

ظرفیت‌ها و چالش‌های الگوی سینمای ملی-ژانری^۱

وحیداله موسوی^۲؛ روناک رنجی^۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

چکیده

سینمای ملی، متمایز از سینمای «جریان اصلی» یا مترادف با «سینمای هنری» نیست. فیلم‌های توده‌پسند نیز بیانگر منش‌های ملی و حاکی از رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ی نظام ژانری و سینمای ملی‌اند. در عین حال، ژانرها و سینمای ملی با چالش‌های متعددی از حیث تعاریف، مرزبندی‌ها و کارکردهای گوناگون مواجه‌اند. ژانرها به مثابه‌ی پاره‌گفتارهای سینمای ملی، روندمحور و همواره در معرض تحول و بازنگری‌اند. هدف این مقاله، بررسی تبادلات، هم‌پوشانی‌ها، ظرفیت‌ها و چالش‌های نظریه‌های ژانر و سینمای ملی، مواجهه با پوییش‌های درونی و بیرونی امر ملی و نقش تأثیرگذار دولت‌هاست. در این مقاله برای بررسی ظرفیت‌ها و چالش‌های سینمای ملی-ژانری از روش تحلیل منطقی و استدلال قیاسی بهره گرفته شده و از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای، داده‌های مورد نیاز گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که الگوی سینمای ملی-ژانری می‌تواند از ظرفیت‌ها و امکانات ژانر و امر ملی بهره بگیرد. این الگوی کارآمد می‌تواند بازتاب تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی و واقعیت‌های چندگانه‌ی اجتماع در برهه‌های گوناگون باشد. لایه‌های معنایی و نحوی پاره‌گفتارهای امر ملی حاوی سنت‌ها، ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی و واقعیت‌های چندگانه‌ی ملی‌اند. الگوی سینمای ملی-ژانری می‌تواند با اتخاذ راهکاری انعطاف‌پذیر برای تعریف و بازتعریف مرزهای درونی و بیرونی‌اش، استمرار یابد.

واژه‌های کلیدی

سینمای ملی - ژانری، امر فراملی، طرحواره‌ها، واقعی‌نمایی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. استادیار گروه گرافیک و انیمیشن، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران
vahid.moosavi@iribu.ac.ir (نویسنده مسئول).

۳. کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
ronak.ranjie@gmail.com

مقدمه

مطالعات ژانر زمینهای برای بررسی نظام‌مند آثار سینمایی، ماهیت چندوجهی و کاربران گوناگون ژانرها و بازتاب تحولات فرهنگی و کشمکش‌های رایج در دوره‌های مختلف تاریخی را فراهم می‌کند. اگرچه ژانرها نظامی پیچیده و ابزاری مفید برای درک سینمای ملی‌اند، در برخی کشورها جایگاه انتقادی چشمگیری ندارند. به گفته کالین کریسپا، در سینمای فرانسه دهه ۱۹۳۰ «معتقد بودند که ژانر و مجموعه‌ها اساساً غیرفرانسوی‌اند و آنها را مشخصه سینمای آمریکا که صنعت‌محور بود می‌دانستند» (204-Crisp, 2002, 203). این نگرش به شکل‌گیری رابطه‌ای دو قطبی منجر شده است که سینمای هنری ژانرگریز، نوآور و مؤلف‌محور را در تقابل با سینمای ژانر‌محور هالیوودی عامه‌پسند و متکی بر عواطف گیشه تعریف می‌کند. مدافعان این دیدگاه با اتخاذ رویکردی ایدئولوژیک، ژانرها را مترادف با واقعیت‌گریزی، محدودسازی و برخورد کودک‌واره با تماشاگران می‌دانند. تمایزگذاری‌های ارزشی بین سینمای توده‌پسند ژانری و سینمای هنری والا، ترویج دیدگاه‌های سلیقه‌ای درباره مفهوم ژانر و سینمای ملی و در نتیجه نادیده‌گیری پیکره گسترده‌ای از آثار تولیدشده در کشورها از پیامدهای این دیدگاه است.

در مقابل با این دیدگاه، پژوهشگران و نظریه‌پردازان متعددی بر لزوم بررسی چالش‌های مطالعات ژانری، توجه به ژانرهای خارج از هالیوود و پیوند امر ملی و ژانرها تأکید کرده‌اند. از دید آلن ویلیامز^۱، «ژانر انحصاراً یا حتی عمدتاً پدیده‌ای هالیوودی نیست. شاید یک رویکرد چندفرهنگی به این موضوع بتواند به خروج از بن‌بست انتقادی کنونی کمک کند» (Williams, 1984, 124). در همین راستا، او مطالعات ژانری را با امر ملی پیوند داده و معتقد است فیلم‌های سینمایی در آفرینش، احیاء یا حفظ ناسیونالیسم نقش پررنگی دارند و حتی اگر نتوانند ملت‌ها را بسیج کنند و به آنها سمت‌وسویی دهند، این ظرفیت را دارند که «ارزش‌ها و رفتارهای منسوب به ملتی خاص را به تصویر بکشند و زنده نگه دارند» (ویلیامز، ۱۳۸۶، ۱۹). بنابراین، با استناد به دیدگاه ویلیامز، می‌توان نمونه‌های غیرآمریکایی (نظیر فیلم‌های اسطوره‌ای هندی، سامورایی ژاپنی، یا رزمی و شمشیربازی هنگ‌کنگی) و

1. Collin Crisp

2. Alan Williams

فیلم‌های غیرتجاری یا بیرون از حیطه سینمای داستانی (مستند، انیمیشن کوتاه، آوانگارد یا فیلم هنری) را هم ذیل مطالعات ژانری بررسی کرد (Neal, 2000, 7). از دید استیو نیل، اگرچه بیشتر تلاش‌ها به فیلم‌های داستانی تجاری و فیلم‌های هالیوودی معطوف بوده‌اند و حتی بخش چشمگیری از آثار نظری معاصر، مفاهیم هژمونیک ملت و ایده سینمای ملی را به پرسش گرفته‌اند، با تکیه بر رویکرد ژانری می‌توان به مفهوم‌پردازی ابعاد گوناگون سینماهای ملی پرداخت.

در این راستا، حوزه پژوهشی مهمی شکل گرفته که صورتبندیها و روابط گوناگون ژانرهای موجود و ملت‌ها را بررسی می‌کند. به گفته استفن کرافتس^۱، با توجه به روابط و مبادلات فرهنگی و اقتصادی نابرابری که بین سینماهای ملی و هالیوود شکل گرفته است، زایش یا تداوم ژانرهای بومی حاکی از قدرت و پویایی سینماهای ملی است. در این حوزه پژوهشی سؤالاتی مطرح میشود: «تحت چه شرایطی ژانرهای خاص فرهنگی نضج می‌گیرند؟ چطور ژانرهای وارداتی اغلب هالیوودی در حوزه ژانری تولیدات یک سینمای ملی مفروض اثر می‌گذارند؟ آیا فیلم‌های چینی اصلاً ژانر دارند؟» (کرافتس، ۱۳۹۶، ۳۳). کرافتس در پاسخ به پرسش نخست به رابطه بین تحولات ملی و شکل‌گیری موج‌های ملی اشاره می‌کند و به این ترتیب، کارکردهای آیینی یا ایدئولوژیک شکل‌گیری ژانرها را ناشی از امر ملی می‌داند. پرسش دوم او حاکی از تعاملات یا تقابل‌های ژانرهای فراملی و ملی، و پرسش سوم او بر امکان بررسی نظام ژانری در سینماهای ملی گوناگون متمرکز است.

ویلیامز نیز نه تنها اهمیت سینمای ملی مبتنی بر ژانر بلکه لزوم پژوهش در این حیطه را برجسته می‌کند. او سینماهای ملی را بر اساس الگوی تقابل با دیگری و به مثابه «سلاح‌های اقتصادی در میدان رقابت سرمایه‌داری جهانی» تعریف می‌کند و سه شاخه فیلم‌های جهانی، بین‌المللی و ملی را متمایز می‌کند (ویلیامز، ۱۳۹۶، ۱۵). «سینمای سرمایه‌محور و بی‌هویت‌تر جهانی ژانرهای فیلم اکشن»، «سینمای کم‌خرج و جشنواره‌محور هنری، مستقل یا مؤلف که منشأ ملی شاخصی دارند»، و «تولیدات ملی با هزینه متوسط» به ترتیب سه دسته را تشکیل می‌دهند. ویلیامز بر دسته سوم تمرکز می‌کند؛ زیرا «در این نوع تولیدات است که تفاوت‌های

1. Steve Neale
2. Stephen Crafts

ملی قرار است در سطوح مختلف مشاهده شوند: از همه چشمگیرتر در ژانر فیلم‌ها» (همان، ۳۴). به عبارت دیگر، سینمای ملی نه‌تنها فیلم‌های هنری عموماً جشنواره‌پسند، بلکه فیلم‌های ژانری توده‌پسند را نیز دربرمی‌گیرد. اندرو هیگسون نیز با اشاره به تنش گفتمان‌های روشنفکری (برای داشتن سینمای هنری والا و تحقیر سینمای عامه‌پسند) و گفتمان‌های پوپولیستی طرفدار سرگرمی خوب، لزوم توجه به بینندگان ملی/عام و سینمای ژانری مبتنی بر تولید انبوه را یادآور می‌شود.

در این مقاله با بررسی تعاریف و وجوه متعدد سازوکارهای مفهوم ژانر و سینمای ملی، به رابطه درهم‌تنیده ژانرها و ملت‌ها پرداخته خواهد شد. از این رهگذر مشخص می‌شود ژانرها به مثابه ابزار سینمای ملی، قابلیت بازتاب ویژگی‌ها و کشمکش‌های فرهنگی و بومی را دارند و با چالش‌های درونی و بیرونی مرزهایشان مواجهند. الگوی تلفیقی سینمای ملی‌ژانری به مثابه برهم‌نهاد مفاهیم ژانر و سینمای ملی، بسته به زمینه‌ها و ختمشی‌های کاربران متعدد به ویژه دولت‌ها، واجد کارکردها و زیبایی‌شناسی گوناگونی است که در زمینه تولید و مطالعات سینمایی می‌توان از ظرفیت‌های آن بهره گرفت.

پرسش‌های پژوهش

ظرفیت‌ها، چالش‌ها و تبادلات ژانرها و سینمای ملی چگونه است؟

شیوه‌های مواجهه سینمای ملی-ژانری با امر ملی و فراملی چگونه است؟

روش پژوهش

در این مقاله با استفاده از داده‌های اسنادی و کتابخانه‌ای و با تکیه بر روش تحلیل منطقی و استدلال قیاسی به بررسی تبادلات و همپوشانی آرای نظریه‌پردازان عرصه ژانر و سینمای ملی پرداخته شده است. با اتخاذ دیدگاه انتقادی نسبت به تعاریف و مفاهیم ژانر و سینمای ملی از منظر نظریه‌پردازان برجسته این دو حیطه، چپستی، ظرفیت‌ها و چالش‌های این دو حوزه تبیین خواهد شد. با تکیه بر رویکرد معنایی/نحوی، تبادلات و اشتراکات بین ژانرها و حوزه‌های سه‌گانه مورد نظر هیگسون تشریح خواهد شد. در نتیجه، بر اساس متغیرهایی مانند طحوا‌رها،

1. Andrew Higson

نظام‌های واقعی‌نمایی و روندمحوری می‌توان به چالش‌ها و ظرفیت‌های الگوی سینمای ملی‌ژانری نظیر مرزهای درونی و بیرونی، هویت ملی، مواجهه امر محلی با امر فراملی، راهکارها و نقش مهم دولت‌ها پرداخت. بنابراین، این پژوهش از حیث هدف، جزو پژوهش‌های بنیادی مطالعاتی قلمداد شده و همچنین واجد کارکردهای کاربردی و عملی است.

پیشینه پژوهش

نویسنده مقاله «سینمای ملی: مفاهیم، ویژگی‌ها و معیارهای شناخت آن» (۱۳۸۴) در تبیین وضعیت سینمای ملی در ایران پرسش‌هایی درباره ساحت صنعتی و اقتصادی، تماشاگری، میراث و سنت‌های هنری و ادبی و فرهنگی، تبلور مشکلات و آرمان‌های کنونی در فیلم‌ها، ویژگی‌های سبکی و زیبایی‌شناسی مطرح می‌کند، اما موضع مبهم او درباره امر فراملی یا جهانی‌سازی محل مجادله است. به عبارت دیگر، با تأکید بر اصل مالکیت و تقابل با سرمایه خارجی، مرزهای سینمای ملی را محدود و بسته در نظر می‌گیرد. با اینکه نویسنده بر لزوم توجه به «مسائل کشور و حقایق زندگی مردم» در سینمای ملی تأکید می‌کند، به شیوه دستیابی به این امر (تکیه بر نظام ژانری) و همچنین پیچیدگی‌های این موضوع نمی‌پردازد.

نویسندگان مقاله «سینمای ملی در سودای جهانی‌شدن» (۱۳۸۸) خواستار آسیب‌شناسی ناهنجاری‌های موجود از جمله هرج‌ومرج و آشفتگی هویت به جای مقابله با تحقق امر بیگانه در فضای ملی‌اند. آن‌ها بر لزوم ترجمه مفهوم ملت در گفتمان جهانی‌شدن، اجتناب از تنزل امر ملی به امر دولتی، حرکت به سوی جهان‌محلی‌شدن، توجه به مرزهای متخلخل سینمایی در عصر فناوری‌های ارتباطاتی، اجتناب از مبهن‌پرستی افراطی هنرمندان و دیدگاه نوستالژیک به گذشته و تکیه بر تولید انبوه تمرکز می‌کنند. تأکید افراطی نویسندگان مقاله بر لزوم جهانی‌شدن، تکیه بر مدل رونالد رابرتسون درباره جهان‌محلی‌شدن بدون اتخاذ دیدگاهی غیرانتقادی، بت‌واره‌سازی از مدرنیته به بهای تحقیر سنت‌های بومی از جمله کاستی‌های این مقاله است. هرچند نویسندگان بر لزوم تولید انبوه تأکید می‌کنند، به لزوم وجود نظام ژانری برای تحقق سینمای ملی موردنظرشان اشاره‌ای نمی‌کنند.

1. Roland Robertson

در مقاله «**هویت و خاص‌بودگی سینمای ملی**» (۱۳۸۸)، نویسندگان تلاش می‌کنند چیستی و برخی ابعاد نظری و مفهومی سینمای ملی را تبیین کنند. نبود دیدگاه انتقادی نسبت به آرای نظریه‌پردازان سینمای ملی، دیدگاه جبرگرایانه افراطی و غیرعلمی مبنی بر افول مفهوم سینمای ملی و جایگزینی آن با سینمای فراملیتی، بی‌توجهی به مرزهای درونی و بیرونی فرهنگی ملت‌ها در مواجهه با امر فراملی از کاستی‌های مقاله مذکور است. هرچند نویسندگان به شکلی گذرا به نقش ژانرها در شناسایی سینمای ملی اشاره می‌کنند، از تشریح و تبیین رابطه دیالکتیک بین ژانرها و سینماهای ملی درمی‌مانند.

نویسنده کتاب **سینمای ملی و جهانی شدن** (۱۳۹۳) با نگاهی انتقادی و نظام‌مند، مفاهیم بنیادین و دیدگاه‌های گوناگون را درباره امر ملی، فراملی و سینمای ملی بررسی می‌کند. سپس بر اساس این چارچوب به مطالعه تطبیقی سینماهای ملی فرانسه، آرژانتین، کره جنوبی و ایران می‌پردازد. این پژوهش با اتخاذ دیدگاهی تکثرگرا و درعین‌حال انتقادی، چالش‌ها و برهم‌کنش‌های امر ملی و امر فراملی را بررسی می‌کند. به‌رغم اشاره نویسنده به دیدگاه آلتمن درباره رابطه بین ملت‌ها و ژانرها، و بررسی نمونه فیلم‌هایی از ژانرهای گوناگون در سینمای ایران، از جمله سینمای دفاع مقدس، عموماً تحلیل‌ها به رابطه سینمای ملی و جهانی‌شدن معطوف است.

نگاهی انتقادی به تعاریف ژانر و سینمای ملی

از نگاه توماس شاتز، «فیلم ژانری شامل شخصیت‌های آشنا و اساساً یک‌بعدی است که الگوی داستانی پیش‌بینی‌پذیری را در موقعیتی آشنا اجرا می‌کنند»، جهان فیلم ژانر «پیشاپیش تعیین‌شده و اساساً دست‌نخورده است. اجزای روایتی فیلم غیرژانری-شخصیت‌ها، موقعیت، پیرنگ، تکنیک‌ها و مواردی از این دست-با ادغام در خود فیلم معنادار می‌شوند. هرچند در فیلم ژانری، این اجزا به عنوان عناصر فرمول ژانری، دلالتی پیشینی دارند...» (Shatz, 1981, 6). به نظر می‌رسد شاتز بیش از اصل تنوع و تمایز، بر اصل تکرار و شباهت تأکید می‌کند و همچون رمانتیک‌ها تصویری قراردادی، غیرشخصی، فاقد خلاقیت و اصالت از ژانرها ارائه می‌دهد. همچنین، او با انتساب صفت «یک‌بعدی» به شخصیت‌ها، آن‌ها را با

نقش‌های ژانری‌شان یکسان می‌پندارد، درحالی‌که نقش‌های ژانری ابعادی مختلف و متنوع دارند.۱ به عبارت دیگر، شخصیت‌های ژانری «از پیچیدگی یا شکنندگی انسانی» برخوردارند (11, 12-Cawelti, 1976). همین نکته درباره الگوی پیرنگ ژانر نیز مصداق دارد. معمولاً نقاط اوج و حل‌وفصل‌ها «پیش‌بینی‌پذیر» هستند، اما نحوه دستیابی به پایان‌ها و حل‌وفصل‌ها متنوع و متفاوت است. علاوه بر این، «هرچه هم فیلم‌های ژانری به فرمولی از پیش تثبیت‌شده وابسته باشند، فیلم‌های جنگی خاص یا کمدی‌های رمانتیک خاص چندان لحظه به لحظه پیش‌بینی‌پذیر نیستند» (197, 2000, Neale). با این حال، از نقاط قوت دیدگاه شاتز تأکید بر دلالت پیشینی سازمایه‌ها و زمینه‌های شکل‌دهنده ژانری و اهمیت آگاهی و معرفت مخاطب و اجتماعات ژانری است. همان‌گونه که در ادامه اشاره خواهد شد، ویژگی «پیش‌بینی‌پذیری» الگوی داستانی ژانری در قالب مفاهیمی مانند طرحواره‌ها یا نظام انتظارات کاربران و تقاطع‌ها ژانری نهادینه می‌شود تا منظومه‌های ژانری استمرار یابند. هرچند، این مفاهیم ژانری نیز مانند مفهوم سینمای ملی دائماً در معرض کشمکش‌ها و تنش‌ها و تغییرات‌اند.

بری کیث گرانت^۲ معتقد است فیلم‌های ژانری آن دسته از «فیلم‌های بلند داستانی تجاری هستند که با استفاده از تکرار و تنوع، داستان‌هایی آشنا با شخصیت‌هایی آشنا در موقعیت‌هایی آشنا را بازگو می‌کنند... این فیلم‌ها در تثبیت تلقی همگانی از سینما به مثابه یک نهاد فرهنگی و اقتصادی نقش بسزایی داشته‌اند» (Grant, 2007). گرانت با لحاظ‌کردن مؤلفه‌های ساختاری «تکرار و تنوع»، ایرادات تعریف شاتز را برطرف کرده و درعین‌حال با اشاره به برداشت «فرهنگی» از ژانر، به نقش بااهمیت نظام ژانری در سینما تأکید می‌کند. بر اساس تعریف فرانچسکو کاسه‌تی^۳، ژانر به مثابه «مجموعه قواعد مشترک» امکان استفاده از «فرمول‌های ارتباطی تثبیت‌شده» را برای فیلم‌ساز فراهم می‌کند،

۱. برای مثال، سربازان در ژانر جنگی با کشمکش‌های متعدد فیزیکی و روانی مواجه‌اند. همچنین، بسته به دوره‌های زمانی گوناگون و زیرژانرهایی مانند فرار اسرای جنگی، جوخه اعزام‌شده به مأموریت، ملودرام‌های پشت‌جبهه‌ای و غیره، با وضعیت‌های پیوندی گوناگون مناسبات پیچیده‌تری ظاهر می‌شود. در سایر ژانرها و وضعیت‌های پیوندی نیز روایت‌ها، شخصیت‌ها و کارکردها پیچیده و چندوجهی هستند.

2. Barry Keith Grant

3. Francesco Casetti

درعین‌حال بیننده نیز «نظام خاص انتظارتش» را سامان می‌دهد» (Moine, 2008, 27). این تعریف نیز به ارکان و کاربران گوناگون ژانر، اهمیت زمینه‌های تاریخی در شکل‌گیری ژانرها، طرحواره‌های مشترک و درعین‌حال متنوع تماشاگران اشاره می‌کند. هر سه تعریف، تصویری کامل از وجوه گوناگون ژانرها ترسیم می‌کنند.

از سوی دیگر، تعاریف گوناگونی از سینمای ملی پیشنهاد شده است: راهبرد بازاریابی برای متمایز کردن تعداد محدودی از فیلم‌های غیرهالیوودی، نوعی یکپارچگی بر اساس دیپالکتیک مهار و پراکندگی، سلاحی فرهنگی و اقتصادی برای ترویج ارزش‌های ملی و میراث ملی و شکل‌دهی به افکار عمومی، دیگری هالیوود، ویژگی فرهنگی حاصل خطاب حکومت‌ها به مردم، ویژگی متون فرهنگی و اجتماعی و تاریخی در ادبیات و فیلم و سایر هنرهای یک ملت، راهی برای انتقال هویت ملی و منش و ویژگی‌های فرهنگی یک کشور در برابر «دیگری»، انعکاس واقعیت‌های فرهنگی یک ملت در سینما و مواردی از این دست. اندرو هیگسون سینمای ملی را شامل فرایند شمول و طرد، یک راهبرد مقاومت فرهنگی و اقتصادی و «ابزاری برای تأکید بر استقلال ملی در برابر سلطهٔ بین‌المللی هالیوود» محسوب می‌کند (هیگسون، ۱۳۹۶، ۴۶). بنابراین، سینمای ملی تلاشی است برای بهره‌کشیدن تصاویر و ارزش‌های خود در برابر دیگری و «جزیی بنیادی از روند تعریف ملت‌ها[ست]» (ویلیامز، ۱۳۹۶، ۱۳). تام ارگان^۱ معتقد است «سینماهای ملی تولیدات سینمایی بومی، سیاست‌ها و راهبردهای انتقادی داخلی هستند که جهت رقابت موثر، تقلید، مقابله، تکمیل و انضمام [بانیفوذ] بین‌المللی طراحی شده‌اند» (ارگان، ۱۳۹۶، ۹۸). بنابراین، سینمای ملی بر انسجام و وحدت و ادعای یک هویت واحد، مجموعهٔ پایداری از معانی، تحکیم جایگاه فرهنگی یک ملت، فروش محصولات گوناگون و درعین‌حال عرضهٔ تجربه‌ای منسجم و واحد، ایجاد افق‌های انتظارات خاص برای حضور داخلی و بین‌المللی، ایجاد یک مکمل سالم و پایدار بومی به جای سینمای هالیوود، اتصال به شبکه‌ها و حلقه‌های ارتباطی موجود سینما و دیگر رسانه‌ها تأکید می‌کند.

هیگسون با اشاره به اینکه عموماً به شکلی تجویزی و نه توصیفی از مفهوم

1. Thomas ("Tom") Andrew O'Regan

سینمای ملی استفاده شده، چهار رویکرد غالب به سینماهای ملی را صورت‌بندی می‌کند. رویکرد اقتصادمحور سینمای ملی را در چارچوب صنعت سینمای داخلی، بر اساس معیار اقتصادی و مؤلفه‌هایی مانند مکان ساخت، عوامل دخیل در ساخت فیلم‌ها، مالکان و کنترل‌کنندگان زیرساخت‌های صنعتی، کمپانی‌های تولیدکننده و جریان‌های توزیع و نمایش بررسی می‌کند. رویکرد متن‌محور به مؤلفه‌های موضوعات، جهان‌بینی یا سبک مشترک فیلم‌ها، تصویرشان از هویت ملی، برداشت از ملیت و بینندگان می‌پردازد. در رویکرد نمایش‌محور یا مصرف‌محور، بینندگان و فیلم‌هایی که تماشا می‌کنند، فیلم‌های خارجی یا امریکایی که پخش گسترده‌تری دارند و مسئله ترس از امپریالیسم فرهنگی اهمیت دارد. نهایتاً، رویکرد نقدمحور سینمای ملی را به چارچوب یک سینمای هنری استعلایی تنزل می‌دهد. این نوع سینما به سوداها و رویاهای تماشاگر عام پاسخگو نیست، و آن را از حیث فرهنگی با ارزش و متمایز از سینمای نازل (توده‌پسند ژانری) قلمداد می‌کنند (هیگسون، ۱۳۹۶، ۴۲).

اصولاً تعاریف و مفاهیم سینمای ملی نیز بدون چالش نیستند. برای مثال، این تعاریف بر مرزبندی‌های بین خودی و دیگری استوارند. درحالی‌که، هم مفهوم «خودی» یا ویژگی‌های درون‌مرزی و هم ویژگی‌های برون‌مرزی یا فراملی امر ملی با چالش‌ها و انتقاداتی متعددی مواجهند. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد بیشتر تعاریف بر نظریه‌پردازی چالش‌برانگیز بندیکت اندرسن^۱ از «ملت» به عنوان اجتماعات خیالی تکیه می‌کنند. همچنین، برخی تعاریف، ملت‌ها را هستی‌های بادوام و ازلی و نفوذناپذیر محسوب می‌کنند. حال آنکه، مرزهای داخلی و بیرونی انعطاف‌پذیر و نفوذپذیرند.

منظومه‌های خیالی سینمای ملی-ژانری

با تبیین دو مفهوم ژانر و سینمای ملی، اکنون میتوان درهمنیادگی یا همپوشانی این دو حوزه مطالعاتی را توضیح داد. از نقاط اشتراک نظریه‌پردازان ژانر و سینمای ملی تکیه بر مفهوم اجتماعات خیالی است. برخی نظریه‌پردازان سینمای ملی به تعریف بندیکت اندرسن از ملت به عنوان اجتماعی خیالی با هویت مشترک و

1. Benedict Anderson

حس تعلق مشخص به یک مکان ژئوپلیتیک با مرزهای مشخص اشاره می‌کنند. بر اساس این نظریه، «ملت نوین یک جماعت سیاسی خیالی است - و خیالی است از این حیث که ذاتاً هم محدود و هم خودفرمان است» (Anderson, 1383, 89). بنابراین، مفهوم ملت ابتدا بر ساخته می‌شود و سپس به مثابه یک مکان عمومی محدود استمرار می‌یابد. همان‌گونه که هیگسون اشاره می‌کند، این مفهوم با سیستم‌های رسانه‌ای که دامنه جغرافیایی خاصی دارند معنا می‌یابد. افراد یک ملت حس هویت نیرومندی از خویشتن دارند به نحوی که می‌توانند خود را اعضای یک اجتماع ارگانیک و منسجم در یک مکان جغرافیایی با سنت‌های بومی تثبیت‌شده تصور کنند (Higson, 2000, 58). از سوی دیگر، ملت‌های مدرن هم به شکل اجتماعاتی خیالی و هم به شکل اجتماعاتی به‌شدت پراکنده در قالب گروه‌هایی با اشتراکات و تفاوت‌های بسیار یا حتی تماس فیزیکی تعریف میشوند. مناسب اجتماع عمومی نقش آیینی برجسته‌ای در انسجام خیالی این گروه‌ها بازی می‌کند. در این میان، نقش سینما به مثابه «جزئی بنیادی از یک روند تعریف ملت‌ها» برجسته است (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۳).

ریک آلتمن نیز با تکیه بر مفهوم اجتماعات خیالی، از مفهوم منظومه فلکی^۱ برای بررسی سازوکارهای ژانری بهره می‌گیرد تا نحوه شکل‌گیری ژانرها و اجتماعات هوادار و ارتباط نظام ژانری با برهه‌های تاریخی گوناگون را تشریح کند. مخاطبانی که تمایل دارند لذت‌های ژانری مشابهی را تجربه کنند، مانند منظومه‌های سیارات یا ستارگان در آسمان، اجتماع خیالی را شکل می‌دهند و به نحوی غیرمستقیم با پیگیری فیلم‌های ژانری محبوبشان به گزینش دست می‌زنند و با سایر اعضای این اجتماع گسترده‌تر ژانری تماس برقرار می‌کنند. بنابراین، ژانرها عامل اولیه یکپارچگی یک منظومه فلکی هستند و حس حضور در اجتماعی یکپارچه و واحد را به هواداران منتقل می‌کنند. هرگاه تعداد شرکت‌کننده‌ها برای خلق و برقراری یک منظومه تنزل پیدا کند، قدرت آن ژانر برای تبلور مشکلات مهم انسانی و راه‌حل‌ها هم ضعیف‌تر می‌شود. این اجتماعات بر اساس نظام انتظارات و طرحواره‌ها نقشی فعال در استمرار یا انقراض موقتی یا دائمی ژانرها بازی می‌کنند.

1. constellation

بنابراین، هیگسون و آلتمن به‌ترتیب در نظریه‌پردازی سینمای ملی و ژانر به مفهوم «اجتماعات خیالی» اندرسن متوسل می‌شوند، هرچند هر دو صرفاً به عنوان نقطه‌ای شروع برای گسترش نظریه‌هایشان از آن بهره می‌گیرند. به عبارت دیگر، هر دو دیدگاهی انتقادی نسبت به این مفهوم اتخاذ می‌کنند تا مفهوم‌پردازی از حوزه‌های مورد علاقه‌شان را اصلاح کنند. هیگسون (۲۰۰۰) با نگرشی خودانتقادی و در راستای اصلاح الگوی اجتماعات خیالی، این فرمول‌بندی را به پرسش می‌گیرد. هیگسون با اشاره به سه رویداد مراسم تدفین پرنسس دایانا، نمایش شپ‌آبراه‌های بریتانیایی پرطرفدار از تلویزیون و فیلم‌های موفقی مانند **چهار عروسی و یک عزاء** (۱۹۹۴) و **فول مونتی**^۳ (۱۹۹۷) انتقاداتی را بر این نظریه و به‌طور کلی نگرش‌های آیینی وارد می‌کند. هیچکدام از این سه تجربه را نمی‌توان شواهدی مبین اجتماع خیالی یا امر ملی دانست. برخی افراد حتی در این مراسم‌ها یا تماشای فیلم‌ها مشارکت نمی‌کنند، برخی نیز صرفاً مخاطبان داخل کشور نیستند، برخی نیز مراسم‌ها و آثار سینمایی و تلویزیونی سایر کشورها را تماشا می‌کنند. بنابراین، تضمینی برای تجربه‌ی مشابه وقایع وجود ندارد. هیگسون به‌رغم تأکید بر کارایی کلی این نظریه، معتقد است ملت‌های خیالی مورد نظر اندرسن مرزهای محدودی ایجاد می‌کنند به‌گونه‌ای که، برای نمونه، در حوزه‌ی سینمای ملی، بیشتر توجهات به فیلم‌هایی جلب می‌شود که ملت را در مکانی محدود، در قالب اجتماعی کاملاً منسجم و یکپارچه متمرکز بر هویت ملی به دور از سایر هویت‌ها تصویر می‌کنند. به عبارت دیگر، بحث‌های پیرامون اجتماع خیالی گاهی «از تصدیق تفاوت و تنوع فرهنگی» عاجزند (Ibid, 60). او با اشاره به نقش رسانه‌ها در اتصالات فرهنگی تراملی، به نحوی بر ویژگی روندمحور و مرزهای نفوذپذیر سینمای ملی، در داخل و خارج کشور، تأکید می‌کند.

۱. soap opera، از حیث ریشه‌شناسی، شپ به خاستگاه‌های تجاری این ژانر (حمایت مالی شرکت‌های مواد شوینده از رادیو در دهه ۱۹۳۰) اشاره دارد. از واژه آپرا نیز برای به‌سخره‌گرفتن احساسات‌گرایی متظاهرانه، پیش‌پاافتادگی، افراط‌گری نمایشی و مخاطبان مؤنث این ژانر استفاده می‌شد. به‌طور کلی، شپ‌اپرا به برنامه‌های دنباله‌دار و روایتی ملودرام رادیویی یا تلویزیونی دارای خطوط درهم‌تنیده داستانی، با موقعیت‌های خانوادگی و مملو از احساسات‌گرایی اطلاق می‌شود. برای اطلاعات بیشتر درباره این ژانر نک. هوبسون، دوروتی (۱۳۹۳).

2. Four Weddings and a funeral (1994)
3. The Full Monty (1997)

ریک آلتمن (۱۹۹۹) در راستای این نظریه که ژانرها و ملت‌ها به هم گره خورده‌اند، توجه به کاربران و اهداف گوناگونشان را پیشنهاد می‌دهد. «نظریه ژانر ابزاری سودمند برای تحلیل روابط بین ملت‌ها و متونی است که به کار می‌برند، حال به هر هدفی که از آن‌ها استفاده کنند. برخلاف همه انتظارات، نظریه ژانر عملاً می‌تواند به ما کمک کند تا درباره ملت‌ها بیندیشیم» (Altman, 1999, 206). بنابراین، ژانرها و سینمای ملی به یک شکل عمل می‌کنند، اما به دلیل کاربران و اهداف گوناگونشان همواره در معرض تحول و تغییرند. علی‌رغم پراکندگی‌ها و تنوع سلايق و اهداف بین مخاطبان و اقشار مختلف اجتماعی و ملت، همچنان می‌توان به وجود اجماع کلی در بین منظومه‌های فلکی اتکا کرد. همان‌گونه که مرزهای ژانری همچنان به شکل قراردادی استمرار دارند، مرزهای یک کشور و هویت متمایز نیز محو نمی‌شوند (هرچند همواره در معرض تغییرات و تحولات جدید قرار می‌گیرند). به همین دلیل است که از نگاه آلتمن ژانرها وارثان ساحت عمومی و اجتماعات ملی خیالی‌اند.

ساختارهای معنایی و نحوی ژانر و سینمای ملی

رویکرد معنایی/نحوی نظریه‌های سودمند برای تحلیل جزئی‌نگرتر رابطه ژانر و سینمای ملی است. به گفته فردریک جیمسون، رویکرد معنایی «به دنبال توصیف عصاره یا معنای یک ژانر فرضی به کمک بازسازی موجودیتی خیالی است-«روح» کمدی یا تراژدی، «جهان‌بینی» ملودراماتیک یا حماسی، «حساسیت» روستایی یا «بینش» هزل‌آمیز-که چیزی است شبیه تجربه آگزیستانسی رایج در پس متون خاص» (Jameson, ۱۹۸۱, ۱۰۷-۸. از سوی دیگر، رویکرد نحوی بدون توجه به ماهیت امپرسیونیستی رویکرد معنایی، به دنبال «تحلیل سازوکارها و ساختار ژانرهایی همچون کمدی و تعیین قوانین و محدوده‌های آن است» (Ibid). ریک آلتمن با وام‌گیری این دو مفهوم از جیمسون به انتقاد از تناقض‌های مرسوم در رویه مطالعات ژانری می‌پردازد. او معتقد است باید نظریه‌ای ارائه داد که «مواضع پرتفردار را نفی نکند و درعین حال با توضیح شرایط زیربنایی وجودشان، راه را برای روش‌شناسی انتقادی که تناقض‌های ذاتی‌شان را مدنظر قرار می‌دهد

هموار کند» (Altman, 1999, 221). آلتمن در راستای این هدف به تعریف دو حوزه معنا و نحو می‌پردازد. عناصر معنایی شبیه کلمه‌ها و حاوی اجزای سازنده ژانر مانند ویژگی‌ها، نگرش‌ها، شخصیت‌ها، نماها، و مکان‌ها یا مجموعه‌های مشترک هستند. عناصر نحوی شبیه طرز جای‌گیری کلمه‌ها در جمله‌ها و حاوی ساختارهای سامان‌دهنده این اجزای سازنده هستند. رویکرد معنایی از قدرت توضیحی اندک اما کاربرد گسترده‌تری برای فیلم‌ها برخوردار است. رویکرد نحوی قابلیت بیشتری برای جداسازی ساختارهای معنادار خاص یک ژانر دارد اما کاربردش محدودتر است. از نظر آلتمن، این دو رویکرد مکمل یکدیگرند و با ترکیب آن‌ها می‌توان به برخی از مهم‌ترین پرسش‌های مطالعات ژانری پاسخ داد. او معتقد است «ژانرها یا مجموعه نسبتاً پایدار معلوم‌های معنایی هستند که به کمک تجربه‌ای نحوی به یک نحو منسجم و بادوام می‌رسند، یا یک نحو از پیش‌موجود هستند که مجموعه جدید عناصر معنایی را اخذ می‌کنند» (221-Ibid, 222). هر متن منفرد نحو خاص خود را دارد، ساختار نحوی ژانر هنگامی شکل می‌گیرد که بارها با الگوهای نحوی متن‌های منفرد تقویت شود. در نتیجه، بادوام‌ترین ژانرهای هالیوودی نحوهای بسیار منسجمی دارند، درحالی‌که ژانرهای کم‌دوام دارای عناصر معنایی تکرارشونده و نحو ناپایداری هستند.

برای یافتن ارتباط این رویکرد ژانری با مفهوم سینمای ملی، صورتبندی هیگسون از سینمای ملی نقطه شروع مناسبی است. او به دو روش برای تثبیت یا معرفی انسجام خیالی و تشخیص سینمای ملی اشاره میکند. در روش قیاس درون‌متنی بر مقوله مصرف و کاربرد سینما و سازوکار شکل‌گیری هویت فرهنگی تماشاگران در رابطه با تولیدات گوناگون سینمای ملی و بین‌المللی، و در روش قیاس برون‌متنی به مقابله یک سینما یا سینمای دیگری و تعیین درجات مختلف تمایز برای شکل‌گیری هویت یک سینمای ملی از طریق ارتباط و تفاوتش با دیگر سینماهای ملی تأکید می‌شود. روش اول، فراشد درون‌نگرتری است که به کنکاش در سینمای یک ملت در ارتباط با اقتصاد و فرهنگ‌های پیشتر موجود همان کشور می‌پردازد. هیگسون در همین راستا، هویت فرهنگی سینمای ملی را به سه حوزه محتوا، ساختار حسی و سبکی تقسیم می‌کند. حوزه محتوا شامل بازنمایی‌ها، شخصیت ملی، درونمایه‌های دراماتیک و گفتمان‌های توصیفی اصلی، سنت‌های

روایی و سایر منابع مورد استناد مانند میراث ملی، ادبی، ثقافتی و مواردی از این دست، سنت‌ها و تاریخ‌های فرهنگی کشور در پیکره خاصی از فیلم‌هاست.^۱ در حوزه ساختار حسی به مسئله حساسیت یا جهان‌بینی مستتر در فیلم‌ها پرداخته می‌شود. نهایتاً، در حوزه سبکی، شکل‌های روایی و انگیزشی، فضاسازی‌هایشان و نمایش‌کنش، روش‌های ساختن زمان و قصه، شیوه‌های بازی و انواع لذات بصری، مناظر و جلوه‌ها، شیوه‌های بیان و ساختار ذهنی‌شان و میزان رؤیابرداری و آگاه‌سازی بیننده مورد توجه است (هیگسون، ۱۳۹۶، ۵۳).

با توجه به رویکرد معنایی/نحوی، می‌توان تبادلات بین ژانرها و حوزه‌های سه‌گانه مورد نظر هیگسون را امکان‌پذیر دانست. به این ترتیب که منش ملی بسته به قدرت و انسجامش می‌تواند ساختارهای نحوی و معنایی پایدار و بادوام را شکل دهد. سنت‌های روایی و ملی و هنری گوناگونی که واجد ساختارهای نحوی قدرتمندند می‌توانند پذیرای عناصر معنایی جدید شوند، و برعکس. رویکرد معنایی/نحوی تبادل‌های مصالح داستانی بین ژانرها را مدنظر قرار می‌دهد، تمایز بین ژانرها و فیلم‌ها را مخدوش نمی‌کند، با تاریخ ژانرها وفق دارد و روند تاریخی‌شان را لحاظ می‌کند، در آمیزی ساختارهای معنایی و نحوی جدید و قدیم را ممکن می‌داند، از انعطاف‌پذیری کافی برای ارائه الگویی نظری درباره بررسی روابط بین ژانرها برخوردار است و در هماهنگی با جهت‌گیری‌های کنونی فکری و علمی است. همچنین، این نظریه بر اهمیت تاریخ، شناسایی ناهمگنی، امکان تفاوت، تنوع و تغییر تأکید می‌کند، در نتیجه می‌توان در نظریه‌پردازی سینمای ملی-ژانری به آن استناد کرد.^۲

۱. آنتونی اسمیت در مقاله تأثیرگذار «انگاره‌های ملت، سینما، هنر و هویت ملی» (۲۰۰۲) با دیدگاه اندرسن مبنی بر تعریف ملت به مثابه پدیده‌ای مدرن بر اساس ملی‌گرایی، و ساخت و توزیع اسطوره‌های ملی توسط روشنفکر سکولار مخالفت می‌کند، اسمیت با تکیه بر بازنمایی بصری هویت ملی، معتقد است در نقاشی‌ها و فیلم می‌توان تصویر تاریخی ملت‌ها، سرمایه قومی اسطوره‌ها، خاطرات، نمادها و سنت‌ها را نمایان کرد. به عبارت دیگر، ملی‌گرایی شامل هویت‌های قومی بادوام است که از طریق خاطره‌ها، اسطوره‌های جمعی خود را بیان می‌کنند. هویت ملی مسئله‌ای تحمیلی و ساختگی نیست بلکه کشف دوباره و مشروعیت‌بخشی به اسطوره‌ها و نمادهای جاری ارزشمند جمعی است (Smith, 2002, 44). بنابراین، ملی‌گرایی مسئله‌ای مبتنی بر اتصالات ساختگی با گذشته نیست بلکه مؤید اسطوره‌ها و نمادهای پیشتر موجودی است که واجد ارزش جمعی‌اند.

۲. انتقاداتی بر رویکرد معنایی/نحوی وارد شده است. برای نمونه، ابهاماتی در نحوه تعیین مرز بین نحو و معنا در فیلم‌ها و کمبود نمونه‌هایی برای توضیح این دو لایه محسوس است. برای نمونه، این رویکرد برای تحلیل ژانرهای وسترن و موزیکال و گنگستری بیشتر از ژانرهای مشکل اجتماعی، زندگینامه‌ای،

چالش‌ها و ظرفیت‌های سینمای ملی - ژانری

در بخش پیشین، تبادلات و ظرفیت‌های سینمای ملی - ژانری بر اساس رویکرد معنایی/نحوی ژانری تشریح گردید. در این بخش به چالش‌ها یا گاه تناقضات مهمی که در بطن مفهوم سینمای ملی - ژانری وجود دارد (پویش‌های داخلی و بیرونی، و برهه‌های گوناگون و متغیر تاریخی) پرداخته خواهد شد. منظومه‌های سینمای ملی - ژانری برای تداوم و استمرار به مرزهای مشخص (دایرهٔ شمول و طرد) و در نتیجه مقاومت نیاز دارند. در عین حال، هر ژانر و هر امر ملی همواره با تنش‌ها و کشمکش‌های گوناگونی مواجهه است. این چالش‌ها - به ویژه در مواجههٔ ژانرهای ملی یا محلی با ژانرهای فراملی - به شدت محسوس می‌شوند. بنابراین، با بررسی مفاهیمی مانند طرحواره‌ها، واقعی‌نمایی و روندمحوری، زمینه‌ای مناسب برای کنکاش بیشتر در رابطهٔ ژانرها و امر ملی فراهم می‌شود.

توجه نظریه‌پردازان به مرزهای ژانری و سینمای ملی، لزوم کنکاش عمیق‌تر در عملکردها یا سازوکارهای هنرمند و مخاطب و سایر ساحت‌های دخیل در نظام ژانری و سینمای ملی را ایجاب می‌کند. برای نمونه، مفهوم طرحواره^۱ یا نظام انتظارات تماشاگران و هنرمندان در درک سینمای ملی-ژانری حیاتی است. طرحواره به «مجموعه‌های سازمان‌یافتهٔ اطلاعات» برای جهت‌بخشی به فرضیه‌سازی‌های مخاطب اطلاق می‌شود (بوردول، ۱۳۸۵، ۶۹). همان‌گونه که رابرت وارشو^۲ اشاره می‌کند، «ژانر به نحوی بی‌واسطه‌تر به تجربهٔ پیشین مخاطب از خود ژانر توسل می‌جوید، و حوزهٔ ارجاع خاص خودش را خلق می‌کند ... برای اینکه ژانری موفق باشد باید قراردادهايش را بر خودآگاهی عمومی تحمیل کرده باشد و به ابزاری پذیرفته‌شده حاوی مجموعهٔ خاص نگرش‌ها و تأثیر زیبایی‌شناختی ویژه بدل شده باشد. هرکس با انتظاراتی کاملاً مشخص به سراغ ژانر می‌رود، و اصالت صرفاً تا جایی پذیرفتنی است که باعث تقویت تجربهٔ مورد انتظار بدون تغییری اساسی شود» (Warshow, 1962, 130). اقدام هیگسون برای شناسایی سینمای ملی بر اساس «ارتباط آن با یک هویت سیاسی (اقتصادی و فرهنگی ملی ازپیش‌موجود،

نوجوانانه و درام رمانتیک کاربرد دارد.

1. Schemata
2. Rober Warshow

تا جایی که یک هویت منسجم واحد را بتوان شناخت) و مجموعهٔ سنت‌ها» تلاشی برای شناسایی طرحواره‌ها یا نظام‌های انتظارات تماشاگر و هنرمند است (هیگسون، ۱۳۹۶، ۵۱). درعین‌حال، کنکاش در سینمای ملی را نباید به فیلم‌های تولیدشده در خود کشورها تنزل داد. او بر لزوم پژوهش دربارهٔ نظام تولید، توزیع و نمایش فیلم‌های گوناگون داخلی و خارجی، و میزان استقبال از آن‌ها، انواع مختلف بینندگان و شرایط تماشای فیلم‌ها در کشورها تأکید می‌کند. بدین ترتیب، او میکوشد به نظام‌های انتظارات تماشاگران مختلف در سینمای ملی توجه کند. طرحواره‌های ژانری و ملی ارتباط تنگاتنگی با انواع واقعی‌نمایی دارند.

استمرار یا اضمحلال طرحواره‌ها که نهایتاً در قالب منظومه‌های فلکی ژانرها شکل می‌گیرند، منوط به رژیم‌های متنوع واقعی‌نمایی یا نظام‌ها و فرم‌های گوناگون باورپذیری متناسب با قواعد و هنجارها و قوانین خاص خود است. جانان کالرا پنج مرحلهٔ واقعی‌نمایی یا باورپذیری متن‌ها را شناسایی می‌کند: نگرش‌های طبیعی جامعه، نگرش‌های مختص یک فرهنگ خاص، هنجارهای خاص ژانرها، آگاهی از قراردادهای ژانر و بینامتنیت‌های خاص (Culler, 1975, 169). مذاکره و تعادل بین رژیم‌های گوناگون واقعی‌نمایی نقشی کلیدی در روابط تثبیت‌شدهٔ بین تماشاگران، ژانرها و فیلم‌ها بازی می‌کند. منش‌ها و رفتارهای خاص یک ملت، سنت‌ها و اساطیر در برهه‌ها و مکان‌های خاص (وجه محتوایی، حسی و سبکی امر ملی) در قالب ژانرهای گوناگون به نظام‌های واقعی‌نمایی وابسته‌اند. به عبارت دیگر، مرزهای ژانری با درجات مختلف تأکید بر واقعی‌نمایی‌های پنجگانهٔ مورد اشارهٔ کالر، پذیرای وجوه گوناگون ملی می‌شوند و زمینه‌ای برای طرح دغدغه‌های متعدد ملی در برهه‌های تاریخی مختلف فراهم می‌کنند. کریستین گلد‌هیل^۲ در پاسخ به اینکه «چگونه دو مفهوم به ظاهر متمایز مانند ژانر و ملت به هم مرتبط می‌شوند؟»، با اشاره به ویژگی‌های سینمای ملی (بازنمایی‌های استعماری، سنت‌های ملی و ملی‌گرایی، و فرم‌های بومی داستانی‌گویی)، چالش‌های امر ملی (پاییدن مرزها، تأکید بر هویت‌های واحد و ذات‌گرا و طرد عناصر بیگانه

1. Jonathan Culler
2. Christine Gledhill

به عنوان دیگران تهدیدگر، طرد اقلیت‌های قومی و حاشیه‌نشین‌ها به بهای یکپارچگی ایدئولوژیکی) و ژانر (تکرار قراردادهای و قالب‌های به عنوان ابزار کنترل ایدئولوژیک، خصوصاً توسط استودیوهای امریکایی برای سلطه بر بازارهای جهانی)، بر همین مفهوم روندمحور بودن واقعی‌نمایی تأکید می‌کند (Gledhill, 2007, 13). واقعی‌نمایی به عنوان ماهیت ایدئولوژیک و فرهنگی از پیش برساخته جهان اجتماعی، همیشه در حال تغییر است. در نتیجه، ژانرها برای تداوم حیاتشان باید به نوآوری و تغییرات توجه کنند. بدین شکل، رابطه‌ای دوسویه بین تجربه اجتماعی (یا جهان زندگی) و زیبایی‌شناسی ایجاد می‌شود. ژانرها و به تبع آن سینمای ملی برای استمرار و حفظ منظومه‌های فلکیشان به تحولات پیرامونشان تن میدهند. در این شرایط سینمای ملی و ژانرها هر دو بازتاب شرایط متغیر اجتماعی‌اند.

ژانرها در برهه‌های گوناگون در معرض تغییر و بازنگری دائمی‌اند. «این تصور که ژانرها محصولاتی یکپارچه و تکراری‌اند، مخدوش است. ژانرها به تعامل بین کاربران چندگانه وابسته‌اند. بنابراین نمیتوان ماهیت ایستا و راکدی برای آنها تصور کرد» (موسوی، شهباء، ۱۴۰۱، ۱۷). بی‌توجهی به تغییرات و تقاطع‌ها و منظومه‌های ژانری دوره‌های مختلف می‌تواند باعث افول ژانرها و در نتیجه سینمای ملی شود. نظریه‌پردازان ژانر و سینمای ملی میکوشند مفهوم ژانر و امر ملی را به مثابه نظام‌های ایستا، بسته و قالبی به چالش بگیرند. همان‌گونه که استیو نیل اشاره می‌کند، «سازمایه‌ها و قراردادهای یک ژانر همیشه در بازی هستند، صرفاً از نو اجرا نمی‌شوند و هر پیکره ژانری همیشه در حال گسترش است» (Neale, 2012, 189). مخازن ژانری قابلیت تطبیق‌پذیری دارند و حالت ترکیبی یا چندرگه در چرخه‌ها و ژانرها امکان‌پذیر است. این وضعیت‌های پیوندی مؤید انعطاف‌پذیری ژانرها و گذر از مرزهایشان است. استیو نیل با تکیه بر الگوی فرمالیست‌های روسی درباره تکامل تاریخی ژانرهای ادبی بر اساس جابه‌جایی دوره‌ای امر غالب و نیز بر اساس رقابت‌ها، به تغییر دائمی ژانرهای غالب و تمهیداتشان اشاره می‌کند. آن‌گاه که فرم‌های هنری متعارف به انفعال می‌رسند، راه برای نفوذ عناصر غیرمتعارف و تمهیدات هنری تازه گشوده می‌شود.

1. The dominant

هویت ملی و سنت نیز مقوله‌هایی ثابت و کاملاً تثبیت‌شده و بدون تغییر نیستند. در دیدگاه پیشین هیگسون دربارهٔ هردو رویکرد قیاسی، وجود مرزها بدیهی فرض شده، حال آن که «مرزها همواره نفوذپذیرند و انتقالات قابل‌توجهی در میان آنها وجود دارد» (Higson, 2000, 61). به عبارت دیگر، امر تراملی در همین انتقالات و گذرهای مرزی ظاهر می‌شود و وضعیتی پیوندی با امر ملی ایجاد می‌کند. همچنین، در داخل مرزها نیز فرایندی ناپایدار وجود دارد به نحوی که بومیان همواره از نو خود را تعریف می‌کنند و در مقابل هویت کاملاً تثبیت‌شده مقاومت می‌کنند. همان‌گونه که اسفندیاری (۱۳۹۳) اشاره می‌کند، با توجه به رابطهٔ پیچیدهٔ سینما و ملت، «هرگونه کوششی که برای «قرائت» هویت ملی در فیلم‌های سینمای ملی انجام شود، باید هم نقشی را که خود سینما در برساختن و تقویت «ملت» ایفا می‌کند در نظر داشته باشد، هم قابلیت سینما در نقد و شالوده‌شکنی معنای غالب یا ترجیحی «هویت ملی» را مد نظر قرار دهد» (اسفندیاری، ۱۳۹۳، ۱۰۲). به عبارت دیگر، «تاریخچهٔ سینمای ملی را باید همچون تاریخچهٔ بحران و درگیری، تاریخچه مقاومت و سازش تلقی کرد» (هیگسون، ۱۳۹۶، ۴۴).

دیدگاه هیگسون دربارهٔ وجود هویت‌های گوناگون درون ملت، به نحوی هم‌راستا با دیدگاه الکس اینکلس^۱ (۱۳۹۶) دربارهٔ منش ملی است. او در راستای ارائهٔ شناختی موجه و تکتگر از جمعیت ملی از حیث روانشناسی، جامعه‌شناسی و فرهنگ‌شناختی، به‌گونه‌ای که «ما را، هم در فهم آنچه منحصر به یک فرهنگ است یاری کند و هم در فهم آنچه در کل جوامع بشری از شمول نسبی برخوردار است»، منش ملی را بر اساس ساختار شخصیت‌نمایی^۲ تعریف می‌کند (اینکلس، ۱۳۹۶، ۴۵-۴۶). از نگاه او، منش ملی «به ویژگی‌ها و الگوهای شخصیتی نسبتاً پایدار «نما» در بین اعضای بزرگسال یک جامعه اشاره دارد» (همان، ۴۶). منش ملی یکی از عوامل تعیین‌کننده رفتار، و نه شکلی از رفتار، برداشتی مشخص از شخصیت شامل نظامی نسبتاً پایدار و سازماندهی‌شده از گرایش‌ها و حالت‌های عملکردی در فرد است. نشانگر نما یا نماهای موجود در توزیع انواع شخصیت‌های یک جامعه است. از سوی دیگر، منش ملی تا حدی در مقابل تغییر، ثبات و مقاومت

1. Alex Inkeles

2. modal personality

دارد، وگرنه نقشی در ثبات اجتماعی یا ایجاد تغییر اجتماعی سازمان‌یافته نخواهد داشت. او معتقد است يك ملت بر اساس تعداد محدودی نما (پنج تا شش نما) متمایز می‌شود و بدین‌گونه می‌توان خرده‌فرهنگ‌های طبقات اجتماعی-اقتصادی، مناطق جغرافیایی اجتماعی و گروه‌های قومی را در خود جای دهد.

به همین منوال، آلتمن پیشنهاد می‌دهد به جای تأکید بر یک نظام زبان واحد، به شمار زیادی از نظام‌های زبانی متفاوت و همپوشان، گفتارها^۱ یا پاره‌گفتارهای فردی توجه کنیم. این پاره‌گفتارها اهداف متفاوتی دارند و در نتیجه نوعی بی‌ثباتی و تفاوت‌ها و تناقض‌ها در بین افراد (با سلايق و اهداف متفاوت) شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، اجتماعات خیالی یا فلکی هر کشور، با توجه به دو اصل پراکندگی و انسجام، گفتارهایشان را در قالب ژانر ساماندهی می‌کنند. بنابراین، با توجه به اینکه مخاطب فیلم یک «ملت مشروط» است که از طریق تماشاگری شکل می‌گیرد و مخاطبان ژانر در منظومه‌های فلکی سازمان می‌یابند، می‌توان از رابطه خیالی بین بینندگان پراکنده به لحاظ جغرافیایی که لذت‌های تماشاگری مشابهی دارند و دانش ژانری مشابه سخن گفت. بنابراین، ضروری است منظومه‌های فلکی ملی-ژانری به نقش کاربران گوناگون پاره‌گفتارهای ژانری ملی توجه کنند.

مواجهه منظومه‌های سینمای ملی-ژانری و امر فراملی

با توجه به پذیرش فرضیه روندمحوری ژانرها و امر ملی، و همچنین نفوذپذیری مرزهای هردو در مقابل پویش‌های داخلی و خارجی، و نیز امکان شکل‌گیری منظومه‌های ملی-ژانری بر اساس طرحواره‌ها و انتظارات خاص، می‌توان ژانرها را به دو مقوله ژانرهای محلی (ژانرهایی که در یک دوره یا مکان خاص تعیین و نامگذاری می‌شوند) و ژانرهای فراتاریخی یا فراملی (که جهانشمول و فراگیر بودنشان به نادیده‌گیری زمینه‌های تاریخی فرهنگی ملی کشورهای پذیرنده منجر می‌شود) تقسیم کرد. از نگاه موان، ژانرهای فراملی که الگوهای فرهنگی کلی‌تر و عام‌تری در غرب دارند، صرفاً رویکرد قوم‌محورانه کشورها را هدایت می‌کنند تا

1. langue
2. paroles

چارچوب‌ها یا مبناهایی تفسیری برای درک سینماهایی ملی باشند. به عبارت دیگر، ژانرهای شناخته‌شده نظام هالیوودی یا سایر کشورها، مبنای معیاری برای تغییرات ژانری در سینماهای سایر کشورها فراهم می‌کنند و متناسب با بافت پذیرنده و دریافت‌کننده‌شان دچار تغییرات معنایی و نحوی می‌شوند. موان معتقد است که «تشخیص هویت فرهنگی رده‌های ژانری که کاربرد محدودی دارند یا ژانرهایی که مجموعه‌ای از فیلم‌ها را از نظر جغرافیایی و تاریخ تعیین می‌کنند آسان‌تر از درک تفاوت‌های فرهنگی و زیبایی‌شناختی موجود در رده‌های ژانری بزرگتر است» (موان، ۱۳۹۳، ۱۹۴).

موان برای بررسی ژانرها در سطح محلی یک روش‌شناسی نظام‌مند پیشنهاد می‌دهد که شامل این موارد است: تاریخ روند ژانر، تعامل بین یک ژانر خاص و سایر ژانرها، روابط و تبادلات ژانرها و محصولات فرهنگی غیرسینمایی، انتقال‌های فرهنگی بین‌فرمی از سینمای ملی و دیگری، تکامل شرایط تولید فیلم، تاریخ دریافت و مخاطبان در حال تغییر، تاریخ غیرسینمایی از حیث جنبه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، ایدئولوژیک و مواردی از این دست. بنابراین، برای درک رژیم‌های ژانری باید جایگاه ژانرها در سازماندهی تولید سینمایی و دریافت و کاربردشان را در نظر گرفت و به جای تأکید بر جهانی‌سازی دلالت مفهوم ژانر، معنی و ارزش کاربردی‌اش را در زمینه‌ای خاص کاوید؛ زیرا «در دوره‌ها و مکان‌های جغرافیایی مشابه، عوامل مختلف دریافت، مطبوعات نخبه‌گرا، مطبوعات عامه‌پسند و انواع مختلف مخاطبان به یک روش خود را سازماندهی نمی‌کنند» (همان، ۲۱۲). ژانرهای فراملی و ملی بر اساس مفاهیمی مانند طرحواره‌ها، انواع واقعی‌نمایی فرهنگی و اجتماعی، هنجارها و ضدهنجارها (تقاطع‌های ژانری)^۱ دچار تغییرات می‌شوند. در صورتی که این دگرگونی‌ها با شرایط و مقتضیات زمانه تولیدشان متناسب باشند، منظومه‌های ژانری ملی خاصشان را بنا می‌کنند. به عبارت دیگر، ساختارهای معنایی و نحوی ژانرهای محلی و ترامحلی با بده‌بستان‌های متعدد، بر اساس درجات

۱. از نگاه آلتمن، تقاطع‌های تکرارشونده فیلم‌های ژانری محل منازعه مرزکنی‌های فرهنگی و ارزش‌های فرهنگی و شامل دو مسیر متضادند که هریک نوع متفاوتی از لذت را به تماشاگر عرضه می‌کند (Altman، ۱۹۹۹، ۱۱۴۵). لذت مستمر تماشاگران از مذاکره مناسب با تقاطع‌های هنجارگریز (لذت ژانری) و هنجارمند (ارزش‌های فرهنگی) حاصل می‌شود. هرچند، در بیشتر فیلم‌ها نهایتاً معیارهای فرهنگی با هنجارها حاکم می‌شوند. ژانرها جایگزین‌هایی ورای محدودیت‌ها و هنجارهای فرهنگی دنیای واقعی عرضه می‌کنند و لذت ژانری مخاطب را رقم می‌زنند.

قدرت و تناسب طرحواره‌ها، انواع واقعی‌نمایی‌ها، تقاطع‌ها و منظومه‌های ژانری، می‌توانند رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار کنند.

می‌توان مفهوم ژانرها به مثابه پاره‌گفتارها را گسترش داد: ژانرها در قالب زبان یا نظامی جامع به سینماهای ملی دیگر عرضه می‌شوند، اما در سطح دریافت و تفسیر، با توجه به افراد گوناگون اجتماع و همچنین امر ملی، به گفتارها بدل می‌شوند. بدین شکل، ژانرهای اصلی یا تراملی به تعدیل‌سازی و بومی‌سازی تن می‌دهند. حاصل شکل‌گیری و جهت‌یابی گفتارهای تولیدشده به وسیله کشور پذیرنده ژانر در سمت‌وسوهای تازه‌تر و بومی است. بنابراین، از یک‌سو این دیدگاه بر ماهیت تکثرگرا و غیرقابل‌تنزل ژانر و سینمای ملی و از سوی دیگر بر مواجهه این دو با پوییش‌های داخلی و بیرونی تأکید می‌کند. اگر روند ژانرسازی با تبدیل صفت‌ها به اسم امکان‌پذیر می‌شود، دریافتگران ژانرها در کشورهای گوناگون نیز می‌توانند این تغییرات را اعمال کنند.^۱ ژانرها می‌توانند در گیومه قرار بگیرند و معنا و گفتار جدیدی شکل بگیرد. شاخص‌های ملی ژانری‌سازی می‌شوند و ژانرهای سنتی هالیوودی نیز در مواجهه با سینماهای ملی دیگر بی‌ثبات می‌شوند. حتی ژانرها طبق تأویل‌های فرهنگی ملی و محلی متفاوت، دوباره تعریف می‌شوند. این تبادلات و مرزهای متغیر نه تنها به مکانیسم‌ها و انعطاف‌پذیری محوری نظام ژانری (روندمحوری، انواع واقعی‌نمایی، طرحواره‌ها، تقاطع‌های ژانری و منظومه‌های فلکی)، به ختم‌شده‌های فرهنگی و هنجارهای مورد نظر دولت‌ها به مثابه مهم‌ترین کاربر ژانر نیز وابسته‌اند.

در فرایند خوانش متفاوت ژانرهای محلی، باید به راهکارهای گوناگون سینماهای ملی-ژانری برای حفظ هویت ملی و فرهنگی‌شان توجه کرد. برخی کشورها جان دوباره‌ای به ژانرهای هالیوودی داده‌اند و برخی هم ژانرهای هالیوودی را تحت تأثیر قرار داده‌اند و دامنه‌ای بین‌المللی و فراملی داشته‌اند. برخی نظریه‌پردازان سینمای ملی با اشاره به نقش و تأثیر هالیوود در اکثر فرهنگ‌های فیلم ملی و شکل‌دهی

۱. از نظر آلمن، روند ساخت ژانرها الگویی شبیه صفت‌ها و اسم‌ها دارد و «فیلم‌های ژانری پس از تشخیص و تخصیص عمومی ژانر از طریق کسرشدن تولید می‌شوند» (Altman, ۱۹۹۹: ۵۳) بسیاری از ژانرها در ابتدا حالت وصفی داشته‌اند اما به تدریج با فرایند کسرشدن رده‌های جدیدی شکل گرفته است. تبدیل‌شدن دایمی صفت به اسم در بررسی تحول ژانرها راهگشاست. با این رویکرد، می‌توان تصور از ژانرها به عنوان محصولاتی ناب و کلاسیک را به پرسش گرفت.

به انتظارات مخاطب و تهیه‌کنندگان بومی، بر توانایی سینماهای ملی برای ترجمه ژانرهای هالیوودی به زمینه‌های ملی یا بومی‌سازی تأکید می‌کنند. برای نمونه، جنت استایگر^۱ به امکان بهره‌برداری از ژانرهایی که هالیوود سراغشان نرفته اشاره می‌کند و سریال‌های تلویزیونی شپ‌اپرای امریکای لاتین، انیمیشن‌های ژاپنی، فیلم‌های رزمی چینی و فیلم‌های عشقی هندی را مثال می‌زند (استایگر، ۱۳۹۶، ۳۱۲). نمونه‌های مورد اشاره استایگر بر اساس طرحواره‌ها، نظام‌های واقعی‌نمایی و تقاطع‌های خاص ملت‌ها شکل گرفته‌اند و منظومه‌های ژانری ملی خاصشان را ایجاد کرده‌اند. او با اشاره به اینکه شیوه استنباط بینندگان بومی از محصولات هالیوودی متفاوت است، بر تنوع و خوانش متفاوت مخاطبان ملی از محصولات فراملی تأکید می‌کند.

برخی سینماهای ملی به تقلید از هالیوود و سپس بومی‌سازی ژانرها بر مبنای حساسیت فرهنگی خاص یا زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌شان پرداخته‌اند (برای نمونه، ژانرهای لوبتا^۲ در اسپانیا، وودویل‌های نظامی^۳ در فرانسه و هایمیت‌فیلم^۴ در آلمان، موزیکال در بالیوود، جنگی (دفاع مقدس) در ایران، گنگستری در فرانسه، وحشت در بریتانیا و ایتالیا). بازسازی فیلم‌ها و ژانرها در سطح ملی و محلی، بررسی ساختارهای معنایی و نحوی شکل‌گرفته و گاه تأثیر متقابلشان بر سینمای هالیوود یا سایر سینماها (برای نمونه، تأثیر وسترن بر فیلم‌های سامورایی ژاپنی و سپس تلفیق این دو در وسترن اسپاگنتی)، برخی راهکارهای سینماهای ملی در مواجهه با امر فراملی است. ساخت فیلم‌های بلاکباستر در سینماهای ملی نیز به سود وجهه بومی و بین‌المللی سینمای ملی است. این فیلم‌ها زیرساخت صنعت سینما را ارتقا می‌دهند،

1. Janet Staiger

۲. *levita*، ژانری محلی در سینمای اسپانیا در دوره ژنرال فرانکو، که بر اقتباس ادبی، و میراث و بازنمایش تاریخی استوار است. در این ژانر کشمکش‌ها و توطئه‌های داستانی نهایتاً به سرانجامی اخلاقی و عبرت‌آموز منجر می‌شوند.

۳. *vaudevilles militaires*، ژانری محلی در فرانسه که در دهه ۱۹۳۰ رایج شد. در این ژانر به جای تأکید بر دستاوردهای افتخارآمیز سربازان و افسران، به رویدادهای خنده‌دار درباره زندگی در پادگان‌ها پرداخته می‌شود.

۴. *Heimatfilme*، ژانری مختص سینمای آلمان و اتریش که تحت تأثیر رمان‌های ارتجاعی دیارپرست در دهه ۱۹۲۰ شکل گرفت. این ژانر به ویژه در دوره سیطره آلمان نازی و حتی دهه ۱۹۵۰ رایج بود. این ژانر بر فرم مستندوار آموزشی، درونمایه و قراردادهای تکرارشونده‌ای مانند منش خاص آلمانی، فضاهای رازورزانه و طبیعی اتوپیاپی استوار است.

شالوده داخلی تکنولوژیک را به‌روز می‌کنند، حرفه‌ای‌ها را به کار می‌گیرند، به آموزششان می‌پردازند تا با استانداردهای این صنعت آشنا شوند و فیلم‌های کوچک‌تر کشور را هم از نظر بومی و هم بین‌المللی به دنبال خود می‌کشانند (ارگان، ۱۳۹۶، ۱۱۳-۱۱۴). فیلم‌های بلاکباستر^۱ نه تنها از قدرت فرهنگی و اقتصادی صنعت یک کشور حکایت می‌کنند، بلکه اثبات می‌کنند که «فیلم‌های مردم‌پسند هم اجزای مهم سینمای ملی را تشکیل می‌دهند» (اسفندیاری، ۱۳۹۴، ۱۴۴).

اصولاً هر ملتی نظام انتظارات خاصی از آثار و محصولات فرهنگی‌اش دارد. نظام‌های واقع‌نمایی فرهنگی در صورت لحاظ‌شدن در نظام ژانری می‌توانند دال بر ویژگی فرهنگی و ملی خاصی شود. همچنین، نقش و کارکرد آیینی و ایدئولوژیک ژانرها نیز متناسب با اهداف کاربران محلی متفاوت است. چه بسا ژانرهایی به دلیل مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی و کارکردی مجال حضور و شکل‌گیری در یک کشور نیابند. از سوی دیگر، برخی ژانرهای موفق در زمینه‌های ملی به دلیل ریشه‌های نیرومند ملی، ایدئولوژیک و فرهنگی‌شان، در خارج از مرزهایشان توزیع محدودی دارند و گاه ناشناخته می‌مانند. مباحث زنجیره‌واری که در این مقاله مطرح شده‌اند، خواه ناخواه به پرسشی بنیادی منجر می‌شوند: نقش حکومت‌ها در تحقق سینمای ملی-ژانری چیست؟

نقش دولت‌ها در تعیین مرزهای سینمای ملی-ژانری

نظریه‌پردازانی مانند تام ارگان، کرافتس و هیگسون به نقش تأثیرگذار دولت‌های ملی اشاره می‌کنند. ویلیامز به نقش نظام ژانری به مثابه مهم‌ترین بخش سینماهای ملی صحنه می‌گذارد و معتقد است وقتی ژانرها حاصل سیاست‌گذاری آگاهانه نباشند بهترین کارایی را دارند. در راستای بررسی نقش دولت در شکل‌گیری سینمای ملی‌ژانری، استفن کرافتس که پیشتر بر اساس معیار تقابل سینماهای ملی با هالیوود و رژیم‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی کشورهای گوناگون، دسته‌بندی هفتگانه‌ای از سینماهای ملی پیشنهاد داده بود، الگوی جدیدی بر اساس نظارت یا عدم نظارت دولت‌ها ارائه می‌دهد. این الگو بر اساس دو محور نظارت دولت از یک‌سو و سه مؤلفه صنعتی و فرهنگی و سیاسی شکل می‌گیرد. ارتباط کاملی

۱. blockbuster، فیلم‌های پرهزینه و بزرگ‌مقیاس.

بین «وضعیت تولید و زیرمجموعه‌های آن»، «وضعیت مخاطبان که از طریق توزیع و نمایش متون در جریان وضعیت تولید قرار گرفته‌اند»، و «انواع ژانرهایی که نوعاً در این وضعیت تولید می‌شود، همچنین مقررات دولتی تولید» وجود دارد (کرافتس، ۱۳۹۰، ۳۱۶-۳۱۷). الگوی دوم کرافتس از سینماهای محلی، یک رده‌بندی نسبتاً منسجم هشتگانه از سینماهای ملی به دست می‌دهد. او به نقش مخاطب، دولت، تولید، توزیع و نمایش و مواضع سیاسی یا فرهنگی یا صنعتی، سبک‌ها و قراردادهای سینماهای ملی و شیوه‌های استقبال متون ملی از گسترش ژانرهای سینمایی می‌پردازد.

به‌طور کلی، بسته به خط‌مشی دولت‌ها نسبت به دو مؤلفه مرتبط با فرهنگ عامه ملی، صورت‌بندی‌های ژانری متفاوتی شکل می‌گیرد. امر سیاسی‌میلی شامل سیاست عمومی و فرهنگ مدنی مانند شهروندی یا «حس انسجام و اخوت از طریق مشارکت سیاسی و اجتماعی فعالانه» و برابری در پیشگاه قانون، و امر فرهنگی‌میلی شامل «معانی و ارزش‌های مشترک، با اسطوره‌ها و نمادهای رایج» یک کشورند (Smith, 1986, 136). تلاش دولت‌ها برای همسویی یا تعریف دایره شمول و طرد هریک از این دو مؤلفه با درجات متفاوت نظارت، نه تنها امر ملی بلکه صورت‌بندی‌های ژانری را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. فشار دولت‌ها برای همراستا کردن امر سیاسی - ملی و امر فرهنگی‌میلی ممکن است نه تنها به سینمایی ایدئولوژیک و سرکوبگر بلکه نظام معیوب سینمایی و فرهنگی منجر می‌شود. نقش دولت‌ها در تعیین حدود هنجارشکنی‌های ژانری یا حدود محدود مرزهای ژانری، ترویج یا نابودی ژانرهای خاص، آیین‌نامه‌های سانسور، تصویر خشونت و عریانی بر پرده و غیره به شکل مستقیم یا غیرمستقیم بر چرخه‌ها، زیرژانرها و ژانرها تأثیر دارد. نمایش یا عدم نمایش برخی انواع واقعی‌نمایی، برای نمونه انواع اول و دوم که در ژانرهایی مانند مشکل اجتماعی، نوجوانان و غیره به شکل مستقیم و در برخی ژانرها نیز به شکل تمثیلی یا تلویحی منعکس می‌شود، ارتباط مستقیمی با تقاطع‌های ژانری (امر هنجارمند و غیرهنجارمند) و منظومه‌های تجویزی دارند.

از یک‌سو، ممکن است برخی دولت‌ها تحت لوای سینمای ملی، سینمای داخلی عامه‌فهم، سودآور و سرگرم‌کننده و درعین حال جهت‌دار از نظر ایدئولوژیک و سیاسی ایجاد کنند و از قدرت تأثیرگذار سینما برای آلت دست قرار دادن توده‌ها

استفاده کنند. برای نمونه، ساختار معنایی و نحوی ژانر محلی هریتج فیلم در دوران تاجریسم حاکی از بازنمایی گذشته ملی و تأکید بر میراث باشکوه بریتانیا و روی‌گردانی از زمان حال و تحولات آن دوره برای بازتاب دیدگاهی نوستالژیک به سنت محافظه‌کارانه گذشته بود. سینمای دوران آلمان نازی یک سینمای ملی-ژانری با هدف اشاعه و تأکید بر تولیدات ژانری نظیر ملودرام و سرگذشت، کاراگاهی و حماسی پرحادثه، کمدی و موزیکال بود تا «فضایی دژستانی ایجاد کند تا با عرضه و تولید دوبآوری و منطق کلی‌مسلكی نهادینه‌شده، دستکاری جریان اطلاعات، آقایی بر همه شاخه‌های حوزه اجتماعی و جاسوسی در حوزه خصوصی، فانتزی‌های هالیوود را مصادره به مطلوب کند» (رنتشلا، ۱۳۹۶، ۱۶۱). به همین منوال، در سینمای شوروی نیز تولیدات سینمایی تحت برجسب‌هایی تجویزی مانند رئالیسم سوسیالیستی، تصویری یکدست از ناسیونالیسم برای قبولاندن مزایای نظام سیاسی موجود عرضه می‌کردند. همچنین، در این نوع سینما، دولت‌ها مانع از شکل‌گیری و تداوم برخی ژانرها (نظیر گنگستری، مشکل اجتماعی) یا زیرژانرها (نظیر کمدی سیاه، اسکروبال) می‌شدند.

بنابراین، بی‌توجهی به تکثرگرایی فرهنگی و تأکید بر ارائه تصویری منسجم و یکدست از یک ملت و سمبل‌سازی‌های ملی فرهنگی، سینمای ملی را به ادعایی خیالی و نوعی استعمار فرهنگی داخلی جهت یکدست‌کردن گفتمان‌های متضاد و متناقض، دیکته‌کردن یک وحدت متناقض‌بنیاد ایدئولوژیک تبدیل می‌کند که حاصلی جز سرکوب اختلافات، تنش‌ها و تناقضات درونی، اختلافات طبقاتی، نژادی و جنسیتی و منطقه‌ای، شکل‌گیری هویت جعلی، نظارت حداکثری و شدید بر وضعیت تولید و سرگرمی مخاطبان در توزیع و نمایش فیلم‌ها و همگون‌سازی‌ها تحمیلی ندارد. حتی ممکن است تبیین‌های پیچیده‌تر از هویت ملی و به‌طور کلی سینمای ملی-ژانری منکوب شوند. سینمای تمامیت‌خواهی شکل می‌گیرد که باید‌ها و نبایدها را به ارکان گوناگون اجتماع تسری می‌دهد.

دولت الگوهای یک صنعت فیلمسازی، مشخصه‌ها و امکانات یک سینمای ملی موجه به لحاظ نهادی و اقتصادی کارآمد و از نظر فرهنگی موجه را تعیین

می‌کند. دولت‌ها با حمایت از نظام ممیزی‌ها یا درجه‌بندی فیلم‌ها، تعیین فهرست رسمی ژانرهای مجاز و محدودیت‌های ژانری و مضمونی و سینمایی، استمرار راهکارهایی حمایتی مادی و معنوی، تعریف حد و حدود سینمای ملی، تمایل برای سرمایه‌گذاری‌های مشترک و فراملی و مواردی از این دست نقش مهمی در سینمای ملی ایفا می‌کنند. دولت‌ها می‌توانند با حمایت از رسانه سینما به شکل‌گیری آثاری که امر فرهنگ‌گیملی را متجلی می‌کنند، فضایی متکثر ایجاد کند تا لحظات تأثیرگذار ملی و مجموعه نمادها و اساطیر ملی و دغدغه‌هایی جاری و همواره متغیر تصویر شوند و رابطه‌های دوقطبی و دایره‌های طرد و شمول‌شان دائماً مورد بازنگری قرار گیرد. قاعدتاً هدف دیگر امر سیاسی‌ملی، می‌تواند حمایت از کشوری چندفرهنگی با تنوع درونی، به جای یک حس همگون، و متفاوت با دیگر کشورها باشد. بنابراین، به منظور شکل‌گیری یک نظام پویا، روندمحور و متکثر ملی-ژانری که هم مطابق انتظارات و طرحواره‌های مخاطبان گوناگون کشور باشد، و هم بالتبع منظومه‌های فلکی باداومی را شکل دهد، نظریه‌پردازان سینمای ملی بر لزوم توجه به تکثرگرایی فرهنگی (در برابر همگون‌سازی فرهنگی)، نوعی انعطاف‌پذیری سیاسی، احترام به هویت‌های قومی، طبقاتی، جنسیتی و دینی تأکید می‌کنند. با توجه به دیدگاه گرانت از ژانرها به عنوان عواملی که نقش مهمی در تثبیت برداشت از سینما به مثابه نهادی فرهنگی و اقتصادی دارند، و نیز فرضیه این مقاله که ژانرها ابزار سینمای ملی‌اند، خط‌مشی‌های دولت‌ها تأثیر مستقیمی بر صورت‌بندی ژانرهای ملی دارند.

نظریه ژانر زمینه‌ها و ابزار ضروری برای درک و استفاده از نظریه سینمای ملی را فراهم می‌کند. با تکیه بر رویکرد ساختارهای معنایی/نحوی می‌توان دیدگاهی انعطاف‌پذیر و تکثرگرا دربارهٔ وجوه گوناگون سینمای ملی و نظام ژانری مرتبط اتخاذ کرد. الگوی سینمای ملی-ژانری برهم‌نهاد متغیرهای مشترک هر دو حوزه مورد بحث (طرحواره‌ها، نظام‌های واقعی‌نمایی، منظومه‌ها یا اجتماعات خیالی مخاطبان، روندمحوری و تقاطع‌ها) و ساختارهای معنایی/نحوی حوزه‌های محتوایی، حسی و سبکی ملت‌هاست. به عبارت دیگر، این الگو با شناسایی ظرفیت‌ها و چالش‌های مشترک هر دو حوزه سینمای ملی و ژانری حاصل شده است. وجوه گوناگون امر ملی در قالب ژانرها نمود می‌یابد و درعین‌حال راهکارهایی برای

مواجهه با چالش‌های هر دو حوزه (ازجمله شیوه مواجهه امر ملی-فراملی) شکل خواهد گرفت. در این میان، دولت‌ها (با درجات متفاوت و متنوع نظارتی‌شان) نقش مهمی در شکل‌گیری و تداوم سینمای ملی-ژانری ایفا می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش نخست این پژوهش، رابطه درهم‌تنیده و تبادلات ژانرها و سینماهای ملی، با تکیه بر متغیرهایی مانند طرحواره‌ها، درجات متعدد واقعی‌نمایی، منظومه‌ها، تقاطع‌ها و روندمحوری ژانرها بررسی و مشخص شد ژانرها و سینمای ملی یکدیگر را شکل می‌دهند و ظرفیت‌ها و چالش‌هایشان را نمایان می‌کنند. سینمای ملی از ظرفیت ژانرها برای بازتاب تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی و واقعیت‌های چندگانه اجتماع در برهه‌های گوناگون استفاده می‌کند. ساختارهای معنایی و نحوی پاره‌گفتارهای امر ملی ظرفیت عرضه و نمایش مناسب، سنت‌ها، ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی و واقعیت‌های جاری را دارند و می‌توانند ابزار امر ملی برای به رخ کشیدن هویت، منش و ویژگی‌ها و ارزش‌های ملت باشند. به عبارت دیگر، ژانرها نه تنها ظرفیت بیان هویت فرهنگی تماشاگران گوناگون یک ملت فرضی را دارند، بلکه کشمکش‌ها و تنش‌های نهفته جوامع را نیز نمایان می‌کنند. ژانرها می‌توانند با تکیه بر میراث فرهنگی و تواریخ کشور، جهان‌بینی و اشکال روایتی و لذات بصری، ظرفیت‌های نهفته فرهنگ‌ها را آشکار کنند و وقایع‌نگار تواریخ و منش‌های فرهنگی و ملی باشند. درعین‌حال، الگوی سینمای ملی-ژانری با چالش‌های متعددی، از حیث مرزهای درونی و بیرونی، روبه‌روست. با تکیه بر مرزبندی‌های ملت‌ها و ژانرها می‌توان به پرسش دوم مبنی بر شیوه‌های مواجهه سینمای ملی-ژانری با امر ملی و فراملی پاسخ داد. همان‌گونه که ژانرها دارای مرزها و قراردادهایی هستند که آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند، سینمای ملی نیز با حفظ تفاوت‌های خود، می‌تواند فضایی برای تجلی هویت‌های چندگانه کشور ایجاد کند. همان‌گونه که ژانرهای محلی یا ملی با ژانرهای فراملی مواجه می‌شوند، سینمای ملی نیز با چالش امر فراملی روبه‌رو است. هردو باید راهکارهایی برای تعریف و بازتعریف، حفظ و استمرار انسجام و هویتشان بیابند. از یک‌سو، ژانرها و امر ملی نوعی یکپارچگی قراردادی برای استمرار دارند. به عبارت دیگر، به‌رغم وجود گروه‌های نامتجانس و هویت‌های قومی و زبانی گوناگون

در هر کشور، همچنان مرزها و اولویت‌های ملی مشروعیت دارند. از سوی دیگر، ژانرها برای جلوگیری از اضمحلال باید بسته به دوره‌های زمانی و مکانی مختلف دامنه شمول گسترده‌تری بیابند. بنابراین، ضروری است خط‌مشی‌هایی برای حفظ مرزها و درعین‌حال گستراندن دامنه شمول و به حداقل رساندن دامنه طرد در پیش گرفت. بدیهی است که با توجه به نظام سیاسی هر کشور، شیوه‌هایی متنوع برای هم‌راستا کردن امر سیاسی ملی و امر فرهنگی ملی اتخاذ می‌شود. خط‌مشی‌هایی که دولت‌ها در پیش می‌گیرند، نظارت یا عدم نظارتشان بر حوزه‌های گوناگون، انعطاف‌پذیری و ایجاد امکان تعامل دادوستد با امر فراملی، و دایره شمول و طرد امر ملی در شکل‌گیری ساختارهای ژانری اهمیت دارند. از آنجایی که ژانرها و امر ملی روندمحورند و همواره با پویش‌های درونی در برهه‌های گوناگون مواجهه‌اند، برای استمرار و مشروعیتشان باید فضای چندگانه و متکثری برای گروه‌های گوناگون در کشور ایجاد کنند. همین امر نیز درباره مواجهه با امر فراملی مصداق دارد. مرزهای بیرونی نیز مانند مرزهای درونی نظامی بسته و محدود نیستند و هر دو نفوذپذیرند. همان‌گونه که بنا به شرایط و مقتضیات زمانی، خط‌مشی‌های ملی متفاوت اتخاذ می‌شود، واقعی‌نمایی و قراردادهای ژانری نیز متحول می‌شوند. ژانرها به بیان ابعاد گوناگون امر ملی می‌پردازند و نقش مکمل خط‌مشی‌های امر ملی را بازی می‌کنند. نظریه‌های ژانر و سینمای ملی به اندیشیدن درباره ملت‌ها کمک می‌کنند و برهم‌کنش‌های آن دو در قالب الگوی سینمای ملی-ژانری متبلور می‌شود تا منس و نگرش‌های ملی را بازتاب دهد.

فهرست منابع

- ارگان، تام (۱۳۹۶). *سینمای استرالیا چون یک سینمای ملی*. در سینما و ناسیونالیسم (مترجم: فرزاد امین‌صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- استایگر، ژنت (۱۳۹۶). «یک نگاه نئومارکسیستی: تجارت جهانی فیلم و جریان‌های فرهنگی جهانی». در *سینما و ناسیونالیسم* (مترجم: فرزاد امین‌صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۳). *سینمای ملی و جهانی شدن* (مترجم: مسعود اوحدی). تهران: سروش.
- اینکلس، الکس (۱۳۹۶). *منش ملی، منظری روانی-اجتماعی* (مترجم: علی پاپلی‌یزدی). تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر، ارتباطات.
- بردول، دیوید (۱۳۸۵). *روایت در فیلم داستانی* (مترجم: سید علاءالدین طباطبایی). جلد اول. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- رنتشلا، اریک (۱۳۹۶). «وصیت‌نامه دکتر گوبلز». در *سینما و ناسیونالیسم* (مترجم: فرزاد امین‌صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴). «سینمای ملی: مفاهیم، ویژگی‌ها و معیارهای شناخت آن». *فصلنامه هنر*. شماره ۵۹، ۱۳۸۳. ۱۵۶-۱۶۴.
- قهرمانی، محمدباقر؛ و حاجی آقا محسنی، سیاوش (۱۳۸۸). «هویت و خاص‌بودگی سینمای ملی». *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*. پاییز، دوره ۱، شماره ۳۸، صص ۵-۱۴.
- کرافتس، استفن (۱۳۹۰). «مفاهیم سینمای ملی». در *نظریه فیلم* (مترجم: مهدی افشار). *ارغنون*، شماره ۲۳، تهران: سازمان چاپ و انتشارات. صص. ۳۰۳-۳۲۴.
- کرافتس، استفن (۱۳۹۶). «تبیین دوباره سینماهای ملی». در *سینما و ناسیونالیسم* (مترجم: فرزاد امین‌صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

موان، رافائل (۱۳۹۳). *ژانرهای سینمایی* (مترجم: علی عامری مهابادی). تهران: انتشارات مینوی خرد.

موسوی، وحیداله؛ شهبها، محمد (۱۴۰۱). *کتاب ژانر سینما: زیبایی‌شناسی و کارکردهای ژانر*. تهران: دانشگاه سوره.

ویلیامز، آلن (۱۳۹۶). «مقدمه». *در سینما و ناسیونالیسم* (مترجم: فرزاد امین صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هوبسون، دوروتی (۱۳۹۳). *شپ آپرا*. (مترجمان: علی رجب‌زاده طهماسبی، مهدی رحیمیان، نرگس معارفی). تهران: انتشارات دانشگاه صداوسیما.

هیگسون، اندرو (۱۳۹۶). «مفهوم سینمای ملی». *در سینما و ناسیونالیسم* (مترجم: فرزاد امین صالحی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

یوسفیان کناری، محمد جعفر؛ مختاباد امرئی، سید مصطفی؛ و ضیمران، محمد (۱۳۸۸). «سینمای ملی در سودای جهانی‌شدن». *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. پاییز، دوره ۱، شماره ۳۸، صص ۱۲-۲۴.

Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI.

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of Nationalism*. London: Verso Editions and New Left Books.

Higson, Andrew (2000). *The limiting imagination of national cinema*. In *Cinema and Nation* (Ed. Mette Hjort and Scott MacKenzie). Routledge

Cawelti, J. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press.

Crisp, Colin (1993). *The Classic French Cinema: 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press.

Culler, Jonathan (1975). *Structuralist poetics: structuralism, linguistics, and the study of literature*. Thaca, N.Y.: Cornell University Press.

Gledhill, Christine (2007). "Genre and Nation". In: *Discovering and Uncovering Genre in Irish Cinema*. (Ed. McIlroy, Brian). New York. Routledge.

Grant, Barry Keith (2007). *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.

Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca NY: Cornell.

Moine, Raphaelle (2008). *Cinema Genre* (Trans. Alistair Fox and Hilary Radner). Malden: Blackwell.

Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge, London and New York.

Neale, Steve (2012). "Questions of Genre". In *Film Genre Reader IV* (Ed. Barry Keith Grant). (4th ed.). Austin: University of Texas.

Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Austin: University of Texas Press.

Smith, Anthony (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Basil Blackwell.

Smith, Anthony (2000). *Images of the nation: cinema, art and national identity*. In *Cinema and Nation* (Ed. Mette Hjort and Scott MacKenzie). Routledge

Warshow, Robert (1962). *The Immediate Experience*. Garden City, N.Y.: Doubleday and Co., Inc.

Williams, Alan (1984). "Is a Radical Genre Criticism Possible?" *Quarterly Review of Film Studies*, 9: 2. Pp. 121–125.