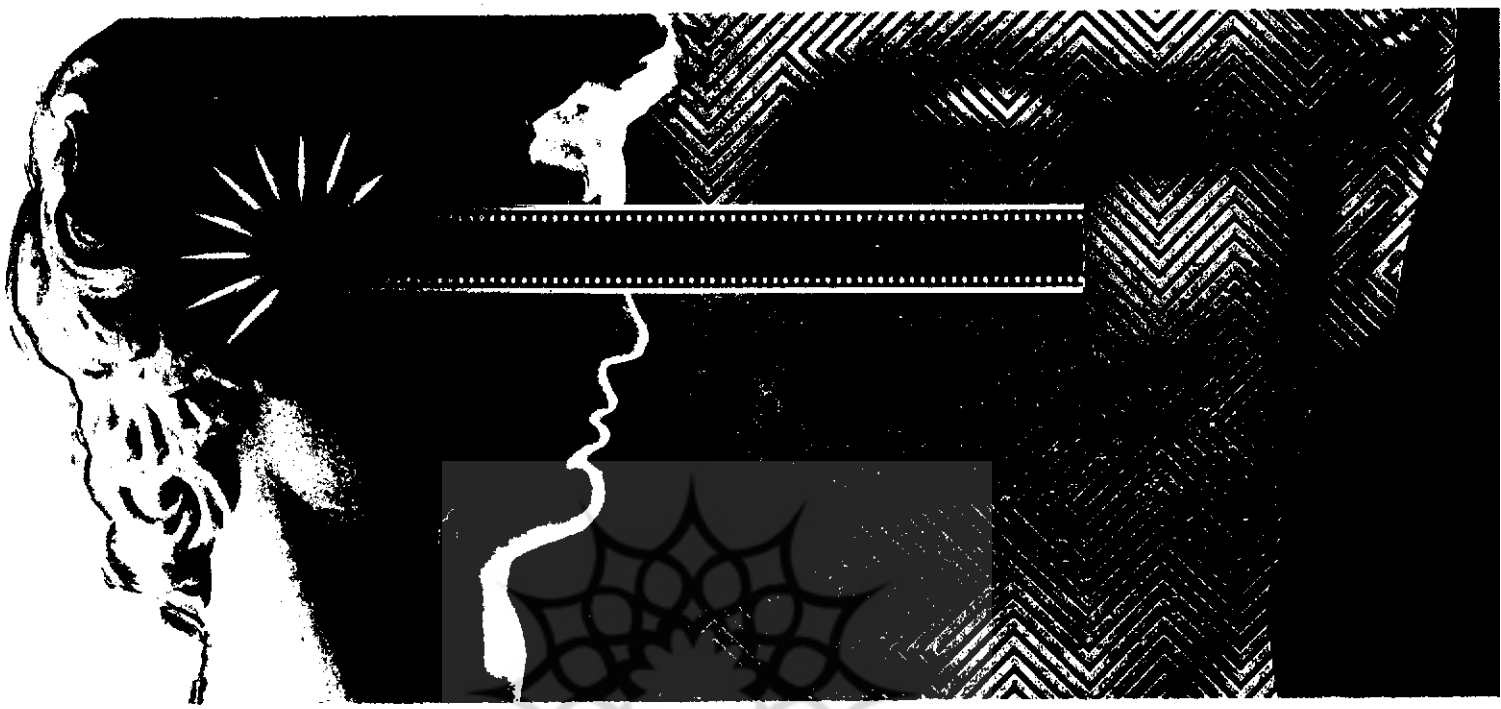

هویت سینمای ملی

نویسنده: آندروهیگسن

ترجمهٔ: نسرین پروینی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرچه اصطلاح "سینمای ملی" غالباً برای توصیف فیلمهایی به کار می‌رود که در حوزهٔ جغرافیایی خاصی تهیه شده است، باید اذعان داشت که این، تنها کاربرد اصطلاح مزبور نیست و مناسبترین شیوهٔ کاربرد آن نیز نخواهد بود.

البته غرض از تحریر این مقاله بررسی و امتحان سینمای ملی از نظر تاریخی نیست، بلکه قصد بر آن است تا در زمینهٔ دلالتهای استفاده از اصطلاح "ملی" هنگام بحث دربارهٔ سینما (صنعت فیلم و فرهنگ فیلم) تفحصی صورت گیرد و این استدلال پیش‌رو قرار گیرد که شاخصهای سینمای ملی باید در حوزهٔ مصرف و نیز در حوزهٔ تولید فیلم تعیین شود. به بیانی دیگر این استدلال متوجه تحرک تماشاگران ملی و شرایط ادراک آنان و نیز بهرهٔ دریافتی آنها از فیلمهای مشاهده شده خواهد بود. غالب شواهد من، تا آنجا که به سینماهای ملی و ویژگی تاریخی آنها مربوط می‌شود، از سینمای انگلستان (و

هنگام بررسی سینما از نظرگاه هویت ملی، لازم است به فرآیندهایی که به وسیله آنها ملتی به استیلای فرهنگی دست می‌یابد نیز توجه شود.

البته هالیوود) برگرفته شده است، امّا امیدوارم بخش اعظم آنچه که اظهار می‌کنم قابل تعمیم به سایر سینماهای ملی - و لااقل سینماهای ملی اروپای غربی - باشد[1]

مفهوم سینمای ملی به طرق گوناگون و به دلایل مختلف دستکاری شده است و هیچ بیان پذیرفته شده و واحدی در زمینهٔ سینمای ملی در جهان یافت نمی‌شود.

به طور کلی می‌توان این تغییرات معنایی را به صورت زیر خلاصه کرد. ابتدا می‌توان سینمای ملی را به کمک اصطلاحات اقتصادی تبیین کرد و رابطه‌ای معنایی بین اصطلاح "سینمای ملی" و "صنعت فیلمسازی بومی" ایجاد کرد و با سئوالاتی از این قبیل مواجه شد که: این فیلمها در کجا و به دست چه کسانی ساخته شده‌اند؟ چه کسانی مالک و ناظر زیربنای صنعتی، شرکتهای تولیدی، توزیع کنندگان، و محیطهای نمایشی هستند؟ دوم اینکه می‌توان در زمینهٔ سینمای ملی به رهیافت مبتنی بر تحقیق دست یافت. در اینجا پرسشهای اصولی مطرح شده عبارتند از اینکه این فیلمها دربارهٔ چه موضوعی ساخته می‌شوند؟ آیا سبک یا جهان بینی عامیانه‌ای دارند؟ مبین چه نوع خصلت ملیتی هستند، و تا چه میزان در مسئلهٔ "تفحص، طرح، و ایجاد تصور ملّیت، و نیز هشیاری تماشاگر درگیر هستند؟"[2]

سوم اینکه می‌توان به رهیافت مبتنی بر نمایش یا مصرف در زمینهٔ سینمای ملی نیز دست یافت. در اینجا مشغلهٔ اصلی همیشه بررسی این سئوال بوده است که کدام دسته از تماشاگران به سینما می‌روند، به خصوص تعداد فیلمهای خارجی و معمولاً امریکایی که در یک قلمرو جغرافیایی با استقبال فراوان مواجه شده‌اند چه رقمی بوده است. این موضوعی است که عموماً با توجه به نگرانی کلی در زمینهٔ امپریالیسم فرهنگی جمع‌بندی شده است. چهارم اینکه می‌توان به آنچه که آن را رهیافت مبتنی بر نقد سینمای ملی می‌نامیم دست یافت. این نقد سینمای ملی را تبدیل به یک هنر متعالی می‌کند و آن سینمایی است که از لحاظ فرهنگی حایز شرایط است و در جهت میراث فرهنگی یا مدرنیت یک ملت خاص گام بر می‌دارد بی‌آنکه به امیال و هوسهای تماشاگران خود متوسل شود.

به بیانی دیگر مفهوم سینمای ملی غالباً به صورتی تجویزی به کار رفته است نه توصیفی. گرچه تاکنون آنچه باید در زمرهٔ خصلتهای سینمای ملی باشد مورد نقد و بررسی قرار گرفته است، اما توصیف تجربهٔ عملی سینمایی عامهٔ تماشاگران مورد توجه نبوده است. همانگونه که جئوفری ناول اسمیت[3] اشاره کرده است. «امکان شناخت اشکال عامیانه، به منزلهٔ بخش مشروع حیات فرهنگی و ملی» همیشه موضوع جدل آمیزی بوده است.

چنانچه موارد ذکر شده نحوهٔ استفاده از اصطلاح سینمای ملی را در برگیرد، در این صورت فرایندها یا شرایطی که به کمک آنها یک روش خاص فیلمسازی یا یک رشته تحقیقات یا چند فعالیت خاص صنعتی نام سینمای ملی به خود می‌گیرد کدام است؟ به عبارت دیگر آرمان ملی نامیدن هر چیز، خواه فرهنگی و خواه غیرفرهنگی، متضمن چه شرایطی است؟ یا برای انتساب آرمان ملیت یا هویت ملی به امری چه شرایطی باید فراهم باشد؟

برای تعیین هویت سینمای ملی قبل از هر چیز باید انسجام و وحدت آن را تعیین کرد، بدین معنی که یک هویت بی‌نظیر و نیز یک رشته معانی پایدار برای آن در نظر گرفت. بدین ترتیب، فرایند تعیین هویت به طرز تغییرناپذیری تبدیل به فرایندی مسلط و اسطوره‌ای خواهد شد که در برگیرندهٔ تولید و انتساب یک رشته معانی خاص و نیز تلاش برای در برگرفتن یا جلوگیری از ازدیاد بالقوهٔ سایر معانی می‌شود. در عین حال مفهوم سینمای ملی به گونه‌ای تغییرناپذیر به منزلهٔ استراتژی ثبات فرهنگی (و اقتصادی) تجهیز شده است و این وسیله به خصوص در مواجهه با سلطهٔ بین‌المللی هالیوود معمولاً برای اعلام استقلال ملی به کار گرفته می‌شود.

فرایند اسطوره‌سازی افراد ملی‌گرا صرفاً یک فعالیت عقیدتی نیست، بلکه در عین حال مجموعه‌ای از تصورات و ارزشها را در برابر مجموعه‌ای دیگر قرار می‌دهد که به ندرت تهدیدی برای یکدیگر به شمار می‌روند. در اینجاست که جستجو برای هویتی بی‌نظیر و پایدار و اعلام ویژگی ملی، دارای معنا و استفاده است. تاریخهای سینمای ملی باید به منزلهٔ دوران بحران و ستیز و استقامت و مذاکره قلمداد شود. از سوی دیگر این تاریخها از تجارتی سخن می‌گویند که در انتظار موقعیت مناسب برای گام نهادن در بازار و حصول حداکثر سودی است که یک صنعت می‌تواند از آن خود سازد، در عین آنکه بر موقعیت فرهنگی یک ملت متکی است. در این موقعیت سیاست سینمای ملی می‌تواند تبدیل به سیاست بازاریابی شود و این تلاشی برای فروش محصولات گوناگون و در واقع به منزلهٔ تجربه‌ای واحد و منسجم است. همان گونه که توماس ال سر اظهار داشته "سینماهای ملی از دیدگاه ملی بودن وظیفه‌ای عام دارند، بدین معنا که یک فیلم فرانسوی، ایتالیایی، یا سویسی افقهای مختلف توقعاتی را برای عموم بینندگان خود باز می‌کند - که لازمهٔ اهداف بازاریابی است "و این تلاش است که نوعی تصویر روایتی عامه‌پسند را ایجاد می‌کند، یعنی افق انتظارات خاصی که نامعلوم و نامشخص است.

احتمالاً دو شیوهٔ محوری برای ایجاد یا تطبیق انسجام مورد نظر یعنی ویژگی سینمای ملی وجود دارد: ابتدا روش مقایسه و مقابلهٔ یک سینما با سینمای دیگر که از آن طریق درجات مختلف مغایرت ایجاد می‌شود. دوم آنچه که می‌توان آن را فرایند درون‌بینی نامید و آن کنکاش در سینمای ملی دربارهٔ سایر حالتهای اقتصادی و فرهنگی آن ملت است.

اولین شیوهٔ تبیین سینمای ملی اصل عیب‌شناسی تولید معنا و هویت است که از طریق اختلاف شرح داده می‌شود. تکلیف این است که سعی کنیم هویت یک سینمای ملی را به کمک رابطهٔ آن با سایر سینماها تعیین کرده تفاوتهای آن را نیز مشخص کنیم: سینمای انگلستان سینمایی است به اتکای آنچه که نیست ـ یعنی سینمای امریکایی یا فرانسوی یا آلمانی و غیره... باز هم از الس‌ر کمک می‌گیریم که می‌گوید: "سایر کشورها سعی دارند خود را به کمک رقابت سرپا نگاه دارند. آلمان غربی مصداق این امر است، امّا دلالتها در مورد کلیهٔ کشورهای توسعه یافته‌ای صدق می‌کند که مفهوم هویت فرهنگی در نظر آنان مبتنی بر نیاز به حفظ نشانه‌ها و بازارهای اختلاف و متقابلاً محصولات تجارت بین‌المللی سرگرمی است. "بنابراین فرآیند تبیین سینمای ملی و نیز ایجاد نوعی هویت بی‌نظیر و کامل در زمینهٔ نمایش اختلافها و هویتها نیاز به معنی دارد. همان طور که بندیکت اندرسن[5] استدلال کرده است "ملتها... را نمی‌توان در نظر مجسم کرد، مگر در میان کثرت چاره‌ناپذیر دیگر ملتها."

در میان این بحث، سینما خود فرض مسلم است و تکلیف ، همانا تمیز میان انواع روشهای ملی فعالیتهای سینمایی و علایم و معانی حاصل از خود فیلم است. در یک اقتصاد مبتنی بر مالکیت بین‌المللی و گردش تصورات و اصوات هر قدر که سینما رشد می‌یابد چنین کاری نیز با مشکلات بیشتری مواجه می‌شود. بنابراین لازم است که به بررسی ثبات هالیوود در عرصهٔ سینمای بین‌المللی بپردازیم. هالیوود یعنی نهادین کردن برخی از معیارها و ارزشهای سینما، هم از نظرگاه انتظارات و دیدگاهها و فعالیتهای حرفه‌ای تماشاگر و هم ایجاد زیر بناهای تولید، توزیع، نمایش، و بازاریابی به منظور تطبیق و تنظیم و باز آفرینی این معیارها و ارزشها. در عین آنکه دوران کلاسیک هالیوود همراه با نظام استودیویی آن سپری شده است، پیشگوییهای راجع به پایان حیات سینما در دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل ۱۹۸۰ هر چه که باشد، سینمای هالیوودی در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ همچنان به راه خود ادامه داده کلید تجارت بین‌المللی سرگرمی را در دست دارد. این آغاز عصر تعدد، عصر دادو ستد سربسته و عصر انفجار بزرگ است، اما در عین حال دوران تجدید حیات نوع سینما و فیلمهای دنباله‌دار نیز به شمار می‌آید، حتی اگر صحنه و روش انتقال دیگر عمدتاً تئاتری نباشد.

هالیوود در نظام تفاوتهای همسنگ هرگز صرفاً به منزلهٔ یک واژه به کار نمی‌رود، هالیوود تنها نیرومندترین سینمای بین‌المللی نیست، بلکه سالیان سال رکن اساسی و ذاتی فرهنگ ملی یا تصورات عام اکثر کشورهایی بوده است که در

سینمای هنری نیز یک سینمای بین‌المللی به شمار می‌رود، چرا که عموما متکی به شرکت در جشنواره‌های جهانی است.

آنها سینما فرم جا افتاده‌ای برای سرگرمی محسوب شده است. در وجه غالب هالیوود به یکی از سنتهای فرهنگی تبدیل شده است که سینماهای ملی از جمله ملتهای اروپای غربی را تغذیه می‌کند. به ندرت می‌توان هالیوود را از پیکره کل سینما کاملاً متمایز کرد، زیرا بخش اعظم فرهنگ فیلمسازی هر ملتی به طور ضمنی در برگیرندهٔ "هالیوود" است.

جئوفری ناول اسمیت تلاش کرده است علت متوسل شدن بازار انگلستان را به فیلمهای امریکایی پیدا کند. توضیح او لااقل تا حدی در مورد سایر سینماهای ملی نیز صدق می‌کند:

القای مفهوم دموکراسی در سازماندهی شکلی فیلمهای امریکایی عجین شده است که با انگیزهٔ روایتی قوی و پویا در برابر دستاوردهای فردی همراه است ـ مطلب فوق در عین حال گویای محدودیتهای معنایی نیز هست، زیرا مسائل و راه حلهای آنها به طرز اجتناب‌ناپذیری تنها در ارتباط با فرد و درون یک جامعهٔ سرمایه‌داری مرد سالار که تغییر ناپذیر نیز می‌باشد تبیین می‌شود. بعلاوه سینمای کلاسیک هالیوود این ساختار روایتی حاصل شده را با طرح رمانتیک گونهٔ زوجی با جنس مخالف درهم می‌آمیزد و روایت را به شکلی دیدنی که صحنه‌پردازی و دورنمای آن خوشایند است و زمینه‌ای فیزیکی که دال بر فرآیند وسوسه است و آن را همراهی می‌کند نمایش می‌دهد. این شکل از کار در پی آن است که تماشاگر را دقیقاً درگیر رشتهٔ پیچیده‌ای از این همانیها کند، در حالی که نسبت به ملّیت (و نیز طبقهٔ اجتماعی و جنسیت) تماشاگر خود بی‌اعتناست و غالباً ژست هنرپیشه است که این ترفندهای نمایشی رنگارنگ را تبدیل به روایت دیدنی و قابل انطباق می‌کند.

در این مقاله سعی بر این نیست که ثابت شود فیلمهای انگلیسی، برای مثال، مبرا از این نظام شکلی‌اند، بلکه بر سر این امر اتفاق نظر وجود دارد که فیلمسازان امریکایی این شکل از فیلمسازی را زودتر و جامعتر از رقبای انگلیسی خود ابداع کرده مورد بهره‌برداری قرار داده‌اند. رقبای انگلیسی از شیوه‌های بسیار مختلطتر و به اصطلاح "ابتدایی‌تر" نمایش بهره می‌جستند، در حالی که این شیوهٔ عرضه تا سال ۱۹۱۷ در هالیوود نهادین شده بود. همچنین همگان پذیرفته‌اند که

هالیوود برای بهره‌برداری از توان بالقوهٔ شیوه‌های نهادین عرضه، منابعی در دسترس داشته است که تهیه کنندگان انگلیسی فیلم فاقد آن بوده‌اند. بدین ترتیب سینمای انگلیس برای مثال هرگز نتوانسته است مانند هالیوود برای مدت زمانی طولانی نظام ستاره‌سازی را حفظ کند و این امر لااقل از زمانی که هالیوود بر آن شد که از ستاره‌های انگلیسی در فیلمهای خود استفاده کند صدق می‌کند.

چنانچه بحث را به تهیهٔ فیلم محدود کنیم، عقل سلیم حکم می‌کند که در این زمینه سینماهای ملی را به منزلهٔ سینماهایی غیر استاندارد و حاشیه‌ای به حساب آوریم. البته بخشی از مشکل ناشی از این تناقض است که اگر سینمایی بخواهد در سطح ملی عامه پسند باشد، باید گسترهٔ بین‌المللی نیز داشته باشد. بدین معنا که باید به استاندارد بین‌المللی (هالیوود) نزدیک شود، زیرا غالباً فیلمهای پخش کنندگان عمدهٔ امریکایی است که از موفقیت جایگاه فروش بلیط برخوردار است، بنابراین آن دسته از فیلمسازانی که می‌خواهند بدین سطح از فروش فیلم نایل شوند باید برای باز آفرینی این معیار تلاش کنند و این امر در عمل به معنای سازش با نظامهای سرمایه‌گذاری، کنترل تولید، پخش، و بازاریابی هالیوود است. هر ترفند دیگری برای حصول موفقیت ملی و عام در صورتی از نظر اقتصادی سودمند است که در مقیاسی بین‌المللی متصور شود و این مهم برای صنعت فیلم ملی امکان‌پذیر نخواهد بود مگر آنکه مانند صنعت فیلم بمبئی، بازار فروش داخلی وسیعی داشته باشد. مسئلهٔ اصلی ایجاد نوعی توازن میان اهداف آشتی ناپذیر سینمای ملی است که هم از نظر اقتصادی سودمند و هم از نظر فرهنگی انگیزشی باشد و در عین آنکه ضرورتاً صنعتی بین‌المللی به شمار می‌رود، خصلتهای «ملی» نیز در آن جمع باشد.

از نظر تاریخی، لااقل در میان کشورهای اروپای غربی یک راه حل اصلی برای این مسئله یافت شده است و آن ترفندی محوری برای آشتی‌دادن امور آشتی‌ناپذیر و حصول فرمی از ویژگی فرهنگی ملی و میزان نسبی استقبال بین‌المللی از فیلم و سودمندی اقتصادی آن است، یعنی تولید یک سینمای هنری و دیدنی براساس ویژگیهای ملی (که دولت به طرق مختلف مشوق آن است). بنا به نظر استیونیل[7] سینمای هنری نقشی اساسی در تلاش بعضی از کشورهای اروپایی برای رویارویی با سلطهٔ آمریکا بر بازار فیلمسازی آنها و ایجاد صنعت فیلمسازی و فرهنگ فیلمسازی بومی داشته است. بحثهای راجع به "هنر"، "فرهنگ"، "کیفیت"، "هویت ملی"، و "ملّیت" از نظر تاریخی در جبههٔ مقابل فیلمهای سرگرم کنندهٔ هالیوود مطرح شده است و برای توجیه نظامهای اقتصادی ملی ویژه‌ای که صنعت فیلمسازی بومی را حفظ و حمایت می‌کنند، به کار رفته است. گرچه باید توجه داشت که سینمای هنری نیز یک سینمای بین‌المللی به شمار می‌رود، چرا که عموماً متکی به شرکت در جشنواره‌های جهانی است.

در هر حال سینماهای هنری متعدد بین‌المللی به ندرت در سطح ملی با موفقیت مواجه شده‌اند. بخشی به دلیل شیوهٔ

خطاب آنها و بخشی به خاطر سلطهٔ بین‌المللی هالیوود در سطح توزیع، نمایش، و بازاریابی.

به بیانی دیگر نفوذ هالیوود بر بازارهای داخلی همیشه مسئله‌ای فراتر از فقر یا نخبه گرایی فیلمسازان داخلی بوده است. این امر حاکی از آن است که سینمای ملی نه تنها در ارتباط با تهیهٔ فیلم که دربارهٔ مشکلات توزیع، نمایش، تماشاگر، و مصرف نیز در هر کشور خاص باید مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد.

بدین ترتیب تبیین سینمای ملی از طریق مقابلهٔ یک سینمای ملی یا سینمای ملی دیگر کفایت نمی‌کند و لازم است که راه حل کلیدی دیگری برای شرح و بیان یک سینمای ملی یافت شود. ظهور سینمای ملی نه از طریق اختلاف آن با سایر سینماها که از دیدگاه رابطهٔ آن با هویت ملی، سیاسی، اقتصادی، و فرهنگی موجود (تا جایی که هویت منسجم و واحدی را بتوان ایجاد کرد) و همچنین سنتها شکل می‌گیرد. با این حساب سینمای یک کشور بر مبنای مباحث جا افتادهٔ اصالت و بازگشت به تاریخ و فرهنگ خاص این کشور و آرمانهای هویت ملی و ملیت شرح و تبیین خواهد شد، نه از طریق سایر سینماهای ملی.

از نظرگاه اقتصاد سیاسی، سینمای ملی ساختار صنعتی ویژه‌ای است، الگویی ویژه برای مالکیت، کنترل محیط زیست، املاک و مستغلات، منابع و سرمایه‌های انسانی، و نظام مشروعیت دولت که محیط بر ملیت آن مالکیت است ـ خصوصاً در رابطه با تولید. نیروی اقتصادی نسبی یک صنعت فیلم ملی بر میزان انسجام، انتظام، تجهیز فنی و سرمایه‌گذاری در امر تولید، توزیع، و نمایش فیلمهای تهیه شده و نیز حجم بازار داخلی و میزان نفوذ بازارهای خارجی در آن متکی است. از دیدگاه تولید، باید ابزار و روشهای تولید بکار گرفته شود (سازماندهی کار، از نظر نظامهای مدیریتی، تقسیم کار، دیدگاهها و سازماندهیهای حرفه‌ای، دسترسی به تکنولوژی، و غیره) همچنین دستیابی تهیه کنندگان به بازارهای داخلی و خارجی از شرایط کار است.

اشارهٔ مجدد به نقش دولت و شرایط دخالت آن در فعالیتهای صنعت فیلمسازی و تعیین شاخصها و امکانات سینمای ملی (به منزلهٔ نهادی اقتصادی و فرهنگی) خالی از

فایده نیست. این مطلب لااقل از اواسط دههٔ ۱۹۱۰ که حکومتها شروع به شناخت نیروی بالقوهٔ عقیدتی سینما کردند و سینما خود چیزی شبیه به یک شکل فرهنگی ملی بود، یعنی نهادی با وظایف ملی‌گرایی، صدق می‌کند. اما در عین حال شناخت این نکته مهم است که دولتها تنها زمانی در این امر دخالت می‌کنند که ترس از نیروی بالقوهٔ یک سینمای بیگانه حاکم باشد، خصوصاً زمانی که محصولات و بنابراین عقاید و ارزشهای یک سینمای بیگانه در قلمرو ملی یک کشور منتشر شده و گمان شود که تأثیر تعیین کننده‌ای بر اقتصاد ملی آن کشور خواهد داشت. به بیانی دیگر در عین آنکه تفکیک یک سینمای ملی واحد امری مفید و سودمند است، لازم است که پیوسته آن را در ارتباط با سایر سینماها نیز در مد نظر آوریم.

مسلماً این امر هنگام بررسی هویت فرهنگی یک سینمای ملی خاص نیز صدق می‌کند. زمینه‌هایی که در اینجا باید مورد بررسی قرار گیرد نخست عبارت است از محتوا یا موضوع ساختمان فیلم - یعنی آنچه که عرضه شده است (خصوصاً ساختمان "ویژگی ملی")- ، صحبتهای روایتی غالب و موضوعهای نمایشی، سنتهای روایتی، و سایر منابعی که فیلمها براساس آنها پی‌ریزی می‌شوند (خصوصاً میزان طرح آنچه که به منزلهٔ میراث ملی، ادبی، نمایشی، یا غیره شکل گرفته است) به معنایی دیگر راههایی که سینما از طریق آنها خود را در کنار سایر فعالیتهای فرهنگی جای می‌دهد و راههایی که از طریق آنها به طرح تاریخهای فرهنگی موجود و سنتهای فرهنگی ملت مربوطه می‌پردازد و آنها را به زبان سینما تبدیل می‌کند. دوم مسئلهٔ حساسیت یا ساختار عاطفی یا جهان‌بینی مطرح شده در آن فیلمها حایز اهمیت است. سوم، توجه به زمینهٔ سبکی فیلمها، نظامهای شکلی بازنمایی (یعنی نوع روایت و انگیزه‌ای که به کار گرفته می‌شود، ساختار فضا و حرکت، نحوهٔ ساخت روایت و زمان، شیوهٔ اجرایی به کار گرفته شده و انواع لذتهای بصری، چشم‌انداز، و عرضه)، شیوهٔ خطاب و ساختمان ذهنی آنها و خصوصاً میزان اشتغال آنها در ایجاد توهم و تنظیم شناخت تماشاگر.)

هنگام بررسی سینما از نظرگاه هویت ملی، لازم است به فرآیندهایی که به وسیلهٔ آنها ملتی به استیلای فرهنگی دست می‌یابد نیز توجه شود. بررسی روابط درونی کثرت و وحدت، نیروی ایجاد یک جنبهٔ خاص از تشکل فرهنگی کثرت‌گرا به منزلهٔ تشکلی که از نظر سیاسی غالب است، و معتبر یامتداول کردن آن از اهّم این فرآیندها به شمار می‌آید. گزارشهای تاریخی سینماهای ملی غالباً به مقدمه‌ای برای تصورات سهل و آسان ملیت و محصولات آن تبدیل شده است. پژوهش در زمینهٔ یک هویت ملی منجسم و استوار، تنها به قیمت تکیهٔ مجدد بر اختلافات داخلی، تنشها و تضادها - یعنی اختلافات طبقاتی، نژادی، جنسی، مذهبی، و غیره - موفقیت آمیز خواهد بود. همچنین در ساخت ملیت و هویت ملی، توجه به تغییرات تاریخی سزاوار است: ملیت همیشه تصوری است زاییدهٔ شرایط خاص در واقع ملی‌گرایی به مفهوم جدید آن

مفهوم سینمای ملی به طرق گوناگون دستکاری شده است و هیچ بیان واحدی در این زمینهٔ سینمای ملی یافت نمی‌شود.

ریشه در اواخر قرن هیجدهم دارد. همان گونه که بندیکت آندرسن مطرح کرده است "تاریخ مبنای ضروری روایت ملی‌گرایانه است".

زمانی استفن هیث[8] اظهار داشت که "ملیت امری فرضی نیست، بلکه حالتی است که باید حاصل شود. "و سینما نیز باید به منزلهٔ یکی از ابزارهایی که به کمک آنها این حالت "حاصل می‌شود" تلقی شود. در هر مورد فرآیند اشتمال و طرد اعمال می‌شود، فرآیندی که از طریق آن یک موضوع زمینه‌ای محوری پیدا می‌کند، در عین حال که الزاماً موضوع دیگری در حاشیه قرار می‌گیرد؛ فرآیندی که ضمن آن تمایلات یک گروه اجتماعی خاص به منزلهٔ گرایش جمعی یا ملی عرضه می‌شود و چیزی راکه آندرسن "جامعهٔ رویایی ملت" می‌نامد توسط آن ایجاد می‌کند.

مسلماً این یکی از وظایف نهادها - و در این مورد، سینماهای ملی است که صحبتهای پراکنده و متناقض را جمع‌آوری کرده به صورت نظریه‌ای واحد در آورد تا بتواند در فرآیند دستیابی به توافق سهمی ایفا کند. سینما هرگز صرفاً بازتاب یا مبین فرهنگ و هویت ملی یکدست و از قبل متشکلی نیست، گویی این از خصوصیات غیر قابل انکار کلیهٔ مباحث ملی است. مسلماً این امر تنها در مورد تعداد محدودی از موضوعها مزیت محسوب می‌شود و بدین وسیله یا جلوه‌ای طبیعی خواهد داشت یا به منزلهٔ تنها جایگاه مشروع این گونه موضوعها بازسازی خواهد شد. امّا لازم است که به گونه‌ای فعال با آن برخورد شود تا ذهنیت ساز بوده و گویای هویتی از قبل متصور باشد.

بنابراین هویت سینمای ملی مبحثی است پیچیده و من مایلم چنین استدلال کنم که چنانچه تحقیقات مربوط به سینمای ملی تبدیل به مشاهدهٔ فیلمهای تهیه شده در قلمرو ملی یک ملت شود کافی نیست. بطور کلی اهمیت دادن به فرهنگ فیلم و نهاد سراسری سینما و مورد توجه قرار دادن موارد زیر از نکات شایسته است:

گسترهٔ فیلمهای درگردش در قلمرو ملی - شامل فیلمهای امریکایی و غیره - و اینکه چگونه آنها به سطح نمایش می‌رسند و البته در دوران حاضر فیلمهای "درگردش" یا "نشان داده شده" یا در حال نمایش به شیوه‌های مختلف که صرفاً در

سینماها نمایش داده نمی‌شوند (دستگاههای مرکب، سینماهای مرکزی شهری، سینماهای کانون هنری، غیره) و به صورت ویدئویی و از طریق فرمهای مختلف پخش و تلویزیون کابلی در دسترس قرار می‌گیرند. همچنین این فیلمها به منزلهٔ تمثال و نقطهٔ ارجاع و معیار در فرهنگ عامه حضور دارند و گردش می‌کنند.

گسترهٔ تماشاگران ویژه از نظر جامعه شناسی در مورد انواع مختلف فیلم و اینکه چگونه این تماشاگران در وضعیتهای نمایشی خاص به تماشای فیلم می‌پردازند؛ بدین معنا که لازم است نه تنها روشهای مشاهده و حالتهای ذهنی و دیداری را مورد توجه قرار دهیم، بلکه ابزار فکری و نیروی فرهنگی نسبی یا صلاحیتهای مختلف را نزد تماشاگران مختلف بررسی کنیم و نیز تجربهٔ سینما در مفهوم فرهنگی کلی‌تر را مد نظر داشته باشیم: یعنی نقش بازاریابی و انتظارات تماشاگر. دلایل اینکه چرا تماشاگرانی خاص به سینما می‌روند، لذاتی که از این عمل عایدشان می‌شود، ماهیت خاص تجربهٔ اجتماعی و جمعی رفتن به سینما که مطابق با طبقهٔ اجتماعی و جنسیت و سن و غیره متفاوت است، نقش تلویزیون (و ویدئو) در تعدیل و تبدیل تجربهٔ سینما، و تجارب مختلف ارائه شده به وسیلهٔ فضاهای نمایشی تئاتری و ... را باید مورد توجه قرار دهیم. شایسته است به یاد داشته باشیم که از دیدگاه مورخان اقتصاد از جمله داگلاس گومری[9] صنایع فیلم که از میزان زیاد ترکیب افقی و عمودی برخوردارند به منزلهٔ محاقل سینمایی کاملاً چندگانه تلقی می‌شوند که از میان آنها تولید، صنعتی ضروری، همراه با مخاطرات فراوان است و سینما محلی است بسیار لوکس برای مصرف یا تبلیغ کالاهایی غیر از فیلم، همان گونه که محلی برای تجربهٔ غیر متداول تماشای فیلم است.

گستره و رابطهٔ میان بحثهای راجع به گردش فیلم در آن تشکل فرهنگی و اجتماعی و دسترسی نسبی آن به تماشاگران مختلف‌در میان این بحثها یک تنش بحرانی حاکم است. تنش میان آن دسته از مباحثات فکری که از یک طرف معتقدند سینمای ملی مناسب، سینمایی است که از جایگاه هنر الهام می‌پذیرد (بنابراین دنباله روی تعریفهای غالب و رایج سینما به منزلهٔ شکلی هنری است) و مباحثاتی که از یک نظرگاه طبقاتی خاص، سینمای عامه پسند هالیوود را سینمایی تضعیف کننده فرهنگی به حساب نمی‌آورد و از طرف دیگر مباحث دیگری که آرمان "سرگرمی مناسب" در آنها بر مسائل "هنر" یا "ملیت" ارجحیت دارد، تنش مهمی است. این مبحث آخر استدلال می‌کند که سینما تنها می‌تواند ملی باشد و چنانچه سینمایی دارای تولید انبوه باشد می‌تواند اسطوره‌های عامه را ساخته و بازسازی کند و بار دیگر به میزانی وسیع به گردش آورد. همچنین نقش تلویزیون را به منزلهٔ یکی از عواملی که موجب ایجاد و نگهداری و تنظیم فرهنگ سینما می‌شود و بحثهای مربوط به سینمایی را که کم و بیش قابل دسترسی است به میان می‌آورد، باید مّد نظر داشت.

کشف سینمای ملی بدین مفهوم، به معنای تأکید بیشتر در زمینهٔ مصرف و استفاده از فیلم (اصوات، تصاویر، روایتها،

امور غیر متداول) است نه تهیهٔ آن. این امر حاکی از وجود تغییرات تحلیل مسائل است. بدین معنا که در عوض تحلیل متن فیلم به منزلهٔ وسیله‌ای برای شمارش احساس ملی گرایی و استیضاح تماشاگر ملی گرا، گرایش به تحلیل این امر دارد که چگونه تماشاگران واقعی هویت فرهنگی خود را در بارهٔ محصولات متعدد صنایع ملی و بین‌المللی فیلم و تلویزیون حفظ می‌کنند و شرایطی که این مهم تحت آن حاصل می‌شود.

وجه مشخصهٔ وضعیت جاری تحقیقات راجع به فیلم، تنش میان آن دسته از افرادی است که در مورد اقتصاد سیاسی سینما فعالیت می‌کنند و افرادی که به تحلیل و تحقیق در مورد بافت و شهرت تماشاگر می‌پردازند. فقدان تحقیق کافی در زمینهٔ تماشاگران واقعی فراتر از بررسی مباحث نقدی است. بوردول، اشتایگر، و تامسون[10] مطلوبترین شکل را رابطه یا واسطه میان اقتصاد سیاسی و بافت از نظر جامعه شناسی تشکیلات و عقاید حرفه‌ای پیشنهاد کرده‌اند. مسلماً این امر را می‌توان در ارتباط با سایر سینماهای ملی به طور جامعی مورد بررسی قرار داد. اما در حال حاضر نمی‌تواند خلاء بین تحلیل بافت، یعنی تحلیل مباحث نقدی و گسترهٔ وسیع تماشاگران فیلم را پر کند. مسئلهٔ تماشاگر برای بررسی سینماهای ملی باید مسئله‌ای بحرانی باشد، زیرا سینمای ملی بدون داشتن تماشاگران ملی فاقد معناست.

پانوشتها

۱. این مقاله برمبنای فصلی از رسالهٔ دکترای من نوشته شده که در حال حاضر سرگرم تهیهٔ آن هستم. در اینجا مایلم اعلام کنم که کتاب توماس ال سر (Thomas Elsasser) در پیشبرد بعضی از استدلالهای مقالهٔ حاضر رهنمود من بوده است.

2. Susan Barrowclough, "Introduction = the dilemmas of a national cinems", BFI, Dossier no 13, 1981, p.3.
3. Geoffrey Nowell-Smith
4. "Popular culture", New Formations, no. 2, summer 1987, p.80.
5. Benediet Anderson
6. Tony Bennett
7. Steve Neale
8. Stephen Heath
9. Douglas Gomery
10. Bordwell, Staiger, Thompson