان‌های درون دولت ـ ملت است. «سینمای ملی» تفسیر شده با این روش به‌عنوان اصطلاحی نمادین به کار می‌رود که به مجموعه فیلم‌هایی اشاره دارد که درون دولت ـ ملت تولید می‌شود؛ این رویکرد را تفسیر «منطقه‌ای»

می‌نامم.

اشاره می‌کنم که این مفهوم از سینمای ملی، اغلب در بحث‌هایی در دفاع از قوانین دولتی برای حفاظت صنعت سینمای داخلی در مقابل سینمای هالیوود یافت می‌شود. اصلی‌ترین نگرانیِ نهفته در چنین ادعاهایی، نگرانی اقتصادی است: صنعت فیلم داخلی در دولت ـ ملتی خاص تحت تأثیر نیروهایی قرار می‌گیرد که عمدتاً خارج از مرزهای ملی یافت می‌شوند. مسلماً اصلی‌ترین تهدید سینمای هالیوود است که از آغاز دهه‌ی ۱۹۱۰ بر بازار جهانی مسلط شده است. یکی از پیامدهای این استیلا، توزیع نابرابر سرمایه و منابع است که یکی پس از دیگری منجر به عدم توازن میان فیلم‌های تولید داخل و وارداتی می‌شود. سینمای هالیوود، صنعت فیلم داخلی در دولت‌ـملت‌های دیگر را از ابقا یا گسترش زیرساختی که برای مقابله با سینمای هالیوود لازم است، دور نگه می‌دارد.

تفسیر منطقه‌ای از سینمای ملی حتی در ساده‌ترین شکل آن، با مشکل مفهومی روبه‌رو می‌شود. فعالیت‌ها و فرایندهای جمعی تولید فیلم، حتی اعتقاد به حداقل استلزامات ــ یعنی مرزهای منطقه‌ای ــ را با مشکل مواجه می‌کند. محصولات فراری از یک کشور را در نظر بگیرید: چه حول سهم واردات معین شده توسط یک کشور حرکت کند، چه از هزینه‌های محصولات ارزان سود برد، شرکت‌های تولیدی اغلب آن‌ها را در دیگر قسمت‌های جهان فیلم‌برداری می‌کنند. مثلاً فیلم‌های وسترن ایتالیایی اغلب در اسپانیا فیلم‌برداری می‌شدند. بنابراین شاید بهتر باشد که معیار دسته‌بندی هر فیلم، به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای ملی، مالکیت و حق تولید آن باشد نه مکان فیلم‌برداری آن؛ به‌عبارت دیگر این که فیلم به چه کسی تعلق می‌گیرد در دسته‌بندی آن مورد توجه باشد. در صنعت فیلم، حق کپی‌رایت به یک فیلم، توسط شرکت یا استادیوی تولیدی آن داده می‌شود. از این رو، پیوند میان فیلم و خاستگاه ملی آن غیرمستقیم و متعدی است: ملیت سینما از ملیت شرکت و استودیوی تولیدی آن مشخص می‌شود. به‌این ترتیب می‌توانیم تعریف منطقه‌ای سینمای ملی را این‌طور اصلاح کنیم: هر فیلم براساس ملیت شرکت یا استودیوی تولیدی آن، نمونه‌ای از سینمای ملی قلمداد می‌شود.

تعریف منطقه‌ای از سینمای ملی حتی در این حالت اصلاح شده، با مشکل مفهومی دیگری مواجه می‌شود. برنامه‌های تولیدی مشترک در محصولات فیلم ــ هر دو هم قرارداد براساس تولیدات مشترک در میان دولت‌ـملت‌های مختلف یا تساوی حقوق براساس تولیدات مشترک در میان شرکت‌های صنفی ــ سؤالی را درخصوص چگونگی تعیین مالکیت یک فیلم و چگونگی تمایز ملیت آن فیلم برمی‌انگیزد. تولید مشترک پدیده‌ای جدید نیست. فیلم‌ها از دهه‌ی ۱۹۲۰ به‌صورت مشترک با تدوین منابع و تجارب از دولت‌ـملت‌های

مختلف تولید شده‌اند. به‌تازگی، تولیدات مشترک درون صنایع فیلم ناحیه‌ای، از گزینه‌های رایج در تلاش برای مبارزه با هالیوود شده است. مثلاً کنسرسیوم حاشیه‌ی اقیانوس آرام[1] به‌منظور پخش برنامه‌ی عمومی (پی آ سی ریم[2]) برای تسهیل تولیدات مشترک فرااقیانوسی شکل گرفت. کشورهای اروپایی سرمایه‌های تولیدات مشترک از سراسر اروپا را به نام تصاویروپا در سال ۱۹۸۹ با هدف ایجاد بازار اتحادی اروپا و تولید فیلم‌های حافظِ هویت فرهنگی سراسر اروپا را فراهم کردند (۱). پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۹۹۹ ــ اوستریکس و اوبلیکس علیه سزار ــ تولید مشترک سه کشور آلمان، فرانسه و ایتالیا است. این فیلم به کدام یک از سینماهای فرانسه، آلمان یا ایتالیا متعلق است؟

به‌علاوه، شرکت‌های رسانه‌ای چندملیتی در سراسر مرزهای ملی سرمایه‌گذاری و فعالیت می‌کنند. در چنین نمونه‌هایی تعیین یک ملیت ویژه بسیار مشکل است (۲). برای نمونه روپرت مردوخ[3]، رییس شرکت اخبار (که شرکت مختلط نشر استرالیایی‌تبار است)، سهام عمده‌ی مؤسسه‌ی فاکس قرن ۲۰ در آمریکا، پخش اخبار آسمان بریتانیا در انگلستان و تلویزیون ستاره‌ی هنگ هنگ را به دست آورد (۳). جانت استایگر[4] مدعی است هر کسی که در حال تلاش برای مشخص‌کردن ملیتی است که شرکت مختلطی به آن تعلق دارد واقعاً در حال تلاش برای امری غیرممکن و غیر ضروری است (۴).

اگرچه رویکرد منطقه‌ای نسبت به سینمای ملی رویکردی تولیدی‌محورتر ــ و نیز صنعتی‌محورتر ــ است، رویکرد کارکردی نمونه‌های سینمای ملی را براساس آنچه که فیلم در سطح متن تجسم می‌بخشد و نیز براساس چگونگی کارکرد آن در درون دولت ـ ملت شناسایی می‌کند. سینمای ملی اغلب با توجه به دو نکته مورد بررسی قرار گرفته است: آنچه که این سینما مدعی استحکام‌بخشیدن به آن است، و آنچه که این سینما به آن واکنش نشان می‌دهد که همانا عبارت است از هویت ملی و هالیوود، هرکدام به‌طور جداگانه. اگر تلاش برای تعریف سینمای ملی در رابطه با هویت ملی را بتوان تفسیری کارکردی خواند، تلاش برای تعریف سینمای ملی براساس تفاوت محصول تولیدی (مثلاً این که چگونه این سینما از سینمای هالیوود و سایر سینماهای ملی متفاوت است) را می‌توان یک تفسیر رابطه‌ای نامید (۵). هرچند بسیاری از رویکردها به سینمای ملی ترکیبی از این دو تفسیر است، این دو را به‌منظور وضوح در مفهوم متمایز خواهم کرد. از آن‌جا که فرضیات اساسی هر رویکرد مشکلات متفاوتی را باعث می‌شود، راه حل‌های متفاوتی را با توجه به موقعیت سینمای ملی در عصر جهانی‌شدن می‌طلبد. اول رویکرد کارکردی را بررسی خواهم کرد.

به‌خاطر تسلط طولانی سینمای هالیوود بر بازارهای فیلم سراسر جهان، این سینما به‌عنوان تهدیدی اقتصادی و فرهنگی برای اکثر کشورهای جهان مطرح شده است. سایر

جماعات فیلمی، یا از طریق تلاش آگاهانه‌ی دولتی برای حفاظت از صنایع فیلم داخلی و/یا از طریق جنبش‌های فیلم بومی، شیوه‌های رقابت با هالیوود را گسترش داده‌اند. اما سینمای ملی نمی‌تواند صرفاً با بار منفی تعریف شود. انجامِ چنین کاری ما را صرفاً با دو مقوله‌ی بزرگ: سینمای هالیوود و مابقی روبه‌رو می‌کند. اگر چنین باشد، به‌منظور متمایزکردن سینماهای ملی متنوع، نیاز به ضوابط و معیارهای بیش‌تری داریم. وقتی که در طبقه‌بندی تفاوت‌های میان سینماهای ملی به بن‌بست و تنگنا می‌رسیم، هویت‌های فرهنگی به‌درستی ایفای نقش می‌کنند.

در تشریح هویت ملی که سینمای ملی تلاش می‌کند آن را استحکام بخشد، محققان فیلم اغلب جذب مفهوم دولت به‌عنوان جامعه‌ی خیالی از بندیکت اندرسون[5] می‌شوند (۶). اندرسون ادعا دارد که یک ملت جامعه‌ای خیالی است که حس هویت و تعلق را در اختیار اعضایش قرار می‌دهد. چنین هویتی به‌گفته‌ی اندرسون از طریق مصرف محصولات فرهنگ چاپ مدرن، شامل روزنامه‌ها و رمان‌ها، به دست می‌آید. هنگامی که تاریخ ملی در روزنامه‌ها و ادبیات و رسانه با پس‌زمینه‌ی صحنه‌ها و فضاهای آشنا ظاهر می‌شود، خواننده مفهومی از جامعه را می‌یابد که با مرزهای ملی آن و نیز مفهومی از سرنوشت و تاریخ اشتراکی مشخص می‌شود. اگرچه اندرسون فیلم را به‌عنوان وسیله‌ی ساختاردهنده‌ی ملیت به حساب نمی‌آورد، ما را متوجه این واقعیت می‌کند که روایت فیلم مانند رمان و سایر قالب‌های ادبی در فضا و زمان با ویژگی ملی ظاهر می‌شود؛ همچنین به نظر می‌رسد که فیلم قادر است مفهوم هویت ملی را درون بیننده زنده کند.

ایده‌ی ملت اندرسونی اغلب در توضیحات بسیاری از محققان فیلم مطرح است؛ مثلاً سوزان هیوارد[6] قویاً به مفهوم ملیت برای بیان پیوند میان هویت ملی و سینمای ملی تکیه دارد. به‌پیروی از اندرسون، هیوارد ملت را به‌عنوان موجودیتی در نظر می‌گیرد که تداوم خیالی و شراکت، اعضای آن را قادر می‌سازد هویت‌شان را شکل دهند. برای هیوارد سینمای ملی فرانسه به‌طور ضمنی یا آشکار با ایدئولوژی مسلط، دولت را تحکیم می‌بخشد یا آن را بازسازی می‌کند (۷). هیوارد تلاش می‌کند تا از خطر فرض کردن هویت ملی به‌صورت یکپارچه اجتناب کند با تأکید بر این واقعیت که، تولید ملیت در سطوح متنوع مطرح می‌شود و بنابراین سینمای ملی انعکاس‌های ساده و خالص تاریخ نیست، بلکه بیش‌تر دگرگونی تاریخ است (۸).

با وجود این، توصیف سینمای ملی در نظریه‌ی هیوارد به‌عنوان انعکاس یا بازسازی ایدئولوژی‌های ملی، این مفهوم را در این حالت، که به‌گفته‌ی او هر فیلم فرانسوی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم درباره‌ی فرانسه است، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. مت جورت[7]،

درحالی که میکائل بیلیگ[۸] مفهوم ملیت‌گرایی همه‌جایی را اتخاذ می‌کند، نیاز به تشخیص «راجع به همه‌جایی» از «محتواسازی» را به یاد ما می‌آورد (۹). او بیش‌تر سودمندی سینمای ملی را در مفهوم پیشین آن زیر سؤال برد. این مفهوم که حتی اگر فیلمی در مکان مخصوصی در کشوری ساخته شود و از زبان مادری آنجا استفاده کند، اغلب تماشاگر به این ویژگی‌ها توجه نمی‌کند مگر این که تعمداً برجسته شوند. برای نمونه نیویورک‌سیتی می‌تواند به‌عنوان صحنه‌ی عمومی کاربرد داشته باشد، همان‌طور که در نمایش تلویزیونی دوستان وجود دارد، یا می‌توان به‌عنوان یک مکان خاص درباره‌ی آن مفهوم‌سازی کرد (مانند منهتن یا آنی‌هال وودی آلن). به نظرم جورت به‌درستی استدلال می‌کند که اگر عناصر خاص ملتی کاربردهای روایی مهمی را به عهده نگیرند، فیلم قادر به محقق‌سازی هدف هدایت تماشاگر در مفروض داشتن هویت ملی نخواهد بود.

درباره‌ی حفاظت صنعت فیلم ملی در برابر سلطه‌طلبی فرهنگ آمریکایی، اغلب بحث‌هایی بر پایه‌ی تعبیری از مفهوم کارکردگرایانه‌ی سینمای ملی بنا می‌شود. بحثی خاص این‌گونه دنبال می‌شود که: سینمای ملی از تماشاگر دعوت می‌کند تا خودش را عضوی از جامعه و فرهنگ ملی ببیند، محبوبیت سینمای هالیوود مانع از این می‌شود که صنعت سینمای داخلی چنین فرصت‌هایی را در اختیار تماشاگر بگذارد، بنابراین سینمای هالیوود فرهنگ‌های ملی را یکدست می‌کند. اما آیا روشن است که چنین بحثی منطقی است؟ زیرا یکی از مفروضات اساسی، حضور بخش تولید در صنعت فیلم داخلی است که برای اظهار فرهنگی یک دولت ـ ملت شرط لازم و کافی است. به‌طور طبیعی این امر منجر به این سؤال می‌شود که آیا رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی (که براساس آن این بحث نهاده شده است) ممکن است؛ من بحث خواهم کرد که ممکن نیست.

چندین نقد درباره‌ی رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی وجود دارد: در یکی از این نقدها، مصطلحاً هویت‌های ملی ساخته می‌شوند و بنابراین این سؤال مطرح می‌شود که آیا چنین هویت‌هایی در فرهنگ ملی مخصوصی قابل تمیز خواهد بود. برای دیگری، اگرچه سینمای ملی مستلزم واکنش‌های همگون از طرف مخاطب دولت ـ ملت یا مفهوم اتحاد میان شهروندان‌شان است، فیلم‌های کمی در چارچوب مقوله‌ی سینمای ملی قرار خواهند گرفت، در حالی که دریافت متفاوتی از سینمای ملی در داخل یک کشور و خارج داده می‌شود. من اولی را «چالش ضداصالت‌گرا»، و بعدی را «مشکل دریافت» می‌نامم. ابتدا چالش ضداصالت‌گرا را بررسی می‌کنم.

به‌منظور درک معانی ضمنی بحث ضداصالت‌گرایی، باید بسیار مراقب باشیم. یک ضداصالت‌گرا می‌تواند موقعیتی بسیار افراطی را با بحث درمورد این که فرهنگ ملی به‌هیچ

وجه مستقل از متن نیست، اتخاذ کند. همه‌ی فرهنگ‌های ملی برساخته‌ی متون‌اند و تنها بازنمایی‌های رقابتی وجود دارد. یا حتی کسی ممکن است بحث کند که فرهنگ اصیل و یکدستی که برای ملت خاصی بی‌نظیر باشد، وجود ندارد (۱۰). این دو بحث‌هایی جداگانه‌اند. برای این که قبلی از لحاظ هستی‌شناسی وجود فرهنگ ملی را کاملاً نفی می‌کند، در حالی که دومی فقط نافی امتیازات هر سنت فرهنگی و ملی خاص است.

اگرچه این‌گونه که تعبیر می‌شود، بحث ضداصالت‌گرایانه برای رویکرد کارکردگرایانه مهلک نیست. اشاره به این نکته مهم است که سینمای ملی دو قسمت دارد: ۱. آنچه که در سطح متن ارائه می‌شود؛ ۲. چگونگی کاربرد سینمای ملی برای اعضای جامعه‌ی ملی. بحث ضداصالت‌گرایانه قسمت اول را عمدتاً رد می‌کند. اگر چنین باشد (بنابراین) یک کارکردگرا می‌تواند از موقعیت خود با اشاره به این نکته دفاع کند که حتی اگر هویت ملی ارائه شده در یک فیلم غیرواقعی است (یا به‌عبارت دیگر ساختگی است)، این هویت ملی هنوز می‌تواند اثر علّی بر تماشاگر داشته باشد. اگر کاربرد سینمای ملی در انگیزش شهروندانش و ایجاد مفهوم ملیت و هویت است، موقعیت غیر واقعی و ساختگی به‌اصطلاح فرهنگ ملی، الزاماً آن را از کارکردن به‌معنای دقیق کلمه بازنمی‌دارد. آنچه اینجا در خطر است نه الزاماً طبیعت برساخته و مصنوع فرهنگ ملی، بلکه پذیرش تماشاگر از فرهنگ ملی شناخته‌شده به‌عنوان امری اصیل است. در روندی مشابه، اصالت ظاهری فرهنگ ارائه شده در فیلم احتمالاً به خیال‌پردازی تماشاگر، اگرچه به‌طور غیرموجهی، در این که او در کنش‌های فرهنگی بی‌نظیری شرکت کرده است، منجر می‌شود. هر دو نوع بحث توجه ما را به این موضوع شناخت‌شناسانه جلب می‌کند که آیا سینمای ملی به‌درستی فرهنگ ملی را بازتاب می‌دهد؟ این نگرانی موجه است تا جایی که ما نباید به عجله ذاتی را به فرهنگ ملی نسبت دهیم که صرفاً بر زمینه‌ی مربوط به متن بر پا شده است. برای نمونه نوئل بورچ[۹] و ژنویو سلییر[۱۰] ما را از داده‌ای جالب درباره‌ی ساختار طرح سینمای فرانسه در دهه‌ی ۱۹۳۰ آگاه می‌کنند که عبارت است از رابطه‌ی نامشروعی که ممکن است در ۳۰ درصد فیلم‌های فرانسویِ ساخته‌شده در طول این دوره، وجود داشته باشد (۱۱). از این داده نمی‌توانیم مستقیماً متوجه هیچ حقیقتی درباره‌ی فرهنگ و جنسیت در فرانسه شویم، چرا که فیلم‌ها مستقیماً بازتاب‌های جامعه نیستند. همیشه یک واسطه و میانجی میان این دو وجود دارد. البته تمایزی هم باید میان این دو ایجاد شود. خواه سینمای ملی دقیقاً فرهنگ ملی را نشان دهد یا نه. خواه سینمای ملی کارکرد ادعا شده در دولت ـ ملت را انجام دهد یا نه.

اکنون سراغ چالش دوم در رویکرد کارکردگرا خواهم رفت. این چالش درخصوص چگونگی مصرف و دریافت سینمای ملی سؤالی را برمی‌انگیزد. برای نمونه آندرو

هیگسون[11] درباره‌ی ظرفیت سینمای ملی در تداعی معنای جامعه یا تعلق، در میان اعضای مخاطبانش مردد است. شکاکیت او در درک متفاوت از فیلم‌های بریتانیایی در بازار داخلی نهفته بود. فیلم‌های بریتانیایی مانند چهار عروسی و یک تشییع جنازه (۱۹۹۴) و فول مانتی (۱۹۹۷)، که در بریتانیا فیلم‌برداری و تولید شدند، به نظر نمی‌رسد بریتانیایی‌گری را در مخاطب انگلیسی تداعی کنند (۱۲). نگرانی هیگسون درمورد دریافت نامتناجس از فیلم‌هایی منطقی است که نمی‌توانیم در آن‌ها چگونگی دریافت فیلم‌های فردی در داخل و خارج یک کشور را پیش‌بینی کنیم، و نمی‌دانیم آیا واکنش‌ها به فیلم از لحاظ ملی یا بین‌المللی همگرا و یکدست است یا نه. اگر رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی مستلزم تجربه‌ای همگن شده میان تماشاگران آن است، ایراد هینگسون در این مورد به‌جا است.

به استدلال هیگسون، در عوض سینمای ملی مذکور باید به‌طور عمده به‌عنوان مارک یا عامل جذب مشتری برای تأمین بازار داخلی و بین‌المللی تصور شود (۱۳). به نظر می‌رسد هیگسون از طریق سینمای ملی، حال‌وهوا یا فضای ملی خاصی را در نظر می‌گیرد که به‌وسیله‌ی روایت، فضاسازی و ملیت دست‌اندرکاران و دستیاران فیلم منتقل می‌شود (۱۴). مثلاً شکسپیرعاشق به نیت انگلیسی‌بودن برنده‌ی جایزه شد، اگرچه فیلم محصول مشترک انگلیس و آمریکا از شرکت‌های برادران وارنر، میراماکس و بدفورد فالز[12] است.

با وجود این، به نظر می‌رسد «سینمای ملی» در مفهوم بالا کمی سطحی است. برای این که درمورد چگونگی برخورد با سینمای ملی به‌عنوان مقوله‌ای مهم در تاریخ سینما، جانب عدالت را رعایت نمی‌کند و نمی‌تواند درباره‌ی چگونگی کارکرد مفهوم سینمای ملی به‌عنوان چارچوبی برای ارجاع تماشاگران و منتقدان توضیح دهد. حتی اگر، براساس ادعای هیگسون، سینمای ملی به‌عنوان مارک در نظر تماشاگران و یا در نظر داوران اهدای جوایز به فیلم مطرح شود به‌منظور کارکرد سینمای ملی به این صورت، تماشاگران هم داخلی و هم خارجی باید قادر به شکل‌دادن (به‌طور مفروض براساس ویژگی‌های متنی قابل تشخیص) مفاهیم خاص درباره‌ی آن مارک یا اسم مزبور باشند.

تفسیر رابطه‌ای «سینمای ملی» مانند تفسیر هیگسون بر این واقعیت تأکید می‌کند که سینمای ملی اغلب بر تفاوت‌های محصول در بازار فیلم تأکید دارد. با وجود این، سینمای ملی به‌عنوان مجموعه‌ای فیلمیک امری بیش‌تر از یک مارک یا اسم است. به‌منظور شکل‌دادن به مقوله‌های سینمای ملی در مجموعه‌ای از فیلم‌ها، آن‌ها باید خصیصه‌های مشترکی را ــ از لحاظ روایی یا سبکی ــ آشکار کنند که به‌طور برجسته‌ای از فیلم‌های هالیوود و سایر سینماهای ملی متمایزند. برای نمونه، فیلم‌های اکشن کره مجموعه‌ای مفید فایده را تشکیل نمی‌دهند، مگر این که بتوانند خود را از هر دو سینمای هالیوود و سینمای

اکشن هنگ هنگ جدا کنند. به‌علاوه، رویکرد رابطه‌ای سینمای ملی را به‌عنوان وسیله‌ای برای هدفی معین در نظر می‌گیرد: وسیله‌ای برای تصویرکردن هویت ملی یا میراث فرهنگی. ارتباط سینمای ملی با تاریخ یا میراث ملی آن تنها یکی از راه‌های متعددی است که در آن سینمای ملی می‌تواند خودش را بیان کند؛ همان‌گونه که توماس السایر[۱۳] به‌درستی آن را ارائه می‌دهد: «سینمای ملی صرفاً به‌عنوان رابطه و نه به‌عنوان ذات و جوهر، در حالی که مرتبط با انواع دیگر فیلم‌سازی است، مفهوم دارد» (۱۵). بنابراین، مفهوم ضرورت سینمای ملی به‌طور مناسبی می‌تواند در زمینه‌ی تاریخی صرفاً در مقایسه با سینمای هالیوود و/ یا سایر سینماهای ملی واقع شود.

تفسیر رابطه‌ای از سینمای ملی، ما را به بررسی مجدد تفکیک نادرست میان سینمای ملی و فراملی رهنمون می‌شود. بحث‌های متداول بر سر سینمای ملی در مقابل سینمای فراملی با این دو مقوله به‌گونه‌ای روبه‌رو می‌شوند گویی که آن‌ها با دو گونه‌ی متفاوت تجربه‌ی فیلم، مطابقت داشتند. سینمای ملی با صنعت فیلم داخلی تولید می‌شود و در یک دولت ـ ملت به جریان می‌افتد و به نظر مخاطبان ملی جالب می‌آید، در حالی که سینمای فراملی از لحاظ مالی به‌طور بین‌المللی تأمین می‌شود و صرفاً از تولیدات درون کشور به شیوه‌ی گسترده‌تری، توزیع می‌شود و می‌تواند در نظر مخاطب در سراسر مرزهای ملی جالب باشد (۱۶). سینمای ملی بنا به بافته‌های ذهنی من، درون و خارج از این دو دسته اسلوب کاری قرار می‌گیرد، مثلاً در زمینه‌ی هنر سینما حتی اگر این هنر از طریق جشنواره‌های فیلم بین‌المللی به جریان بیفتد ــ و در این مفهوم فراملی است ــ هنوز ربط محکمی با ریشه‌ی ملی خود دارد؛ هنر سینما در اغلب مواقع به گونه‌ای کاربرد دارد که گویی نماینده‌ی دولت ـ ملت است.

روش بهتر برای راه‌یابی به تمایز مصارف سینمای ملی در گفتمان فیلمیک نه برحسب اسلوب توزیع آن، بلکه برحسب امکانات این اصطلاح است. سینمای ملی به‌عنوان مقوله‌ای میان فراگروه (که هر دو هم مرز ملی و هم کنش‌های فیلم فراملی را شامل می‌شود که فیلم‌سازان در عرصه‌ی کشوری به کار می‌گیرند) و زیرگروه (موقعی ایجاد می‌شود که با دیگر مقوله‌ها مانند ژانر یا اسلوب فیلمیک همراه شود) در نوسان است. موقعی که سینمای ملی به‌عنوان فراگروه نگریسته می‌شود نه‌تنها فیلم‌های منظورشده برای مخاطب داخلی، بلکه فیلم‌هایی که از لحاظ بین‌المللی بیش‌تر در جریان هستند را نیز در بر می‌گیرد. در چنین حالتی سینمای ملی اغلب با تعداد کمی مؤلف یا مجموعه آثار سروکار دارد. اینگمار برگمن یکی از کارگردان‌هایی است که سینمای سوئد دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را ارائه می‌دهد. همچنین ساتیا جیت‌رای کارگردان بنگالی هند را نمایش می‌دهد. ارتباط میان مؤلف و

سینمای ملی ارتباط کاملاً پیچیده‌ای است که در آن کارگردانان مؤلف غیرهالیوودی اغلب در اماکن ارزیابی، مانند جشنواره‌های فیلم بین‌المللی، چنان شناخته می‌شوند که بازار فروشی متمایز از بازارهای توده‌بنیاد شکل می‌دهند. بنابراین به‌صورت بسیار متناقضی فیلم‌هایشان گهگاه مناسب سلایق جشنواره‌ای است نه مناسب جذب مخاطبان داخلی. به‌رغم وجود خطر نسبت دادن اصالت و خلاقیت سبک‌های این کارگردانان به اموری که از لحاظ فرهنگی خاص است (مثلاً تلاش برای پایه‌گذاری این سبک‌ها در فرم‌های هنری بی‌نظیر در فرهنگ مربوطه‌شان)، فیلم‌های مخصوصی به وسیله‌ی مؤلفان، کارگردانی می‌شود که مفهوم سینمای ملی را به تماشاگر القا می‌کند. در بخش بعدی من با این مسئله که چگونه آثار کارگردانان مؤلف به‌عنوان نمونه‌هایی از سینمای ملی کاربرد دارند، سروکار دارم.

از طرف دیگر موقعی که سینمای ملی به‌عنوان زیرگروه کاربرد می‌یابد ما را به روشی خوش‌ترکیب برای قضاوت درباره‌ی زیرگروه مقوله‌ی فیلمیک، هدایت می‌کند. سه راه برای تصور سینمای ملی به‌عنوان زیرگروه وجود دارد، اگرچه این راه‌ها قطعاً همه‌ی موارد را با دقت بررسی نمی‌کنند. اول، سینمای ملی در قالب توصیفی می‌تواند به‌عنوان برچسبی ملی قلمداد شود که خودش را از سینمای هالیوود و سایر سینماهای ملی درون یک ژانر متمایز می‌سازد. برچسب ملی اغلب بر روی ژانر سوار می‌شود، مانند وسترن ایتالیایی، نوآرهای گنگستری هنگ هنگی و انیمیشن‌های ژاپنی. چنین برچسبی در حقیقت طراحی می‌شود تا خصیصه‌هایی را معین کند که در فیلم‌هایی که چنین مارک‌دار می‌شوند، مشخص است. برای نمونه وسترن‌های اسپاگتی سرجئو لئونه مانند به‌خاطر یک مشت دلار (۱۹۶۴)، به‌خاطر یک مشت دلار بیش‌تر (۱۹۶۵)، خوب، بد، زشت (۱۹۶۶) فرمول‌های کلاسیک وسترن‌های آمریکایی دهه‌ی ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را دوباره به کار می‌گیرد و پیاده می‌کند. در وسترن‌های سرجئو لئونه آستانه‌ی خوبی و بدی بیش‌تر مبهم می‌شود. برعکس وسترن‌های آمریکایی که در آن قهرمان و فردِ شریر در تقابل ارزش‌های اخلاقی نمایش داده می‌شود، در فیلم‌های سرجئو لئونه قهرمان‌ها از لحاظ اخلاقی مبهم‌اند؛ آن‌ها براساس انگیزه‌های خودخواهانه عمل می‌کنند (معمولاً برای به دست آوردن مال، که اغلب آن را با شخص شریر تقسیم می‌کنند). روان‌شناسی شخصیت‌ها اغلب از شخصیت‌های وسترن آمریکایی، کسانی که صرفاً چند خصیصه‌ی شخصیتی متمایز دارند، پیچیده‌تر است. سبک بصری لئونه، در اصرارش بر استفاده‌ی بیش از حد از کلوزآپ صورت‌های شخصیت‌ها، از سبک هالیوودی متمایز است (۱۷). در این مورد، ملیت دسته‌ای از فیلم‌ها به‌عنوان زیرگروه کاربرد دارد که تماشاگران به آن خصیصه‌های مشخص را نسبت می‌دهند.

دوم، سینمای ملی به‌عنوان زیرگروه می‌تواند مجموعه‌ی فیلم‌هایی را تعیین کند که

به‌وسیله‌ی گروهی از فیلم‌سازان که در چارچوب زیبایی‌شناسی و ایدئولوژیک در لحظه‌های تاریخی حساس سهیم‌اند، کارگردانی می‌شوند. نمونه‌ای از این مورد را می‌توان در امپرسیونیسم فرانسه، مونتاژ روسیه، اکسپرسیونیست آلمان و نئورئالیست ایتالیا مشاهده کرد. رشد این جنبش‌های فیلم را نمی‌توان در چند جمله، با اشاره به مفاهیم و زمینه‌های تاریخی که در آن پدید می‌آیند، خلاصه کرد اما یکی از انگیزه‌های پنهان هرکدام از این جنبش‌ها را می‌توان در تلاش‌های جداگانه‌شان برای تفکیک و تمایز محصول یافت. موقعی که از اریک پومر[۱۴] تهیه‌کننده‌ی اغلب فیلم‌های اکسپرسیونیسم آلمان می‌پرسند که چرا در صنعت فیلم آلمان فیلم‌های اکسپرسیونیستی به وجود آمد، او پاسخ می‌دهد: «صنعت فیلم آلمان فیلم‌های اکسپرسیونیستی ساخت تا پول‌ساز باشد ... آلمان شکست خورده بود، چگونه می‌توانست فیلم‌هایی بسازد که با دیگر کشورها رقابت کند؟ تلاش برای تقلید از سینمای هالیوود یا فرانسه غیر ممکن بود، بنابراین سعی کردیم امور جدیدی خلق کنیم: اکسپرسیونیست یا فیلم‌های سبک‌دار» (۱۸). مصاحبه‌ی پومر نشان می‌دهد که فیلم‌های اکسپرسیونیست آلمان انعکاس صرف جامعه‌ی آلمان بعد از جنگ جهانی اول نیستند، اما هدف‌شان ایجاد تم‌ها و زیبایی‌های بی‌نظیری است که در فیلم‌های آلمانی ظرفیتی ایجاد می‌کند تا با سایر سینماهای ملی به‌انضمام سینمای هالیوود در بازار فیلم بین‌المللی مبارزه کند.

سوم، سینمای ملی موقعی که با «موج نو» مرتبط می‌شود به موقعیت عالی فیلم‌هایی که درون دولت ـ ملت تولید می‌شود ارجاع دارد که (به‌علت تغییرات صنعت فیلم و فرهنگ فیلم) اغلب با یک تناوب و انتقال نسلی پیش می‌روند. هم‌زمان با آغاز موج نو در فرانسه در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، سینماهای موج نو مانند روندهایی در سراسر کشورها به جریان افتاد: موج نوی ژاپن، موج نوی هنگ هنگ، کارگردانان نسل پنجم در چین، سینمای نوِ تایوان، سینمای نوِ ایران و موج نوِ کره. پدیده‌ی موج نو اموری متفاوت از جنبش‌های فیلم‌اند که در آن‌ها قالب‌های پیشین فاقد تداوم سبکی هستند که اغلب در قالب‌های بعد از آن‌ها یافت می‌شود؛ اما سینمای ملی که به‌عنوان موج نو توصیف می‌شود، خصیصه‌های مشخصی ــ مانند تم‌های مشترک، ضرورت ژانرهای جدید، یا تغییراتی در روش تولید که با فهم تماشاگر فیلم‌ها ربط دارد ــ را در اختیار آن‌ها می‌گذارد.

تا اینجا سه تفسیر سینمای ملی را بررسی کرده‌ام: منطقه‌ای، کارکردی، و رابطه‌ای. تفاسیر رابطه‌ای و کارکردی از سینمای ملی جنبه‌های اقتصادی و ایدئولوژیکی آن را، هر کدام به‌طور جداگانه برجسته می‌کنند. با وجود این، هیچ‌کدام از این رویکردها راضی‌کننده نیست. رویکرد قبلی قادر نیست تا به‌قدر کفایت، روشی از تولید فیلم را که در بازار فیلم

مرسوم است اتخاذ کند، در صورتی که رویکرد بعدی کاربرد سینمای ملی را به ابزاری برای ارتقاء هویت ملی، با نادیده گرفتن سایر ظرفیت‌های آن به‌عنوان مقوله‌ی فیلمیک، محدود می‌کند. برعکس، پیشنهاد کرده‌ام که سینمای ملی باید به‌صورت رابطه‌ای بررسی شود. ما اهمیت سینمای ملی، به‌عنوان مقوله‌ای سینمایی را صرفاً در زمینه‌ی تاریخی آن در مقایسه با سایر سینماهای ملی به‌طور مناسبی درک می‌کنیم. در بخش بعدی بررسی می‌کنم که چگونه ما مفهوم سینمای ملی را به دست می‌آوریم و چگونه مفهوم ملیت ممکن است با فهم و درک ما از سینمای ملی شکل بگیرد.

سینمای ملی و هویت ملی

رویکرد رابطه‌ای به سینمای ملی این واقعیت را مسلم می‌دارد که سینمای ملی نمونه‌ای معین نیست، بلکه صرفاً موقعی که مجموعه‌ای از خصیصه‌های مشخص وجود دارد که خودش را از سایر سینماها متمایز می‌کند، این گونه دسته‌بندی می‌شود. پس، چگونه به‌عنوان تماشاگر مفهوم سینمای ملی را درمی‌یابیم؟ چه رابطه‌ای بین سینمای ملی و هویت ملی وجود دارد؟ مایلم این بحث را مطرح کنم که ما به مفهوم سینمای ملی از طریق پیش‌الگو یا مدل شکل می‌دهیم. اگرچه من اصطلاحاتی مانند پیش‌الگو و مدل را در کل از نظریه‌های فیلسوفانه‌ی مفاهیم اتخاذ کرده‌ام، این که نظریه‌ی شکل‌گیری مفهوم نمونه‌ی اصلی یا پیش‌طرح، الگوی مناسبی برای مفاهیم کلی باشند را مسلم نمی‌دارم. این جستار ورای امکانات این پروژه است. با وجود این، چارچوب‌های مذکور متناسب با سینماهای ملی هستند و رابطه‌ی محتمل میان سینمای ملی و هویت ملی را روشن می‌کنند.

پیش‌الگو مجموعه‌ای از خصیصه‌های ویژه است که یک گروه را متمایز می‌کند. مثلاً غالباً به‌جای فکرکردن درباره‌ی مفهوم مجرد، به‌معنی فردی که ازدواج نکرده، براساس خصیصه‌های خاص مربوط به مردانِ مجرد به آن نگریسته می‌شود: آن‌ها از تعهد می‌ترسند و مجذوب ورزش و عاشق مهمانی‌اند. خصیصه‌های خاصی که به گروه مرتبط‌اند آنهایی هستند که متمایز و به‌شیوه‌ی آماری متناوب یا در میان سایر اعضای گروه برجسته‌اند. در این مفهوم، وجود خصیصه‌های ویژه و خاص برعکس خصیصه‌های متمایزکننده، می‌توانند برای اعضای گروه محتمل، و نه ضرورتاً حیاتی، باشند (۱۹). به‌عبارت دیگر، در میان مردان مجرد می‌توانیم کسی را بیابیم که مشتاق تعهد به یک رابطه است، یا به مهمانی نمی‌رود یا از ورزش متنفر است. بنابراین چنین مرد مجردی، از آنهایی که همه‌ی سه جنبه‌ی بالا را دارند، مجرد معمولی‌تری است. اشاره به این نکته مهم است که ویژگی‌های تشکیل‌دهنده‌ی پیش‌الگو، دارای ارزش و اعتباری نسبی، منطبق بر اهمیت‌شان هستند. برای نمونه

دیدگاه‌های مجردها نسبت به روابطشان ــ این که مجردها از تعهد می‌ترسند ــ نسبت به عناصر سبک زندگی‌شان ــ مانند شرکت در مهمانی‌ها و اهمیت ورزش ــ ویژگی‌های برجسته‌تری است.

با در نظر گرفتن این مورد، ویژگی‌های متمایزکننده‌ی سینمای ملی کدام‌اند؟ این ویژگی‌ها از سینمای ملی تا سینمای ملی دیگری متفاوت‌اند، و ممکن است روش تولید محصول (شامل توزیع و نمایش)، سبک فیلم، ساختار روایت، یا تم و ژانر فیلم را در بر بگیرند. مثلاً فیلم‌های هندی به‌موجب کمیت عظیم تولید فیلم برجسته می‌شوند، که از نظر شماره‌ی فیلم‌های تولیدی در مقایسه با هالیوود و تکیه‌اش بر پاره‌ای عناصر موسیقیایی بر آن برتری دارد. اسلوب نمایش در سینمای صامت ژاپن، خود را از این نوع، در سینمای غرب متمایز می‌کند.

فیلم‌های سینمای نوِ ایرانی که در جشنواره‌های فیلم اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و دهه‌ی ۱۹۹۰ ستایش شد، خصوصیات ویژه‌ای را در سطح روایت در بر می‌گیرد: ۱. ساختار طرح مینی‌مالیستی که حول اهداف پیش پاافتاده‌ی کودکان می‌شود در خانه‌ی دوست کجاست؟ (۱۹۸۷)، آینه (۱۹۹۷)، یا روستاییان فلاکت‌زده و مردم حاشیه‌ی محیط محلی مانند زیر درختان زیتون (۱۹۹۴)، طعم گیلاس (۱۹۹۷)، باد ما را خواهد برد؟ (۱۹۹۹)؛ ۲. ساختار روایتی ـ انعکاسی که با ساختار فیلم در فیلم مقارن می‌شود ــ آینه، زیر درختان زیتون، لحظه‌ی معصومیت (۱۹۹۶).

سینمای هنگ هنگ اغلب در ارتباط با ژانرهای فیلمی خاصی قرار می‌گیرد، مانند فیلم‌های ورزش رزمی و ساختار روایتی خاصش. تماشاگرانی که با فیلم‌های ورزش رزمی آشنا می‌شوند، از بعضی ساختارهای تکراری طرح آگاه‌اند: طرح انتقام، طرح تلاش و بازجویی، طرح رقابت و کشمکش؛ این ساختارهای طرح دو به دو سازگار نیستند و تنها می‌توانند در یک فیلم ترکیب شوند. معمولاً در میان گروه‌ها و جماعات ورزش رزمی رقابت وجود دارد و مبارزه هدف قرار داده می‌شود زیرا: ۱. قهرمان مشتاق است تا انتقام مرگ عزیز از دست رفته‌اش را بگیرد (برای نمونه از اعضای خانواده، دوست، استاد)؛ ۲. جماعت رقیب تلاش می‌کنند تا سندی مخفی یا اسلحه‌ای که برای تکمیل مهارت‌های ورزش رزمی لازم است را کامل کنند؛ ۳. قهرمان به یک مسابقه‌ی رقابتی وارد می‌شود. اگرچه این امر بدان معنا نیست که این خصیصه‌ها در هر نمونه فیلم ورزش رزمی به‌طور مشترک وجود دارد. خصیصه‌های خاصی ــ پیش‌الگوها ــ وجود دارند که گروهی را مشخص می‌کنند، اما حیاتی و ضروری نیستند.

اگر پیش‌الگوها مجموعه‌ای از خصیصه‌هایی هستند که توسط اعضای آن گروه نمایش

داده می‌شوند، مدل‌ها به‌عنوان مجموعه‌ای از نمونه‌های منحصر به فرد محسوب می‌شوند (۲۰). برای نمونه به‌جای فکر کردن درباره‌ی وسایل به‌عنوان ابزار جابه‌جایی یا حمل چیزی، فردی ممکن است به آن‌ها به‌عنوان نمونه‌هایی مانند دوچرخه و ماشین و اتوبوس‌ها و کامیون‌ها بنگرد. مدل‌ها اغلب برای تصمیم‌گیری درباره‌ی عضویت ابژه‌ای تعیین شده، از طریق مقایسه‌ی ابژه‌ی منظور با مجموعه‌ای از نمونه‌های موجود در ذهن، استفاده می‌شوند (۲۱). هنگامی که سؤال می‌کنیم آیا تخته‌ی اسکیت یک وسیله است، سؤالی را پاسخ می‌دهیم که براساس شباهت‌های بین تخته‌ی اسکیت و دیگر نمونه‌های مشابه آن وسیله موجود در ذهن ماست. براساس نظر جیز پرینز[۱۵] مدل‌ها موقعی که در زیرگروه‌ها واقع می‌شوند، بهتر از پیش‌الگوها و نمونه‌های اولیه کار می‌کنند (۲۲). اگر گروه اصلی از نوعی است که بیش‌ترین استفاده را هم از شباهت‌های درون‌گروهی و هم از تفاوت‌های بین گروهی می‌کند، وراگروه‌ها در درجه‌ی بالاتری از گروه‌هایی هستند که ممکن است در ذیل آنها چندین گروه اصلی قرار بگیرد. مفاهیمی مانند لباس، وسایل، و اسباب منزل به وراگروه‌ها، و نمونه‌هایی از این قبیل فراگروه‌هایی تعلق دارند که به‌طور قابل ملاحظه‌ای از دیگر گروه‌ها متفاوت‌اند.

اتخاذ اصطلاحاتی مانند پیش‌الگو و مدل ما را قادر می‌کند تا توضیح دهیم چگونه مفهوم سینمای ملی هم به‌عنوان وراگروه کلیت سینما را کمابیش در ارتباط با دولت-ملت قرار می‌دهد، و هم موقعی که با ژانر و جنبش فیلمی یا حادثه‌ای ترکیب می‌شود به‌عنوان زیرگروه کاربرد دارد. موقع کاربرد سینمای ملی به‌عنوان وراگروه، تماشاگران تمایل دارند آن را باتوجه به شماره‌ی محدود فیلم‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو شده‌اند یا تعدادی از آثاری که به‌وسیله‌ی کارگردانانی کارگردانی می‌شود که تماشاگر با آن‌ها آشنا است، مشخص کنند. نکته‌ی مهم این است که بدون تجربه‌ی فیلم‌های مرتبط با مفهوم دولت-ملت، قادر به ایجاد مفهوم سینمای ملی نیستیم. هرچه فرد با نمونه‌های بیش‌تر سینمای ملی روبه‌رو شود، در جایگاه بهتری برای تشخیص سینمای ملی با روشی بسیار دقیق خواهد بود. با وجود این، موقعی که فرد صرفاً تجربه محدودی از سینمای ملی داشته باشد نمونه‌های بسیار کمی که وی تجربه کرده است به‌صورت نمونه‌ها و مدل‌ها درخواهد آمد. موقعی که فردی غیر محقق به سینمای ژاپن فکر می‌کند، محتملاً گودزیلا به ذهنش متبادر می‌شود.

یکی از نتایج تفکر درباره‌ی سینمای ملی براساس پیش‌الگوها یا مدل‌ها این است که می‌توانیم از خطر محدودکردن ارزش‌های سینمای ملی به وسیله‌ای برای معرفی هویت ملی جلوگیری کنیم. دلیل این امر آن است که پیش‌الگوها یا مدل‌ها براساس نوعیت و تکرار تعریف می‌شوند، نه براساس ذات. اگرچه نشان یا عناصر هویت یا تاریخ ملی را در

پیش‌الگوها یا مدل‌های سینمای ملی می‌یابیم، رابطه‌ی بین این دو باید به‌عنوان اموری محتمل‌الوقوع، نه ضروری، بررسی شود.

ممکن است فردی به رویکرد قاطع من در ارتباط با سینمای ملی، با زیر سؤال‌بردن مزیت نامیدن سینما به‌صورت ملی، اعتراض کند با این سؤال که آیا ملیت در فهم ما از سینمای ملی اصلاً طرح می‌شود. «ایرانی‌بودن» درباره‌ی سینمای ایران به چه معناست؟ هدف از خواندن فیلم‌ها به‌صورت ورزش رزمی هنگ هنگ ــ اگر آشکارگر هیچ خصیصه‌ی ویژه‌ای درباره‌ی فرهنگ هنگ هنگ نباشند ــ چیست؟ به‌نظرم ملیت و هویت محلی در فهم ما از سینما مطرح می‌شود، اما از یک راه کم‌وبیش و به‌طور غیرمستقیم انتزاعی. این را بررسی می‌کنم که چگونه هویت ملی به متن فیلم با نظر به ایده‌ی انگیزش کریستین تامپسون رسوخ می‌کند.

به پیشنهاد تامپسون، ما کارکرد شیوه‌های فیلمیک ــ هم روایتی و هم سبکی را ــ با استفاده از مفهوم انگیزش درک می‌کنیم. شیوه‌های فیلمیک کاربردهایی را درون اثر اجرا می‌کنند، اما اثر باید تعدادی دلیل درباره‌ی چرایی کاربرد آن شیوه‌ها ارائه دهد. دلیلی که اثر برای حضور هر شیوه‌ی معینی ارائه می‌دهد می‌تواند انگیزش خوانده شود (۲۳). براساس نظر تامپسون چهار نوع انگیزش وجود دارد: واقع‌گرایانه، ترکیبی، فرامتنی، و هنرمندانه. من بحث خواهم کرد که ملیت یا درک ما از ملت می‌تواند فهم ما از این انگیزش‌ها را نشان دهد.

انگیزش واقع‌گرایانه حضور شیوه‌ای را با توسل به قابل قبول بودن یا واقعیت‌نمایی توجیه می‌کند. برای درک فیلم‌ها، آن‌ها را به چارچوب زندگی واقعی می‌آوریم؛ مثلاً در فیلمِ موقعی که هری سالی را ملاقات کرد این واقعیت که سالی در آپارتمانی کوچک زندگی می‌کند، باورپذیر است؛ چرا که با توجه به این که او دستمزد نویسندگی در مجله را دارد، قادر نیست آپارتمان بزرگی در نیویورک سیتی بگیرد. انگیزش ترکیبی شیوه‌ای به‌منظور گسترش روایت است. در فیلم‌های شمشیربازی، والدین یا اعضای خانواده‌ی بازیگرِ اصلی اغلب در آغاز فیلم کشته شده‌اند که حس انتقام از مرگ آن‌ها در شخصیت اصلی را زنده می‌کنند. گهگاه دلیل کاربرد شیوه‌های خاص، خارج از متن وجود دارند. در موزیکال چترهای چربورگ (شهر بندری شمال غربی فرانسه) اثر ژاک تاتی، مردم به‌جای صحبت کردن در سراسر فیلم آواز می‌خوانند. دلیل آن را می‌توان در هنجارهای عمومی موزیکال‌ها یافت. دست آخر، انگیزش هنرمندانه که از نظر تامپسون سخت‌ترین نوع برای تعریف کردن است، می‌تواند به‌عنوان دلیلی برای کاربرد شیوه‌های خاص به‌منظور افزایش کیفیت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم تصور شود. حضور شیوه‌ی هنرمندانه در پیوستگی با سه کارکرد واقع‌گرایانه، ترکیبی، فرامتنی می‌تواند موجه باشد ــ یا می‌تواند به‌خودی خود برجسته شود، در حالی که از سه کارکرد دیگر

امتناع می‌شود (۲۴). برای نمونه، کنار هم گذاشتن گرافیکی که در سکانس مونتاژ صحنه‌های صبحانه در همشهری کین که بر بدترکردن ازدواج کین و امیلی طی زمان دلالت می‌کند، نه‌تنها شخصیت‌ها را از لحاظ بصری از هم فاصله‌دار می‌سازد، بلکه صحنه را از لحاظ بصری مرتبط‌تر و متحدتر نشان می‌دهد.

پس چگونه ملیت فیلم‌ساز یا فیلم، خود را در توضیح این نوع انگیزش‌ها بروز می‌دهد؟ تماشاگران می‌توانند در ایده‌ی واقع‌گرایی به‌منظور مفهوم‌سازی فضا یا شیوه‌های روایتی جذب شوند. موقعی که ازنفس افتاده‌ی گدار را برای معرفی رشته‌ی فیلم تدریس می‌کردم، در خصوص این سؤال که «چرا با حاملگی پاتریشیا بسیار سرسری رفتار شده و هرگز بعداً به آن در فیلم پرداخته نمی‌شود؟»، یکی از شاگردان من گفت «چون فرانسوی است» و آن را با یک داستان فرانسوی که در فرانسه تجربه کرده بود، بسط داد. فکر نمی‌کنم این جواب درست بوده باشد و او امور زندگی واقعی را با واقع‌گرایی زیبایی‌شناسانه اشتباه گرفته بود؛ اما به نظر می‌رسید واکنش رک و بی‌پرده‌ی مایکل به حاملگی پاتریشیا برای این شاگرد، فهم او از مردم فرانسه را تبیین می‌کند.

به‌رغم واکنش مذکور، من معتقدم که شناخت تاریخ، سیاسی و فرهنگی یک کشور می‌تواند به تماشاگر در فهم انگیزش‌های واقع‌گرایانه‌ی فیلم‌های مشخص کمک کند. مثلاً، من جذب تصویر مطلوب ژاپن در فیلم هو هشیو هشین به‌نام شهر غم (۱۹۸۹) شده‌ام که یکی از سه‌گانه‌ی تایوانی هو است. مثلاً در آغاز فیلم شیسوکو، اینومی را در بیمارستان ملاقات می‌کند و شمشیر و یک شعر به هینوا ــ که برادر هینومی است ــ و کیمونویی را به هینومی می‌دهد. شیسوکو از فکر ترک زودهنگام تایوان، غمگین شده و از مهمان‌نوازی هینومی و برادرش تشکر می‌کند. واکنش من تا حد زیادی می‌تواند با این واقعیت توضیح داده شود که از سیاست‌های مستعمراتی ژاپن در تایوان، که به‌طور قابل ملاحظه‌ای از سیاست‌های آنها در چین یا کره متفاوت است، بی‌خبرم. وگرنه بعدها آموختم که برگردان هو از استعمارگرایی ژاپن در فیلمش غیر قابل باور نیست. بر عکس چین و کره رابطه‌ی تایوان با ژاپن در طول استعمارش، محققاً بیش‌تر تصرف از نوع نیازمندی مشترک است تا یک اضطرار و تهدید (۲۵). تا زمان وقوع جنگ جهانی دوم اقتصاد تایوان در اقیانوس آرام واقعاً رشد کرد. قدرت‌مندان ژاپن هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای به کارگیری تایوان به‌عنوان پایگاه ارتش خود نداشتند.

شناخت ما از میراث فرهنگی دولت ـ ملت می‌تواند در پذیرش انگیزش‌های ترکیبی/ فرامتنی فیلم به ما کمک کند. برای نمونه، قواعد و اصولی که در فیلم‌های ورزش رزمی یافت می‌شوند، ریشه در قالب‌های هنری دیگر دارد: تئاتر و رمان‌های ورزش رزمی. مخاطبانی که

با چنین قواعدی آشنایند، در پذیرش حرکت بازیگر اصلی در فیلم‌های ورزش رزمی از درختی به درخت دیگر یا از روی پشت‌بامی به پشت‌بام دیگر مشکلی نمی‌بینند. به‌علاوه فردی ممکن است بین فیلم‌ها و سریال‌های ورزش رزمی براساس ساختار روایتی ربطی بیابد؛ طرح آن‌ها به‌جای تبعیت از منطق علّی جدی‌تر که مخصوص فیلم‌های هالیوودی است، نسبتاً با مسامحه و به‌صورت چندبخشی ساخته می‌شود.

درست است که هنرهای سنتی یا دیگر قالب‌های هنری کشوری در ایجاد یک ژانر خاص در سینمای ملی تأثیر دارد، اما باید به‌هنگام ارزیابی چنین تأثیرات و قضاوتی محتاط باشیم که آیا این قواعد و رسومی که در هنرهای سنتی یافت می‌شوند، در فرهنگ مورد نظر بی‌نظیرند. خاستگاه ساختار چندقسمتی فیلم‌های ورزش رزمی و رمان‌ها غالباً ممکن است بسیار شتاب‌زده به تفاوت در جهان‌بینی گروه‌های گوناگون قومی نسبت داده شود: برای نمونه در حالی که غربی‌ها پدیده‌ای را براساس روابط علی و معلولی می‌سنجند، آسیایی‌ها آن پدیده را با روشی کل‌نگرانه در نظر می‌گیرند (۲۶). چنین رویکردی زمینه‌ی عمومی میان فرهنگ‌های متفاوت را نادیده می‌گیرد: ساختار افزاینده (افزودن یک قسمت به بعدی یا ارائه‌ی یک مبارزه بعد از دیگری) فقط مخصوص فیلم‌ها و رمان‌های ورزش رزمی نیست. وسترن‌ها و درام‌های ورزشی ساختارهای روایتی را در بر می‌گیرند که کاملاً مشابه ساختار فیلم‌های ورزش رزمی است ــ وسترن معاصر سام ریمی، زنده و مرده، را در نظر بگیرید.

روش بهتر برای فهم تفاوت‌های ساختار روایتی بین سینمای هالیوود و این ساختار در سایر سینماهای ملی بررسی آن‌ها براساس کارکرد مشترک‌شان است. یک روایت باید زمان مشخصی طول بکشد تا تماشاگر با بازیگر اصلی ارتباط برقرار کند یا تأثیرهای عاطفی در تماشاگر به حداکثر برسد. بنابراین اگر بازیگر اصلی سریع به هدفش برسد داستان خیلی زود بعد از آن تمام می‌شود. یکی از روش‌های ساده‌ی امتداد دادن روایت قرار دادن یک سری موانع است که قهرمان باید آن‌ها را از سر راه بردارد. این حوادث، مانند فیلم‌های خاص هالیوود، به‌صورت علی به هم پیوند خورده‌اند یا ممکن است به‌روشی چندقسمتی‌تر به هم وصل شوند. اگر چنین باشد، روش‌های متنوع امتداد دادن روایت در سینماهای ملی مختلف (در حالی که با جزئیات فرهنگی پوشش داده می‌شود) حقیقتاً کارکرد مشابهی خواهد داشت.

در نهایت، چگونه میراث فرهنگی دولت ـ ملت بر انگیزش هنرمندانه تأثیر می‌گذارد؟ در پژوهش‌های فیلم بین منتقدان و پژوهش‌گران فیلم گرایشی در مجذوبیت به فرم‌های هنری بومی یک کشور، به‌منظور توضیح سبک بصری متمایز مؤلف وجود دارد. مثلاً استفاده‌ی میز و گوشی از لانگ‌شات با سنت نقاشی طوماری ژاپن مقایسه می‌شود و این نکته را آشکار می‌کند که چگونه در هر دو تداوم زمانی، تجربه‌ی تماشاکردن را کشف می‌کنند (۲۷). یا

استفاده‌ی ازو از نماهای یک شیء یا منظره به‌عنوان گذری به صحنه‌ی بعدی که برای ادای دین به میراث فرهنگی ژاپن گرفته می‌شود و قابل مقایسه با لغات بالینی در شعرهای ژاپنی است، که در پایان خط پنجِ بخش قرار می‌گیرد، اما لغت اول خط بعدی را تغییر می‌دهد (۲۸).

آیا چنین مشابهت‌هایی به‌منظور اهداف اکتشافی طراحی می‌شوند (برای نمونه می‌توانیم کاربردهای چنین شیوه‌های سبکی را با مقایسه‌ی آن‌ها با شیوه‌های مشابه در فرم‌های هنری دیگر بهتر بفهمیم) یا آیا ادعاهای قوی‌تری دارند (برای نمونه رابطه‌ای علی بین چنین سبک‌های متمایزی و حضور فرم‌های دیگر هنری در فرهنگ‌هایشان وجود دارد) این امور ناواضح‌اند و نیاز دارند تا بیش‌تر در سایه‌ی کارگردانان و مقتضیات تولید بررسی شوند («معلول» مفهوم ضعیف‌تری از «علت» است). این حقیقتی غیر قابل تکذیب است که بعضی کارگردانان از قواعد و اصول جشنواره‌های فیلم آگاه‌اند و آگاهانه شیوه‌های سبک‌داری را کاوش می‌کنند که برای شناخت در فرهنگ خودشان متمایز به نظر می‌رسد. «هنر سینما» امروزه «هنر» در سینما است. در این صورت، رابطه‌ی بین سینمای ملی و میراث آن نباید ضرورتاً براساس معلول یا علیت بررسی شود، بلکه بیش‌تر باید براساس مواد یا انتخاب‌هایی که فیلم‌سازان در کارشان دارند، نگریسته شود. در این مفهوم باز هم رابطه‌ای وجود دارد که بین ملیت فیلم‌ساز و انگیزش هنرمندانه‌ی فیلمش ساخته می‌شود.

من این را بررسی کرده‌ام که آیا ملیت فیلم‌ساز یا ملیت سینما هیچ ربطی به روشی دارد که ما کارکردها یا انگیزش‌های ــ واقع‌گرایانه، ترکیبی، فرامتنی یا هنرمندانه ــ فیلم‌ها را درک می‌کنیم. استدلال کرده‌ام که می‌تواند، ولی آن را با روشی تصادفی و محتمل انجام می‌دهد. دقیقاً این که چگونه تاریخ فرهنگی و سیاسی دولت ـ ملت که فیلم‌ساز به آن تعلق دارد بر خود فیلم تأثیر دارد، باید در سایه‌ی اصول فیلمیک مورد بررسی واقع شوند.

قبل از نتیجه‌گیری برای این بخش، می‌خواهم وجود ارتباطی قوی‌تر را روشن کنم. تاریخ و میراث ملی محتملاً در انتخاب‌های روایتی یا شیوه‌های سبکی فیلم‌ساز نفوذ می‌کند. اما چه تأثیری بر فهم ما از سینمای ملی دارد؟ هرچه متناوباً فیلم‌سازان بیش‌تری از دولت ـ ملتی خاص، بر عناصر مخصوص ملت‌شان تکیه کنند شانس بیش‌تری در اختیار این عناصر برای مرتبط‌شدن به‌عنوان خصیصه‌های پیش‌الگویی سینمای ملی قرار می‌گیرد. با وجود این یکی از منافع اتخاذ نظریه‌ی پیش‌الگویی، این است که ربط بین سینمای ملی و ملیت از احتمالات است و اموری مربوط به ذات نیست. سینمای ملی ذات ملیت یا فرهنگ خود را انعکاس نمی‌دهد، بلکه آخری (ملیت یا فرهنگ) قبلی (سینمای ملی) را دارای اجزا و عناصری برای کشف و جست‌وجو می‌کند.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Jinhee Choi, (2006), "National Cinema, the Very Idea" in *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing.

پی‌نوشت‌ها:

1. Pacific Rim Consortium
2. PACRIM
3. Rupert Murdoch
4. Janet Staiger
5. Benedict Anderson
6. Hayward
7. Mette Hjort
8. Michael Billig
9. Noel Burch
10. Genevieve Sellier
11. Andrw Higson
12. Bedford Falls
13. Thomas Elsasser
14. Erich Pommer
15. Jesse Prinz

منابع:

1. Toby Miller et al, *Global Hollywood* (London: BFI Publishing, 2001), p. 89.
2. *Ibid*, p. 101.
3. Tino Balio, "Adjusting to the New Global Economy: Hollywood in the 1990s," in *Nationaland Regional Persoectives*, ed. Albert Moran (London and New York: Routledge, 1996), p. 34.
4. Janet Staiger, "A Neo-Marxist Approach" in *Film and Nationalism*, ed. Alan Williams (New Brunswick: Rutgers Universitypress, 2002), p. 234.
5. Philip Schlesinger, "Sociological Scope of National Cinema" in *Cinema and Nation*, eds. Mette Hjort and Scott Mackenzie (London: Routledge, 2000), p. 22.
6. Benedict, Anderson, *Imagined Communities: Reflections on origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, (London: Verso, 1992).
7. Susan Hayward, *French national cinema* (London: Routledge, 1996), pp. 14-15
8. *Ibid*.
9. Mette Hjort, "Themes of Nation" in *Cinema and Nation*, eds, Hjort and Mackenzie, pp. 108-9.
۱۰. به نظر می‌رسد استوارت هال این خط بحث را دنبال می‌کند، اگرچه او این دو را ترکیب می‌کند؛ ن.ک.:
Stwart Hall,"The Question of Culcural Identity", in *Modernity and it's Future*, eds, Stwart Hall, David Held, and Tony McGrew (Combridge: The Open University Press, 1992), pp.

296-9.

11. Burch and Sellier, "The Funny War of Sexes in French Cinema", in *Film and Nationalism* , ed. Williams, p. 153.

12. Andrew Higson, "The Limmiting Imagination of National Cinema" in *Cinema and Nation*, eds. Hjort and Mackenzie, p. 65.

13. *Ibid*, pp. 69-70.

14. *Ibid*.

15. Thomas Elsaesser, "Putting on Show: The European Art Movie", *Sight And Sound*, 4, (April 1994), pp. 25-6.

16. Hingson, "Limmiting Immagination of National Cinema", pp. 67-8.

17. Peter Bondanella, "A Fistful of Pasta: Sergio Leone and Spaghetti Western" in *Italian Cinema: From Neo-Realism to The Present*, 3rd edition, (New York: Continuum, 2001), pp. 225-6.

18. George A. Huaco, *The Sociology of Film Art*, (New York: Basic Books Inc., 1965), pp. 35-6.

19. Jesse Prinz, *Furnishing the Mind*, (Combridge: MIT Press, 2002), p. 52.

20. *Ibid*, p.63.

21. *Ibid*, p. 65.

۲۲. پرینز اصطلاح گروه‌های درجه بالاتر را در عوض به کار می‌برد.

23. Kristian Tompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 16.

24. *Ibid*, pp. 19-20.

25. Hayman Kublin, "Taiwan's Japenese Interlude, 1895-1945" in *Taimanian In Modern Times*, ed. K.T. Sih, Asia in the Modern World Series, no. 13, St. John University, pp. 344-6.

26. Richard E. Nisbett et al, "Culcure and System of Thought: Holistic Versus Analytic Cognition" *Psychological Review*, 108, no. 2 (2001), pp. 291-310.

27. Noel Burch, *To Distant Observer: Form and Meaning in the Japenese Cinema* (Berkely: University of California Press, 1979), pp. 228-9.

28. *Ibid*, pp. 160-1.