اصل ایده‌ی سینمای ملی

جینهی چوی
ترجمه‌ی بابک تبرایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی بـه ادبیات اخیراً به‌کار رفته درباره‌ی سـینمای ملی این تصور را به‌وجود می‌آورد که انگاره‌ی سینمای ملی اصطلاحی منسوخ است که دیگر رده‌بندی مفیدی بـرای تحلیل فیلم‌ها به‌حسـاب نمی‌آید. به‌نظر می‌رسـد که از میان خیل عوامل، جهانی‌شـدن دلیل اصلی بازنگری در مفهوم سینمای ملی باشد. طی فرایند جهانی شدن، شـبکه‌هایی که بخش‌های متفاوت جهان را به‌هم متصل می‌کنند. پرسرعت‌تر و پیچیده‌تر شـده‌اند. کالاهـای اقتصـادی و فرهنگی و نیز اطلاعات، با سـرعتی بیش از سـابق در جهان سفر می‌کنند. اما به نظر می‌رسد که صرفاً گردش سریع و توزیع کالا و اطلاعات در سرتاسر جهان مطرح نیست، بلکه این قبیل تبادلات فرهنگی و اقتصادی، موجب کم‌رنگ شدن آن چیزی شده که ما زمانی هویت‌ها و حد و مرزهای ملی‌مان می‌دانستیم.

سینمای ملی، چه به‌عنوان یک شکل هنری و چه به مثابه سرگرمی، غالباً محصولی فرهنگی در نظر گرفته می‌شود و نمونه‌ی ملیت یا هویت ملی است. اما اگر آن‌چه درباره‌ی جهانی شدن گفته می‌شود درست باشد، پیوند میان سینمای ملی و ملیت در حال تضعیف است. این نگرانی ـ یا سـتایش ـ در مورد انحلال حد و مرزهای ملی، مفهوم‌سازی دوباره‌ی جدی سینمای ملی را ایجاب می‌کند. یـک راه‌حل ظاهراً محبوب برای این مسأله، جانشین کردن سینمای ملی با چیزی هماهنگ‌تر با فرآیند جهانی شدن است: سـینمای جهان باید به‌جای سـینمای ملی، به سینمای «فراملی(transnational)» نزدیک شـود. امـا به‌نظر می‌رسـد که پیـش از آن‌که بتوانیـم به قطعیـت بگوییم که باید سـینمای ملی را به‌کل نادیده بگیریم، بایسـتی برخی از سـردرگمی‌های مفهومی در این باره را حل و فصل کنیم.

بسیاری از مباحثات پیرامون سینمای ملی ـ مانند نگرانی‌های در مورد امپریالیسـم فرهنگی ناشی از سـلطه‌ی سـینمای هالیوود در جهان، یا اسـتدلال‌های له یا علیه کنترل‌های دولتی که از فیلم‌های بومی حمایت می‌کنند ـ مبنای‌شـان برداشـت‌های متفاوتی از سـینمای ملی است. به عقیده‌ی من برای بررسـی سینمای ملی سه رویکرد وجود دارد: «نظریه‌ی ارضی»، «نظریه‌ی کاربـردی» و «نظریه‌ی ارتبـاط». در این مقاله، من اسـتدلال خواهم کرد که نزدیک شـدن به یک سـینمای ملی بر اسـاس منشـأ ملی‌اش یا در پرتـو کارکرد آن درون یـک دولت ـ ملت (nation-state) در دسـتیابی به ایده و نقش سینمای ملی ناتوان خواهد بود، و نشان خواهم داد که ارزیابی سینمای ملی لزوماً باید به شکل ارتباطی باشد.

اصل ایده‌ی سینمای ملی

یکی از ساده‌ترین راه‌های شناخت یک سینمای ملی بر مبنای منشأ یا مملکت آن است. یعنی «سینمای ملی» اشاره به گروه فیلم‌هایی دارد که درون یک دولت ـ ملت خاص تولید می‌شوند. برای نمونه، سینمای فرانسه فیلم‌هایی است که در فرانسه تولید می‌شوند. تعیین سینمای ملی بر اساس منشأ ملی آن ظاهراً در کم‌ترین حالت مستلزم یک شرط حداقلی است: حد و مرزهای «ارضی». یک سینمای ملی محصول فعالیت‌ها و سازمان‌های «درون» یک دولت ـ ملت است. «سینمای ملی»ای که به این ترتیب تعبیر شده، به مثابه اصطلاحی نمایه‌ای (indexical) به‌کار می‌رود که به کلیت فیلم‌های تولیدشده درون یک دولت ـ ملت ارجاع دارد. من این رویکرد را «نظریه‌ی ارضی» می‌خوانم.

جالب توجه است که این برداشت از سینمای ملی را غالباً می‌توان در استدلال‌های به نفع مقررات دولتی برای حمایت از صنعت سینمای داخلی در برابر سینمای هالیوود پیدا کرد. نگرانی عمده‌ی نهفته در این قبیل مدعاها، مسأله‌ای اقتصادی است: صنعت فیلم داخلی در یک دولت ـ ملت مفروض تحت‌تأثیر نیروهایی قرار می‌گیرد که عمدتاً در خارج از مرزهای ملی وجود دارند. مسلماً تهدید اصلی، سینمای هالیوود است که از اوایل دهه‌ی ۱۹۱۰ بازار جهانی را تحت سلطه‌ی خود دارد. یکی از عواقب این سلطه، توزیع نابرابر منابع و سرمایه بوده، که به نوبه‌ی خود منجر به عدم توازن میان نسبت فیلم‌های وارداتی و فیلم‌های تولید شده در داخل می‌شود. سینمای هالیوود مانع از حفظ یا توسعه‌ی زیربنایی صنعت فیلم دیگر دولت ـ ملت‌ها می‌شود، زیرا در غیر این‌صورت آن‌ها می‌توانند با هالیوود رقابت کنند.

نظریه‌ی ارضی سینمای ملی، حتی در ساده‌ترین شکلش، با یک پیچیدگی مفهومی مواجه است. فعالیت‌ها و فرایندهای جمعی تولید فیلم، داشتن و حفظ حتی حداقل نیازها در درون مرزهای ارضی را دشوار می‌کنند. تولیدات هزینه‌بر را در نظر بگیرید: شرکت‌های فیلم‌سازی چه برای دور زدن سهمیه‌ی وارداتی تعیین‌شده از سوی یک کشور و چه برای استفاده از هزینه‌های کم‌تر تولید، غالباً فیلم‌هایی را هم در دیگر قسمت‌های جهان فیلم‌برداری می‌کنند. برای نمونه، وسترن‌های ایتالیایی اغلب در اسپانیا فیلم‌برداری می‌شدند. پس شاید در طبقه‌بندی یک فیلم در سینمای ملی نه محل فیلم‌برداری، بلکه مالکیت یا حق تولید آن را باید مبنا قرار داد: یعنی آن‌که فیلم به چه کسی (کشوری) تعلق دارد؟ در صنعت فیلم، کپی‌رایت یک فیلم متعلق به کمپانی تولید یا استودیوی آن است. بنابراین، رابطه میان یک فیلم و منشأ ملی آن، رابطه‌ای غیرمستقیم و با واسطه است: ملیت یک سینما بر اساس و به‌واسطه‌ی ملیت یک کمپانی تولید یا یک استودیو تعیین می‌شود. با در نظر گرفتن این قضیه، می‌توانیم تعریف ارضی از سینمای ملی را به این شکل تعدیل کنیم: هر فیلم بر اساس ملیت استودیو یا کمپانی تولیدش، نمونه‌ای از یک سینمای ملی است.

نظریه‌ی ارضی سینمای ملی، حتی در این شکل تعدیل‌شده‌اش، با دشواری مفهومی دیگری روبه‌روست: راهکارهای تولید مشترک در تولید فیلم ـ هم تولیدات مشترک توافق‌محور میان دولت ـ ملت‌های مختلف و هم تولیدات مشترک بر اساس سهم سرمایه‌گذاری میان شرکت‌ها ـ این پرسش را مطرح می‌کنند که چه‌طور می‌توان مالکیت فیلم را تعیین کرد و چگونه می‌شود تنها یک ملیت را به فیلمی اختصاص داد. تولید مشترک پدیده‌ی جدیدی نیست.

از دهه‌ی ۱۹۲۰ فیلم‌ها به‌صورت مشترک تولید می‌شدند و منابع و تجربیات ملت ـ

کشورهای مختلف را گرد هم می‌آورند. اخیراً، تولید مشترک درون صنایع فیلم ناحیه‌ای ـ به یکی از گزینه‌های محبوب در تلاش برای رقابت با هالیوود بدل شده است. مثلاً، «پاکریم» (ThePacificRimConsortiumforPublicBroadcasting) برای ایجاد سهولت در تولیدات مشترک کشورهای حاشیه‌ی اقیانوس آرام تأسیس شد. کشورهای اروپایی در سال ۱۹۸۹ صندوقی برای تولیدات مشترک تمام اروپایی تأسیس کردند به نام Eurimages، که هدفش ایجاد یک بازار پان‌اروپایی و تولید فیلم‌هایی بود که هویت فرهنگی پان‌اروپایی را تضمین کنند.[۱] بلاک‌باستر اروپایی در سال ۱۹۹۹، «آستریکس و اوبلیکس علیه سزار»، تولید مشترک فرانسه، آلمان و ایتالیا بود. حالا این فیلم متعلق به سینمای [ملی] فرانسه است، یا آلمان، یا ایتالیا؟

به‌علاوه، مجتمع‌های رسانه‌ای چندملیتی، درون مرزهای ملی متعددی سرمایه‌گذاری و عمل می‌کنند که باعث می‌شود تعیین ملیت خاصی برای آن‌ها دشوار باشد.[۲] برای نمونه، روپرت مرداک، رئیس News Corp، که یک مجتمع نشر مستقر در استرالیاست، سهام فائقه* فاکس قرن بیستم در امریکا، بریتیش اسکای براداکستینگ در بریتانیا، و استار تی‌وی در هنگ‌کنگ را به‌دست آورد.[۳] جنت استایگر معتقد است که «هر تلاشی برای فهم این‌که یک مجتمع فیلم‌سازی بزرگ «متعلق به چه ملتی» است، تلاشی غیرممکن، و اصلاً غیرضروری است.»[۴]

اگر رویکرد ارضی به سینمای ملی، رویکردی بیش‌تر مبتنی بر تولید ـ و صنعت ـ است، مبنای رویکرد کاربردی برای به رسمیت شناختن نمونه‌های سینمای ملی این است که که یک فیلم در سطح متن چه چیزی بیان می‌کند و درون یک ملت ـ کشور چگونه کاربردی دارد.

سینمای ملی غالباً در پرتو این دو عامل بررسی شده که می‌خواهد بر چه چیزی تأکید کند و در مقابل چه چیز واکنش نشان دهد: یعنی به ترتیب، هویت ملی و هالیوود. اگر کوشش برای تعریف سینمای ملی در رابطه با هویت ملی را نظریه‌ای «کاربردی» بخوانیم، کوشش برای تعریف سینمای ملی به لحاظ افتراق محصول ـ یعنی چگونه محصول [سینمای ملی] از سینمای هالیوود و دیگر سینماهای ملی متفاوت می‌شود ـ را می‌توان نظریه‌ای «ارتباطی» دانست.[۵] اگرچه بسیاری از رویکردها به سینمای ملی این دو نظریه را با هم تلفیق می‌کنند، من به‌خاطر وضوح مفهومی میان این دو تمایز قائل خواهم شد. چرا که فرض‌های زیربنایی هر یک از این دو رویکرد مسائل متفاوتی را مطرح می‌کنند و در نتیجه برای جایگاه سینمای ملی در این عصر جهانی شدن، راه‌حل‌های متفاوتی را نیز ارائه می‌دهند. من ابتدا رویکرد کاربردی را بررسی می‌کنم.

سینمای هالیوود در نتیجه‌ی سلطه‌ی طولانی‌مدتش بر بازارهای فیلم جهانی، به تهدیدی فرهنگی و اقتصادی برای بیش‌تر کشورهای جهان تبدیل شده است. دیگر اجتماعات سینمایی، یا به‌واسطه‌ی تلاش‌های هوشیارانه‌ی دولتی برای حمایت از صنعت سینمای داخلی و/یا از طریق جنبش‌های سینمایی بومی، ابزارهایی برای رقابت با سینمای هالیوود کسب کرده‌اند. اما سینمای ملی را نمی‌توان صرفاً به‌صورت منفی تعریف کرد. چنین کاری تنها دو دسته‌ی بزرگ برایمان باقی می‌گذارد: سینمای هالیوود و مابقی. در نتیجه ما برای تفاوت قائل شدن میان سینماهای ملی مختلف، به معیاری اضافی نیازمندیم. وقتی در دسته‌بندی تفاوت‌های میان سینماهای ملی به بن‌بست می‌رسیم، هویت‌های ملی مفید واقع می‌شوند.

در توضیح هویت ملی تأکید شده در یک

* تعداد سهامی که قدرت تصمیم‌گیری در شرکتی را به دارنده آن می‌دهد.(م)

سینمای ملی، فیلم‌پژوهان غالباً به انگاره‌ی بندیکت اندرسن مبنی بر ملت به مثابه «جامعه‌ی تصور شده» متوسل می‌شوند.[۶] اندرسن مدعی است که ملت، یک جامعه تصور شده است که به اعضایش حسی از هویت و تعلق می‌بخشد. به‌نظر اندرسن، چنین هویتی به‌واسطه‌ی مصرف محصولات فرهنگ چاپی مدرن، از جمله روزنامه‌ها، حاصل می‌شود. با آشکار شدن تاریخ ملی در روزنامه‌ها، ادبیات و رسانه‌ها در مقابل زمینه‌ی محیط و مکان‌های آشنا، خوانندگان حسی از جامعه را به‌دست می‌آورند که مشخصه‌اش علاوه بر مرزهای ملی، درکی از سرنوشت و تاریخ مشترک نیز هست. اگرچه اندرسن سینما را هم به‌عنوان یکی از ابزارهای ساخت ملیت ذکر نمی‌کند، ولی با توجه به این‌که یک روایت سینمایی، مانند رمان و دیگر شکل‌های ادبیات، موجب یک روشنگری ملی در چارچوب زمان و مکان می‌شود، به‌نظر می‌رسد که سینما هم قادر باشد تا برای بیننده‌اش درکی از هویت ملی را موجب شود.

ایده‌ی اندرسنی از ملت غالباً در خیلی از توضیحات فیلم‌پژوهان درباره‌ی سینمای ملی به‌کار می‌رود. مثلاً سوزان هیوارد برای شرح رابطه‌ی بین هویت ملی و سینمای ملی شدیداً متکی به انگاره‌ی اندرسن است. هیوارد به تبع اندرسن این را اصل قرار می‌دهد که یک ملت، موجودیتی است که جمعیت و جامعه‌ای تصورشده را دربر می‌گیرد که اعضایش را قادر به شکل دادن هویت‌هاشان می‌کند. از نظر هیوارد، سینمای ملی فرانسه، چه آشکارا و چه تلویحی، ایدئولوژی مسلط آن ملت را تأکید کرده یا بازسازی می‌کند.[۷] هیوارد برای نیفتادن در دام تصوری انعطاف‌ناپذیر از هویت ملی، بر این عامل تأکید می‌کند که بیان‌گری ملیت در سطوح مختلف رسانش می‌شود و در نتیجه سینمای ملی «بازتاب‌های ساده و ناب تاریخ نیست، بلکه بیش‌تر استحاله‌ی تاریخ است».[۸]

اگرچه شخصیت‌پردازی هیوارد از سینمای ملی به‌عنوان بازتاب یا (باز)سازی ایدئولوژی‌های ملی، مفهوم خود سینمای ملی را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، بنا به تعریفش، هر فیلم فرانسوی مستقیم یا غیرمستقیم درباره‌ی فرانسه است. متی هیورت، با استفاده از انگاره‌ی ملی‌گرایی مبتذل مایکل بیلیگ، ضرورت بازشناختن «درباره‌گی مبتذل» (band aboutness) از «درونمایه‌ای کردن» (thematization) را به ما خاطر نشان می‌کند.[۹] او سپس مفید بودن سینمای ملی را در تعبیر قبل به پرسش می‌کشد. یعنی آن‌که حتی اگر فیلمی در مکان خاص در یک ملت ـ کشور ساخته شود و زبان مادری آن‌جا را به‌کار برد، بیننده اغلب بدون توجه از این عناصر می‌گذرد، مگر این‌که [این عناصر] کانونی شوند. برای نمونه، نیویورک‌سیتی می‌تواند کارکردی همچون مکانی ژانری داشته باشد، مثل مجموعه‌ی تلویزیونی friends، یا آن‌که می‌تواند به‌عنوان مکانی خاص، درونمایه‌ای شود، مثلاً در منهتن یا آنی‌هال وودی آلن. هیورت ـ به‌نظر من به‌درستی ـ چنین استدلال می‌کند که تا وقتی عناصر مختص یک ملت کارکردهای روایی خاصی نداشته باشند، فیلم نمی‌تواند به هدفش در هدایت بیننده برای اخذ هویتی ملی دست یابد.

استدلال‌های پیرامون حمایت از صنعت فیلم ملی در برابر امپریالیسم فرهنگی امریکا اغلب بر گونه‌ای از مفهوم کارکردگرایانه‌ی سینمای ملی استوارند. یک استدلال معمول چنین پیش می‌رود: سینمای ملی بیننده را دعوت می‌کند تا خودش را چون عضوی از یک فرهنگ و جامعه‌ی ملی تصور کند؛ محبوبیت سینمای هالیوود اجازه‌ی چنین فرصت‌هایی را به صنعت فیلم داخلی نمی‌دهد؛ بنابراین سینمای هالیوود فرهنگ‌های ملی را همگن می‌کند. اما آیا منطقی بودن چنین استدلالی بدیهی

است؟ یکی از فرض‌های نهفته در این استدلال این است که حضور یک بخش تولید در صنعت فیلم داخلی برای بیان فرهنگی یک ملت ـ کشور لازم و کافی است. طبیعتاً این‌جا این پرسش مطرح می‌شود که آیا رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی (که این استدلال بر مبنای آن اقامه شده) معقول و امکان‌پذیر است یا خیر. من مدعی‌ام که خیر.

انتقادهای گوناگونی به رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی وارد است: یکی این‌که، گفته می‌شود هویت‌های ملی باید ساخته شوند و آن وقت می‌توان پرسید که مگر این هویت‌ها شاخصه‌ی آن فرهنگ ملی خاص نیستند؟ دیگر آن‌که، اگر یک سینمای ملی نیازمند پاسخ‌های همگنی از مخاطبان یک ملت ـ کشور یا درکی از وحدت در میان شهروندانش باشد، با توجه به دریافت گوناگون سینمای ملی در داخل و خارج، فیلم‌های خیلی کمی در رده‌های سینمای ملی جای می‌گیرند. من انتقاد اول را چالش «ماهیت‌باورستیز» (anti-essentialites) و دومی را مسأله‌ی «دریافت» (reception) می‌نامم. ابتدا به چالش ماهیت‌باورستیز می‌پردازم.

در درک تلویحات استدلال ماهیت‌باورستیز باید محتاط باشیم. یک ماهیت‌باورستیز می‌تواند موضعی حداکثری اتخاذ کند، به این ترتیب که مدعی شود هیچ‌گونه سینمای ملی مستقل از متونی وجود ندارد؛ چنین سینمایی تماماً ساخته‌شده و صرفاً به شکل بازنمایی‌هایی ضد و نقیض وجود دارد. یا آن‌که می‌تواند استدلال کند ملتی مفروض، دارای هیچ‌گونه فرهنگ مؤثق ناب و منحصر به فردی نیست.[۱۰] این‌ها دو استدلال مجزا هستند. زیرا اولی وجود هستی شناختی فرهنگ ملی را یکسر انکار می‌کند، در حالی‌که دومی فقط ارجحیت سنت‌های ملی و فرهنگی خاص را منکر می‌شود.

اما استدلال ماهیت‌باورستیز، به هر شکلی که تعبیر شود، باز هم به کل ناقض رویکرد کارکردگرا نیست. توجه به این نکته حائز اهمیت است که تعریف کارکردگرایانه از سینمای ملی دو بخش دارد: (۱) در سطح متن بازنمایی چه چیزی است و (۲) چگونه برای اعضای یک جامعه‌ی ملی کارکرد دارد. استدلال ماهیت‌باورستیز تنها بخش اول را مردود می‌داند. در این صورت، یک کارکردگرا می‌تواند با بیان این مطلب از موضع خود دفاع کند که حتی اگر هویت ملی بازنموده در یک فیلم، به این لحاظ که برساختهٔ است، داستانی/تخیلی باشد؛ کماکان می‌تواند روی بیننده تأثیری سببی داشته باشد. اگر کارکرد سینمای ملی بسیج کردن شهروندانش و ساختن حسی از ملیت و هویت است، جایگاه به اصطلاح «فرهنگ ملی» ضرورتاً مانع از چنین کارکردی نمی‌شود. آن‌چه این‌جا مطرح است لزوماً ماهیت برساخته‌ی فرهنگ ملی به‌خودی خود نیست، بلکه آن است که بیننده برخی از مشخصه‌های عرفی فرهنگ ملی را موثق و اصیل قلمداد کند. به همین ترتیب، اصالت فرهنگی بازنموده در سینما می‌تواند ولو به‌شکلی ناموجه، بیننده را به این تصور هدایت کند که او در اعمال فرهنگی منحصر به ملتش شرکت داشته است.

هر دو شکل استدلال توجه ما را به این مقوله‌ی معرفت‌شناسانه جلب می‌کند که آیا سینمای ملی به‌درستی فرهنگ ملی را منتقل می‌کند یا خیر. این نگرانی معقولی است که ما نباید به صرف زمینه‌های متنی، ماهیتی خاص را به یک فرهنگ ملی نسبت دهیم. برای نمونه نوئل برک و ژنویو سلیه داده‌ی جالبی درباره‌ی ساختار پیرنگ سینمای فرانسه در دهه‌ی ۱۹۳۰ در اختیارمان می‌گذارند: در سی درصد فیلم‌های فرانسوی ساخته‌شده در این دوره رابطه‌ی زنای با محارم پدر/دختر وجود دارد![۱۱] اما ما نمی‌توانیم از این داده مستقیماً هیچ نتیجه‌ای درباره‌ی حقیقت سکسوآلیته‌ی فرانسویان و فرهنگ‌شان برداشت کنیم. زیرا فیلم بازتاب مستقیم

جامعه نیست؛ میان این دو همواره واسطه‌ای وجود دارد. اما کماکان باید میان این دو پرسش تمایز قائل شد: آیا سینمای ملی به‌طرز مطمئن و صحیحی فرهنگ ملی را بازنمایی می‌کند یا خیر؛ در مقابل این سؤال که آیا سینمای ملی کارکرد فرض‌شده‌اش درون یک ملت ـ کشور را انجام می‌دهد یا خیر.

حالا به چالش دوم در رویکرد کارکردگرایانه می‌پردازم. این چالش مطرح‌کننده این پرسش است که سینمای ملی چگونه مصرف و دریافت می‌شود. برای نمونه، اندرو هیگسن به ظرفیت سینمای ملی برای برانگیختن حسی از جامعه یا تعلق در میان اعضای مخاطبان مشکوک است. شکاکیت او ریشه در دریافت گوناگون و متفاوت فیلم‌های بریتانیایی در بازار داخلی دارد. فیلم‌های بریتانیایی نظیر ***چهار عروسی و یک تشییع جنازه*** (۱۹۴٤) و ***The Full Monty*** (۱۹۹۷)، که در بریتانیا فیلم‌برداری و تولید شدند، برای مخاطبان بریتانیایی محرک بریتانیایی بودن نشدند.[۱۲] توجه هیگسن به دریافت ناهمگن فیلم‌ها از آن لحاظ موجه است که ما نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که هر فیلم در داخل ملت ـ کشور و یا در خارج چگونه دریافت می‌شود، و نیز نمی‌توانیم بدانیم که واکنش‌های نسبت به فیلم در داخل و/یا خارج از کشور نزدیک به هم و همگرا هستند یا نه. اگر یک رویکرد کارکردگرا به سینمای ملی واقعاً مستلزم تجربه‌ی همگن در میان بینندگانش باشد، اعتراض هیگسن درست به هدف نشسته است.

هیگسن چنین استدلال می‌کند که سینمای ملی را باید عمدتاً چون نامی تجاری یا عامل جذب مشتری برای تضمین بازار داخلی و بین‌المللی در نظر بگیریم.[۱۳] به‌نظر می‌رسد که مراد هیگسن از «سینمای ملی»، یک «طعم» یا «لحن» ملی خاص باشد که از طریق روایت، صحنه‌پردازی، یا ملیت بازیگران و عوامل ارائه می‌شود.[۱٤] برای نمونه، فیلم برنده جایزه شکسپیر عاشق، اگرچه تولید مشترک بریتانیا و ایالات متحد بود و توسط کمپانی‌های بدفورد فالز، برادران وارنر و میراماکس تولید شد، ولی قصد دارد [تا از طریق حال و هوایش] بریتانیایی باشد.

اما «سینمای ملی» به تعبیر فوق به‌نظر تا حدی سطحی می‌رسد. چرا که این نظریه توجیه نمی‌کند که چگونه در تاریخ سینما، با «سینمای ملی» به‌عنوان یک رده‌ی اصلی برخورد شده؛ و توضیح هم نمی‌دهد که چگونه مفهوم سینمای ملی، کارکردی همچون چارچوبی ارجاعی برای بینندگان و منتقدان دارد. حتی اگر چنان که هیگسن ادعا می‌کند، سینمای ملی اهمیتش در نامی تجاری بودن برای بینندگان یا داوران جوایز باشد، برای آن‌که سینمای ملی این‌گونه کارکردی داشته باشد، بیننده، چه در داخل و چه در خارج، احتمالاً بر اساس ویژگی‌های متنی قابل‌تشخیص، باید بتواند برداشت‌های مشخصی از آن نام تجاری داشته باشد.

نظریه‌ی ارتباطی «سینمای ملی»، هم‌چون نظریه‌ی هیگسن، بر این نکته تأکید می‌کند که یک سینمای ملی در یک بازار فیلم با افتراق تولیدش مشخص می‌شود. اما «سینمای ملی» به‌عنوان یک رده‌ی فیلمی، چیزی بیش از یک نام تجاری صرف است. برای آن‌که گروهی از فیلم‌ها دسته‌ی «سینمای ملی» را شکل دهند، بایستی ویژگی‌های مشترکی را از خود بروز دهند ـ به لحاظ روایی و/یا سبکی ـ که مشخصاً آن‌ها را از سینماهای ملی دیگر و هالیوود متمایز کند. مثلاً فیلم‌های اکشن کره‌ای دسته‌ی موفقیت‌آمیزی را به‌وجود نمی‌آورند مگر آن‌که بتوانند اساساً خودشان را هم از سینمای اکشن هنگ‌کنگ و هم از هالیوود متمایز کنند.

به‌علاوه، رویکرد ارتباطی به سینمای ملی، سینمای ملی را به‌مثابه ابزاری برای یک غایت

مطـرح نمی‌کنند؛ یعنی آن‌که آن را وسـیله‌ای برای تجسم بخشـیدن به هویت ملی یا میراث فرهنگی نمی‌دانند. یک کانون سـینمای ملی بـا تاریخ ملی یـا میراثش تنها یکی از راه‌های پرشـماری اسـت که سـینمای ملی می‌تواند خـودش را به آن طریق بنمایاند. همچنان‌که تامس السـر به زیبایی عنوان می‌کند؛ «سـینمای ملی تنها به مثابـه یک رابطه، و نـه یک ماهیت، و با وابسـته بودن بـه دیگر انواع فیلم‌سـازی معنا می‌یابد».[۱۵] بنابراین، معنا و اهمیت پیدایش یک سینمای ملی تنها در صورتی به‌درستی درون یـک زمینـه‌ی تاریخی قرار می‌گیـرد که در قیاس با هالیوود و/یا دیگر سینماهای ملی باشد.

نظریـه‌ی ارتباطـی «سـینمای ملـی» مـا را به بازنگری در دوگانگی کاذب میان سینمای «ملی» و «فراملی» هدایت می‌کند. مباحثات جاری درباره‌ی سـینمای ملی علیـه فراملی طوری بـه این دو رده می‌پردازند کـه گویی آن‌ها مربوط به دو «سـبک» سـینمایی متفاوتند. یک «سینمای ملی» توسط یک صنعت فیلم داخلی تولید می‌شود، درون یک ملت ـ کشـور گـردش می‌کند، و به یـک مخاطب ملی متوسـل می‌شـود؛ در حالی‌که «سـینمای فراملی» دارای سـرمایه‌گذاری بین‌المللی اسـت، توزیعش گسـترده‌تر از صرفاً درون کشور تولیدکننده است، و قابلیـت اتکا به مخاطبانی در آن‌سـوی مرزهای ملی را دارد.[۱۶] اما به عقیده‌ی من، سـینمای ملی از حـدود این دو روال صنعتـی هم گذر می‌کند. مثلاً سینمای هنری، به‌رغم گردش در جشنواره‌های فیلم بین‌المللی ـ و فراملی بودنش به این لحاظ ـ کماکان علقه‌های قدرتمندی با سرچشمه‌های ملی‌اش دارد: سـینمای هنری در اغلب اوقات کارکردی همچون نماینده‌ی یک ملت ـ کشور دارد.

راه بهتری برای نزدیک شدن به موارد استفاده‌ی متفاوت «سـینمای ملی» در گفتمان فیلمی است، نه [بررسـی آن] به لحاظ «روال توزیـع»اش، بلکه به لحاظ «حوزه»ی این اصطلاح. سینمای ملی به‌عنوان یـک رده (category) اغلب میـان دو حالت در نوسان اسـت: فرارده (supra-category) ـ که فعالیت‌های سینمایی فیلم‌سازان در یک عرصه‌ی ملی را هم در داخل مرزهای ملی و هم به‌صورت فراملی شامل می‌شـود ـ و زیررده (sub - category) ـ که هنگام ترکیب بازیگر رده‌بندی‌های فیلمی مانند ژانر یا سـبک شکل می‌گیرد. وقتی به سینمای ملی به‌عنوان یک فرارَده نگاه می‌شـود، نه تنها فیلم‌هایی را دربر می‌گیرد که بـرای مخاطبان داخلی طراحی شـده‌اند، بلکه فیلم‌های با پخش بین‌المللی‌تر را نیز شامل می‌شود.

در چنین مواردی، سـینمای ملـی اغلب همراه اسـت با تعـدادی «مؤلف» یا مجموعـه آثار آن‌ها. اینگمـار برگمان یکی از کارگردان‌هایی اسـت که نماینده‌ی سینمای سوئد در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ محسوب می‌شد. به همین شـکل، ساتیا جیت‌رای که کارگردانـی بنگالی بود، نماینده‌ی هند اسـت. رابطه‌ی میان «مؤلف» و سـینمای ملی کاملاً پیچیده است چرا که کارگردان‌های «مؤلف» غیرهالیوودی غالبـاً در جایگاه‌هایـی نظیـر جشـنواره‌های فیلم بین‌المللی شـناخته می‌شـوند، که بازاری متمایز از بازارهای توده‌محور را شـکل می‌دهند. به‌علاوه، و به‌طـرزی کاملاً جالب، گاهـی فیلم‌های آن‌ها برای خوش آمدن به مذاق جشنواره و نه جلب مخاطبان گسـترده‌ی داخلـی سـاخته می‌شـوند. علی‌رغم خطـر نسـبت دادن اصالت و خلاقیت سـبک این کارگردان‌هـا بـه چیـزی خصوصاً فرهنگـی ـ به معنـی تلاش برای تعیین کردن منشـأ سـبک‌های آن‌ها در شـکل‌های هنری سنتی منحصر به فرهنگ مربوطه‌شـان ـ فیلم‌های بـه کارگردانی «مؤلف‌ها»، در بیننده شـدیداً میل برداشت یک سینمای ملی را برمی‌انگیزند. قسـمت بعد گذری خواهد داشت به این‌که چگونه آثار کارگردان‌های «مؤلف» کارکردی

همچون «نمونه‌های بارز» سینمای ملی می‌یابند.

از سوی دیگر، وقتی سینمای ملی کارکرد زیررَده دارد، دست ما را برای ارزیابی ژانر فرعی یک رده‌ی فیلمی بازتر می‌کند. سه راه برای در نظر گرفتن سینمای ملی به مثابه یک زیررده وجود دارد، هر چند که این سه راه هم تماماً حق مطلب را ادا نمی‌کنند. نخست، سینمای ملی در شکل وصفی‌اش، می‌تواند به‌عنوان یک برچسب ملی استفاده شود که خودش را از هالیوود و دیگر سینماهای ملی متمایز می‌کند، آن هم از طریق قرار گرفتن درون یک ژانر. برچسب «سینمای ملی» اغلب از ژانر به نفع خود استفاده نمی‌کند، مانند وسترن ایتالیایی، گنگستری ـ نوآر هنگ‌کنگی، و انیمه‌ی ژاپنی. چنین برچسبی در واقع برای دادن ویژگی‌های متمایزکننده به فیلم‌های تحت این نام تجاری طراحی می‌شود. برای نمونه، وسترن‌های اسپاگتی سرجیو لئونه، مانند **به‌خاطر یک مشت دلار** (۱۹٦٤)، **به‌خاطر چند دلار بیش‌تر** (۱۹٦۵) و **خوب، بد، زشت** (۱۹٦٦) فرمول کلاسیک وسترن‌های امریکایی دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ را اقتباس و روزآمد کردند. در وسترن‌های لئونه، مرز میان خوب و بد محوتر از مرزهای این‌چنینی در وسترن‌های امریکایی می‌شود. برخلاف وسترن‌های امریکایی، که در آن‌ها قهرمان و شریر بازنمود ارزش‌های اخلاقی متضاد بودند، در فیلم‌های لئونه، پروتاگونیست‌ها اخلاقیاتی دوگانه دارند. آن‌ها غالباً با انگیزه‌های خودخواهانه (معمولاً نفع اقتصادی) دست به عمل می‌زنند، که در این امر با شریرها شریک‌اند. [در این فیلم‌ها] روان‌شناسی شخصیت هم پیچیده‌تر از شخصیت‌های وسترن‌های امریکایی است که تنها معدودی مشخصه‌ی قابل‌شناسایی دارند. سبک بصری لئونه هم، مثل اصرارش به استفاده از اکستریم کلوزآپ از چهره شخصیت‌ها، با سبک هالیوود فرق دارد.[۱۷] در این‌جا ملیت گروهی از فیلم‌ها کارکردی یکسر به‌عنوان زیررده دارد، و بینندگان مشخصه‌های بارزی را هم در مورد آن پیدا می‌کنند.

دوم، سینمای ملی به‌عنوان یک زیررده می‌تواند بر مجموعه‌ای از فیلم‌های به کارگردانی گروهی از فیلم‌سازان اطلاق شود که در یک چارچوب زیباشناختی و/یا ایدئولوژی، در برهه‌های تاریخی خاص، با هم سهیم‌اند. برای مثال می‌توان به امپرسیونیسم فرانسه، مونتاژ شوروی، اکسپرسیونیسم آلمان، و نئورئالیسم ایتالیا اشاره کرد. ظهور این جنبش‌ها را نمی‌توان در چند جمله خلاصه کرد که به زمینه‌های تاریخی پیدایش‌شان اشاره می‌کند، بلکه یکی از توجیه و تبیین‌های پشت هر یک از این جنبش‌های سینمایی را می‌توان در کوشش‌های‌شان در تولید تمایز پیدا کرد. وقتی از اریش پامر، تهیه‌کننده‌ی بیش‌تر فیلم‌های اکسپرسیونیست آلمان، پرسیده شد که چرا صنعت فیلم آلمان به ساخت فیلم‌های اکسپرسیونیستی روی آورد، او جواب داد: «صنعت فیلم آلمان فیلم‌های استیلیزه ساخت تا پول در بیاورد... آلمان شکست خورده بود پس چگونه می‌توانست فیلم‌هایی بسازد که با دیگران رقابت کند؟ غیرممکن بود که بشود از هالیوود یا فرانسوی‌ها تقلید کرد. به‌خاطر همین ما چیز جدیدی را امتحان کردیم: فیلم‌های اکسپرسیونیستی بازتاب‌های صرف جامعه‌ی آلمان پس از جنگ جهانی اول نبودند، بلکه می‌خواستند زیباشناسی و درون‌مایه‌های منحصر به فردی تولید کنند که سینمای آلمان را دارای ظرفیت رقابت با سینماهای ملی دیگر، از جمله با سینمای هالیوود، در یک بازار فیلم بین‌المللی کند.»

سوم، سینمای ملی، وقتی با اصطلاح «موج نو» همراه می‌شود، اشاره دارد به جایگاه رفیع فیلم‌های تولید شده درون یک ملت ـ کشور، براساس تحولات درون صنعت فیلم و فرهنگ سینمای ما، که اغلب

هم از سوی یک دگرگونی حکومتی به پیش رانده می‌شوند. سینماهای موج‌نو، که آغازگرشان «موج نوی فرانسه» در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و دهه‌ی ۱۹۶۰ بود، هم‌چون امواجی موجب فراز و نشیب‌هایی در کشورهاشان می‌شوند: موج نوی ژاپن، موج نوی هنگ‌کنگ، کارگردان‌های نسل پنجم در چین، سینمای نوین تایوان، سینمای نوین ایران، و موج نوی کره. پدیده‌های موج نو با جنبش‌های سینمایی متفاوت‌اند، زیرا اولی فاقد آن انسجام سبکی غالباً موجود در دومی است، اما سینمای ملی تعریف‌شده ذیل «موج نو»، ویژگی‌های قابل شناختی برای بینندگان دارد ـ مثل درون‌مایه‌های مشترک، ظهور ژانرهای جدید، یا تحولاتی در روال تولید ـ که با درک بیننده از فیلم هم ارتباط دارد.

تا به این‌جا سه نظریه‌ی سینمای ملی را بررسی کرده‌ام: ارضی، کاربردی و ارتباطی. نظریه‌های ارضی و کاربردی به ترتیب وجوه اقتصادی و ایدئولوژیک سینمای ملی را برجسته می‌کنند. اما هیچ‌کام از این دو رویکرد قانع‌کننده نیستند. اولی در شرح کافی روال تولید فیلم که در بازار جهانی فیلم متداول است ناکام می‌ماند، و دومی کاربرد سینمای ملی را به محملی برای ارتقای هویت ملی محدود می‌کند و دیگر ظرفیت‌های سینمای ملی به‌عنوان یک رده‌ی فیلمی را نادیده می‌گیرد. در ازای این‌ها، به اعتقاد من سینمای ملی را باید به‌صورت ارتباطی بررسی کرد. تنها درون یک زمینه‌ی تاریخی در قیاس با دیگر سینماهای ملی است که می‌توانیم اهمیت و معنای یک سینمای ملی به‌عنوان یک رده‌ی سینمایی را درک کنیم، در بخش بعد، بررسی خواهیم کرد که چه‌طور ما مفهوم سینمای ملی را فرا می‌گیریم و چگونه مفهوم «ملیت» می‌تواند در درک و برداشت ما از سینمای ملی نقش داشته باشد.

سینمای ملی و هویت ملی

رویکرد ارتباطی به سینمای ملی بر این نکته تأکید دارد که سینمای ملی ازپیش‌مفروض نیست، بلکه تنها هنگامی این چنین قلمداد می‌شود که مجموعه‌ای از مشخصه‌های قابل‌تشخیص در خود داشته باشد که خود را از سینمای ملی دیگر مجزا می‌کنند. حالا ما به‌عنوان بیننده چگونه مفهوم سینمای ملی را دریافت می‌کنیم؟ ارتباط میان سینمای ملی و هویت ملی چیست؟ می‌خواهم عنوان کنم که ما مفهوم سینمای ملی را از طریق «سرنمون‌ها» (Prototypes) و «نمونه‌های بارز» (exemplars) شکل می‌دهیم. اگرچه من اصطلاحات «سرنمون» و «نمونه بارز» را از نظریات فلسفی مفاهیم عام وام می‌گیرم، پیش‌فرضم این نیست که نظریه شکل‌گیری مفهوم سرنمون یا نمونه بارز، الگوی درستی برای مفاهیم عام است. چنین کنکاشی فراتر از حوزه‌ی این تحقیق است. با این وجود، این چارچوب‌ها برای مطالعه‌ی سینمای ملی مناسب هستند، و رابطه‌ی محتمل (contingent) میان سینماهای ملی و هویت‌های ملی را روشن می‌کنند.[۱۸]

سرنمون، مجموعه‌ای از ویژگی‌های «تیپیکال» است که یک رده را شخصیت‌پردازی می‌کنند. مثلاً، به‌جای فکر کردن به «مجرد» به‌عنوان «مردی ازدواج‌نکرده»، ما اغلب «مجرد» را به لحاظ ویژگی‌های تیپیکالی در نظر می‌گیریم که با مجردها همراه می‌دانیم: آن‌ها «از تعهد می‌ترسند»، «عاشق مهمانی‌اند»، و «اهل ورزش‌اند». ویژگی‌های تیپیکال همراه با یک رده، تشخیصی، به لحاظ آماری غالب، یا در میان اعضای رده برجسته‌اند. بر این اساس، ویژگی‌های تیپیکال، برخلاف ویژگی‌های توصیفی، می‌توانند تصادفی باشند، یعنی برای عضویت در آن رده لزوماً ذاتی نباشند.[۱۹] پس در

مثال بالا، می‌توانیم در میان مجردها کسی را بیابیم که مشتاق تعهد به یک رابطه باشد، خیلی اهل مهمانی نباشد، یا از ورزش بیزار باشد. آن‌وقت چنین مجردی، کم‌تر از آن مجردهای تیپیکال خواهد بود که همه‌ی سه ویژگی ذکرشده را دارا هستند. هم‌چنین شایان توجه است که ویژگی‌های سازنده‌ی یک سرنمون، متناسب با اهمیت‌شان، ارزش و وزن نسبی دارند. مثلاً دیدگاه مجردها نسبت به رابطه ـ یعنی ترس مجردها از تعهد ـ ویژگی بارز همنشین‌تری با مجردهاست تا عناصر مربوط به سبک زندگی‌شان ـ مثل مهمانی گرفتن و رفتن و اولویت دادن به ورزش.

با توجه به این‌ها، ویژگی‌های شخصیت‌ساز سینماهای ملی چیست‌اند؟ این ویژگی‌ها در هر سینمای ملی تغییراتی می‌یابد، ولی می‌توانند روال تولید (از جمله پخش و نمایش)، سبک فیلم، ساختار روایی یا درونمایه، و ژانر فیلم را شامل شوند. مثلاً سینمای هند مشخصه‌اش کمیت عظیم تولید فیلمش است، که از شمار فیلم‌های تولیدشده در هالیوود هم بیش‌تر است، و نیز اتکایش به فیلم‌های موزیکال، روال نمایش فیلم‌های صامت ژاپنی، بر اساس نقش و محبوبیت یک نقال تحت عنوان بنشی (benshi)، این سینما را از سینمای غربی متمایز می‌کند.

فیلم‌های «سینمای نوین ایران»، که در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و دهه ۱۹۹۰ در جشنواره‌های فیلم موردستایش قرار گرفتند، در سطح روایی‌شان مشخصه‌های مشترکی دارند: (۱) یک ساختار پیرنگ مینی‌مالیستی که حول جست‌وجوی کودکان برای دستیابی به اهداف کوچک برمی‌گردد ـ ***خانه دوست کجاست؟*** [۱۹۸۷]، ***آینه*** [۱۹۹۷] ـ یا روستاییان مصیبت‌زده و آدم‌های حاشیه‌نشین شهرها ـ برای نمونه، ***زیر درختان زیتون*** (۱۹۹٤)، ***طعم گیلاس*** (۱۹۹۷)، ***باد ما را خواهد برد*** (۱۹۹۹) ـ و (۲) یک ساختار روایی انعکاسی با موضوع ساختن فیلمی ***درون یک فیلم ـ آینه***، ***زیر درختان زیتون*** و ***نون و گلدون*** (۱۹۹٦).

سینمای هنگ‌کنگ اغلب تداعی‌گر ژانرهایی نظیر فیلم هنرهای رزمی و ساختار روایی تیپیکال آن است. بینندگانی که با فیلم‌های هنرهای رزمی هنگ‌کنگ آشنایند، از برخی ساختارهای تکرارشونده در پیرنگ‌ها آگاه‌اند: پیرنگ انتقام، پیرنگ جست‌وجو و پیرنگ رقابت چند تایی از این ساختارها هستند. این ساختارها لزوماً منحصربه‌فرد نیستند و می‌توانند در یک فیلم واحد با هم ترکیب شوند. معمولاً در این فیلم‌ها شاهد رقابت مدرسه‌های هنرهای رزمی هستیم، و نبردها به این دلیل آغاز می‌شوند: (۱) پروتاگونیست مشتاق گرفتن انتقام مرگ یکی از عزیزانش است (مثل یکی از اعضای خانواده، رفیق، استاد). (۲) مدارس رقیب می‌کوشند تا سندی سری یا سلاحی را پیدا کنند که برای تکمیل مهارت‌های رزمی‌شان ضروری است، و (۳) پروتاگونیست وارد یک مسابقه‌ی رزمی می‌شود. هر چند که لزوماً این ویژگی‌ها در تمامی نمونه‌های فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگ حضور ندارند. این‌ها ویژگی‌های تیپیکال ـ سرنمون‌هایی ـ هستند که این رده را متمایز می‌کنند، ولی ضروری‌اش نیستند.

اگر سرنمون‌ها مجموعه ویژگی‌هایی‌اند که در بسیاری از اعضای رده شاهدشان هستیم، نمونه‌های بارز، نمونه‌های منفردی از یک رده‌اند.[۲۰] برای نمونه، به‌جای آن‌که به «وسیله‌ی نقلیه» به‌عنوان ابزاری برای حمل‌ونقل چیزی فکر کنیم، می‌توان «وسایل نقلیه» را از طریق نمونه‌های باارزش به یاد آورد، مثل دوچرخه، ماشین، اتوبوس، و کامیون. از نمونه‌های بارز غالباً به منظور تعیین عضویت یک ابژه‌ی محتمل از طریق مقایسه‌ی آن با نمونه‌های ذخیره‌شده در حافظه استفاده می‌شود.[۲۱] وقتی

از ما پرسیده می‌شود که آیا اسکیت‌برد هم یک وسیله‌ی نقلیه است، ما بر اساس مشابهت‌های میان اسکیت‌برد و دیگر نمونه‌های وسیله‌ی نقلیه که در حافظه‌مان انبار شده، پاسخ این پرسش را می‌دهیم. به‌نظر جسی پرینز، در بررسی فرارده‌ها، نمونه‌های بارز کارآتر از سرنمون‌ها هستند.[۲۲] اگر رده‌ی اصلی، آنی باشد که هم شباهت‌های درون‌رده‌ای (intra-categorical) و هم تفاوت‌های میان‌رده‌ای (inter - categorical) را به بیش‌ترین حد می‌رساند، فرارده‌ها سطح والاتری از رده‌ها هستند که ذیل‌شان چندین رده‌ی اصلی را می‌توان گنجاند. مفاهیمی نظیر وسایل نقلیه، پوشاک و مبلمان متعلق به فرارده‌ها هستند و نمونه‌های چنین فرارده‌هایی تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با یکدیگر دارند.

وام گرفتن اصطلاحاتی چون «سرنمون» و «نمونه‌ی بارز» ما را قادر می‌سازد تا چگونگی کارکرد «سینمای ملی» را هم به‌عنوان فرارده‌ای که تمامیت سینمایی را که «با مسامحه» تداعی‌گر یک ملت ـ کشور است، و هم به‌عنوان زیررده‌ای در ترکیب با یک ژانر، یک جنبش سینمایی، یا یک پدیده توضیح دهیم. وقتی «سینمای ملی» به‌عنوان یک فرارده استفاده می‌شود، بینندگان تمایل می‌یابند تا یک سینمای ملی را در پرتو شمار محدودی از فیلم‌هایی شخصیت‌پردازی کنند که خود با آن‌ها روبه‌رو شده‌اند یا به‌واسطه‌ی معدود آثاری که کارگردان‌های‌شان را می‌شناسند. نکته‌ی مهم در این‌جا آن است که ما نمی‌توانیم مفهومی از سینمای ملی را شکل دهیم مگر آن‌که از فیلم‌هایی که تداعی‌گر یک تلقی ملت ـ کشوری هستند، تجربه داشته باشیم. هر چه فرد با نمونه‌های بیش‌تری از یک سینمای ملی برخورد داشته باشد، موضعش برای شخصیت‌پردازی آن سینمای ملی، غنی‌تر خواهد بود. اما اگر شخص فقط تجربیات محدودی از یک سینمای ملی داشته باشد، آن نمونه‌های معدودی که تجربه‌شان را داشته، کارکردی به مثابه نمونه‌های بارز خواهند داشت. وقتی یک غیرمتخصص به سینمای ژاپن فکر کند، احتمالاً گودزیلا اولین چیزی خواهد بود که به ذهنش می‌رسد.

یکی از فواید اندیشیدن به سینمای ملی به لحاظ سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز، این است که می‌توانیم از خطر محدود کردن سینمای ملی به محملی برای سرمشق کردن هویت ملی اجتناب کنیم. دلیلش هم این است که سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز نه به لحاظ ماهیت، که بر اساس تیپیکال و مکرر بودن تعریف می‌شوند. اگرچه ما ردپا یا عناصری از تاریخ یا هویت ملی را در سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز یک سینمای ملی پیدا می‌کنیم، رابطه‌ی بین این دو را باید نه الزامی، که محتمل تعبیر کرد.

ممکن است رویکرد رده‌ای من به سینمای ملی با این پرسش مورد اعتراض قرار بگیرد که اگر ملیت در درک ما از سینمای ملی هیچ نقشی ندارد، پس فایده‌ی «ملی» نامیدن یک سینما چیست؟ چه چیز سینمای ایران «ایرانی» است؟ اگر فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگ، هیچ‌چیز خاصی از فرهنگ هنگ‌کنگ را بروز نمی‌دهند، چرا باید «هنگ‌کنگی» بخوانیم‌شان؟ به عقیده‌ی من، ملیت و هویت بومی در درک ما از سینما تأثیر دارند، اما به شیوه‌ای کمابیش غیرمستقیم، و بعضاً انتزاعی. من چگونگی سرایت هویت ملی به یک متن فیلمی را با کمک گرفتن از مفهوم «توجیه و تبیین» (یا انگیزش/motivation) کریستین تامسن شرح می‌دهم.

تامسن توضیح می‌دهد که ما با استفاده از مفهوم «توجیه و تبیین»، کارکرد تمهیدات روایی و سبکی فیلم را درک می‌کنیم. تمهیدات فیلمی

درون یک اثر کارکردهایی را انجام می‌دهند، اما اثر بایستی دلایلی تدارک ببیند برای این پرسش که چرا از این تمهیدات استفاده شده است. دلیلی را که اثر برای حضور هر تمهیدی ارائه می‌دهد می‌توان یک «توجیه و تبیین» نامید.[۲۳] به‌نظر تامسن، چهار نوع توجیه و تبیین وجود دارد: واقع‌گرایانه (realistic)، ترکیبی (compositional)، فرامتنی (textual-trans) و هنری (artistic). من به این خواهم پرداخت که ملیت ـ یا تلقی ما از یک ملت ـ «می‌تواند» در درک ما از این توجیه و تبیین‌ها نقش داشته باشد.

توجیه و تبیین واقع‌گرایانه حضور یک تمهید را با استناد به منطقی بودن یا واقعیت‌انگاری (verisimilitude) توجیه می‌کند. ما برای درک فیلم‌ها، چارچوب کلی زندگی واقعی‌مان را همراه می‌آوریم. مثلاً در وقتی **هری با سالی ملاقات می‌کند** این حقیقت که سالی (با بازی مگ رایان) در آپارتمان کوچکی زندگی می‌کند، با توجه به حقوقی که نویسنده‌ی یک نشریه دریافت می‌کند منطقی است: او نمی‌تواند آپارتمان بزرگی در شهر نیویورک داشته باشد. توجیه و تبیین ترکیبی دلیلی ارائه می‌دهد برای کاشت یک رویداد یا یک تمهید به‌منظور پیش‌بردن روایت. در فیلم‌های شمشیربازی، غالباً در ابتدای فیلم والدین یا اعضای خانواده‌ی پروتاگونیست به قتل می‌رسند، که موجبی می‌شود برای گرفتن انتقام مرگ‌شان توسط پروتاگونیست. گاهی دلیل برخی تمهیدات را می‌توان در خارج از متن دریافت. در فیلم چترهای شربورگ ساخته‌ی ژاک دمی، آدم‌ها در تمامی فیلم به‌جای حرف‌زدن آواز می‌خوانند. دلیل این امر را می‌توان در هنجارهای ژانری موزیکال‌ها پیدا کرد. آخرین توجیه و تبیین، «هنری» است، که از نظر تامسن تعریفش هم از بقیه دشوارتر است و می‌توان آن را به مثابه دلیلی در نظر گرفت برای به‌کار کردن تمهیداتی خاص جهت افزایش کیفیت‌های زیباشناختی یک فیلم. توجیه و تبیین هنری حضور یک تمهید می‌تواند در پیوند با سه کارکرد دیگر ـ واقع‌گرایانه، ترکیبی، و فرامتنی ـ یا منفرد و برجسته و فارغ از سه کارکرد دیگر باشد.[۲۴] برای نمونه، همانندسازی‌های گرافیکی که در سکانس مونتاژ صحنه‌های صبحانه در **همشهری کین** استفاده شده، و نشان‌دهنده‌ی تیرگی ازدواج کین و امیلی در آن زمان است، نه تنها باعث می‌شود تا شخصیت‌ها به لحاظ بصری دور از هم به‌نظر برسند، بلکه انسجام و وحدت بصری بیش‌تری هم به صحنه می‌دهد.

حالا ملیت یک فیلم‌ساز، یا یک فیلم، چگونه می‌تواند در توضیح این انواع توجیه و تبیین نقش داشته باشد؟ بینندگان می‌توانند برای سر درآوردن از یک صحنه یا تمهیدات روایی، از ایده‌ی واقع‌گرایی کمک بگیرند. هنگامی‌که در یک دوره‌ی آموزش مقدماتی سینما، از نفس‌افتاده گدار را درس می‌دادم، در جواب این‌که چرا حاملگی پاتریشیا در فیلم بسیار سرسری گرفته می‌شود و بعدتر در فیلم اثری از آن نمی‌بینیم، یکی از دانشجویانم جواب داد: «چون فرانسویه»، و بعد تجربه‌ی خودش در فرانسه را شرح داد. فکر نمی‌کنم که این پاسخ صحیحی بوده باشد و این دانشجو حتماً آن‌چه در زندگی، «واقعی» است را با «واقع‌گرایی» زیباشناختی اشتباه گرفته، ولی از نظر او، ظاهراً تلقی‌اش از فرانسوی‌ها برای توضیح واکنش کند میشل به بارداری پاتریشیا کافی بوده است.

به‌رغم این پاسخ، من قویاً اعتقاد دارم که آگاهی از تاریخ فرهنگی یا سیاسی یک کشور می‌تواند به بیننده برای درک توجیه و تبیین‌های واقع‌گرایانه برخی فیلم‌ها کمک کند. برای نمونه، من مبهوت تصویر خوب ژاپنی‌ها در شهر غم ساخته هو

هسیائو ـ هسی‌ئن (۱۹۸۹) شده بودم، که یکی از فیلم‌های تریلوژی تایوان هو است. مثلاً در آغاز فیلم، شیسوکو به ملاقات هینومی در بیمارستان می‌رود و به هینومی یک کیمونو و به برادرش، هینوئه، یک شمشیر و یک شعر می‌دهد. شیسوکو از این فکر که به‌زودی تایوان را ترک خواهد کرد ناراحت شده و از هینومی و برادرش به‌خاطر مهمان‌نوازی‌شان تشکر می‌کند. واکنش من را می‌توان تا حدی بر اساس این نکته توضیح داد که من از سیاست‌های استعمارگرانه‌ی ژاپن در تایوان، که تفاوت‌های اساسی با سیاست‌هاشان در چین یا کره داشت، آگاهی نداشتم. بعدها بود که من فهمیدم شکلی که هو از استعمارگری ژاپنی‌ها ارائه می‌دهد غیرمنطقی نیست. برخلاف چین یا کره، رابطه‌ی تایوان با ژاپن در طول اشغال، احتمالاً بیش از آن‌که استبدادی باشد مبتنی بر وابستگی دو طرفه بوده است.[۲۵] تا شروع جنگ جهانی دوم در اقیانوس آرام، اقتصاد تایوان عملاً رشد می‌کرد. مقامات ژاپن هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای استفاده از تایوان به‌عنوان یک پایگاه نظامی پیدا نکردند.

آگاهی ما از پیشینه‌ی فرهنگی یک ملت ـ کشور می‌تواند در درک توجیه و تبیین‌های ترکیبی ـ فرامتنی یک فیلم هم کمک‌مان کند. مثلاً هنجارها و قواعد موجود در فیلم‌های رزمی در دیگر شکل‌های هنری ریشه دارند: رمان‌ها و تئاتر رزمی. مخاطبانی که با این هنجارها آشنایی دارند پرواز پروتاگونیست‌ها از درختی به درخت دیگر یا از پشت‌بامی به بامی دیگر را راحت‌تر می‌پذیرند. به‌علاوه، می‌توان به لحاظ ساختار روایی بین فیلم‌های رزمی و سریال‌های رزمی هم قرابت‌هایی پیدا کرد؛ پیرنگ‌ها برخلاف پیروی از یک منطق علت و معلولی محکم، که تیپیکال فیلم‌های هالیوودی است، غیرمستحکم و اپیزودیک ساخته می‌شود.

درست است که هنرهای سنتی یا دیگر شکل‌های هنری یک کشور می‌توانند بر شکل‌گیری یک ژانر خاص در یک سینمای ملی تأثیرگذار باشند، ولی باید در ارزیابی وزن این تأثیرات و قضاوت در باب یکسان بودن هنجارها یا قواعد هنرهای سنتی با فرهنگ مورد نظر محتاط باشیم. غالباً منشأ ساختار اپیزودیک رمان‌ها و فیلم‌های رزمی را می‌توان به شکلی شتاب‌زده به تفاوت جهان‌بینی قومیت‌های مختلف نسبت داد: مثلاً این‌که غربی‌ها یک پدیده را به‌صورت علت و معلولی دریافت و درک می‌کنند و آسیایی‌ها یک پدیده را به شکلی کلیت‌باور (holistic) می‌پذیرند.[۲۶] چنین رویکردی زمینه‌ی مشترک خاص میان فرهنگ‌های متفاوت را نادیده می‌گیرد: ساختار اضافه‌شونده ـ اضافه شدن یک اپیزود به اپیزود بعد، یا ارائه‌ی یک نبرد در پی نبردی دیگر ـ منحصر به رمان‌ها یا فیلم‌های رزمی نیست. فیلم‌های ورزشی و وسترن‌ها هم ساختار روایتی بسیار شبیه به فیلم‌های رزمی دارند ـ مثل **سریع و مرده**، وسترن معاصری ساخته‌ی سم ریمی.

یک راه بهتر برای درک تفاوت‌های ساختار روایی سینمای هالیوود و سینماهای ملی دیگر، نگاه به آن‌ها به لحاظ کارکرد مشترک‌شان است. یک روایت باید در مدت مشخصی از زمان ادامه یابد تا بیننده با پروتاگونیست همراه شود یا آن‌که تأثیرات حسی در بیننده به حداکثر برسد. علاوه براین، اگر پروتاگونیستی بلافاصله به هدفش برسد، داستان باید پس از آن به‌سرعت تمام شود. یکی از راه‌های مناسب برای طول دادن یک روایت، وارد کردن مجموعه‌ای از موانع است که پروتاگونیست باید بر آن‌ها غلبه کند. این موانع را یا می‌توان به‌صورت علت و معلولی به هم پیوند داد، که تیپیکال فیلم‌های هالیوودی است، یا می‌توان به شیوه اپیزودیک به هم ربط‌شان داد، مثل فیلم‌های

رزمی. در نتیجه، راه‌های متفاوت پیش‌برد و طول دادن روایت در سینماهای ملی مختلف، اگرچه رویه‌شان را پوششی از مواد فرهنگی گرفته، ولی در واقع کارکردی مشابه دارند.

در نهایت، پیشینه‌ی فرهنگی یک ملت ـ کشور چگونه بر توجیه و تبیین هنری تأثیر می‌گذارد؟ پژوهش‌گران و منتقدان فیلم در مطالعات سینمایی گرایش دارند به آن‌که برای توضیح سبک بصری ممتاز یک «مؤلف» به شکل‌های هنری بومی کشور او متوسل شوند. مثلاً استفاده‌ی میزوگوچی از برداشت‌های بلند را غالباً با نقاشی‌های طوماری ژاپنی مقایسه می‌کنند، و به کندوکاو این دو در زمان‌مندی تجربه‌ی بیننده توجه می‌شود.[۲۷] استفاده‌ی ازو از نماهایی از یک شیء یا یک چشم‌انداز به‌عنوان گذاری به صحنه‌ی بعد را هم وام‌دار پیشینه‌ی فرهنگی ژاپن می‌دانند و با کلمات بالینی (Pillow words) در اشعار ژاپنی مقایسه‌اش می‌کنند؛ یعنی کلماتی در پایان یک سطر پنج هجایی، که اولین کلمه‌ی سطر بعد را تعریف می‌کنند.[۲۸]

این‌که آیا چنین قیاس‌هایی به‌منظور اکتشافی خاص پیش کشیده می‌شوند (یعنی با این پیش‌فرض که ما با مقایسه‌ی این تمهیدات سبکی با تمهیدات مشابهی در دیگر شکل‌های هنری کارکردشان را بهتر می‌فهمم)، یا آن‌که دلایل خیلی قدرتمندتری دارند (بدین معنا که میان این سبک‌های متمایز و حضور دیگر شکل‌های هنری در فرهنگ‌شان، روابط علت و معلولی وجود دارد)، روشن نیست و مستلزم بررسی بیش‌تر و با آگاهی از نیات کارگردان‌ها و شرایط تولید است («تأثیرگذاری» مفهومی بسیار ضعیف‌تر از «علت و معلولی» است). اما این هم حقیقتی انکارناپذیر است که بعضی از کارگردان‌ها از استانداردها و هنجارهای جشنواره‌های فیلم مطلع‌اند و آگاهانه به دنبال تمهیدات سبکی متمایزکننده‌ی فرهنگ‌شان می‌روند تا مورد شناسایی قرار بگیرند. امروزه «سینمای هنری» به «هنر» در سینما بدل شده است. در چنین حالتی، رابطه‌ی میان سینمای ملی و پیشینه‌اش را نباید لزوماً از نظر تأثیرگذاری یا علت و معلولی نگاه کرد، بلکه بیش‌تر باید از نظر مواد یا گزینه‌هایی بررسی‌اش کرد که فیلم‌سازان در آثارشان کندوکاو کرده و بسط‌شان داده‌اند.

از این لحاظ، کماکان رابطه‌ای میان ملیت یک فیلم‌ساز و توجیه و تبیین هنری فیلمش برقرار است.

این را بررسی کردم که ملیت یک فیلم‌ساز یا یک سینما چه تأثیری بر درک ما از کارکردها یا توجیه و تبیین‌های فیلم ـ واقع‌گرایانه، ترکیبی، فرامتنی، و هنری ـ دارد: نتیجه‌ام این بود که می‌تواند تأثیرگذار باشد، ولی به شیوه‌ای مبتنی بر امر محتمل. این‌که تاریخ سیاسی یا فرهنگی ملت ـ کشوری که فیلم‌ساز متعلق به آن است دقیقاً چگونه بر خود فیلم اثر می‌گذارد را باید در پرتو هنجارهای حوزه‌ی فیلمی بررسی کرد.

پیش از آن‌که این بخش را تمام کنم، ارتباط دیگری را هم باید عنوان نمایم. تاریخ یا میراث ملی می‌تواند در انتخاب تمهیدات روایی یا سبکی فیلم‌ساز مؤثر باشد. اما بر تلقی ما از یک سینمای ملی چگونه تأثیری می‌گذارد؟ هر چه فیلم‌سازان یک ملت ـ کشور از عناصر خاص ملت‌شان بیش‌تر وام گرفته و به آن اتکا کنند، بخت این عناصر برای تداعی شدن‌شان به مثابه ویژگی‌های سرنمونی آن سینمای ملی بیش‌تر می‌شود. اما یکی از امتیازهای وام‌گیری نظریه‌ی سرنمون سینمای ملی آن است که ارتباط میان سینمای ملی و ملیت را نه ذاتی، که محتمل می‌داند. سینمای ملی «ماهیت» یک ملیت یا فرهنگش را منعکس یا آشکار نمی‌کند؛ بلکه فرهنگ و ملیت، مواد و مصالحی را برای کندوکاو در اختیار سینمای ملی می‌گذارند.

یادداشت‌ها:

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 film Policy International, National and Regional Perspectives, 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 University Press, 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 the Origin and Spread of Nationalism, reveised edn. (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.
10. Stuart Hall seems to endorse this line of argument, although he combines the two. See Hall, "The Question of Cultural Identity", in Modernity and its Futures, eds. Stuart Hall, David Held, and Tony McGrew (Cambridge: The Open University Press, 1992), pp. 296-9.
11. Burch and Sellier, "The Funny War' of the Sexes in French Cinema", in Film and Nationalism, ed. Williams, p. 153.
12. Andrew Higson, "The Limiting 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 a Show: The European Art Movie", Sight and Sound4(April 1994), pp. 25-6.
16. Higson, "Limiting Imagination of National Cinema", pp. 67-8.
17. Peter Bondanella, "A Fistful of Pasta: Sergio Leone and the Spaghetti Western", in Italian Cinema: From Neorealism to The Present, 3rd edn. (New York: Continuum, 2001), pp. 255-6.
18. George A. Huaco, The Sociology of Film Art (New York: Basic Books, Inc., 1965)pp. 35-6.
19. Jesse Prinz, Furnishing the Mind (Cambridge: MIT press, 2002), p.52.
20. Ibid., p. 63.
21. Ibid., P. 65.
22. Prinz uses the term "superordinate" categories instead.
23. Kristen Thompson, Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis (Princeton University Press, 1988), p.16.
24. Ibid., P. 19-20.
25. Hayman Kublin, "Taiwan's Japanese Interlude 1895-1945", in Taiwan in Modern Times, ed. K.T. Sih, Asia in the Modern World Series, no. 13. St. John's University, pp. 344 - 6.
26. Richard E. Nisbett et al., "Culture and Systems of Thought: Holistic Versus Analytic Congnition, "Psy chological Review 108, no.2 (2001), pp. 291-310.
27. Noël Burch, To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema (Berkeley: University of Californian Press, 1979), pp. 228-9.
28. Ibid., pp.160-1.