صفحات ۵ - ۱۳
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۳۸ • پاییز ۱۳۸۸

هویت و خاص بودگی سینمای ملی

دکتر محمدباقر قهرمانی*[۱]، سیاوش حاجی آقا محسنی[۲]
[۱] استادیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۲/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۵/۳)

چکیده:

از ابتدای دهه‌ی هشتاد میلادی، شاهد توجه بسیار به مفهوم "سینمای ملی" در عرصه‌ی مطالعات سینمایی هستیم. با این مفهوم در میان بسیاری از کشورها، از جمله کشور خودمان، به صورت بومی برخورد شده است. سینمای ملی در اثر رقابت اقتصادی به وجود آمد و در چند دهه‌ی گذشته با توجه روزافزون به تفاوت‌های فرهنگی، اهمیتی دو چندان یافت. نگرش ها به سینمای ملی به طور کلی در رابطه و اغلب در تعارض با سینمای هالیوود شکل گرفته‌اند اما نظریه‌پردازان کنونی این عرصه بر آن‌اند که تا جای ممکن از تقلیل‌گرایی پرهیز شده و کلیت یک سینمای ملی/کشوری در بررسی‌ها مدنظر قرار گیرد. در این راستا بازتاب فرهنگی کشورها و ملیت‌ها در سینما از جنبه‌های گوناگون مشخص می‌شود. در این مطالعه تلاش می‌شود تا جنبه‌های نظری و مرزهای این مفهوم از دیدگاه اندیشمندان این حوزه تعیین و توصیف گردد. این جستار به الگوهایی چندگانه برای بررسی یک سینمای ملی می‌پردازد و افزون بر این، در این مطالعه دریافته‌ایم که خاص‌بودگی یک سینمای ملی ریشه در پرسش‌های هویت و انسجام ملی آن فرهنگ دارد. با وجود بحث‌برانگیز بودن این مفهوم، اهمیت سینمای ملی در مطالعات سینمایی رو به کاهش است و به نظر می‌رسد با کم‌رنگ شدن تدریجی مرزهای فرهنگی و ملی، در آینده شاهد قدرت گرفتن مفهوم سینمای فراملی خواهیم بود.

واژه های کلیدی:

سینمای ملی، ملت، هالیوود، سینمای ایران، سینمای فراملی.

* نویسنده‌ی مسئول: تلفکس: ۸۸۹۵۵۵۶۱ - ۰۲۱، E-mail: mbgh@ut.ac.ir.

مقدمه

عبارت "سینمای ملی" در فرهنگ لغات دست‌اندرکاران سینمای ایران عبارت پرکاربردی است، اما برداشت‌ها از سینمای ملی بومی است. اغلب کسانی که به اظهارنظر در باب این مفهوم پرداخته‌اند، آن را بسیار غامض قلمداد می‌کنند: "سال‌هاست واژه‌ی مبهم، کلی و مدیریسندی ارائه شده است که من تعریف جامعی که لااقل پنج سال عمر کند درباره‌اش نخوانده‌ام. تعریف‌های کلی و مبهمی هم که ارائه شده، از دل چند تا فیلم استنتاج شده و بعد هم به سرعت عمر تعریف تمام شده است" (فرهادی، ۱۳۸۷، ۲۳). پرسش‌های متعددی مطرح هستند: چه عواملی سبب می‌گردند که برخی فیلم‌ها تحت عنوان "سینمای ملی" طبقه‌بندی شوند؟ چرا رابطه‌ی مفهوم "ملی" با سینما به این وسعت و بدون هیچ تردیدی پذیرفته شده است؟ قراردادن دسته‌ای از فیلم‌ها تحت عنوان سینمای ملی چه کارکردی دارد؟ مفهوم "سینمای ملی" در مجامع آکادمیک سینمایی چگونه و به چه منظوری به کار می‌رود؟ سینمای ملی چه تاریخچه‌ای دارد و سینماهای ملی چگونه به وجود آمدند؟

با بررسی موضع‌گیری‌ها در باب سینمای ملی در کشورمان می‌توان به دو معضل عمده پی برد. نخست آن‌که درک ما از این عنوان، فاصله‌ی بسیاری با مفهوم "National Cinema" در مطالعات سینمایی دارد. این مفهوم بدون در نظر گرفته شدن تعاریف و ریشه‌هایش، به سرعت بومی‌سازی شده و به چیزی یکسره متفاوت بدل گشته است. دوم آن‌که "سینمای ملی" در واژگان ما معنا و ساحتی غایت‌مدارانه دارد. پدیده‌ای است که فکر می‌کنیم باید مصادیق‌اش را بیابیم و در جهت رسیدن به آن حرکت کنیم. مدیران، سینماگران و منتقدان سینمای ایران، در این سال‌ها به دفعات افق مطلوب فیلم‌های ایرانی را رسیدن به اندازه‌های آرمانی سینمای ملی عنوان کرده‌اند: "به هر حال نقطه‌ی اوج آمال ما سینمای ملی است با اختصاصات و تعلقات ویژه‌اش و وقتی که از فیلم خوب سخن می‌گوئیم، طبیعتاً فیلمی است که رفته‌رفته و بیشتر و بهتر بتواند این تعلقات و اختصاصات را در خود بروز دهد" (جعفری‌جلوه، ۱۳۸۷، ۵۸).

این مقاله برآن است تا با بررسی مفهوم ملت، رابطه‌ی ملت با سینما و نظریات مسلط در باب سینمای ملی در حوزه‌ی آکادمیک مطالعات سینمایی، به روشن شدن این مفهوم کمک کند.

مفهوم ملت

پیش از بررسی پدیده‌ی "سینمای ملی" ضروری است به تعریف "ملت" بپردازیم. اغلب نظریه‌پردازان سیاسی در بررسی مفهوم ملت در دو مقوله‌ی اساسی اتفاق نظر دارند؛ نخست آن‌که مفهوم "ملت" دارای بنیان‌گذار مشخصی نیست و دوم آن‌که با وجود استفاده‌ی روزمره‌ی فراوان از این واژه، تعریف مشخصی برای آن وجود ندارد. بندیکت اندرسون، در تعریف خود از ملت این امر را به خوبی نشان می‌دهد: "ملت یک اجتماع سیاسیِ فرضی است و به همان اندازه که فرضی است، محدود و مطلق نیز هست" (اندرسون، ۱۹۹۰، ۱۵). فرهنگ‌ها برای ادامه‌ی حیات خود به مفاهیمی نیاز دارند؛ با فقدان برخی از این مفاهیم موردِ نیاز، معنایی جایگزین ایجاد می‌شود تا این خلاء را بپوشاند (جیمسن، ۱۹۸۶، ۲۰). حال باید دید فقدان چه عواملی سبب ایجاد مفهوم ملت شده است. در نظر اندرسون و آنتونی برچ (۱۹۸۹)، ظهور ملی‌گرایی به عنوان یک ایدئولوژی، ریشه در روشنگری و انقلاب فرانسه دارد. فرانسوی‌ها خود را رهبران و حاملان تمدنی می‌دانستند که در سراسر جهان موجه است. آنها بیشترین خوش‌بینی را درباره‌ی قدرت خرد برای شکل دادن به مسیر بشریت داشتند و دلگرم‌ترین مردمی بودند که می‌اندیشیدند که ساختار تمدن و تعریف‌شان از حکومت صالح برای صدور به دیگر کشورها مناسب است (برچ، ۱۹۸۹، ۱۳). در تقابل با این نگاه، مفاهیم ملت و ملی‌گرایی در تضاد با جهانی‌سازی و رویکرد جهان‌شمول فرانسوی‌ها ایجاد شدند. همان‌گونه که روشنگری بر همانندسازی و تساوی تأکید دارد، ملی‌گرایی استوار بر تفاوت میان ملت‌هاست. متفاوت بودن نقطه‌ی آغازین این تفکر است.

روشنگری در اروپا "غروب نحله‌های تفکر مذهبی" نیز لقب گرفت و از سوی دیگر سبب از میان رفتن مشروعیت الهی حکومت‌های پادشاهی نیز شد (اندرسون، ۱۹۹۰، ۱۶). با زوال باورهای مذهبی در غرب و در نتیجه فناپذیر تلقی شدن بشر، رستگاری مفهومی نداشت و انسان‌ها به دنبال جاودانگی از دست‌رفته بودند. مفهومی مانند "ملت" به بازگرداندن این مفهوم کمک کرد. از این نظر، ملت تغییر شکلِ تفکر مذهبی و حکومت‌های پادشاهی الهی، به حکومتی یکپارچه است. ملت باید "فرض" گردد تا به مردم حسی امن از هویت ببخشد.

برخی از متفکران "زبان" را پایه‌ی ملیت می‌دانند. فیخته با قاطعیت می‌گوید: "به ازای هر زبان مستقل، ملتی مستقل وجود دارد" (به نقل از برچ، ۱۹۸۹، ۱۸). هردر نیز باور داشت که زبان ارزشی اساسی در تعریف فرهنگ‌ها دارد، اما او بر اهمیت علاقه‌ی

نوع بشر به عضویت در گروه‌های فرهنگی متمایز و میل به ایجاد قدرت سیاسی برای این گروه‌ها نیز تاکید می‌کرد:

"دولت ملی به مردم حس امنی از هویت، ثبات و غرور می‌بخشد. کشور، کشور آن‌هاست. حاکمان، حاکمان بومی آنها هستند، و نه تعدادی قانون‌گذار بیگانه. آنها به مفهوم ملت نگاه می‌کنند و خود را در آن می‌بینند و مشخصاً این خودشیفتگی است که آنها را درون ملت نگاه می‌دارد" (برچ، ۱۹۸۹، ۲۲۱).

ارنست گلنر در کتاب ملت و ملی‌گرایی (۱۹۸۳)، ملت را زائیده‌ی ملی‌گرایی و ملی‌گرایی را ناشی از صنعتی شدن می‌داند. از نظر گلنر نهادی که به فرهنگ‌ها و خلق‌وخوهای متفاوت این قابلیت را می‌بخشد تا در زیر چتر کنترل سیاسی یک دولت واحد قرار گیرند، آموزش است. پل ویلمن نیز ملی‌گرایی را ناشی از امپریالیسم می‌داند: "ملی‌گرایی یک ایدئولوژی است که توسط امپریالیسم ایجاد شده است تا بر تفاوت میان ملت‌ها تأکید کند" (ویلمن، ۲۰۰۵، ۳۴). او سه نکته‌ی مهم را در باب ملی‌گرایی و هویت ملی مطرح می‌کند:

۱- ملی‌گرایی واژه‌ای است که برای نامیدن محدوده‌ی خاصی از روش‌هایی به کار می‌رود که می‌کوشند هویتی سیاسی، تقلیل‌گرایانه و مشخص را به نمایش بگذارند.

۲- ملی‌گرایی افراد را به هویتی خاص پیوند می‌دهد. ملی‌گرایی پرسشی درباره‌ی تعلق داشتن است، نه درباره‌ی ریشه‌ها و یا اصالت انسانی.

۳- تعارض شدیدی میان هویت ملی و سوبژکتیویته‌ی فردی وجود دارد.

آن‌گونه که دیدیم، هر چند توافقی نهایی در مورد ریشه‌های مفهوم "ملت" و "ملی‌گرایی" در میان نظریه‌پردازان سیاسی وجود ندارد اما عمدتاً دو مساله‌ی اساسی را ناشی از ملی‌گرایی می‌دانند: نخست مساله‌ی انسجام و همانندسازی؛ به این معنی که ملی‌گرایی سبب به وجود آمدن خصوصیاتی مشترک می‌شود که پدیده‌های ملی را به هم مربوط و یکسان می‌سازد و دوم مساله‌ی هویت؛ هر "ملتی" هویتی ملی دارد که در تقابل با سوبژکتیویته‌ی فردی مردم آن است، اما برای آنها بدل به جایگزینی برای مفاهیم از دست‌رفته‌ی پیش از روشنگری شده است. برای تعیین مختصات یک سینمای ملی لازم است به جستجوی این عوامل یکسان‌ساز فرهنگی بپردازیم. عواملی که با انسجام‌بخشی به یک ملت، به آنها هویتی واحد می‌بخشند. دیوید میلر (۱۳۸۳)، عوامل موثر در شکل‌دهی به هویت ملی یک ملت را چنین برمی‌شمرد: ۱- باورهای مشترک: اجتماع ملی مبتنی بر باور است؛ ملت‌ها زمانی پدید می‌آیند که اعضایشان یکدیگر را به عنوان هم‌وطن بپذیرند و باور کنند که در ویژگی‌های مناسبی سهیم هستند. ۲- قدمت تاریخی: هویت ملی تداوم تاریخی را تجسم می‌بخشد. اجتماع ملیِ تاریخی، مجموعه‌ای از تعهدها و وظیفه‌هاست، زیرا نیاکان ما سختی‌های بسیاری کشیده‌اند و خود را برای ایجاد و دفاع از ملت فدا کرده‌اند.

۳- منش فعال: ملت‌ها اجتماعاتی با هویت فعال‌اند. ملت‌ها با یکدیگر عمل می‌کنند، تصمیم می‌گیرند، به نتیجه می‌رسند و غیره. ۴- وابستگی به یک قلمروی خاص: بعد چهارم هویت ملی، پیوند یک گروه از مردم به مکان جغرافیایی خاص است که در اینجا نیز در تقابل با بسیاری از هویت‌های گروهی دیگری که افراد می‌پذیرند، قرار می‌گیرد. برای مثال هویت‌های قومی یا مذهبی، اغلب اماکن جغرافیایی یا زیارتگاه‌های مقدس دارند. ۵- متمایز شدن از دیگر اجتماعات به واسطه‌ی فرهنگ عمومی خاص: یعنی مجموعه‌ای از ویژگی‌ها که آن را یک "فرهنگ عمومی مشترک" می‌خوانیم. این فرهنگ لزوماً نباید یکدست و فراگیر باشد (میلر، ۱۳۸۳، ۳۴-۲۹). این پنج عنصر در کنار هم ملت را از دیگر منابع جمعی هویت شخصی متمایز می‌کند. توصیف یک سینمای ملی، می‌تواند مبتنی بر توصیف این عنصر شکل‌دهنده‌ی هویت ملی باشد و هر الگویی که برای تعیین مرزهای یک سینمای ملی تبیین می‌گردد، باید این عناصر را در نظر گیرد. از سوی دیگر باید این نکته را نیز در نظر داشت که همه‌ی تعاریف ذکر شده، به نوعی نشان دهنده‌ی بخشی از هویت یک ملت‌اند. زبان، مرزهای جغرافیایی، گفتمان‌های فرهنگی مشترک، قدمت تاریخی، ایدئولوژی و میل به تعلق داشتن به گروه‌های فرهنگی خاص، در کنار یکدیگر سازنده‌ی منش ملی یک ملت‌اند.

مفهوم سینمای ملی

در ابتدای تاریخ سینما، ملیت یک فیلم اهمیت به‌خصوصی نداشت. برای مثال ملی‌پس، گومون و پاته دفاتر تولیدی نیز در آمریکا داشتند و بعضی از این تولیدکنندگان در آن کشور نیز فیلم تهیه می‌کردند. به تدریج رقابت اقتصادی سبب ایجاد مفهوم "سینمای ملی" شد و نیاز به داشتن قواعدی برای بدست آوردن حق انحصاری فروش در محدوده‌ی جغرافیایی خاص، سبب ایجاد رابطه میان صنعت سینما و انحصار ملی گشت. برای مثال، به وجود آمدن "سینمای آمریکایی" نتیجه‌ی تلاش برای ایجاد بازار ملی از یک سو و از سوی دیگر انگیزه‌های انحصارطلبانه‌ی چند شرکت فیلم‌سازی است. رفته‌رفته، بر چسب ملی به روشی برای بازاریابی فیلم‌ها بدل شد. در سینمای کشورمان نیز، اقبال اولیه به فیلم‌های ایرانی به همین دلیل بود؛ فیلم‌های آوانس اوگانیانس در آن سال‌ها به این دلیل دیده و گاه ستایش می‌شدند که "ایرانی" بودند.

نخستین تاریخ‌نویسان سینما، همچون ژرژ سادول (۱۹۴۹) و ژرژ چارنسول (۱۹۳۵) در فرانسه و پل روتا (۱۹۴۹) در انگلستان، سینما را گونه‌ای هنر جهانی می‌دانستند و در تاریخ‌نویسی، به مفهوم ملیت اهمیت کمتری می‌دادند (ویتالی و ویلمن، ۲۰۰۵، ۲). اگرچه نخستین بار در سال ۱۹۱۵ از عبارت "سینمای ملی" در نقدهای سینمایی استفاده شده است (روزن،

۲۰۰۵، ۲۴)، اما نخستین مفهوم‌سازی‌های "ملی" در دو کشوری آغاز شد که به شدت برای گسترش امپراطوری‌های صنعتی‌شان تلاش می‌کردند: ایالات متحده و آلمان رایش سوم. لوئیس جیکوب با نوشتن "ظهور سینمای آمریکا: یک تاریخ تحلیلی" (۱۹۳۹) و اسکار کالبوس با کتاب "صنعت سینمای آلمان" (۱۹۳۶)، به جریان سینمای ملی در این دو کشور دامن زدند.

با تسلط هالیوود بر بازارهای سینمایی جهان، مفهوم سینمای ملی نیز قدرت گرفت و می‌توان گفت که همه‌ی سینماهای ملی در تقابل با این سلطه شکل گرفته‌اند؛ "در همه جای جهان مخالفت با محصولات فرهنگی وارداتیِ آمریکایی، نخبه‌گرایی محسوب می‌شود. به همین طریق هر فیلمی که به زبانی غیر از زبان انگلیسی تولید شده باشد، نمونه‌ای از سینمای جهان است و در میان روشنفکران فرهنگی این جوامع طرفداران بسیار دارد" (ویلمن، ۲۰۰۵، ۲۹). "به همین طریق، به دشواری می‌توان سینمای هالیوود را در شمار سینماهای ملی قرار داد؛ شاید بدین دلیل که سینمایی فراملی است و به بازارهای سایر کشورها دسترسی دارد" (کرافتز، ۱۹۹۹، ۳۹۰).

با این که سینماهای خاص هر کشور از ابتدای تاریخ سینما وجود داشته‌اند، اما ضرورت وجود و بحث درباره‌ی این سینماهای ملی تنها با شکل‌گیری پسا مدرنیسم در دهه‌ی هشتاد میلادی و در انگلستان و آمریکا احساس شده است. متفکران پسا مدرن این ایده‌ی مردم‌شناسانه را پذیرفتند که هر فرهنگی ارزش بودن را دارد و در سایه‌ی سینمای ملی خطر یکسان شدن فرهنگ‌های کشورهای مختلف اندکی کاهش یافته است. در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ مقالات متعددی در بریتانیا و فرانسه در جهت تبیین سینما به عنوان رویکردی ملی به فرهنگ به چاپ رسید (ویتالی و ویلمن، ۲۰۰۵، ۴). نویسندگان این مقالات برآن بودند تا دریابند چه چیز سبب خاص بودگی محصولات سینمایی یک ملت است؛ اگر سینمای ملی به گروهی از فیلم‌ها اطلاق می‌شود که پیوستگی خاصی با یکدیگر دارند، این پیوستگی توسط چه عواملی و چگونه تعیین می‌شود؟ پژوهشگران سینما برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها به کتاب‌های نوشته شده در باب سینمای ملی کشورهای مختلف رجوع کرده‌اند. فیلیپ روزن (۲۰۰۵)، با بررسی دو اثر مهم این عرصه، "از کالیگاری تا هیتلر" اثر زیگفرید کراکوئر و "سینمای ملی ژاپن" اثر نوئل بورچ، به طرح همین پرسش می‌پردازد: چه عاملی سبب می‌شود که کراکوئر و برچ این فیلم‌ها را در یک دسته قرار دهند؟ روزن نشان می‌دهد که از نظر کراکوئر در همه‌ی فیلم‌های یک سینمای ملی عواملی تکرار شونده وجود دارند که نشان‌دهنده‌ی "ذهنیتی جمعی" و متعلق به مردم یک کشور در یک دوره‌ی خاص‌اند؛ ملتی که "زندگی درونی" مشترک دارند. از دید کراکوئر سینمای ملی آلمان در دوره‌ی وایمار به شدت ریشه در ذهنیت طبقه‌ی متوسط دارد. او بیش از هر چیز تحلیلی روانکاوانه را برای یافتن عوامل یکسان‌ساز فرهنگی به کار می‌گیرد. برچ نیز در بررسی خود انسجام ملی را در تحلیلی طبقاتی دنبال می‌کند. از نظر برچ از آن‌جا که ژاپن بدون ورود به دوره‌ی بورژوازی به مدرنیسم وارد شده است، عناصری یکسان در فیلم‌های این کشور وجود دارند، که منحصر به فرد و یگانه‌اند (روزن، ۲۰۰۵، ۲۳).

امر دیگری که باید در بررسی یک سینمای ملی مد نظر قرار گیرد، این است که سینمای ملی در یک محدوده‌ی جغرافیایی و سیاسی خاص و درون مرزهای یک کشور شکل می‌گیرد (کرافتز، ۱۹۹۳، ۲۷). برای مثال قوم کرد که در سه کشور مجاور زندگی می‌کنند، فاقد سینمای ملی‌اند. بنابراین لازمه‌ی یک سینمای ملی، مفهوم "دولت ملی" است. تاثیر جشنواره‌ها و پخش‌کنندگان خارجی فیلم نیز بر سینمای ملی حائز اهمیت است. در طول دهه‌های گذشته جشنواره‌هایی چون ونیز و کن، با توجه خاص و هدفمند به سینماهای کشورهایی چون ایران، چین و کره، در رشد و جهت‌دهی به این سینماها بسیار موثر بوده‌اند. این جشنواره‌ها کوشیده‌اند تا در برابر سلطه‌ی هالیوود، نوعی دیگر از سینما بیافرینند.

نحوه‌ی بررسی یک سینمای ملی

عوامل بسیاری بر شکل‌گیری خصوصیات یک سینمای ملی تاثیر دارد: تکنولوژی‌های موجود، ساختارهای قانونی و تجاری، علایق مخاطبین، نگاه جهانی به سینما، نیازهای اجتماعی، سود و زیان و غیره. بررسی یک سینمای ملی بر سه زمینه متمرکز است:

۱- بررسی متون سینمایی و مهم‌تر از آن این‌که چه عواملی سبب می‌شود که تعداد زیادی از متون ظاهراً متفاوت، بینامتنیتی منظم و محدود بیابند که به آنها در جایگاه یک سینمای ملی انسجام ببخشد.

۲- بررسی ملت به عنوان نهادی منسجم که به متون سینمایی وحدت می‌بخشد.

۳- بررسی آن‌چه به صورت سنتی "تاریخ" یا "تاریخ‌نگاری" خوانده می‌شود (روزن، ۲۰۰۵، ۱۸).

بنابراین برای استفاده از روش روزن باید متون سینمایی، مفهوم ملت و تاریخ‌نگاری سینمای یک ملت به طور جداگانه توصیف گردند تا بتوان درباره‌ی کلیات سینمای یک کشور سخن گفت. اما وقتی صحبت از متون سینمایی می‌کنیم، دقیقاً چه منظوری داریم و این متون چگونه قابل دست‌یابی‌اند؟ با در نظر گرفتن سینما به عنوان نهادی ملی، سه منبع برای یافتن نمونه‌های سینمای ملی موجودند: خود فیلم‌ها، گفتمان‌های مکتوب پیرامون آنها و موسساتی که فیلم‌ها را آرشیو می‌کنند (موزه‌ها، کتابخانه‌ها و شرکت‌های پخش فیلم) و یا نمایش می‌دهند (سینماتک‌ها، سینه‌کلوب‌ها و سالن‌های نمایش) (هیوارد، ۱۹۹۳، ۶). با نگاهی به این سه مورد، این سوال پیش می‌آید که از کدام سینما سخن می‌گوئیم؟ زیرا سینماهای بسیاری وجود دارند؛ سینمای هنری، سینمای عامه‌پسند، سینمای کالت و غیره. از نظر هیوارد، این محدوده بر اساس ملتی که مورد بررسی قرار می‌گیرند متفاوت است، زیرا مفهوم سینمای ملی براساس ایدئولوژی یک ملت تغییر می‌کند. او معتقد است که می‌توان

فرهنگ مسلط و یا فرهنگ حکومتی را مدنظر داشت (برای مثال در ایالات متحده فرهنگ مسلط هالیوود در مرکزیت قرار دارد و در کشورهای کمونیست سابق فرهنگ حکومتی). هیوارد با بررسی سینمای فرانسه که بیش ازصد فیلم داستانی در سال تولید می‌کند و با توجه به سهم عمده‌ی سینمای عامه‌پسند در آن، معتقد است برای یافتن مختصات سینمای ملی فرانسه باید به دنبال "الگوهای مصرفی" در این سینما باشیم (هیوارد، ۱۹۹۳، ۷). دیدگاه هیوارد در این‌جا در تقابل با دیدگاه کرافتز قرار می‌گیرد که تولیدات سینمای ملی را اندک و گاه کم مخاطب می‌داند. در سطرهای بعدی به تفصیل به بررسی آراء کرافتز خواهیم پرداخت. اما گذشته از خود فیلم‌ها، سه نوع گفتمان مکتوب را برای بررسی یک سینمای ملی می‌توان نام برد: گفتمان‌های تاریخی، انتقادی و دولتی. اسناد تاریخی شامل تاریخ‌های سینما، مطبوعات صنفی و دیگر مکتوباتی است که به تاریخچه‌ی یک سینمای ملی می‌پردازند. گفتمان‌های انتقادی از نقد فیلم تا نظریه را در برمی‌گیرند و در نهایت گفتمان‌های دولتی اسنادی چون احکام وزارتی، اسناد مداخله‌ی دولت و کلیه‌ی آمارهای رسمی درباره‌ی همه‌ی جنبه‌های عملی سینما را شامل می‌شود (هیوارد: ۱۹۹۳، ۸). در بررسی گفتمان‌های مکتوب تنها باید این نکته را مد نظر داشت که این گفتمان‌ها (به خصوص گفتمان‌های انتقادی) بسیار تقلیل‌گرایانه‌اند. به این معنی که این گفتمان‌ها اغلب به هنر فاخر پرداخته و از هنر عامه‌پسند (که در کشورمان هنوز هم گاهی به فیلم‌فارسی تعبیر می‌شود) دوری جسته‌اند؛ بنابراین همیشه قادر به بازنمایی واقعی یک سینمای ملی در مقطعی خاص نیستند.

از آن‌جا که مطالعات سینمایی در مجامع آکادمیک اروپا و آمریکا مرکزیت دارد، یکی دیگر از مشکلات موجود در بررسی سینماهای ملی دیگر کشورها، نگاه از بیرون به این سینماهاست. ویلمن سه معضل اساسی ناشی از این نگاه "دیگری" را مطرح می‌کند:

۱- نهادهای آکادمیک [غرب] شروع به بررسی فرهنگ سینمایی کشورهای غیرغربی می‌کنند. این بررسی عموماً با الگوهای فرهنگیِ اروپایی-آمریکایی انجام می‌شود و بسیاری از ساختارهای خاص اجتماعی- فرهنگیِ موجود در میان ملل غیرغربی نادیده گرفته شده و یا در محاق گرفتار می‌آیند.

۲- دومین مشکل ریشه در جهانی فرض کردن زبان فیلم دارد. حال آن‌که سینماهای ملی ثابت کرده‌اند که شیوه‌های بیانی ملل مختلف، متفاوت‌اند.

۳- مشکل سوم به ماهیت تجاری صنعت فیلم بازمی‌گردد. سینما به عنوان یک صنعت یا باید بازارهای بین‌المللی داشته و یا از بازار داخلی بسیار بزرگی برخوردار باشد. در صورت وجود چنین بازار داخلی‌ای (مانند سینمای هند)، سینما تحت تاثیر گفتمان‌های مسلط، دچار تک‌صدایی می‌شود. از سوی دیگر اگر یک سینما به دنبال بازارهای خارجی باشد ناگزیر خواهد بود که به سینمایی چندملیتی یا فراملیتی بدل شود. این رویکرد بررسی یک سینمای ملی را بسیار دشوار خواهد ساخت (ویلمن، ۲۰۰۵، ۳۶-۳۴).

باختین به طرح سه الگو برای موقعیت‌های ممکن زبانی می‌پردازد: ۱- تک‌سخنی؛ که به دنبال یافتن زبانی مشترک برای بررسی الگوهای زبانی است و بر همبستگی اکید ارزشی آنها تاکید دارد. ۲- چندسخنی؛ که همزیستی زبان‌های گوناگون است و ۳- ناهم‌سخنی؛ که به معنی حضور آواها و سیاق‌های گوناگون در یک زبان مشترک می‌باشد. تنها راه درک الگوهای ناهم‌سخن، درک فعالانه و حضور در عرصه‌ی همان متن است (باختین، ۱۹۸۶، ۶۷). ویلمن برای حل سه مشکل فوق به بحث باختین در باب "درک فعالانه" اشاره کرده و تنها راه بررسی یک سینمای ملی را منطق گفتگویی باختین می‌داند. او معتقد است برای بررسی یک فرهنگ از درون فرهنگی دیگر، نیاز به آشنایی کامل با هر دو فضای فرهنگی است (همان، ۳۷).

با در نظر گرفتن موارد فوق، به معرفی دو الگوی مهم ارائه شده برای بررسی سینماهای ملی می‌پردازیم:

الف) گونه‌شناسی هبدایج برای بررسی سینمای ملی:

از نظر هبدایج (۱۹۷۹)، هفت گونه‌شناسی متمایز در تعریف سینمای ملی یک کشور مفید خواهد بود. استفاده از این گونه‌شناسی نشان خواهد داد که آن‌چه سینمای ملی خوانده می‌شود، یگانه نیست و بر اساس تحولات و فشارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، در طول زمان تغییر خواهد کرد. نکته‌ی مهم دیگر این است که این گونه‌شناسی برای برخی سینماها قابل استفاده است و برای برخی دیگر کاربردی ندارد. این هفت گونه‌شناسی عبارتند از:

۱- **روایت‌ها:** روایت سینمایی می‌تواند بازتابی از یک ملت باشد. این بازتاب از دو راه می‌تواند رخ دهد. نخست روایت سینمایی می‌تواند مبتنی بر اقتباس ادبی از متون بومی باشد. در حالت دوم فیلم به عنوان ساختی از ملت عمل می‌کند. در این حالت فیلم‌ها ساخته می‌شوند تا مفهوم ملت را تقویت کنند یا آن را به گونه‌ای دیگر بسازند. در هر دو حالت روایت نهایی به خاص‌بودگی ملی یک ملت وابسته است.

۲- **گونه‌ها (ژانرها):** گونه‌های هر سینمای ملی متفاوت‌اند. برای مثال در فرانسه ژانر کمدی همواره پرطرفدارترین گونه بوده است. در کشور خودمان نیز ژانرهایی وجود دارند که منحصربه‌فردند. مثلاً نوع فیلم کلاه مخملی ویژه‌ی سینمای ایران است و یا اینکه سینمای جنگی (معروف به سینمای دفاع مقدس) در ایران با خصوصیات این ژانر جنگی در دیگر سینماهای جهان تفاوت دارد.

۳- **کدها و قراردادها:** در این‌جا باید به هر دو جنبه‌ی "روش تولید" و "شمایل‌نگاری تصویر" بپردازیم. محصولی که در صنعت سینمای ایران ساخته می‌شود، از دیدگاه روش تولید و کار انجام‌شده، ذاتاً ایرانی است. قانون و اتحادیه‌های صنفی و به همان اندازه سنت‌های تولید بر این محصول اثر خواهند گذاشت. فیلم‌ها

در ایران با بودجه‌ی بسیار اندکی ساخته می‌شوند، اما نحوه‌ی سیاست‌گذاری برای ساخت فیلم در دوره‌های مختلف، متفاوت است.

در رابطه با شمایل‌نگاری تصویر، دو پرسش باید مورد بررسی قرار گیرد: چگونه بازنمایی ملت از طریق تصویر، اسطوره‌ی ملت را می‌سازد یا تثبیت می‌کند؟ و چه مشکلاتی بر اثر این بازنمایی به وجود خواهد آمد؟ به عبارت دیگر چه چیزی بازنمایی شده و چه چیز بازمانده است؟ چه کسی یا چه چیزی در این بازنمایی دیده نمی‌شود؟ همان‌گونه که می‌بینید، بررسی شمایل‌نگارانه‌ی تصویر، تقابل‌های دوگانه‌ای ایجاد خواهد کرد که نخستین آنها حضور/غیاب است. تاثیر این تقابل‌های دوتایی ساختن اسطوره‌ی یکدست، همگن و مصالحه‌کارانه از ملت است. بنابراین از نظر هبدایج همه‌ی سینماهای ملی به علت این فرانمایی یکسان‌ساز دارای تناقضاتی چشم‌گیرند و بسته به فرهنگ مورد نظر، کدها و قراردادهای این یکسان‌سازی متفاوت‌اند.

۴- ژست‌شناسی و ریخت‌شناسی: ژست‌ها و کلمات، آهنگ صدا، طرز رفتار و روش ایستادن، بازیگران سینما را از هم متمایز می‌کند و بر چندگانگی فرهنگ‌هایشان تاکید می‌کند. حتی می‌توان گفت که رمزگان ژستی حتی بیش از رمزگان روایتی ریشه در فرهنگ یک ملت دارد. بنابراین هنگام بررسی سینمای یک ملت، سبک‌های اجرایی بازیگران باید به عنوان یکی از عوامل ایجاد تفاوت و خاص‌بودگی آن سینما در نظر گرفته شود.

۵- ستاره به مثابه نشانه: معنای ستاره "طبیعتاً" بر اساس محیط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی پیرامونش تغییر می‌کند. فردین در دهه‌ی ۴۰، بهروز وثوقی در دهه‌ی ۵۰، بیژن امکانیان در دهه‌ی ۶۰، و پرویز پرستویی در دهه‌ی ۷۰ چهار شمایل مختلف از قهرمانان طبقه‌ی فرودست جامعه‌اند، اما تفاوت‌های بسیاری با هم دارند. افق دلالت ستاره به عنوان نشانه‌ی رمزگان فرهنگ بومی، به طور طبیعی و به تبعیت از محیط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تغییر می‌کند. ستاره‌ها دال‌های شناور هستند، به مثابه آینه‌های زمان و به مثابه نشانه‌هایی که باید به جامعه بازتابانده شوند، عمل می‌کنند. ستاره‌ها حامل ارزش نمادین در کنار ارزش فرهنگی هستند چون ارزش‌های اخلاقی، اجتماعی و ایدئولوژیک را در خود فشرده کرده‌اند (هیوارد، ۱۳۸۱، ۱۴۷-۱۳۶). بررسی شمایل ستاره‌ها، داده‌های فراوانی را درباره‌ی یک سینمای ملی در اختیار قرار می‌دهد.

۶- سینمای جریان اصلی و سینمای حاشیه‌ای: چه سینماهایی در جریان اصلی سینمای یک کشور قرار می‌گیرند؟ رابطه‌ی سینمای یک کشور با سینمای هالیوود به عنوان جریانی که بر سینمای جهان استیلا دارد چگونه است؟ آیا جریان سینمای اصلی و حاشیه‌ای یک کشور در تقابل با صنعت سینمای هالیوود شکل می‌گیرد؟ پاسخ به این سوال‌ها بسیار تعیین کننده خواهد بود. بررسی این موارد به ما کمک می‌کند تا دریابیم که هیچ سینمایی به تنهایی سازنده‌ی سینمای ملی نیست، بلکه چندین سینمای مختلف در هر سینمای ملی وجود دارند. پذیرش این امر، ما را از خطر تاریخ‌سازی بر اساس جریان‌ها و کارکردهای خاص و تقلیل‌گرایی مصون می‌دارد. همچنین به ما می‌آموزد که برای تعریف سینمای ملی یک کشور نباید شیوه‌ای حذفی را به کار گیریم که برای مثال تنها شامل فیلمسازان پیشرو یا خاص باشد.

۷- سینما به عنوان سازنده‌ی اسطوره‌های ملی و اسطوره‌ی ملت: سینماها- چه جریان اصلی و چه حاشیه‌ای- از ساخته شدن توسط ملت در امان نیستند، زیرا هر دو ملت را (هر چند متفاوت) بازنمایی می‌کنند. سوال این است: سینمای ملی چه اسطوره‌های ملی‌ای را نمایان می‌سازد و پیامد این امر چیست؟ بدون این که تقلیل‌گرا باشیم، باید اذعان کنیم که سینمای جریان اصلی و سینمای حاشیه‌ای اسطوره‌ها را با روش‌هایی کاملاً متضاد بازنمایی می‌کنند؛ اولی در بازنمایی‌اش دست به یکسان‌سازی فرهنگی خواهد زد و دومی این یکسان‌سازی را به چالش کشیده و حتی واسازی خواهد کرد (به نقل از هیوارد، ۱۹۹۳، ۱۶-۹).

همان‌گونه که دیدیم در نظر هبدایج، سینمای ملی جریانی همیشگی و موجود در سینماست که شامل کلیت سینمای یک کشور می‌شود. کوشش هبدایج این است تا با استفاده از این گونه‌شناسی به گفتمان‌های مسلط یک سینمای ملی در دوره‌های مختلف دست یابد و آن‌ها را توصیف کند. از دید او سینمای ملی مجموعه‌ی همه‌ی این گفتمان‌هاست.

ب) الگوی کرافتز برای بررسی سینمای ملی:

از دید استیفن کرافتز، سینمای ملی سینمایی است که یک صنعت سرگرمی‌ساز صرف نباشد. او برای بررسی یک سینمای ملی الگویی ارائه می‌کند که در جستجوی چنین سینمایی است:

۱- فیلم‌های سینمای ملی باید بازتابنده‌ی گفتمان‌های ملی باشند: از دید کرافتز آن‌چه فیلم‌های یک سینمای ملی را انسجام می‌بخشد، گفتمان‌های مشترکی است که توسط این فیلم‌ها بازنمایی می‌شود. برای مثال در فیلم‌های اکسپرسیونیستی سینمای آلمان جدایی مردم از دولت یک گفتمان مشترک است. این رویکرد را می‌توان در کتاب "از کالیگاری تا هیتلر" اثر کراکوئر نیز دید.

۲- گفتمان‌های فیلم‌های سینمای ملی باید معاصر باشند: کرافتز معتقد است که مسائل تاریخی از حیطه‌ی گفتمان ملی بیرون‌اند. بنابراین صرف تاریخی بودن یک فیلم آن را ملی نمی‌کند.

۳- مخاطبین: مطالعات سینمای ملی، تماشاچی‌ها را در مرکز توجه قرار داده است. به خصوص بحث درباره‌ی تماشاچی به طور مشخص در مطالعاتی وارد شده که به تجزیه و تحلیل مسائل مربوط به تجربه‌ی تولیدات سینمایی در سطح محلی می‌پردازد و غایت آن رویارویی با سلطه‌ی فراملیتی هالیوود است.

۴- تولید: میزان تولید فیلم و شیوه‌های آن در تعیین مختصات یک سینمای ملی اهمیت بسیار دارد. کلیت تولید را می‌توان به اجزای مختلفی چون اقتصاد سیاسی و ساختار فردی، تجهیزات و فن‌آوری، کوشش‌های منظم و نظام‌مند برای شکل دادن به

تماشاچی و مخاطب و ایجاد تحول در سبک و حرکت تقسیم کرد.

۵- توزیع و نمایش: بنابر دیدگاه کرافتز، بررسی سینمای ملی تنها نباید شامل فیلم‌هایی شود که در یک کشور ساخته می‌شوند، باید توجه داشت که بسیاری از کشورها عملاً فاقد تولید سینمایی هستند و برخی کشورها اساساً فیلم‌هایی را به زبان سایر کشورها که زبان مشترک آنهاست، تماشا می‌کنند.

۶- ویژگی‌های فرهنگ ملی: ویژگی فرهنگ ملی می‌تواند هم غیر از ملی‌گرایی و هم متفاوت از هویت ملی باشد. سینما ممکن است بازتابنده‌ی خط سیر ایدئولوژیک غالب یک ملت در یک زمان باشد و یا نباشد؛ زیرا راهکارهای برگزیده‌ی سینمایی گاه توسط بخش‌های غیرمسلط (اقلیت‌های) یک جامعه فعال می‌گردند (ویتالی و ویلمن، ۲۰۰۵، ۷). برای مثال "سینمای سیاه بریتانیا" با آن‌که بسیار متفاوت از معیارهای سینمای این کشور است، باز هم بخشی از سینمای ملی این کشور محسوب می‌گردد.

۷- تاثیر دوگانه‌ی رویکرد جهانی به سینماهای ملی: پذیرش و ستایش فیلم‌ها در جشنواره‌های خارجی می‌تواند تاثیری مثبت و یا منفی بر یک سینمای ملی داشته باشند. از یک سو، حمایت مالی پخش‌کنندگان خارجی سبب رشد و اهمیت یافتن فیلم‌های یک کشور می‌گردند. اما از سوی دیگر این خطر نیز وجود دارد که سلیقه‌ی جشنواره‌ها جریان سینمای یک کشور را از روند طبیعی بازدارند. مخالفت همیشگی گروهی از منتقدان سینمایی کشورهای مختلف (از جمله ایران) با سینمای به اصطلاح "جشنواره‌پسند" ریشه در همین چالش دارد.

۸- تاثیر دولت‌ها: حکومت‌ها می‌توانند نقش‌های متفاوتی در قبال سینما بپذیرند: الف- حافظ میراث سینمایی باشند (سینما را در موزه‌ها قرار دهند). ب- حامی سینما باشند (با فراهم کردن کمک‌های مالی و ایجاد قانون‌هایی برای حمایت از سینمای بومی). ج- تسهیل‌کننده‌ی دسترسی به سنت‌های ملی باشند (از طریق آموزش و انتشار محصولات فرهنگی) (هیوارد، ۱۹۹۳، ۱۶).

دولت‌ها دارای نقش محوری در سینمای ملی هستند و می‌توانند با ایجاد سیاست‌های حمایت‌کننده پشتیبان تولیدات داخلی باشند یا سیاست رقابتی را با سینمای مسلط جهان ایجاد کنند. برای مثال کره‌ی جنوبی در سال ۱۹۹۰ واردات فیلم از هالیوود را تا ۵ درصد کاهش داد و به رونق سینمای ملی این کشور کمک فراوانی کرد (کرافتز، ۱۹۹۹، ۹۵-۳۸۵).

با بررسی الگوی کرافتز درمی‌یابیم که او نسبت به هبدایج نگاهی محدودتر به سینمای ملی دارد و تنها برخی از فیلم‌های تولید شده در یک کشور را واجد شرایط سینمای ملی می‌داند. اما باز هم در نگاه او سینمای ملی چیزی موجود در سینمای یک کشور است که باید آن را یافت. کرافتز که دنباله‌روی تاریخ‌نویسانی چون کراکوئر و برچ به شمار می‌رود، بر این عقیده است که برای یافتن عناصر شکل‌دهنده‌ی سینمای ملی یک کشور در هر دوره باید به تعیین گفتمان‌های مسلط معاصر آن جامعه پرداخت و در عین حال از دیگر عوامل تاثیرگذار نیز غافل نبود.

انواع سینمای ملی

همان‌گونه که گفتیم، همه‌ی سینماهای ملی در تقابل با هالیوود تعریف می‌شوند. بر اساس همین تقابل سینماهای ملی را می‌توان به هفت گروه تقسیم کرد:

۱- سینماهایی که با هالیوود متفاوت‌اند، اما به طور مستقیم به رقابت با آن نمی‌پردازند، بلکه بازارهایی خاص را هدف قرار می‌دهند (سینمای هنری اروپا).

۲- سینماهایی که با هالیوود متفاوت‌اند، با آن رقابت مستقیم ندارند، اما به نقدش می‌پردازند (سینمای سوم).

۳- سینمای تجاری اروپا و جهان سوم که با هالیوود رقابت می‌کنند، اما موفقیت اندکی حاصل کرده‌اند (سینمای تجاری اروپا و جهان سوم).

۴- سینماهایی که هالیوود را نادیده می‌گیرند (مانند سینمای هند).

۵- سینماهای انگلیسی زبانی که می‌کوشند به شیوه‌ی خود هالیوود با آن رقابت کنند (مانند سینمای استرالیا و کانادا).

۶- سینماهایی که تماماً تحت کنترل دولتی‌اند و با حمایت‌های مالی حکومت‌ها اداره می‌شوند (سینمای فاشیستی آلمان).

۷- سینماهای شبه‌ملی که متعلق به مناطقی درون یک کشور و یا وابسته به قومی خاص‌اند (سینمای کاتالان در اسپانیا) (کرافتز، ۲۰۰۵، ۴۵-۴۴).

نکته‌ی مهم در این تقسیم‌بندی این است که اکثر سینماهای ملی در قالب یکی از این موارد نمی‌گنجند و ترکیبی از چند نوع سینما هستند. برای مثال سینمای فرانسه در نوع اول، سوم و دوم می‌گنجد و سینمای ایران در انواع چهارم، ششم و گاه هفتم.

آینده‌ی سینمای ملی

آیا جهانی شدن سبب از بین رفتن تفاوت‌های فرهنگی میان ملت‌هاست؟ آیا مفهوم سینمای ملی به تدریج رنگ خواهد باخت و جای خود را به سینمای فراملیتی خواهد داد؟ از دید بسیاری از نظریه‌پردازان سیاسی، ملیت در حال افول است. عوامل متعددی در کاهش هویت‌های ملی سهیم هستند. نخست تاثیر مداوم بازار جهانی بر مصرف و سبک زندگی افراد است. در اینجا بازار شامل بازار محصولات فرهنگی مانند تلویزیون، فیلم و آثار چاپی است. با گسترش حجم تجارت بین‌الملل، الگوهای مصرف در همه‌جا تا حد زیادی شبیه به هم شده است. بنابراین تصور زندگی متفاوت از دیگران برای برخی افراد سخت‌تر می‌شود. افزایش تحرک جغرافیایی نیز تاثیری مشابه بر جای می‌گذارد. افراد مسافرت می‌کنند و تجربه‌ی دست اولی از روش‌های نه چندان متفاوت زندگی بیگانگان به دست می‌آورند. بنابراین به نظر می‌رسد که بیگانگان چندان هم بیگانه نیستند. سوم آن که افراد به طور

فزاینده‌ای خودشان را در قالب گروه‌ها و اجتماعاتی تعریف می‌کنند که هم فروملی و هم فراملی هستند. باورهای مذهبی آنها را به فرقه‌های محلی یا باورهای جهانی نظیر اسلام پیوند می‌دهد. دانشمندان و متخصصان خود را با همکارانشان بدون توجه به مرزهای ملی، در تبادل و یکسان می‌بینند. در نهایت ملت-دولت به عنوان کانون تصمیم‌گیری سیاسی تا حدودی توسط ارگان‌های ناحیه‌ای و فراملیِ حکومت جایگزین شده است؛ اتحادیه‌ی اروپا برجسته‌ترین نمونه‌ی این ارگان فراملی است (میلر، ۱۳۸۳، ۱۷۶-۱۷۵).

هر غایتی که برای "ملت" و "ملی‌گرایی" متصور باشیم، مفهومی جدید تحت عنوان سینمای فراملی (Cinema Transnational) در حال تکوین است. پژوهشگران دلایل متعددی برای قدرت یافتن مفهوم سینما فراملی عنوان کرده‌اند؛ نخست آن‌که میزان نفوذپذیری مرزهای ملی افزایش یافته است؛ گردش جهانی سرمایه سرعت بیشتری گرفته و شرایط وابسته به جغرافیای سیاسی تا اندازه‌ای آرام‌تر شده‌اند. جنگ سرد پایان یافته و اتحادیه‌های چندملیتی همچون اتحادیه‌ی اروپا سبب یکپارچگی میان ملت‌ها شده‌اند. دوم آن‌که با پیشرفت فن‌آوری‌های چون ویدئو، دی‌وی‌دی و رسانه‌های دیجیتال، توزیع فیلم‌ها وسعت و سرعت بسیار بیشتری یافته و امکان دست‌یابی به محصولات سینمایی دیگر ملت‌ها برای فیلم‌سازان و تماشاگران فراهم شده است. دلیل سوم، تغییر شکل سینمای جریان اصلی هالیوود است. همان‌گونه که گفتیم همه‌ی سینماهای ملی در تقابل با هالیوود شکل می‌گیرند. اما دگرگونی‌های هالیوود در دهه‌های اخیر سبب شده است تا این جریان تولید سینمایی تقابل آشکارش را با سینمای دیگر ملت‌ها کمتر کند. امروزه دیگر نمی‌توان تقابل دوگانه‌ی آشکاری میان هالیوود و "دیگر" سینماها پیدا کرد. شاهد این امر تاثیر سینمای شرق آسیا بر فیلم‌های کوئنتین تارانتینو و نیز الگوبرداری کارگردان‌هایی چون مارتین اسکورسیزی، فرانسیس کاپولا، و وودی آلن از سینمای مولف‌محور اروپایی است. از سوی دیگر ستاره‌های هالیوود، به عنوان شمایل‌های فرهنگی این نظام، بیش از پیش جهانی شده‌اند؛ برای نمونه راسل کرو استرالیایی، کالین فارل ایرلندی، کیت وینسلت و جود لاو انگلیسی، ژولیت بینوش فرانسوی، کاترین زتاجونز ولزی، و پنه‌لوپه کروز و آنتونیو بندراس اسپانیایی‌اند. سینماها (و از جمله هالیوود) بیش از پیش به هم شباهت پیدا کرده‌اند. نمونه‌ی دیگر این امر جوایز متعددی است که فیلم‌های هالیوودی در دهه‌ی گذشته در جشنواره‌های اروپایی کسب کرده‌اند. عامل چهارم مهاجرت و پراکندگی فیلمسازان یک ملت، در کشورهای مختلف است. مهاجرت فیلمسازان سبب امتزاج فرهنگی آن‌ها با دیگر ملت‌ها شده و فیلم‌هایی که توسط کارگردانان مهاجر ساخته می‌شوند، خصوصیتی فراملی دارند. برای مثال می‌توان به فیلم‌های متأخر امیر نادری در ایالات متحده و یا محسن مخملباف در تاجیکستان و هند اشاره کرد (ازرا و رودن، ۲۰۰۳، ۳-۱). به هر روی تا زمانی که ملت‌ها با خصوصیاتی متفاوت وجود دارند، سینمای ملی نیز به حیات خود ادامه خواهد داد. اما به تدریج اهمیت این مفهوم در مطالعات سینمایی رو به کاهش است.

نتیجه

مفهوم "سینمای ملی" در چشم نظریه‌پردازان این عرصه، از ساحت غایت‌مدارانه و مطلوبیت ساختگی موجود در کشورمان عاری است. سینمای ملی در اثر رقابت اقتصادی به وجود آمده و در چند دهه‌ی گذشته با توجه روزافزون به تفاوت‌های فرهنگی، اهمیتی دو چندان یافت. سینماهای ملی به طور کلی در رابطه و اغلب در تعارض با سینمای هالیوود شکل گرفته‌اند. نظریه‌پردازان مختلف این عرصه بر آن‌اند که تا جای ممکن از تقلیل‌گرایی بپرهیزند و کلیت یک سینمای ملی را در بررسی‌هایشان مدنظر قرار دهند. نخست باید در نظر داشت که سینماهای ملی وجود دارند و نه سینمای ملی. سینمای ملی هر ملت، متشکل از گفتمان‌های گوناگون است. دو پرسش مهم در بررسی خصوصیات یک سینمای ملی، پرسش‌های هویت و انسجام‌اند؛ چه عواملی خاص‌بودگی آثار متعلق به یک سینمای ملی را شکل می‌دهند و چه ساختارهای هویت ملی یک سینما را می‌سازند؟ سینمای ملی مجموعه‌ای از فیلم‌های تولید شده در یک کشور است و در بررسی آن باید به تمامی جوانب مختلف این صنعت در درون مرزهای یک کشور اندیشید و با استفاده از الگوهای موجود به توصیف آن پرداخت. با وجود اهمیت این مفهوم، رفته‌رفته اهمیت آن در مطالعات سینمایی رو به کاهش است و به نظر می‌رسد با از میان رفتن تدریجی مرزهای فرهنگی و ملی، شاهد قدرت گرفتن مفهوم سینمای فراملی در آینده خواهیم بود.

فهرست منابع:

جعفری جلوه، محمدرضا (۱۳۸۷)، برای رسیدن به سینمای ملی باید پهلوانی پیشه کنیم، ماهنامه‌ی فیلم، ۳۸۲، ۶۳-۵۷.
فرهادی، اصغر (۱۳۸۷)، "پرواز دشوار، مسیر ناهموار، مقصد نامعلوم"، ماهنامه‌ی فیلم، ۳۸۳، ۲۵-۲۱.
میلر، دیوید (۱۳۸۳)، ملیت، ترجمه‌ی داود غرایاق‌زندی، موسسه‌ی مطالعات ملی، تمدن ایرانی، تهران.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه‌ی فتاح محمدی، هزاره‌ی سوم، زنجان.

Anderson, B. (1990), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.
Bakhtin, Mikhail M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, Emerson, Caryl and Holquist, Michael (eds.), Translated by Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin.
Birch, A. H. (1989), *Nationalism and National Integration*, Unwin, Hyman London.
Crofts, Stephen. (1999),Concepts of National Cinema, in Hill, J. and Church Gibson, P. (eds) *Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 385-95.
Crofts, Stephen. (2005), Reconceptualising National Cinema/s, in *Theorizing National Cinema Edited by Vitali*, V. and Willemen, P. (eds), pp. 44-58.
Ezra, Elizabeth and Terry Rowden. (2003), General Introduction: What is Transnational Cinema?, *in Transnational Cinema Ezra,* Elizabeth and Terry Rowden. (eds). London: Routledge, pp. 1-12.
Gellner, Ernest. (1983), *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford.
Hayward, Suzan. (1993), Introduction: Defining the National of a Country Cinematographic Production, in *French National Cinema Hayward*, S. (ed). London: Routledge, pp. 1-16.
Hayward, Suzan. (2000), Framing National Cinemas, in *Cinema and Nation Hjort, M. Mackenzie*, S. (eds), London: Routledge, pp. 88-102.
Hebdige, D. (1979), *Subculture: the Meaning of Style*, Methuen, London.
Jameson, F. (1986), *The Political Unconsciousness: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London.
Rosen, Philip (2005), History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas, in *Theorizing National Cinema*, Edited by Vitali, V. and Willemen, P. (eds), pp. 17-28.
Vitali, Valentina and Paul Willemen. (2005), Introduction to National Cinema, in *Theorizing National Cinema Edited by Vitali*, V. and Willemen, P. (eds). , pp. 1-16.
Willemen, Paul. (2005), The National Revisited, in *Theorizing National Cinema Edited by Vitali*, V. and Willemen, P. (eds). , pp. 29-43.