اندیشه سینما

سکانسی از فیلم زیر درختان زیتون ساخته عباس کیارستمی

مقاومت یا انکار اقلیت؟

گفتاری از نوید پورمحمدرضا درباره چندوچون مفهومی برساخته تحت عنوان «سینمای ملی»

نرگس کیانی
خبرنگار گروه فرهنگ

مفهوم سینمای ملی را با چنان تعابیر گوناگونی می‌توان تعبیر و تفسیر کرد که از «برچسبی مقاومت‌جویانه در برابر استیلای هالیوود» تا «سوءاستفاده از داستان‌های هم‌گون‌ساز ناسیونالیستی» را دربرمی‌گیرد. این مفهوم طبق گفته نوید پورمحمدرضا، نویسنده و مترجم هرساله، یا دست‌کم یک‌سال یا دوسال در میان، با برگزاری جلسه‌ای تحت عنوان «تعریف شاخص‌های سینمای ملی» توسط یکی از نهادهای رسمی ازجمله معاونت سینمایی بازتعریف می‌شود. با وجود این‌که خروجی اغلب این جلسات تاکید بر اهمیت توجه به شاخص‌هایی چون لزوم پایبندی به مذهب، صلح‌طلبی، مهرورزی، انسجام ملی و... برای دستیابی به سینمای ملی است، اما منتقدینی چون استفن کرافتس معتقدند که شاید بهتر باشد به‌جای تعبیر سینمای ملی، از تعبیر دیگری استفاده کنیم؛ سینمای دولت- ملت یا دقیق‌تر از آن سینمای دولت-ملت‌های مختلف. به عقیده او، حالا دیگر تعریف این گونه از سینما فقط به‌واسطه انحراف، فاصله یا مقاومت آن در برابر هالیوود شکل نمی‌گیرد و باید به این سوال پاسخ داد که این گونه از سینما در درون خود چگونه می‌تواند مفهوم ملت را تبیین کند؟ به عبارت دیگر سینمای دولت- ملت به سینمای ملی یادآوری می‌کند که دیگر نمی‌توانی از داستان‌های هم‌گون‌ساز ناسیونالیستی بهره ببری. چون این داستان‌های هم‌گون‌ساز عمرشان را کرده‌اند و امروز لحظه پذیرش تنوع، گوناگونی، احتمال‌ها، پیامدها و چندرگه‌بودگی فرهنگی و دولت- ملتی است و باید این‌ها را لحاظ کرد. این همه و بیشتر از این ازجمله مباحثی بود که در نشستی با عنوان «سینمای ملی: واقعیت یا خیال» برگزارشده در پلتفرم اجوک/ایت، به مناسبت روز ملی سینما با حضور نوید پورمحمدرضا، نویسنده و مترجم مطرح شد و در ادامه گزارشی از آن را می‌خوانید. پیش از این گفتاری از مازیار اسلامی، مترجم، منتقد و پژوهشگر سینما که در همین جلسه ایراد شد در روزنامه هم‌میهن منتشر شده بود.

سینمای ملی در معنای شکلی از مقاومت

واقعیت این است که تعبیر «سینمای ملی» دست‌کم تا پیش از دهه ۱۹۸۰ در مطالعات سینمایی بسیار پررنگ بود. البته که امروز هم پررنگ است اما آن زمان ذیل مطالعات فیلم، مطالعات عمده‌ای حول مفهوم سینمای ملی انجام می‌شد. رجوع به این مطالعات نشان می‌دهد منظور از سینمای ملی در آن دهه‌ها، عموماً اشکالی از فیلمسازی بود که در نقطه مقابل هالیوود، بالیوود یا هر نوع مد غالب فیلم‌سازی قرار می‌گرفتند. سینمای ملی معرف گونه‌ای از دیگربودگی بود. دیگربودگی قابل ملاحظه در سینمای کشورهایی که به لحاظ فرهنگی متفاوت از هالیوود و دیگر کشورهای واردکننده فیلم بودند. اعتقاد این مطالعات بر این بود که بسیاری از کشورها از سینمای ملی برخوردار نیستند به این دلیل که تماماً واردکننده فیلم‌اند. هرچند مسئله صادرات و واردات فیلم، خود مسئله‌ای بسیار پیچیده است. در گزارشی آماری در این خصوص که اخیراً مطالعه کردم با اعداد و ارقام حیرت‌انگیزی مواجه شدم. به‌عنوان مثال خواندم که سهم فیلم‌های کانادایی از تمام اکران‌های سینمایی این کشور تنها دو درصد است و درواقع هالیوود به این کشور به چشم یکی از ایالات آمریکا نگاه می‌کند و ۹۸ درصد زمان اکران سینمایی آن را به خود اختصاص می‌دهد. در کنار این مثال، با کشورهایی هم مواجه‌ایم که مطلقاً واردکننده هستند و در عین حال کشورهایی را می‌بینیم که تلاش می‌کنند قوانین محدودکننده‌ای را در برابر فراگیری یا گسترش توزیع فیلم‌های هالیوودی، وضع کنند. قوانینی که ازجمله بعد از جنگ جهانی دوم در فرانسه، طی سه یا چهار نوبت در بریتانیا، همچنین در ایتالیا وضع شدند. وضع‌کنندگان این قوانین می‌کوشند از طریق محدود کردن واردات و نه قطع کردن آن، به پا گرفتن سینمایی کمک کنند که بیشتر از فرهنگ‌های محلی، ارزش‌های ملی و... تغذیه کند. بنابراین به‌نظر می‌رسد اگر از منظر گفتمان سینمای ملی به موج نوهایی که در دهه ۱۹۶۰ در اقصی نقاط جهان شکل گرفتند نگاه کنیم، می‌توان از تک‌تک‌شان به‌عنوان شاهد مثال نام برد. درواقع موج نوی فرانسه، شاهد مثال سینمای ملی است. این هم مسئله‌ای جالب‌توجه است، چراکه به‌عنوان مثال خود ژان لوک گدار از این‌گونه تعابیر بیزار بود اما این نکته‌ای است که به‌طور کلی می‌توان در این مورد مطرح کرد.

سینمای دولت- ملت به سینمای ملی یادآوری می‌کند که نمی‌توانی از داستان‌های هم‌گون‌ساز ناسیونالیستی بهره ببری. چون این داستان‌های هم‌گون‌ساز انگار عمر خودشان را کرده‌اند و امروز درواقع لحظه پذیرش تنوع، گوناگونی، احتمال‌ها، پیامدها وچندرگه‌بودگی فرهنگی و دولت- ملتی است و باید این‌ها را لحاظ کرد

فراموش نکنید وقتی از حمایت دولتی می‌گوییم، در حال صحبت از حمایتی هستیم که در چند سطح انجام می‌شده است؛ وقتی از موج نوهای اروپایی صحبت می‌کنیم این حمایت در مرحله تولید است. به این معنا که می‌توان با سرمایه‌ای دولتی فیلم ساخت اما دولت در مرحله توزیع خود را عقب می‌کشد و این آثار می‌توانند با مداخله و سانسور کمتری نمایش پیدا کنند. هرچند از آن سو در بسیاری از کشورهای دیگر، چون ایران هم به نحوی همین را تجربه کرده است به ایران برمی‌گردیم، ماجرای حضور یا دخالت دولت فقط محدود به مرحله تولید نیست و مرحله توزیع و از آن مهم‌تر اکران را نیز دربرمی‌گیرد. به هر حال، همه سینماهای جوانی که در اقصی نقاط جهان شکل می‌گرفتند؛ از فرانسه تا ژاپن، همه و همه مصداقی از کردارهای ملی در فیلمسازی محسوب می‌شدند. ضمن این‌که بعدتر، از دهه‌های ۷۰ و ۸۰ به‌بعد، سینمای پسااستعماری، جریان موسوم به سینمای سوم به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مصادیق سینمای ملی در آمریکای لاتین، شکل‌گیری کنش‌های مقاومتی در آفریقا و سینمای هنری آسیای جنوب شرقی همه و همه مؤید گونه‌ای از سینمای ملی بودند و گسترش بیشتری هم پیدا کردند. در کنار این باید اشاره کرد که سینمای هنری آسیای جنوب شرقی فقط در برابر هالیوود قد علم نکرد، بلکه در برابر بالیوود هم ایستاد و از آن مهم‌تر در برابر صنعت فیلم هنگ‌کنگ. صنعت فیلم هنگ‌کنگ در دهه ۹۰ بعد از آمریکا و هند، سومین تولیدکننده فیلم در جهان محسوب می‌شد. اگر این مطالعات تا دهه ۹۰ را پوشش می‌دهند امروزه به‌نظر می‌رسد که در کنار این سه، با صنعت فیلم کره جنوبی هم به‌شکلی جدی به‌عنوان یک صادرکننده طرف هستیم. بنابراین سینمای هنری امکانی برای این بود که بتوانید تا حد ممکن خودتان را از هژمونی سینمای جریان اصلی که از هالیوود، هنگ‌کنگ، کره جنوبی و جاهای دیگر می‌آمد خلاص و چیزی تازه تعریف کنید.

تعارضات و تناقضات سینمای ملی

تا این‌جا تعریفی مثبت از سینمای ملی ارائه شد. وقتی این‌گونه به سینمای ملی نگاه می‌کنید همه‌چیز شکلی از مقاومت به خود می‌گیرد؛ مبارزه‌ای در برابر یک سیستم تمامیت‌خواه جهانی به نام هالیوود که قرار است از کردارهای خردتر و کوچک‌تری در کشورهای دیگری حمایت کند ولی ماجرا بر سر این بود که چه زمانی باید به خود سینمای ملی شک کرد؟ درواقع اگر این‌گونه به سینمای ملی نگاه کنید که اتفاقاً از نقشی بسیار رهایی‌بخش برخوردار است و باید از آن دفاع کرد و اگر از موج نوی فرانسه تا فیلم‌های عباس کیارستمی در گفتمان سینمای ملی، مصادیقی از این سینما محسوب می‌شود کیفیت آن نیز قابل دفاع است. این‌جا بود که از دهه ۱۹۸۰ به‌بعد به‌واسطه بحثی که ورای سینما به طور کلی در مطالعات تاریخی و اجتماعی انجام شد و پشت آن کسانی مانند اریک هابسبام، بندیکت اندرسون و دیگران قرار داشتند مفهوم سینمای ملی یا درست‌تر بگویم مفهوم ملیت با کنجکاوی و تردیدهایی مواجه شد که اگر به مطالعات سینمایی پیوندش بزنیم، به نقطه‌ای می‌رسیم که سینمای ملی بحرانی‌تر شد. مطالعاتی که نشان می‌داد شاید باید به کلمه ملی به گونه دیگری نگاه کرد. تاکید می‌کنم که همچنان بسیاری از ترم سینمای ملی استفاده می‌کنند و هنوز هر دانشنامه سینمایی‌ای را که باز کنید یکی از مدخل‌های مهم‌اش به سینمای ملی اختصاص پیدا کرده است، اما محققانی مانند استفن کرافتس از راه رسیدند که محقق بسیار مهمی در پژوهش در مورد سینمای ملی است و پیشنهادی را مطرح کردند و آن هم این بود که گفتند شاید بهتر باشد به‌جای سینمای ملی از تعبیر دیگری استفاده کنیم. یعنی به یک معنا می‌توان می‌گفت سینمای ملی کار خود را کرده است. درواقع اگر قرار بوده است برچسبی مقاومت‌جویانه در برابر استیلای هالیوود یا هر کشور صادرکننده سینما باشد، به نظر می‌رسد کار خود را کرده است. حالا شاید باید به خود این بیشتر شک کرد. پیشنهادی که این محققان دادند این بود که شاید بهتر باشد به‌جای تعبیر سینمای ملی، از تعبیر دیگری استفاده کنیم؛ سینمای دولت- ملت یا دقیق‌تر از آن سینمای دولت-ملت‌های مختلف. حالا دیگر تعریف این‌گونه از سینما فقط به‌واسطه انحراف، فاصله یا مقاومت آن در برابر هالیوود شکل نمی‌گرفت و باید به این سوال پاسخ می‌دادند که در درون خودشان چگونه می‌توانند مفهوم ملت را تبیین کنند؟ ضمن این‌که باید به این سوال پاسخ داده می‌شد که آیا چیزی که به آن سینمای ملی می‌گوییم، کلی یک‌پارچه و ارگانیک به‌نام ملت را درون خود جمع می‌کند یا نه فقط یک روایت غالب است؟ یک برچسب است که به‌شکل دل‌خوش‌کنک، طبق اصطلاح بندیکت اندرسون، یک اجتماع خیالی را، تحت عنوان ملت کنار هم قرار می‌دهد؟

مدتی پیش متنی جالب از دو نویسنده، ایلا شهت، نویسنده اسرائیلی و رابرت استم که معرف حضور هست و یکی، دو کتاب‌هایش هم به فارسی ترجمه شده است، می‌خواندم. آن‌ها ایده‌ای را در مقاله‌ای مطرح می‌کنند که می‌تواند برای شک کردن به مفهوم سینمای ملی بسیار کمک‌کننده باشد. ایده آن‌ها این است که مخاطبان سینما یک ملت موقتی‌اند. درواقع یک ملت موقتی‌اند که از طریق تماشاگر بودن شکل گرفته‌اند. این ملت موقت‌اند، مادامی که تماشاگر یک فیلم خاص هستند. می‌دانیم که بندیکت اندرسون اعتقاد داشت که شکل‌گیری دولت-ملت‌ها به مقدار بسیار زیادی تحت‌تاثیر فرهنگ چاپی بوده است. درحقیقت زبان چاپی باعث شد که ملت‌سازی اتفاق بیفتد. ایلا شهت و رابرت استم می‌گویند سینما بسیار موثرتر از زبان چاپی، توانسته است ایده ملت‌سازی را محقق کند چون تفاوتی مهم با صنعت چاپ که بندیکت اندرسون از آن صحبت می‌کند، دارد. آن تفاوت چیست؟ این‌که صنعت چاپ نیاز به سواد دارد. یعنی ملت فقط در صورتی به‌واسطه زبان چاپی ساخته می‌شود که سواد داشته باشد؛ سینما سواد هم لازم ندارد. درواقع سینما یعنی تماشاگران موقتی که مورد خطاب یک فیلم قرار می‌گیرند و بعد به‌واسطه آن فیلم که می‌تواند «تولد یک ملت» یا «پیروزی اراده» یا هر فیلم دیگری باشد، خودشان را عضوی از یک ملت احساس می‌کنند بدون آن‌که سواد خواندن و نوشتن یا هر چیز دیگری داشته باشند. انگار در یک عرصه عمومی قرار گرفته‌اند که به‌عنوان ملت خطاب می‌شوند. درحقیقت می‌خواهم بگویم این‌ها همه تعارضات و تناقضاتی بود که به‌تدریج سینمای ملی را فراگرفت. درواقع خلل و فرج‌هایی را یادآوری می‌کرد که سینمای ملی تمایل به ندیدن آن‌ها یا پر کردن آن‌ها یا اساساً یک‌دست به نظر رساندن آن‌ها داشت. این تردیدها و کنجکاوی‌ها، چنین خلل و فرج‌هایی را یادآوری می‌کردند که چه کسانی در تعریف ملت می‌گنجند و چه کسانی از آن بیرون می‌مانند؟ آیا ملت شامل همه مردم می‌شود یا خیر؟

اگر محققانی مثل استفن کرافتس تاکید می‌کنند که به‌جای مفهوم سینمای ملی سراغ سینمای دولت-ملت‌ها برویم به این دلیل است که می‌خواهند روی خصلت پروبلماتیک مفهوم ملیت و خلل و فرج‌های آن، ترک‌هایی که در آن وجود دارد، سرکوب‌های جنسی، قومیتی و نژادی که در آن اتفاق می‌افتد تا درنهایت آن چیزی که باقی می‌ماند خود را تحت عنوان ملت معرفی کند، انگشت بگذارند. فراموش نکنیم ایده دولت-ملت به‌مرور زمان کارآمدتر هم شده است. به دلیل این‌که ما دیگر با ملت به‌مثابه چیزی هم‌گون طرف نیستیم. یعنی از گلوبالیزیشن به‌بعد وقتی در مورد مرزهای ملی صحبت می‌کنیم، این مرزها درواقع آکنده از غیرملیت‌ها یا دیگر ملیت‌ها هستند. موج گسترده مهاجرت‌ها، شکل‌گیری دیاسپوراها در مقیاس گسترده، روند استعمارزدایی که بعد از جنگ جهانی دوم شکل گرفت و درنهایت همه‌وهمه این‌ها باعث می‌شود که دیگر نتوانید آنقدر هم‌گون و یک‌دست به مفهوم ملیت فکر کنید.

خبرسازان

حمله به دفتر رسانه‌ای حزب‌الله

در پی حمله رژیم صهیونیستی به دفتر ارتباطات رسانه‌ای حزب‌الله در بیروت، معاونت برون‌مرزی صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، پیامی منتشر کرد. به گزارش روابط‌عمومی صداوسیما، در بخشی از متن این پیام چنین آمده است: «این اقدام نیز برآمده از همان جرثومه طغیان و ستمی است که در نخستین ساعات هجوم به مردم، منازل مسکونی، بیمارستان‌ها و مکان‌های غیرنظامی غزه، دفتر شبکه العالم جمهوری اسلامی ایران را در این شهر اسطوره‌ای مقاومت بمباران و گمان کرد با این حرکت و به شهادت رساندن ده‌ها خبرنگار در طول یک‌سال گذشته تاکنون، صدای رسانه‌های مقاومت و خبرنگاران آزاده و حقیقت‌گو را خاموش می‌کند. هیهات! هیهات که تا آخرین نفر از ما اهالی رسانه‌های مقاومت و روزنامه‌نگاران و فعالان رسانه‌ای آزادیخواه، جان در بدن داشته باشیم، اجازه بدهیم صدای بی‌صدایان غزه، مظلومان لبنان و زنان و کودکان و شهروندان بی‌دفاع تمام مناطق تحت اشغال و حمله و نسل‌کشی صهیونیست‌ها و بغض خشم‌آگین آنان در گلو بماند و در اقصی نقاط عالم پراکنده نشود.»

درگذشت تهیه‌کننده باسابقه

جلیل شعبانی، تهیه‌کننده باسابقه سینما که پنجشنبه ۱۲ مهرماه بر اثر عارضه مغزی درگذشت روز یکشنبه، ۱۵ مهرماه در قطعه هنرمندان بهشت زهرا(س) تشییع خواهد شد. شعبانی آبان‌ماه سال گذشته تحت عمل جراحی مغز قرار گرفت و از دو سال قبل درگیر بیماری و درمان بود. خبر درگذشت او را سازمان هنری - رسانه‌ای اوج که همکاری‌های متعددی با این تهیه‌کننده قدیمی داشت، اعلام کرده است. او سال گذشته فیلم «سرهنگ ثریا» را روی پرده سینماها داشت و در کارنامه سینمایی خود تهیه‌کنندگی فیلم‌های «سوءتفاهم» احمدرضا معتمدی، «قسم»محسن تنابنده، «منصور»سیاوش سرمدی و «روایت‌های ناتمام» پوریا آذربایجانی را نیز برعهده داشته است. او فعالیت هنری خود را در سال ۱۳۷۰ با فیلم «زندگی و دیگر هیچ» به کارگردانی عباس کیارستمی در گروه فنی شروع کرد و پس از آن به فعالیت در زمینه مدیریت تولید پرداخت.

انتقادات از افتتاحیه جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان

آئین افتتاحیه سی‌وششمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان درحالی روز جمعه ۱۳ مهرماه با شعار «پروانه‌های مقاومت در شهر زندگی» و با حضور داوران و خبرنگاران کودک و نوجوان در سالن اجتماعات گلستان شهدای اصفهان برگزار شد که پیش‌تر اعلام شده بود که این برنامه، افتتاحیه رسمی جشنواره به‌شمار می‌رود؛ اما این افتتاحیه نه در شأن جشنواره بود و نه در شأن اصفهان. ایسنا ضمن اعلام این خبر نوشت، هیچ فردی از هیچ نهادِ پایتخت به‌جز مجید زین‌العابدین در این آیین حضور نداشت و حتی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی کشور نیز پیغامی برای آغاز جشنواره‌ای که نام بین‌المللی را یدک می‌کشد ارسال نکرد. نه استاندار اصفهان در آیین افتتاحیه رسمی جشنواره حضور پیدا کرد، نه حتی شهردار اصفهان. شهر و جشنواره‌ای که روزگاری نامش در سطح بین‌الملل طنین‌انداز می‌شد و امروز به جایی رسیده که حتی جُنگ‌های شادی در سطح بالاتری نسبت به آن برخوردارند.