بینش‌های حاشیه‌ای

منطقه‌گرایی، ملی‌گرایی، جهان‌گرایی

وضعیت دنیا

ظاهراً در حال حاضر دو انگیزه رقابتی نیرومند در جهان وجود دارد. از سویی فعالیت شرکت‌های عظیم فراملّی، که نه مرزی می‌شناسند و نه پاسخ‌گوی کسی هستند، و نیز شکل‌گیری اتحادیه‌های تجاری رقابتی متشکل از کشورهای مختلف، باعث شده که دنیا مرکز مدارتر و هم‌گون‌تر شود، و از سویی دیگر نیروهای منطقه‌گرا، دنیا را به قطعات پراکنده و مجزا تقسیم کرده‌اند.

امپراطوری‌های عظیم و یک‌پارچه و دولت - ملت‌های کوچک‌تر مستقلی از دل آن‌ها بیرون می‌آید.

چچن‌ها در روسیه، **صرب‌ها**، **کراوآت‌ها** و مسلمانان در یوگسلاوی سابق، **باسک‌های** جدایی‌طلب در اسپانیا و **اریتره‌ای‌ها** در اتیوپی همگی مبارزات سرسختانه‌ای را به خاطر برداشتی که از «هویت» در ذهن داشته‌اند، بر پایهٔ پیوندهای پیچیدهٔ قومی، جغرافیایی، سیاسی، زبانی و فرهنگی دنبال کرده‌اند.

این دو انگیزهٔ رقابتی - یکی برای مرکز مداری بیش‌تر قدرت و دیگری جهت پراکندگی بیش‌تر آن در پهنهٔ سینما، و تلویزیون استرالیا نیز دیده می‌شود: یک صنعت ملی متمرکز در سیدنی، جمعیت اندکی راکه در سطح قاره‌ای پهناور پراکنده‌اند و در ۶ ایالت و ۲ فرمانداری مختلف به سر می‌برند، خوراک می‌دهد.

وضعیت استیلایی

تولیدات سمعی - بصری در استرالیا، مثل همیشه عمدتاً در سیدنی و تا اندازه‌ای - که البته قابل توجه نیز هست - در ملبورن متمرکز شده است. سهم بزرگی که جنوب غربی استرالیا یعنی New South Wales موسوم به NSW، به طور سنتی در تولید محصولات سمعی - بصری بر عهده داشته، با افتتاح استودیوهایی عظیم برای تهیه تولیدات خارجی و محصولات پر هزینهٔ داخلی، در کوئینزلند، متعادل شد.

ریز هزینه‌هایی که در سال‌های ۱۹۹۲ - ۱۹۹۳ صرف محصولات سینمایی - تلویزیونی شده و سهم نواحی مختلف استرالیا در این زمینه، به قرار زیر است: *ناحیهٔ نیوساوت ویلز*، ۳۸ درصد؛ ویکتوریا ۳۲ درصد: کوئینزلند ۱۸ درصد؛ غرب استرالیا ۵ درصد؛ و جنوب استرالیا ۶ درصد. همچنین سهم متوسط هزینه‌ای که در پنج سال گذشته صرف شده به قرار زیر است؛ NSW ۴۹ درصد؛ ویکتوریا ۳۰ درصد؛ کوئینزلند ۱۱ درصد، غرب استرالیا ۵ درصد و جنوب استرالیا ۴ درصد.

رشد و تکامل **نیوساوت ویلز** - که پرجمعیت‌ترین بخش این سرزمین است - به عنوان مرکز صنایع ملی کشور، به خاطر وجود استودیوهای بزرگ، نهادهای آموزشی، مالی، سرمایه‌گذاری، پخش و تولید در سیدنی، تسهیل شده و رونق گرفته است. به جز چند مورد، مقر همهٔ سازمان‌های تلویزیونی و سینمایی که از سوی دولت حمایت مالی می‌شوند، در سیدنی قرار دارد.

ایستگاه‌های پنج شبکهٔ تلویزیونی دولتی، همگی در سیدنی قرار دارند؛ و در همان‌جا است که عمدهٔ برنامه‌های تلویزیونی تولید می‌شوند. تولید و پخش برنامه، توسط شبکه‌های محلی به واسطهٔ وجود همین شبکه‌های سراسری به شدت کاهش یافته است.

وظیفهٔ تلویزیون‌های محلی فقط به تهیه و تولید برنامه‌های «بومی» محدود شده و این روند توسط قانون گذاری‌های جدید پخش برنامه‌های تلویزیونی که به جای تهیه برنامه‌های «فولکلوریک»، تأکید زیادی بر روی کیفیت و تنوع برنامه‌ها دارد، به چالش طلبیده نشده است.

مرکز شرکت‌های مهم تهیه و تولید فیلم‌های داستانی تلویزیونی همگی در سیدنی قرار دارد. بدیهی است که تولید کلیه برنامه‌های جدی داخلی همهٔ شبکه‌های تلویزیونی هم در سیدنی متمرکز و کنترل می‌شود. برنامه‌های کمدی به طور سنتی بیش‌تر در ملبورن تولید می‌شوند.

در ایالت‌های دیگر معمولاً اخبار محلی، وقایع روز و گاهی برنامه‌هایی برای بچه‌ها توسط شبکه‌های محلی تهیه می‌شوند.

همان گونه که صحبت از یک سینمای استرالیایی متمایز، در مقابل خطر بلعیده شدن آن توسط سینمای ایالات متحده («نابودگر» صنایع سینمایی محلی در سراسر دنیا) به میان می‌آید، بحث و گفت و گو دربارهٔ تفاوت‌های منطقه‌ای، تنوع فرهنگی منطقه‌ای و ویژگی‌های اجتماعی محلی و خطر بلعیده شدنشان توسط نیوساوت ویلز، به عنوان مرکز اصلی تولید فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی در استرالیا نیز بالا گرفته است.

کسانی که در ملبورن فیلم می‌سازند معتقدند که در واقع دو مرکز مهم تولید فیلم در استرالیا وجود دارد: سیدنی و ملبورن؛ و به همین جهت به حاشیه رانده شدن و منطقه‌ای شدن خود توسط نیوساوت ویلز و فقدان خود مختاری در باب تصمیم‌گیری‌ها و تخصیص اعتبارات را خوش ندارند. در مقابل، کسانی که در ایالت‌های موسوم به BAPH (بریس بین Brisbane، *آدلاید* **هوبارت**) کار می‌کنند و مایلند که به فرهنگ ملی خدمت نمایند و از منافع اقتصادی و فرهنگی نصیب برند، احساس می‌کنند که

مغرضانه به حاشیه رانده شده و توسط سازمان‌های دولتی (فدرال) نادیده گرفته شده‌اند؛ این سازمان‌ها لااقل یک پایگاه کوچک در ملبورن دارند ولی فاقد نمایندگی در ایالات دیگر هستند.

پل برون (Paul Barron) تهیه کنندهٔ موفق مقیم **پرت**، علت اصلی موفقیت خود را این مسئله می‌داند که هر چند هفته یک‌بار به سیدنی پرواز می‌کرده و ملاقات‌های متعددی با مسئولین امر انجام می‌داده است. او تأکید می‌کند که هیچ معامله‌ای فقط با یک ملاقات به سرانجام نمی‌رسد؛ برای رسیدن به مقصود، به مشاورت‌ها و گفت‌وگوهای بسیار نیاز است و شاید سال‌ها طول بکشد که بتوان ارتباطات شخصی لازم را به وجود آورد و افراد مناسب را شناخت. او بزرگ‌ترین نقطهٔ ضعف زندگی در **پرت** را اختلاف سه ساعتهٔ زمانی‌اش با **سیدنی** می‌داند: «وقتی ساعت ۸/۴۵ بامداد وارد دفتر می‌شود، در سیدنی وقت نهار است. این بدان معنا است که شما فقط نصف روز فرصت دارید که با جماعت در سیدنی سروکله بزنید».

در **پرت** به آدم‌های صاحب نفوذ «شرقی‌ها» می‌گویند؛ ولی در **بریس بین** این «جنوبی‌ها» هستند که صاحب نفوذند. اما همان‌گونه که **پل برون** می‌گوید: «ما خودمان می‌دانیم (که با این اشارات) دربارهٔ چه کسانی داریم صحبت می‌کنیم.»

فرهنگ سینمایی

وقتی صحبت از فرهنگ سینمایی به میان می‌آوریم، صحبت ما محدود به تولید و پخش فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی می‌شود. اما فرهنگ سینمایی یک کشور، کل محیطی را شامل می‌شود که در آن، فیلم‌ها تهیه، پخش، مشاهده و به نقد کشیده می‌شوند یعنی در یک کلام، محیطی که این محصولات فیلمیک در آن معنا و مفهوم می‌یابند. فرهنگ سینمایی گسترده، غنی و متنوعی وجود دارد که از کانال‌های گوناگون مثل جشنواره‌ها، انجمن‌های فیلم، مجله‌های سینمایی، فیلم‌های آموزشی، گفت و گوها و نمایش فیلم‌ها در همه جا - از سالن‌هایی در ده کوره‌ها یا حومهٔ شهرها گرفته تا قهوه‌خانه‌ها و ایستگاه‌های اتوبوس - در دسترس مردم قرار می‌گیرد. در زمینهٔ تولید فیلم هم دست‌ها کاملاً باز است و امکانات زیادی وجود دارد: فیلم‌هایی که با کمک مالی آدم‌های علاقه‌مند یا نیکوکار ساخته می‌شوند. فیلم‌های ۸ یا ۱۶ میلی‌متری و ویدئوی خانگی که همگی می‌توانند ضوابط و قوانین سینمای تجاری را به چالش بطلبند، تقلید کنند و یا جانی تازه بخشند. یک اثر جالب سینمایی به خاطر یک خلاء فرهنگی و یا توسط آدم‌های «با استعداد» و «نوابغی با قریحه» که دست برقضا مقادیر زیادی هم پول دارند، به وجود نمی‌آید. فیلم‌ها از ارتباط خلاقانه سازندگان‌شان و بده - بستان آن‌ها با فرهنگ سرزندهٔ محیط‌شان زاده می‌شوند.

حفظ کردن و پرورش فرهنگ‌های سینمایی هر منطقه، اهمیتی حیاتی دارد - اما حفظ فرهنگ سینمایی یک منطقه فقط بدان معنا

همان گونه که صحبت از یک سینمای استرالیایی متمایز، در مقابل خطر بلعیده شدن آن توسط سینمای ایالات متحده («نابودگر» صنایع سینمایی محلی در سراسر دنیا) به میان می‌آید، بحث دربارهٔ تفاوت‌های فرهنگی / منطقه‌ای و ویژگی‌های اجتماعی / محلی و خطر بلعیده شدنشان توسط مرکز اصلی نیز بالا گرفته است.

نیست که هر ایالتی، یک سریال یا یک فیلم سینمایی تهیه کند تا بتواند به اصطلاح، حال و هوای «بی نظیر و سحرآمیز» مناطقی چون غرب استرالیا / کوئینزلند / تاسمانین و غیره را در خود بگنجاند.

مراکز و حواشی

جهت درک پویایی ارتباط میان مرکز وشهرستان‌ها، بد نیست به صورت تمثیلی، یعنی به شکل ارتباط میان هستهٔ مرکزی و اندام‌های پیرامونی، به آن نگاه کنیم. ***استیو مک اینتایر*** Steve Mc Intyre از این الگو برای تجزیه و تحلیل رشد ناموزونی که در داخل و بین دولت - ملت‌ها به وجود می‌آید، استفاده کرده است:

«این مسئله عمدتاً از سوی گروه‌های سلطه‌گر موجود در یک دولت نوپا که به گونه‌ای نظام یافته، سایر گروه‌ها را از حقوق سیاسی و اقتصادی خود محروم می‌کنند، سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر، یک دولت - ملت به جای آن که در داخل (کشور) ***همگونی*** را اشاعه دهد، یک سلسله ***مستعمره‌های داخلی*** به وجود می‌آورد.»

مک اینتایر - ۱۹۸۵ در مقالهٔ فرهنگ‌های سینمایی ملی؛ تفکر سیاسی و حواشی.

الگوی دیگری که می‌توان در رابطه با پویایی‌شناسی صنعت فیلم و تلویزیون به کاربرد، ایدهٔ ***میشل فوکو*** از Panopticon است؛ **فوکو** برای نشان دادن ساختار ویژه قدرت از نمادهایی چون زندان یا یک بیمارستان روانی استفاده می‌کند. در این گونه نهادها یک مدیریت مرکزی تشکیل می‌شود تا شاهد و ناظر مسائلی باشد که در داخل این نهاد یا سازمان جریان دارد؛ در همان حال مریض‌ها یا زندانی‌ها یا ارباب رجوع در رده‌های پائین هرم قرار می‌گیرند - و بنابراین چشم اندازی که دارند و ارتباطی که می‌توانند با رده‌های بالا برقرار کنند، بسیار محدود است.

تاکید می‌کنم که ما در این‌جا برای درک فرایندهای ساختاری

فرهنگ سینمایی یک کشور، کل محیطی را شامل می‌شود که در آن، فیلم‌ها تهیه، پخش، مشاهده و به نقد کشیده می‌شوند یعنی در یک کلام، محیطی که این محصولات فیلمیک در آن معنا و مفهوم می‌یابند.
یک اثر جالب سینمایی توسط «نوابغی با قریحه» که دست برقضا مقادیر زیادی هم پول دارند، به وجود نمی‌آید. فیلم‌ها از ارتباط خلاقانه سازندگان‌شان و بده بستان آن‌ها با فرهنگ سرزندهٔ محیط‌شان زاده می‌شوند.

تاکید می‌کنم که ما در این‌جا برای درک فرایندهای ساختاری «نمادین» صحبت می‌کنیم و نه واقعی؛ وقتی شما این نمادها را در مورد صنعت سینما به کار می‌برید آن وقت است که فرایند آن به صورت زیر قابل تشخیص و درجه‌بندی است:

۱ـ این مرکز است که تصمیم می‌گیرد چه چیزی «فوق‌العاده»، «بدیع»، «شایسته» «مناسب» یا از «لحاظ تجاری جذاب» (و الی آخر) است!

۲ـ مرکز با قدرتی که دارد «حاشیه‌نشین»ها را که در تکاپوی تسقلید از مرکز نشینان هستند، ملزم به «داخلی کردن» (Internalization) این ارزش‌ها و سلیقه‌ها می‌کند.

۳ـ سپس، همین مرکز با منتقل کردن امکانات و استعدادهای «مفید و ثمربخش» که با این تدبیر در حواشی کشف کرده (به مرکز)، از رشد و توسعه حواشی (مکان‌های دور از مرکز) جلوگیری می‌کند و هر آن‌چه را هم که کشف کرده و به سوی خود کشانده، پای درست بودن خط مشی و سیاست‌های خود می‌گذارد. مرکز نشینان حالا می‌توانند به هر آن چه که در پیرامون خود انکار کرده‌اند، کنار گذاشته‌اند، تحقیر و سرکوب کرده‌اند، اشاره نمایند و بگویند:

«عیبشان این است که به قدر کافی خوب نیستند؛ آن‌ها آن چیزی را که باید، ندارند.»

حال آن که این حرف یک فرافکنی است: در واقع مرکز آن‌چه را که از آن ها گرفته و از آن خود کرده و آن‌چه را که رد و انکار کرده، بی‌معنا و بی‌اهمیت گردانده است. این الگوی کلاسیک عقب ماندگی و توسعه نیافتگی است که از اقتصاد سیاسی *آندره گاندر فرانک* وام گرفته شده است.

احتمال دارد که تولیدات بخش‌های حاشیه‌نشین کشور، استانداردهای لازم بازار را نداشته باشند. ممکن است شرایط آن - بسته به سیستم‌های ارزش‌گذاری یک شرکت به خصوص با لفاظی‌های سازمان کمک دهندهٔ دولتی - با مفاهیمی چون «درام عامه پسند»، «درام سرگرم کننده» یا «درام حادثه‌ای»، نخواند. احتمال دارد که فیلم ساخته شده اصولاً درام نباشد. به هر تقدیر، کافی است یک تولید «حاشیه‌ای» با دل مشغولی‌هاو ضوابط مرکز نخواند، همین باعث میشود که توی سر آن کار بخورد و به عنوان یک تولید «محلی» مهجور بماند.

حاشیه‌نشین‌ها هم گرایش دارند آن حس ناکامی و آن کمبودها را که بر پایهٔ توصیف‌ها و تعاریف مرکز ساخته شده، جذب و باور کنند. مرکز استدلال می‌کند که تفاوت‌های زیباشناسانهٔ منطقی، قابلیت‌های حرفه‌ای، مهارت‌های لازم، مدیریت کارآمد و کنترل خلاقانه *فقط* می‌تواند در مرکز یافت شود؛ بنابراین *باید فقط* هم در مرکز به دنبال آن‌ها رفت.

یکی از دلایلی که جهت دفاع از تولیدات «حاشیه‌ای» بر روی آن تکیه می‌شود این است که کار تولید شده در «خارج» (از مرکز) صراحت بیش‌تری دارد و نسبت به کاری که در موقعیت گرم و نرم «داخلی» (مرکز) ساخته شده، از صداقت هنری بیش‌تری برخوردار است. مثلاً گفته می‌شود که این سیستم حمایتی موجود در مرکز است که احتمالاً مانع تولید درام‌هایی متنوع‌تر، بدیع‌تر و گستاخانه‌تر به خصوص در زمینه تولیدات تلویزیونی می‌شود.

به گفتهٔ یکی از ناظران مطلع در استرالیای غربی، آنچه معمولاً در جایی مثل **پرت** اتفاق می‌افتد، بیش از آن که فکر تولید فیلم‌های پر هزینه و نمایش بین‌المللی آن‌ها باشد، پائین آمدن سطح فرهنگی تولیدات و فعالیت‌های هنری است. تلقی آن‌ها این است که تا وقتی **پرت** نتوانسته کاری را که در شرق انجام می‌دهند،انجام دهد، فعالیت‌ها و موقعیت‌های **غرب** نیز در زمینه فیلم‌سازی به چشم نخواهند آمد.

آن‌ها به اهمیت فرهنگی تولیدات سینمایی وبدئویی خود پی نمی‌برند و درک چندانی از فیلم‌های کوتاه و تجربی ندارند؛ پخش چنین آثاری هم غالباً حالتی زیرزمینی و محدود دارد. طنز روزگار این است که حالا ما به خاطر آن‌ها فریاد دفاع از منطقه‌گرایی سر می‌دهیم تا بدین ترتیب (آن‌ها) کمکمان کنند تا مثل آن‌ها شویم.

تاوان تجارت آزاد

ارتباطات ملی / منطقه‌ای باید در بافت بحث و جدل‌ها و تمهیدات بین‌المللی مورد بررسی قرار گیرد. *گات* (توافق نامهٔ عمومی تعرفه و تجارت) خطرات قابل توجهی را متوجه یارانهٔ دولتی و مقررات حاکم بر صنعت فیلم و تلویزیون استرالیا کرده است. ایالات متحده تلاش می‌کند که تمامی سدهای موجود در مقابل تجارت آزاد بازار سینما و تلویزیون - به‌خصوص در بازارهای مهم و حیاتی - از میان برداشته شوند. ولی در همان حال آمریکایی‌ها حاضر نیستند که همین قاعدهٔ خردگرایانهٔ اقتصادی آشکارا ایدئولوژیک خود را در مورد صنعتی ضعیف‌تر و کم

صرفه‌تر مثل کشاورزی، تعمیم دهند. با در نظر داشتن موقعیت وخیمی که استرالیا در زمینه تراز پرداخت‌ها دارد؛ برخی از مسئولین دولتی معتقدند که منافع اقتصادیِ استرالیا با آزادی بیش‌تر تجارت، بهتر تأمین می‌شود. همین مسئله شاید این احتمال را پیش بیاورد که دولت برای گرفتن امتیازات بیش‌تر از کشورهای دیگر در زمینه کشاورزی، صنعت سینمای استرالیا را دو دستی تقدیم آن‌ها کند. این توافق ممکن است کسری بودجهٔ فزایندهٔ استرالیا را بیش از سودی که صادرات فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی به دولت می‌رساند، کاهش دهد. اما چنین موضع‌گیری‌هایی باعث خواهند شد که سرمایهٔ فرهنگی کشور که با تولید و پخش اندیشهٔ خبرگان جامعه به وجود می‌آید، عملاً از صفحه روزگار پاک شود.

تا به امروز دولت استرالیا، با اصلاحاتی که در زمینه تقویت محتوای تولیدات محلی و یا با کمک به فیلم‌سازان انجام داده، گامی در زمینهٔ آزاد سازی تجارت سمعی و بصری برنداشته؛ ولی قطعاً شرکای تجاری خارجی برای محدودیت دست‌رسی به بازار، وزارت امور خارجه و تجارت را تحت فشار قرار خواهند داد. ***گات*** با ملغی کردن تمامی موانع تجاری فعلی تا سال ۲۰۱۰ و آزادی داد و ستد، تأثیراتی جدی بر روند تولیدات سمعی و بصری استرالیاخواهد گذارد.

کافی است یک تولید «حاشیه‌ای» با دل مشغولی‌هاو ضوابط مرکز نخواند، همین باعث میشود که توی سر آن کار بخورد و به عنوان یک تولید «محلی» مهجور بماند.

کار تولید شده در «خارج» (از مرکز) صراحت بیش‌تری دارد و نسبت به کاری که در موقعیت گرم و نرم مرکز ساخته شده، از صداقت هنری بیش‌تری برخوردار است.

تابی‌میلر در مقاله‌ای تحت عنوان «درام و شیطان خارجی» استدلال می‌کند که تنها راه مقابله با خطر تجارت آزاد، دفاع از ناسیونالیسم و (استقلال) فرهنگی است. او از حفظ کردن ***سیدنی و ملبورن*** به عنوان مراکز سیاست‌گذاری فرهنگی کشور دفاع می‌کند؛ زیرا به زعم او فقط این دو منطقه هستند که می‌توانند اجرای توافق‌نامه ***گات*** را به تأخیر بیاندازند. او در موقعیت سیاسی - اقتصادی فعلی، فراخوان حمایت از تولیدات سینمایی - تلویزیونی منطقه‌ای را رد می‌کند و این گونه درخواست‌ها را «آه و ناله از کنار گود» تلقی می‌کند. از دیدگاه ملّی‌گرایانهٔ او، کثرت گرایی فرهنگی قابل توجهی در سینمای ما می‌تواند به وجود آید؛ ناهمسانی‌های فرهنگی را می‌توان با نشان دادن «یک سلسله تفاوت‌های ظریف و دقیق» و به منزلهٔ مجموعه‌ای از اختلافات خرده - فرهنگی بیان و درک کرد.

استیوارت کانینگهام در مقاله‌ای تحت عنوان «منطقه گرایی در تولیدات سمعی - بصری: نمونهٔ مورد مثال، ***کوئینزلند*** به این مسئله اشاره می‌کند که «***ساختار صنعتی - اقتصادی در مقیاس ملّی، به شدت از توسعهٔ ساختارهای محلی - منطقه‌ای جلوگیری می‌کند؛ از آن‌جا که منطقه گرایی فرهنگی از لحاظ خلاقیت، تکنیک و تولید - که جهت فعالیت‌های سمعی - بصری ضروری‌اند - به سطح قابل قبول ملّی نمی‌رسد، تحقق یافتنش بسیار آسان‌تر است.***»

منطقه‌گرایی معمولاً به منزلهٔ دیدگاهی نگریسته می‌شود که نیروهای مرتجع مدام از آن دم می‌زنند. «***حفظ آداب و رسوم محلّی در استرالیا غالباً حمل بر دیدگاه متعصبانه و حسرت‌زدهٔ، مدافعان حقوق ایالتی شده که در نهایت از سوی عوام فریبان مردم باور که سنگ میهن را به سینه می‌زنند دامن زده شده است.***» اما فقط این گونه افراد نیستند که از تولیدات منطقه‌ای دفاع می‌کنند. استدلال‌های محکمی برای یک صنعت تمرکز یافتهٔ نیرومند پیش کشیده می‌شود ولی نکته غیر قابل پیش‌بینی و نامعلوم این است که چگونه می‌توان یک فرهنگ متنوع سینمایی را هم در عین حال پابرجا نگاه داشت. مشکلی که با ملّی‌گرایی فرهنگی وجود دارد، به زعم ***لیزجکا و سوزان در مادی***، این است که «***باعث محو و نابودی بسیاری از موضوعات محلی مهم‌تر و ظریف‌تر می‌شود.***» آن‌ها در ادامه می‌گویند:

«***یک سلسله علائم و نشانه‌های تاریخی و سیاسی، که با ظرافت، پیچیدگی‌های ساختاری هویّت جامعهٔ استرالیا را می‌سازند یعنی علائمی مثل طبقه، تفاوت‌های محلی و منطقه‌ای، ناهمسانی‌های نژادی، قومی، خرده - فرهنگی، جنسیت و سن و سال - همگی از میان برداشته می‌شوند. «جامعیت بخشیدن» شاید در کوتاه مدت جهت مقابله با خطر خود مختاری فرهنگی نتایج مفید در برداشته باشد ولی آن قدرها قابل توجه و غنی نیست تا بتواند برای مدتی طولانی یک سینمای بومی را سرپا نگاه دارند.***»

(در مادی و جکا ۱۹۸۷)

گزارش جدیدی که انجمن رسانه‌های بومی - ملی استرالیا منتشر کرده، به دلایل زیر، بر نیاز به تولیدات منطقه‌ای تأکید کرده است:

«***باز نمود زندگی استرالیایی در سطوح محلی، نیازی است که بیش از پیش احساس می‌شود.... گرایش فعلی، نگرشی جهانی یا ملّی را به زندگی استرالیایی نشان می‌دهد.... این موضوع، یادآور جسمی بدون سر است، جسم، به ویژه با توجه به رشد فرهنگ سینمایی بومی‌های استرالیا*** (Aboriginal Culture)، ***جایی است که ما در کمونیته*** (Community) ***و در سرزمین خود ایستاده‌ایم؛ برای آن‌که بیش از این از درک و توصیف یکدیگر بازنمانیم، احتیاج داریم که به رشد و باروری تولیدات منطقه‌ای پر وبال دهیم.***»

تضمینی وجود ندارد که زیر بیرق فرهنگ ملی، صدای حاشیه

نشین‌ها به گوش برسد و یا یک کثرت‌گرایی قابل توجه رونق بگیرد. سئوالی که باید مطرح کنیم این است که فرهنگ چه کسانی را می‌خواهیم بر روی پرده‌های سینما به نمایش بگذاریم.

وضعیت روحی

منظور ما از تفاوت‌های منطقه‌ای چیست؟ در کشوری مثل استرالیا آیا می‌توان واقعاً از تفاوت‌های منطقه‌ای سخن به میان آورد؟ ویژگی در همه جا، ویژگی امروزی دورگه بودن فرهنگشان است؛امروزه، هیچ کجا جای بخصوصی نیست. وقتی امروزه از *کوئینزلند* به عنوان یک مرکز تولید منطقه‌ای صحبت می‌کنیم، منظورمان بریسبین Brisbane است یا مجتمع استودیوهای *وارنر* در *گلدکوست* (Gold Coast)؟ آیا کمونیته‌ها به خاطر جا و مکانی که دور هم جمع‌اند اهمیت بیش‌تری پیدا می‌کنند یا کمونیته‌هایی که بر اساس علائق مشترک (جنسیت، قومیت و طبقه) گردهم آمده‌اند؟

این مهم‌تر است که بیائیم و زنی ویتنامی، ساکن محدوده‌های خارج از شهر *سیدنی* را در صنایع فیلم استرالیا دخیل و شریک کنیم یا یک کارفرمای مرد *آنگلوسکسون* ساکن *آدلایده* را؟ وقتی می‌آئیم و از فیلم *مرگ در برو نزدیک* به خاطر تصویری که از وضعیت چند فرهنگیِ مردم شهر به دست داده ستایش می‌کنیم آیا باید در پی‌اش و به بهانهٔ «سهم عادلانه منطقه‌ای»، فیلم‌هایی نیز به نام *مرگ در فرمنتل* و *مرگ در لانسستن* بسازیم؟

فیلمی که *ری آرگال*، فیلم‌سازی اهل ملبورن به نام *بازگشت به خانه* ساخته، تصویری حسرت بار از شهری کوچک در *آالایده*، و رؤیاها و تلاش آدم‌هایی که در گاراژی در حومهٔ آن جا به کار مشغول‌اند، به نمایش می‌گذارد. این فیلم در تمامی استرالیا به خاطر تصویر درستی که از ویژگی‌های زندگی استرالیایی و توصیف شخصیت‌ها و جاهای مأنوس به دست می‌دهد، مورد ستایش قرار گرفته است. برخی از سریال‌سازان تلویزیونی همین گرایش حسرت بار مردم عادی را به تعلق داشتن به یک کمونیته محلی و دلبستگی به مکان را از هوا قاپیده‌اند و بی‌آنکه واقعاً جای به نمایش درآمده، جای بخصوصی باشد (آن‌ها در واقع مفهومی کلی و تخیّلی از محله‌های شهر یا خارج شهر را به نمایش می‌گذارند) سریال ساخته‌اند. این مکان‌های تخیلی با آن هویت‌های مشترک و تعلّقات خاطر تخیّلی، یک واقعیت موهوم پیش رو می‌گذارد که کاملاً با حس تک افتادگی و مصرف کنندگی که مشخصه زندگی‌های معاصر است، مغایرت دارد. این معضل، هیچ کجا به خوبی تلویزیون با آن برنامه‌ها و ارتباطاتی که می‌خواهد برقرار کند - به چشم نمی‌آید، دنیای سریال‌های عامه پسند تلویزیونی ، که لابه‌لای دو قلاب پرانتز - که یکی تماشاچی را به خریدن (و مصرف) ترغیب می‌کند و دیگری فرمانش می‌دهد که مبادا برنامه‌ای را از دست بدهد، - گیر کرده‌اند، مکانی بسته و امن و امان، با همسایه‌ها و همکاران و خانواده‌هایی غم خوار به نمایش می‌گذارند.

ایالت به ایالت

وقتی بحث منطقه‌گرایی در میان است فرد وسوسه می‌شود «اسطوره‌شناسی مردمی» را قوام بخشد و جهت توصیف تفاوت‌های منطقه‌ای، به کلی‌گویی پناه برد. لفاظی مردمی وقتی به کار می‌افتد که معمولاً می‌خواهد به تنوع و ضرورت بیان این تنوع، اشاره کند. در واقع هر ایالتی، تودهٔ لایه‌لایه‌ای است از امیال ، صداها و زیبایی‌شناسی‌های در تعارض و متفاوت که طیف گسترده‌ای از فرهنگ‌های سینمایی را باز می‌تابانند.

سیدنی را Tinseltown نامیده‌اند؛ یعنی هالیوود استرالیا.

فیلم‌هایی که در نیوسات ویلز تهیه می‌شوند معمولاً سرگرم کننده‌اند و سبک نمایشی و پر شور نشاطی دارند.

در فیلم‌هایی که در نقاط دیگر تهیه می‌شوند، *کوییزلند* را غالباً به عنوان یک مکان غیر واقعی، یک بهشت فاسد و یک مقصدی افسانه‌ای و پر از آدم‌های عجیب و غریب نشان می‌دهند.

گات (توافق نامهٔ عمومی تعرفه و تجارت) خطرات قابل توجهی را متوجه یارانهٔ دولتی و مقررات حاکم بر صنعت فیلم و تلویزیون استرالیا کرده است.

ایالات متحده تلاش می‌کند که تمامی سدهای موجود در مقابل تجارت آزاد بازار سینما و تلویزیون - به خصوص در بازارهای مهم و حیاتی - از میان برداشته شوند.

گات با ملغی کردن تمامی موانع تجاری فعلی تا سال ۲۰۱۰ و آزادی داد و ستد، تأثیراتی جدی بر روند تولیدات سمعی و بصری استرالیاخواهد گذارد.

ایالت *ویکتوریا* صنعت سینمای چشمگیری دارد و فیلم‌های کم هزینه در آن‌جا تولید می‌شوند: شخصیت‌های اصلی فیلم‌های این منطقه معمولاً آدم‌هایی بی‌روح و نچسب و بازنده‌هایی غیر عادی هستند؛ رنگ حاکم در این فیلم‌ها غالباً سیاه و سفید - خاکستری است. موفقیت چشمگیر فیلم *عروسی موریل* که توسط یک گروه مبتکر اهل ویکتوریا، در کوینزلد و نیوساوت ویلز ساخته شده، مضحکه و طنز بی‌پروای تولیدات سیدنی را به بیننده القاء می‌کند. در ویکتوریا، ضمناً یک سنت ریشه‌دار تولید فیلم‌های واقع‌گرای اجتماعی وجود دارد که

فیلم‌های گستاخانه‌ای چون **شجاعان تنها هستند** و **هر شب، هر شب** را عرضه داشته است.

ایالت - جزیره **تاسمینیا**، به عنوان طبیعتی وحشی و یخ‌زده نگریسته می‌شود که در آن نیروهای مرموز و بدوی در دل مناظر و چشم اندازهایش نفوذ کرده‌اند.

در مورد مناطق شمالی (Northern Territory) توجه ما فقط به سوی فعالیت کمونیته بومی‌های استرالیا جلب می‌شود؛ آنها از یک طرف واسطهٔ خدمات شبکه‌های ماهواره‌ای کشور (از طریق Imparja) هستند و از طرف دیگر در مناطقی چون Yuendumu و Ernabella به تولید و پخش برنامه‌های محلی می‌پردازند.

وضعیت کمدی

متمرکز کردن صنایع فیلم‌سازی، تلویزیونی و نهادهای مالی کمک کننده به آن‌ها در **سیدنی**،باعث شده که یک نوع «فرهنگ ستم‌دیده» در نقاط دیگر به وجود آید. **جان کلارک** به این نتیجه رسیده است که رونق برنامه‌های کمدی در ملبورن، مستقیماً به این مسئله ارتباط دارد که مقر همه نهادهای مالی در سیدنی قرار دارد. جوانان علاقه‌مندی که به هر طریق درصدد بیان استعدادها و قابلیت‌های خود بودند و به مخاطب نیاز داشتند و در ضمن نه به یارانهٔ دولتی دسترسی داشتند و نه از کمک سرمایه‌دارها برخوردار بودند، برای عرضهٔ کار خود اجباراً به کاباره‌ها پناه بردند.

و بدین ترتیب کمدی در نمایش خانه‌های کوچک و مهجور و کافه رستوران‌ها رونق گرفت و نوعی تئاتر زنده در بین مردم جا افتاد که تازه نفس، ارزان و محلی بود. کسانی هستند که زبان تند و تیز و بی‌پردهٔ این نوع برنامه‌های کمدی و بینش تلخ آن‌ها را خاص «مراکز دور از مرکز» می‌دانند.

سرانجام پس از گذشت سال‌ها، تلویزیون استعدادها و جذابیت خارق‌العاده بسیاری از این کمدین‌ها را به رسمیت شناخته و آن‌ها را در یک سلسله برنامه‌های پر طرفدار به بازی گرفته است.

تلویزیون، این کمدین‌ها را از آن خود کرده و در برخی موارد در بدویت» درخشان کار بعضی از آن‌ها دست برده و مقادیری یکی‌شان کرده است.

فیلم‌هایی که در ایالت ویکتوریا ساخته می‌شوند نمایشگر وعی طبع کمیک هستند و آدم‌های حاشیه‌نشین جامعه، با خصیت‌های بی عرضه، از خود بیگانه و آشفته حال (این گونه فیلم‌ها) احساس هم دلی دارند:

وضعیت در کانادا

حالا بد نیست به الگویی دیگر که خط مشی و راهبردهای خاص خود را در جهت تحول صنعت سینما و تلویزیون کشور در برنامه دارد و ضمناً تسهیلاتی نیز برای تنوع بخشیدن به تولیدات منطقه‌ای‌اش در نظر گرفته، نگاهی بیندازیم. در کانادا - لااقل در لفاظی‌های دولت مردانش - منطقه‌گرایی، وجه مهمی از خط مشی‌های سیاسی و فرهنگی را تشکیل می‌دهد.

کانادا نه تنها از لحاظ مساحت و جمعیت، بلکه از بسیاری از جنبه‌های تاریخی و موقعیت اجتماعی با استرالیا قابل مقایسه است. تشکیل دو مرکز جداگانه **اونتاریو و کبک** با دو زبان انگلیسی و فرانسه که در هر یک از آن‌ها صحبت می‌شود، به بعد آشکار تفاوت‌های فرهنگی این دو قوم، که متعصبانه بر آن تکیه می‌کنند، دامن زده است. در کانادا هم بحث و گفت و گوهایی شبیه به بحث‌های موجود در استرالیا دربارهٔ سیاست‌های سینمایی - [سلطهٔ تولیدات هالیوودی، ارتباط مطیعانه با ایالات متحده و فعالیت مستمر جهت زنده نگاه داشتن صنعتی که تا یارانه‌های دولتی بر سرپا مانده] در جریان بوده است. در مقاله‌ای تحت عنوان تحول تولیدات سینما- تلویزیونی منطقه‌ای در کانادا، بارها و بارها بر سیاست دولت مبنی بر کمک‌های مالی نهادهای فدرال در جهت بخشیدن به تنوع محصولات منطقه‌ای تکیه شده است. در بیانیهٔ مربوط به سیاست‌های این کشور که در سال ۱۹۸۸ زیر عنوان «صداهای کانادایی، انتخاب‌های کانادایی» منتشر شده، باز هم بر غیر اقتصادی بودن اهداف دولت در زمینهٔ تولید و پخش تکیه شده

برخی از سریال‌سازان تلویزیونی، گرایش حسرت بار مردم عادی را به تعلق داشتن به یک کمونیته محلی و دلبستگی به مکان را از هوا قاپیده‌اند و سریال ساخته‌اند.

استقلال فرهنگی و سیاسی ما به شدت ایجاب می‌کند که سیستم رادیو - تلویزیونی، صادقانه و درست نشان دهد ما که هستیم، چطور رفتار می‌کنیم و چگونه دنیا را می‌بینیم؟ این سیستم نقش مهمی در تعریف هویت ملی، منطقه‌ای، محلی و حتی فردی ما بر عهده دارد.

است:

«استقلال فرهنگی و سیاسی ما به شدت ایجاب می‌کند که سیستم رادیو - تلویزیونی ما، صادقانه و درست نشان دهد ما که هستیم، چطور رفتار می‌کنیم و چگونه دنیا را می‌بینیم. این سیستم نقش مهمی در تعریف هویت ملی، منطقه‌ای، محلی و حتی فردی ما بر عهده دارد. از این رو است که (این سیستم) تنها یک صنعت دیگر

نیست و بس فراتر از آن می‌رود.»

نمونه دیگر مربوط به همان سال ۱۹۸۸، بیانیه‌ای است که دولت در مورد شبکهٔ تلویزیونی CBC منتشر کرده - در این‌جا هم بار دیگر، دولت کانادا در دستور کار این شبکه بر وظایف منطقه‌ای و ملّی CBC تکیه کرده است:

«هیئت مدیره و اجرایی CBC وظیفه دارند که (تولیدات آن سازمان) واقعیت‌های منطقه‌ای، زبانی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و نیز تنوع آن‌ها را بیان و منعکس نمایند؛ ضمن آن که (آن سازمان) موظف است به جریان و تبادل اخبار و سرگرمی‌ها در میان ایالت‌ها، به واسطهٔ دو زبان رسمی کانادا همت گمارد.»

کمیتهٔ دائمی فرهنگ و ارتباطات در سال ۱۹۸۸ اعلام کرد:

«اگر CBC تفاوت‌های منطقه‌ای را در کانادا نادیده بگیرد، اهمیّت، کارایی و در واقع، معنای وجودی این شبکه، به عنوان یک سرویس عمومی خبرپراکنی ملی، کاستی خواهد گرفت.»

شرکت توسعه فیلم (سازی) کانادا که در سال‌های اخیر به *«تله فیلم کانادا»* معروف شده،بودجهٔ قابل توجهی برای تولید و پخش برنامه (به مبلغ ۶۰ میلیون دلار در سال) و نیز یک صندوق مالی برای تولید فیلم‌های سینمایی با بودجهٔ سالانهٔ ۳۰ میلیون دلار در اختیار دارد؛ علاوه بر این بودجه‌ای جداگانه برای کاربر روی پروژه‌های فیلم‌سازی تحت عنوان Project Development Fund در این شرکت در نظر گرفته شده است.

«تله فیلم کانادا» با اعلام این نظر که تولید فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی یک وظیفهٔ ملّی است. متعهّد است که تنوع زبانی منحصر به فرد کانادا را از نظر دور ندارد و گام‌های گوناگونی در توسعهٔ خلاقیت‌های فرهنگی در شهرستان‌ها، برداشته و تصمیماتی برای تشویق و حمایت از پروژه‌های دیگر نقاط کانادا، بخصوص، نقاطی که در خارج از محدودهٔ مراکز تولید فیلم در ***تورنتو و مونترال*** قرار دارند، اتخاذ نماید.

(از خط مشی‌های صندوق مالی تولید فیلم‌های سینمایی - تله فیلم کانادا، ۱۹۹۱)

تله فیلم کانادا وظیفه دارد که:

«اقدامات لازم را جهت شناسایی علائق منطقه‌ای و ایالتی در زمینهٔ توسعه برنامه‌های تولیدی صنعت سینمای کانادا به عمل آورده و تعادل مناسبی در سرمایه‌گذاری‌های خود برای تشویق و ترویج تولید فیلم در تمامی مناطق کانادا به وجود آورد». یک صندوق کمک‌های مالی دیگر هم با ذخیرهٔ ۱۱/۴ میلیون دلار، مختص تولید فیلم‌های سینمایی منطقه‌ای، فیلم‌های سینمایی به زبان فرانسه و فیلم‌هایی با محتوای اصیل و مبتکرانه که تنوع فرهنگی کانادا را منعکس می‌کنند، کنار گذاشته شده است. یک صندوق مالی جداگانه نیز به مبلغ ۱۶/۵ میلیون دلار جهت تولید فیلم‌های جدی تلویزیونی که در خدمت به تنوع فرهنگی کانادا به کار زده می‌شوند - به خصوص فیلم‌هایی که به زبان فرانسه و یا فیلم‌هایی که در مراکز تولید منطقه‌ای ساخته می‌شوند و آن‌ها که به طور خاص به آداب و رسوم کانادایی می‌پردازند - اختصاص یافته است.

استراتژی «محصول مشترک» ملغمه‌ای است از عناصر استرالیایی با عناصر خارجی مثل کانادایی، فرانسوی، ایتالیایی یا آلمانی. سینمای دو رگه، سینمایی که یادآور شخصیت‌های کتاب‌های بچه‌ها است؛ جانورانی که سر شیر دارند و بدن گور خر و پاهای شترمرغ.

«*هیئت ملّی فیلم کانادا*» بر خلاف «*تله فیلم*» تولید کننده است و نه یک مؤسسهٔ کمک‌های مالی. NFB مراکز منطقه‌ای تولیدی ***مونکتون***، در، ***ونکوور***، ***ادمونتون***، ***وینی پک*** و ***هالیفکس*** دارد و نقش مهمی در گسترش تولیدات منطقه‌ای ایفا می‌کند.

مقایسه و مقابلهٔ تجربهٔ کانادایی‌ها و استرالیایی‌ها در زمینهٔ مورد بحث، مفید و آموزنده است. گام‌هایی که تاکنون تله فیلم کانادا برای حمایت از تولیدات منطقه‌ای برداشته، - به استثنای اعتباراتی که به تولید فیلم‌های انگلیسی و فرانسه زبان اختصاص یافته - به سایر شاخه‌های تولیدی تعمیم داده نشده است. امّا تله فیلم با در نظر داشتن مشکلاتی که تهیه کنندگان منطقه‌ای در جذب سرمایه‌های خصوصی با آن رو به رو هستند، امکان دارد سهم خود را در کمک به تولید فیلم افزایش دهد و حدودی را که برایش در این مورد تعیین شده، زیرپا بگذارد. ضمناً احتمال دارد که مقدار سرمایهٔ لازم برای دریافت جواز برای شبکه‌های منطقه‌ای، با در نظر گرفتن مشکلات بیش‌تری که شبکه‌های منطقه‌ای در مقایسه با شبکه‌های بزرگ رقیب سراسری با آن رو به رو هستند، کاهش یابد.

هنر وارگی

در دو دههٔ گذشته، تجدید حیات و اصولاً، دلایل وجودی صنعت سینما- تلویزیون استرالیا با مقادیری تنش و تناقض رو در رو بوده است؛ سیاست‌گذاران این صنعت تلاش کرده‌اند یک فرهنگ سینمایی ملی به وجود بیاورند که بتواند قابل عرضه در بازار بین‌المللی باشد - یا به عبارتی یک کالای بین‌المللی که ضمناً بازتابی از فرهنگ استرالیایی نیز باشد - هدفی دوگانه، که هم مسئولیت‌های فرهنگی آن‌ها را منعکس کند و هم کارایی تجاری داشته باشد -در یک کلام، یک محصول بومی استرالیایی که با قواعد سینمایی آمریکا هماهنگ باشد. در داخل هر یک از ایالت‌های استرالیا در مکتب فکری متمایز، در تلاشند که به راه کار دست‌یابی به این منظور دست یابند و حقانیت را از آن خط مشی خود سازند.ویژگی یک مکتب، ساختن فیلم‌های پر هزینه، استفاده

از یکی - دو بازیگر وارداتی و تقلید از ژانرهای مختلف سینمای آمریکا- بزن بزن و حادثه‌ای، عاشقانه یا تریلر- است. این گونه تولیدات عموماً نسخهٔ بدل و ناجور فیلم‌هایی است که هالیوود تجارت پیشه با استادی روانه بازار می‌کند - هیچ چیز با ارزش استرالیایی در این فیلم‌ها وجود ندارد. پیروان این مکتب به صنعت سینما به عنوان یک کارخانهٔ تولیدی نگاه می‌کنند و همّ و غم‌شان، سود و منفعتی است که کالای تولیدی باید برای آن‌ها به ارمغان بیاورد. حالا مهم نیست که این کالا محتوایی فرهنگی هم داشته باشد و یا اصولاً ارتباطی با استرالیا داشته باشد. مدافعان این مکتب معتقدند که باید از تسهیلات صنایع محلی به عنوان پایگاهی ارزان قیمت برای تولیدات کمپانی‌های خارجی استفاده کرد. استرالیا می‌تواند مواد خام، - لوکیشن‌های غریب و بدیع، خدمات و تسهیلات تولیدی، کارگر فنی و بازیگر ارزان قیمت در اختیار کمپانی‌های فیلم‌سازی آمریکایی و ژاپنی بگذارد.

تمامی ایالات، مؤسسه‌هایی پایه‌گذاری کرده‌اند تا زیربنای ساختاری - تولیدی محلی را گسترش دهند و کمپانی‌های فیلم‌سازی داخلی و خارجی را به سوی خود جلب کنند.

تکیه بر (امتزاج) انگیزه‌های فرهنگی و اقتصادی در موقعیت‌ها و زمان‌های مختلف و بسته به اولویت‌هایی که به سیاست‌های فرهنگی داده می‌شود، جا عوض می‌کند. بی‌شک تعدادی از صنایع (فیلم‌سازی) منطقه‌ای به عنوان ره‌یافت اصلی ایجاد یک بخش تولیدی محلی کارآمد، جلب کمپانی‌های خارجی را در درجهٔ اول اهمیت قرار داده‌اند. کسب و کار در کوئینزلند به واسطهٔ بازگشایی مجتمع استودیویی وارنر و پی‌گیری سیاست جلب کمپانی‌های خارجی به کوئینزلند از طریق ***شرکت سهامی فیلم و تلویزیون پاسیفیک***، رونق بیش‌تری گرفته است. این خط مشی، توسعهٔ

چالش جدید، تولید فیلم‌هایی با یک هویّت جدید سیاسی و فرهنگی است و نه ساختن فیلم‌های راحت الحلقوم و بی دردسر و یا غرغرهٔ افسانه‌های عامیانهٔ قابل پیش‌بینی....

اقتصادی و گسترش منابع توریستی جانبی را در برابر هرگونه توسعه فرهنگی محلی، در اولویت کامل قرار داده است.

استرالیای غربی و جنوبی نیز همین سیاست را در پیش گرفته‌اند و با این کار هدفشان تقویت بخش تولیدی کوچک و آسیب‌پذیر محلی و زنده نگاه‌داشتن صنایع خرد و پراکندهٔ مردم عادی آن‌جا است. امید گریزپا و سرشار از ثروت و منفعت یک هالیوود استرالیایی، احتمال دارد که یک ***مأموریت: غیر ممکن*** از آب درآید.

اما مثل هر دادوستدی که از سوی جهان اولی‌ها در سرزمین جهان سومی‌ها صورت می‌گیرد و پی آمد این همه، البته بیشتر عقب ماندگی سیستماتیک آدم‌های شاغل در بخش‌های تکنیکی، هنری و تجاری استرالیا است. تهیه کننده‌ها، کارگردان‌ها و به‌خصوص بازیگران اصلی از کشورهای دیگر می‌آیند و برای آدم‌های محلی فرصت و موقعیتی باقی نمی‌گذارند تا تجربه و مهارت لازم را در این زمینه‌ها کسب کنند.

بنابراین بیش از آن که توسعه و اجرای ایده‌ها اهمیت داشته باشد، همّ و غمّ مسئولین، گسترش سرمایه، پرسنل و تسهیلات است تا یک بخش تولید محلی را سرپا نگاه دارند.

اخیراً استرالیای جنوبی دو مجموعهٔ ایالتی جداگانه را که هر کدام اهداف متمایز فوق‌الذکر را دنبال می‌کرده‌اند - درهم ادغام کرده است. اولوّیت در شرکت فیلم‌سازی استرالیای جنوبی بر این خط مشی گذاشته شده بود که حتی اگر هم پروژه‌ها از جایی دیگر آمده باشند و سازندگان آن هم خارجی باشند ولی فیلم‌ها در استرالیای جنوبی ساخته شوند. از سوی دیگر خط مشی اصلی شرکت این بود که به کمک آدم‌های محلی و شراکت فکری و تکنیکی آن‌ها به توسعه و گسترش یک صنعت فیلمسازی محلی بپردازد. این ادغام و بده - بستانی که انجام می‌گیرد هم می‌تواند سودآور باشد و هم پرمخاطره، زیرا کار آن‌ها شامل تولیدات بزرگ‌تر جریان اصلی سینمای استرالیا نمی‌شود.

در سال‌های اخیر این شرکت به دنبال شراکتش در ساخت یک سریال تلویزیونی معروف ژاپنی به نام ***اولترامن*** متحمل خسارت‌های سنگینی شد و زیانی به مبلغ ۱/۸ میلیون دلار به بار آورد. ***اولترامن*** یک مجموعه تلویزیونی مختص بچه‌ها است که برای طبع استرالیایی، زیاده از حد خشن تشخیص داده شد؛ ***اولترامن*** این سریال ابر قهرمانی است که کارش مرتباً نجات دنیا است ولی این بار متأسفانه توانست خود را از ورشکستگی نجات دهد. دولت استرالیای جنوبی (SA) با وامی ۲/۴ میلیون دلاری به کمک دولت SAFC شتافت؛ ضرر و زیانی که به خاطر ***اولترامن*** نصیب این شرکت شده بود با کاهش بودجهٔ مستندسازی محلی، جبران شد.

استراتژی دیگر برای جلب سرمایهٔ خارجی و امکان پخش بین‌المللی فیلم‌ها، خلق جانور عجیب و غریبی است به نام «***محصول مشترک***»: ملغمه‌ای از عناصر استرالیایی با عناصر خارجی مثل کانادایی، فرانسوی، ایتالیایی یا آلمانی. این یکی شاید ژانر واقعی فیلم‌های دههٔ ۹۰ باشد: سینمای دو رگه، سینمایی که یادآور شخصیت‌های کتاب‌های بچه‌ها است؛ جانورانی که سر شیر دارند و بدن گور خر و پاهای شترمرغ.

دومین مکتب فکری چنین استدلال می‌کند که تنها راه رقابت سینمای استرالیا در بازار بین‌المللی، دنباله روی از سینمای هالیوودی نیست بلکه پیدا کردن مضامینی بین‌المللی بر پایهٔ قصه‌های خودی است که باید آن‌چنان بدیع و مبتکرانه تعریف شوند و به فیلم درآیند که در گوش صاحبان فرهنگ‌های دیگر، آشنا زند. دو مثال در این زمینه به ذهن می‌رسند که هر دوی آن‌ها دیدگاهی انتقادی نسبت به مفهوم حاکم از «هویت ملی» ارائه

می‌کنند.

بیدار شدن در وحشت (Wake in fright) ۱۹۷۱ ساخته شده، بر اساس کتابی نوشته *کنت کوک* با دقت و صحتی - وحشتناک، تهدید و خشونتی اجتماعی را در زیر ظاهر شوخ طبعی‌ها و دوستی‌های مردانه به تصویر می‌کشید. این فیلم که با لحنی تکان دهنده، برخی از ویژگی‌های زندگی استرالیایی را ثبت کرده بود. توسط یک «خارجی» یعنی *تدکوچف* کانادایی، کارگردانی شده بود. *سلیا* (Celia) که در سال ۱۹۸۸ توسط *آن ترنر* نوشته و کارگردانی شده در حومه ملبورن و در دهۀ ۵۰ در طی دوران جنگ سرد می‌گذرد و از هیستریاو بی رحمی روانی که از خفقان اجتماعی سرچشمه گرفته بود، به عنوان مضمون فیلم خود استفاده می‌کند. این فیلم به کندوکاو در تجربیات ذهنی دختر جوانی که در این حال و هوا رشد کرده می‌پردازد. *سلیا* در کشورهای خارجی به‌خصوص در بریتانیا مورد استقبال قرار گرفت. ولی به گونه‌ای تأسف بار در خود استرالیا نمایشی بی‌سروصدا و کوتاه داشت.

چالش جدید، تولید فیلم‌هایی با یک هویّت جدید سیاسی و فرهنگی است و نه ساختن فیلم‌های راحت الحلقوم و بی دردسر و یا غرغرۀ افسانه‌های عامیانۀ قابل پیش‌بینی.... دنبال کردن رؤیای موفقیت در صحنه بین‌المللی امکان دارد به رها کردن هر دو فرمول ملی و بین‌المللی بیانجامد.

اصالت و قدرت هنری فیلم *پیانو* نمونه‌ای چشم‌گیر از این قضایا است. این اثر به عنوان یک فیلم استرالیایی شناخته شده اما در *نیوزیلند* فیلم‌برداری شده، سرمایه‌اش از فرانسوی‌ها تأمین کرده‌اند و توسط *جین کمپیون* تبعۀ *نیوزیلند*، مقیم استرالیا که در مدرسۀ فیلم و تلویزیون استرالیا آموزش دیده، کارگردانی شده است.

وضعیت ملّت

دولت فدرال هر سال حدود ۱۱۰ میلیون دلار برای تولید فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی اختصاص می‌دهد.

اگر چه تمامی سازمان‌های کمک گیرنده، نهادهایی ملی هستند که با پول مالیات دهندگان استرالیایی ایجاد شده‌اند و مسئولیت‌های ملّی آشکاری نیز دارند ولی بسیاری از این سازمان‌ها به سیاستی منطقه‌ای پای‌بند نیستند و راحت‌تر می‌بینند که منافع ملی را با منافع **سیدنی** یکی بدانند. ما به جای یک هویت فرهنگی ملّی یک‌پارچه، به کثرت گرایی فرهنگی در زمینۀ سینما نیاز داریم. ما احتیاج داریم که بینش‌های ایالت‌های حاشیه نشینمان، با قدرت و اعتماد به نفس گسترش یابند و در عوض یک هویت تمرکز یافته، نگرشی متنوع‌تر و نقادانه‌تر پدید آورند. مفاهیمی چون «منافع ملی» و «سینمای ملی» «سرآمدی هنری ملی» و «رقابت جویی ملی» فقط به این خاطر به کار گرفته می‌شوند که برنامه‌ریزی طراحی شده و تحت کنترل مرکز را توجیه نمایند. تمهیدی که فراتر از منافع

تنها راه رقابت سینما در بازار بین‌المللی، دنباله روی از سینمای هالیوودی نیست بلکه پیدا کردن مضامینی بین‌المللی بر پایۀ قصه‌های خودی است که باید آن‌چنان بدیع و مبتکرانه تعریف شوند و به فیلم درآیند که در گوش صاحبان فرهنگ‌های دیگر، آشنا باشند.

رقابتی دیگر می‌رود و آن‌ها را می‌پوشاند. افسانۀ یک ملّت یک‌پارچه با اهداف و منافع واحد و مشترک فقط جهت پنهان کردن شکاف‌های موجود در جامعه به کار گرفته می‌شوند.

استیو مکینتایر در این باره می‌گوید:

«ضروری است که هستۀ مرکزی و اندام‌های جانبی آن، تعاریف خود از ملی‌گرایی را به منزلۀ **یک ملت یک‌پارچه** تغییر داده و به سمت نوعی خودآگاهی از کثرت گرایی گفتمان‌های رقابتی و پوشاننده که در درونشان افراد و گروه‌ها، خود و دیگران را به طرق مختلف و در دوره‌های متفاوت باز می‌شناسند: سوق دهند». ■

منبع: کتاب Film Police
نوشته کرول اسکلان (**Carole Sklan**)