سینمای ملّی در سودای جهانی شدن
(پژوهشی در باب چالش های جهانی شدن انگاره های نمایشیِ سینمای ایران)

محمد جعفر یوسفیان کناری[۱]، دکتر سید مصطفی مختاباد امَرئی*[۲]، دکتر محمد ضیمران[۳]
[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] استادیار آموزش فلسفهٔ هنر، دانشگاه ماساچوست، آمریکا.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۱/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۱)

چکیده:

جهانی شدن، برآیند عملکرد نیروهای فکری متعارض در متن گفتار غالبی به نام مدرنیته است. بررسی دیدگاه های مرتبط با این روند غالباً مؤید نوعی مواجهه، تعارض و گاه حتّی استحالهٔ "امر ملّی" در مفهوم "جهانی" است. این در حالی است که جلوهٔ فرهنگیِ سینمای ایران، انگاره ای همچنان مخدوش و فاقد ظرفیت های متعارف لازم برای جهانی شدن است. می توان مجموعه چالش های جهانی شدنِ سینمای ایران را در قالب مولفه هایی نظیر مدیریت و سیاست گذاری کلان، نقش هنرمند و نگره فرهنگی او و همچنین کالبد شکافیِ زیر ساخت های فرهنگی موجود مطرح نمود. پژوهش حاضر با رویکردی آسیب شناسانه به چالش های فوق، راهکارهای عملیاتی شدن ایده هایی را مطرح می کند؛ تولید انبوه، همسویی با جریان مدرنیته و تلاش برای احیای مناسبات بینافرهنگی از مهم ترین آنهاست. علاوه بر این، کشف شاخص های توسعهٔ اقتصادیِ سینمای جهان سوم نیز یکی از اهداف اصلیِ پروژهٔ مذکور محسوب می شود. توجه به شاخص های کمّی سینمای جنوب شرق آسیا و نظام تولید بالیوودی می تواند دانشِ منطقه‌ای لازم برای همسویی با مولفه های جهانی فیلم را ارتقا بخشد. سینمای ایران برای اثبات و ابقای خود در ذائقهٔ مصرفیِ تماشاگرانِ جهانی، گریزی از هماوایی مُنصفانه و معقول با گفتمان مذکور ندارد.

واژه های کلیدی:

جهانی شدن، سینمای ایران، آسیب شناسی، مطالعه فرهنگی.

* این مقاله مستخرج از فصل پنجم رساله دکترای پژوهش هنر دانشجو تحت عنوان " انگاره های ادبی و نمایشی ایران در رویکردهای شرق پژوهانه درام معاصر غرب"، به راهنمایی دکتر سید مصطفی مختاباد و مشاوره دکتر محمد ضیمران، تدوین شده است.

** نویسنده مسئول مکاتبات: تلفکس: ۸۸۰۰۸۰۹۰ -۰۲۱، E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir.

مقدمه

جهانی شدن به مثابهٔ روندی نو در عصر ارتباطات فرهنگی از چنان مولفه های چندسویه ای بهرهمند است که با رویکردهای متفاوتی می توان آن را مطالعه کرد. در این جُستار، نگرش غالب به مسأله جهانی شدن، نگرش مثبتی است که قبل از اقدام به هر نوع تلاشی برای اثبات آن و یا رد رویکردهای متعارض موجود، تنها بنابر ضرورت تاریخی تعامل با گفتمان های جهان معاصر انتخاب شده است. جهانی شدن فارغ از پیوست های مفهومی خود همچون ملّی یا محلّی شدن، یکپارچه سازی، دو رگه ای شدن، جهانی گرایی و نظایر آنها، در اینجا به معنای کلان نگری در سیاست گذاری های فرهنگی یک دولت برای به روز رسانیِ مظاهر هویت ملّی خود، و تلاش برای همسویی و حفظ تعاملی سازنده با پارادایم های هر دورهٔ تاریخی تلقّی می شود. هنر، به مثابه رسانه‌های ارتباطی، همواره مورد توجه دولتمردان و متخصصان علوم اجتماعی بوده است. سینما به نوعی رساناترین هنر عصر حاضر است که با وجود بهره وری بسیار از ادبیات، فلسفه و زبان بصریِ هنر های ماقبل توانسته است به روند تحولات همسو با عصر جهانی شدنِ ارتباطات، سرعت بیشتری بخشد.

در این پژوهش، تلاش می شود تا با بررسی برخی مفاهیم پایه‌ای این روند، چالش های پیش روی جهانی شدنِ تولیدات سینمای ایران را در مقایسه با صنایع فیلمسازی کشورهای رو به رشد، دسته بندی کرده و راه های برون رفت از آنها پیشنهاد شود. بحران هویت، اقتصاد، ارتباطات جهانی و مهم تر از همه انگارهٔ خود بسندگیِ تاریخی از جمله چالش های اصلی گفتار حاضرند. کشف و توسعهٔ شاخص های اقتصادیِ سینمای ایران، احترام به وضعیت غالبی به نام مدرنیته و حرکت به سوی پردازش معقول جلوه های شرقیِ نوعی درام بینافرهنگی، از جمله راهکارهای مناقشه بر انگیز اما قابل تأمّل در این جُستارند.

ملاحظات نظری

جهانی شدن، به مثابه گفتمان اجتماعی متأخر، محصول رشد و توسعه رویکردهای نظری مختلف در سه دهه پایانی قرن بیستم است. شکاف در مبانی وضعیت ناپایداری به نام مدرنیته، پروژه ناتمام آن، و ظهور رویکردهای نسبیت گرایی که عمدتاً جایگاه انسان را در مقام یک فاعل شناسنده مورد تردید قرار می دادند، از جمله شالوده های نظری گفتمان مذکور به شمار می رود. "چرخش امر مدرن به سوی پسامدرن" در آراء انتقادی اندیشمندان فرانسوی نظیر لیوتار و بودریار، "تبارشناسی" مفاهیم بنیادین علوم اجتماعی در دایره قدرت(فوکو)، فروپاشی مفهوم "عاملیت و اقتدار اجتماعی" در رویکردهای پساساختگرا (دریدا)، نظرات انتقادی هابرماس بر نسبیت گراییِ رویکردهای مذکور و دگرگونی در مفهوم "فضای عمومی"، از جمله تحولات شاخصی اند که به ظهور گفتمان جهانی شدن شدت بیشتری بخشیده است. جریان مذکور، به یک اعتبار، مقدمتاً با برجسته سازیِ وجه عاملیتِ "اقتصاد فرهنگی" در سیاست گذاری های کلان دولتی اهمیت یافته و سپس با نفوذ در حوزه های وابسته ای همچون هنر و معرفت نیز صاحب جایگاه ممتازی گشت. با این حال، دیدگاه های متنوعی در این خصوص مطرح است که اشاره به برخی از آنها ضروری به نظر می رسد.

"امانوئل والرشتاین"[1] از جمله متخصصان علوم اجتماعی است که عقیده دارد مفهوم"جهانی" شدن مدت ها قبل از روزگار حاضر وجود داشته و تلویحاً به کار می رفته است. او معتقد است که از سدهٔ پانزدهم میلادی، نخستین ساختارهای نظام سرمایه داری شکل یافته و بعد از جنگ جهانی دوم شالوده های امروزین آن از نو بنا شده است. وی با نگرشی انتقادی به مسأله جهانی شدن،گسترش بی حد و حصر مفهوم رقابت در بازار جهانی را عامل بالقوهٔ سلب استقلال فرهنگی دانسته و معتقد است هر نوع قرائت نادرستی از روند مذکور می تواند به تحریف واقعیات موجود منجر شود"(Wallerstein, 2000, 250). آنتونی گیدنز"، در مقابل، با نگرشی میانه رو تر، مفهوم "جهانِ گریزان"[2] را مطرح می‌کند؛ دیدگاهی که معتقد است جهان معاصر با شتابی فزاینده در حال گذار از پارادایم های مختلف خود است و این قدرت شتابنده به رغم آن که به نوسازیِ حیات اجتماعی منجر می شود اما در عین حال نیز بسیار شکننده و مخاطره آمیز است (گیدنز، ۱۳۷۹، ۱۴-۱۲). گیدنز، در واقع، جهانی شدن را نوعی مشارکت عام در یک تجربهٔ تاریخی و بشری می داند. به نظر او، روند مذکور به تدریج از حد و حصرهای اقتصاد فراتر رفته و گام در حوزه های وابسته ای نظیر سیاست، فرهنگ، علوم و فنون گذاشته است (گیدنز، ۱۳۷۷، ۸۵). میانه رویِ گیدنز در مواجهه با جهانی شدن، افق نظری نوینی را پیش روی سیاست گذاران فرهنگی قرار می دهد که در نوع خود می تواند حائز اهمیت باشد. او در مرحله ای از جهانی شدن به مفهومی اشاره می کند که

"استعمار معکوس" نام دارد؛ بر این اساس، گفتمان جهانی شدن به کشورهای در حال رشدی که غالباً هدف سیاست های پسا استعماری غرب قرار می گیرند امکان می دهد تا از گنجینه اطلاعات و فن آوری آنان نهایت بهره را برده و به ساماندهی اوضاع اقتصادی خود در دهکدهٔ جهانی بپردازند (گیدنز، ۱۳۷۹، ۳۴). این مفهوم نظری تلویحاً راهکارهایی مُدبّرانه را در اختیار کشورهای رو به توسعه قرار می دهد تا بتوانند از آن به عنوان یک اهرم موازنهٔ فرهنگی استفاده کنند. جهانی شدن، در این گفتار، تجربه ای تعاملی است که قادر است ظرفیت های سلطه‌طلبیِ اقتصاد، فرهنگ، سیاست و فن آوری غالب را همزمان مؤثر ساخته و یا متأثر سازد. پدیده مذکور از چنان ابعاد جامعه شناختی کلانی برخوردار است که نمی توان صِرف بروز پیامدهایی نظیر انحلال تدریجی هویت‌های بومی در متن یک فرهنگ غالب و یا محو تمایزات در بطن همانندی های احتمالی، آن را به سادگی نادیده انگاشت. به سخنی دیگر، " جهانی شدن، در اصیل ترین معنای خود، از یک سو متضمّن فشردگیِ تمام جهان و از سویی دیگر، متضمّن افزایشی سریع در خود-آگاهی کلّ جهان است. جهانی شدن معاصر، وضعیتی ایجاد کرده است که تمدن‌ها، منطقه ها، دولت- ملت ها[۳]، ملت های محدود به دولت ها یا فراتر از آنها و مردم بومی را بیش از پیش ملزم می کند تا تاریخ ها و هویت های خاص خود را بسازند.... در واقع، امروزه نیروهای مختلفی در کار است که به نهادینه شدنِ توقع تفاوت [۴] منتهی می‌گردد" (رابرتسون و حق- خُندکر، ۱۳۸۳، ۶۴).

بررسی دیدگاه های مرتبط با روند جهانی شدن غالباً مؤید نوعی "مواجهه"، "تعارض" و گاه حتّی استحاله "امر ملّی" در مفهوم "جهانی" است. رواج نگرش" پایانِ ..."[۵] در دو دههٔ گذشته، به عنوان یکی از نتایج افراطیِ وضعیت پسامدرن، نوعی دلتنگیِ روشنفکر مآبانه را برای توّهم از دست رفتنِ یک سوی رابطهٔ دو قطبیِ "جهانی- محلی" برانگیخت. در نتیجه، ایده هایی نظیر موازنهٔ امر ملی در برابر امر جهانی، امر قبیله ای در برابر امر محلی، امر منطقه ای در برابر امر بین المللی و امر جزئی در برابر امر کلّی رواج گسترده ای یافتند. برخی این تقابل ها را مبیّن وجود نوعی تناقض ذاتی می دانند، در حالی که برخی دیگر نیز جزء تقابلیِ نخست را واکنشی علیه جزء دوم قلمداد می کنند. با این همه گاهی نیز پدیدهٔ نوینی از بر هم کنش سازنده آنها ظهور کرده‌است؛"جهان- محلّی شدن"[۶]، این فرضیه را که گفتمان جهانی شدن، با تحقق امر محلی منافات دارد به چالش می کشد. زیرا آنچه که امر محلی خوانده شده تا حد بسیاری موجودیت خود را مرهون بطن/ بافت اجتماعی بزرگتری است که در آن تعریف می شود (رابرتسون، ۱۳۸۳، ۲۱۳-۲۱۲). به بیانی دیگر، اگر جهان را به مثابه کلیّت یکپارچه ای در نظر بگیریم که اجزاء مختلفی در شکل گیری ساختار واحد آن دخیل اند، آنگاه در خواهیم یافت که هر یک از واحدهای جزئی تر، خود به مثابه یک "امر خاص"[۷] همواره در ارتباطی تنگاتنگ با کلّ نظام جهانی است و عملاً هر نوع تلاشی برای خلق کارکردی خود بَسنده به بن بست می رسد. والرشتاین نیز با تأکید بر ایده" امر ملی به مثابه امر خاص"، در واقع، "درون- پیوستگیِ" مفاهیم مناقشه برانگیزی نظیر "خاص گرایی"(محلی) و "عام گرایی"(جهانی) را - همچون متن[۸] و زمینه متن[۹] - مطرح نموده است (Wallerstein, 1991, 92). به این معنا، هر نوع هویت بومی یا ملّی به رغم تمایزات ماهوی و خاص بودگی اش، ناگزیر از تحقّق خود در چارچوب یا قاب جامعه جهانی است و همین ویژگی است که ضرورت دستیابی به راهکارهای مناسبی برای حفظ تعامل سازنده و عقلانی با اقتصاد و فرهنگ جهانی را برجسته تر می سازد.

چنان که از مقدمات نظری فوق برمی آید، جهانی شدن به رغم سابقهٔ تاریخی اش در مناسبات اقتصادی و سیاسی، فرصت تجلی هنری چندانی در دهه های نخستین ظهور خود نیافت. تقریباً پس از یک دهه و با ظهور مطالعات بینارشته ای در مجامع دانشگاهی، به تدریج انشعاباتی از گفتمان مذکور به قلمرو هنر و ادبیات راه پیدا کرد و آرام آرام گسترش یافت. در این گفتار، بنابر الزامات عملیاتی پژوهش حاضر، تنها برخی از وجوه چندگانهٔ جهانی شدن در هنر، و به ویژه هنرهای نمایشی (سینما) مورد استفاده قرار خواهند گرفت.

تا اوائل دهه هشتاد میلادی، مطالعه دربارهٔ مفهوم"سینمای ملّی" تقریباً منحصر به تولیداتی بود که حوادث فیلمنامهٔ آنها در جغرافیای خاصی رخ می‌داد، و یا آنکه به‌واسطهٔ گزینش موضوعات و مضامینی بومی، مایهٔ غرورو غلیان روحیهٔ میهن‌پرستیِ تماشاگران خود می شد. اما کمی بعد، مفهوم سینمای ملّی به سوی طرح مولفه های تازه تری از جمله فرآیند تولید، توزیع، نمایش و مخاطبان متمایل گشت. سینمای ملّی، دیگر نه فقط از وجه موضوعی بلکه با مجموعه فیلم هایی که در سینماهای یک کشور اکران می شد، مورد ارزیابی قرار می گرفت (کرافتز، ۱۳۸۲، ۳۱۱-۳۰۳). از این نقطه به بعد است که نحوهٔ رویکرد به فرهنگ ملّی تغییرات عمده ای یافت. دیگر ویژگی های فرهنگ ملّی هر کشور لزوماً همسو با نگرش های ملّی گرا و یا حتی مباحث هویت ملّی قلمداد نمی شد. "پُل ویلمن" معتقد است که "ویژگی شکل گیری یک فرهنگ ممکن است با حضور و نیز با غیبت ذهنیت نسبت به هویت ملّی تشخّص یابد... مباحث مربوط به ملّی گرایی و آن مباحثی که به ویژگی ملّی می پردازد و یا ویژگی ملّی را در شمول خود می گیرد، یکی نیستند.... ساختار ویژگیِ ملّی در واقع متضمّن و ناظر بر پیوند هویت ملّی و مباحث ملّی گرایی است." (به نقل از: کرافتز، ۱۳۸۲، ۳۰۹). به این معنا، بازنمود سینمایی روایات و اساطیر بومی یک ملّت، آن هم بدون رعایت ضرائب اقتصادی مؤثر بر " بازار جهانی"، الزاماً مؤید تثبیت هویتی ملّی نخواهد بود. آنچه که امروزه در مناسبات اقتصادیِ جهان حائز اهمیت است، رسیدن به سطح مطلوبی برای عرضه شدن- فارغ از جغرافیای مضمونی- است. بنابراین، ارزش کالایی یک اثر هنری- مثل فیلم- در بازار جهانی، منوط به رعایت قواعد بازی

هوشمندانه ای از سوی سیاست گذاران فرهنگی است تا بتوانند مفهوم ملیّت را در گفتمان جهانی شدن ترجمه کنند. " آخرین امپراطور" (برناردو برتولوچی، ۱۹۸۹، ایتالیا- انگلستان) بهترین نمونهٔ متعلق به همین دوره است که توانسته با موفقیت، موضوعی تاریخی متعلق به فرهنگ سیاسی چین را در نتیجهٔ پردازشی همخوان با انتظارات و توقعات تماشاگر بین المللی به بازار جهانی عرضه کند. تلاش افراطی برای ملّی گرا کردن هنر، نه تنها جوهرهٔ هنری را زائل می کند، بلکه موجب تقلیل گستره معنایی "امر ملّی" به "امر دولتی" می شود. از یک نظر، باید پذیرفت که " پیش از هویت ملّی، پیش از پذیرش هویت منطقه ای، پیش از "منِ"آلمانی یا"منِ"ایتالیایی یا "منِ"ژاپنی، اصل، متعهد بودن به یک رسالت واحد و یکپارچهٔ جهانی است"(ویلیامز، ۱۳۸۳، ۲۵).

ملاحظات نظری فوق تا حدی طرح کلّی گفتار حاضر را در مواجهه ای آسیب شناسانه با مفاهیم و انگاره های سینمای ملّی ایران واضح می سازد. بدیهی است که برای درک عمیق تر مسأله، دسته بندی معضلاتِ ناشی از نگرش های نادرست، و البته ارائهٔ راهکارهای مشروط، لازم است بحث را بدون واسطه های نظری، و کمی کاربردی تر دنبال نمود.

چالش های جهانی شدنِ سینمای ایران

جلوهٔ کنونیِ سینمای ایران، انگاره ای مخدوش و فاقد ظرفیت‌های متعارف لازم برای جهانی شدن است. بیش از دو دهه است که برخی محصولات سینمایی کشور توانسته اند فضای بین المللی محدودی را تسخیر کنند و نگاه طیف خاصی از تهیه‌کنندگان غربی را به خود جلب نمایند. رخداد مذکور، اگر چه تا اندازه ای موجب آشناییِ بیشتر مخاطبان غربی با رویکردهای متنوع فیلمسازی در ایران شده، اما به دلیل ساختار آشفتهٔ اقتصاد هنری موجود نتوانست فراگیر شود. تا آنجا که امروزه سینمای ایران به تدریج جاذبه های اسرار آمیزِ نخستین خود را از دست‌داده و به آرامی از مرکزیت توجه بین المللی فاصله می گیرد. در قیاس با سینمای کشورهای رو به توسعه جنوب و جنوب شرق آسیا، به ویژه سینمای هند یا هنگ کنگ، صنعت فیلمسازی ایران هرگز نتوانسته است آنچنان که در بُعد انتقال اندیشه ای متفاوت و عاری از خشونت موفق عمل کرده است، طیف سلائق جهانی را ارضاء نماید. نخستین مسأله قابل اعتنا، توجه به مجموعهٔ " فقدان" هایی است که صنعت- هنر فیلمسازی ایران را وادار ساخته تنها با محور قرار دادن بازوی"هنرِ" خود وارد بازار رقابت‌های جهانی شود، حال آنکه همچنان در جلب نظر توده تماشاگران بین المللی توفیق عامی نیافته است.

در سویی دیگر، هندوستان با جمعیتی بیش از ده برابر ایران و به رغم پراکندگی قومی و مشکلات عدیده ای همچون اقتصاد ناسالم، تورم، فقر، قاچاق کالا و انسان، و نیز دو رگه ای شدن فرهنگی به جا مانده از استعمار انگلیس، توانسته است صنعت فیلمسازی خود را تثبیت نماید. امروزه محصولات بالیوودی توانسته اند مفهوم تولید ملّی را از دایره تنگ "تولید در جغرافیای ملّی" و یا "با ساختارهای توزیع ملّی" خارج ساخته و کارکردی فرا- ملّی پیدا کنند. هر چند که رویکرد صنعتی بالیوود گاه چنان افراطی همسو با روند "جهانی شدن" گشته که اغلب به رواج مفهوم" غربی شدن" انجامیده، اما با این حال، تا حدی نیز توانسته است به ماهیت آلوده اقتصاد آن کشور سر و شکل موجهی ببخشد. نکته قابل ذکر این است که کشوری با زیر ساخت های اقتصادی همسو با مفهوم" جهان سوم" توانسته به کمک بُعدی از فرهنگ موسیقایی- سینمایی(و یا به یک معنا، هنری اش) طبقهٔ اقتصادی جدید و غیرمنتظره ای برای خود تعریف کند. بالیوود در دسته بندی های صنایع فیلمسازی جهان، بر خلاف تولیدات سینمای لاتین و یا حتی ایران، متعلق به رده" جهان اول" است. از این حیث می توان دریافت که توجه به هنر در سیاست گذاری های فرا- ملّی یک دولت، هرچند نه به نحوی اصیل، توانسته اعتبار اقتصاد آن را تحت الشعاع قرار دهد. فارغ از هرگونه ستایش محض یا الگوبرداری کلیشه ای از صنعت فیلمسازی بالیوود می‌توان نکات بسیاری از همین مسألهٔ" انتقال رده اقتصاد هنری به اقتصاد ملّی" آموخت.

سینمای ایران به دلیل ساز و کارهای عقیدتیِ غالب در نهادهای اجتماعی اش- قطعاً- نیازمند راهکارهای متفاوتی برای بازاریابی محصولات هنری خود است. اما نباید این نکته را هم نادیده گرفت که ورود به گفتمان جهانی شدن، آن هم با تحلیل و مقایسه تحولات جغرافیایی هم جوار، به مراتب راهبردی تر از دنباله روی از رویکردهای نظری و یا انضباط عملی کشورهای غربی است. به ویژه آنکه در ایران نه بستری مناسب برای تجربهٔ مکرّرِ روش های غربی مهیا بوده و نه بهره ای از آن انضباط مورد مثال، در بطن نهادهای اجتماعی حاضر مشهود است. بنابراین لازم است نخست مهم ترین آسیب های ناشی از سهل انگاری های فرهنگی کشور را مورد بررسی قرار داده و سپس به طرح راهکارهای احتمالیِ برون رفت از مشکلات موجود، علاوه بر سنجش ضریب ورود به بازارهای جهانی فیلم پرداخت.

شبه هویت های ناپایدار

عدم تثبیت مولفه های یک هویت نمایشی پایدار و بر عکس، "ظهور شبه هویت هایی مقطعی"، علاوه بر رواج "قوم گراییِ افراطی در عرصهٔ تعاملات بینافرهنگی" و نیز مهم تر از همه، یکی انگاریِ نوستالژی "احیای هویت تاریخی" با روند "به روزرسانیِ سنت های ادبی و هنری گذشته"، از جملهٔ شاخص ترین آسیب‌های فرهنگیِ سینمای کنونی ایران است. سینما به مثابهٔ یک پدیدهٔ فرهنگی، هویت خاص خود را داراست. این هویت فرهنگی لزوماً در گرو تبعیّت از مفهوم کلّی هنر نیست، بلکه مرهون تولیدات رسانه ای خود-فیلم ها- است. در واقع، این وجه مشخصهٔ هر

هنر است که بتواند به عنوان یک رسانهٔ فرهنگی، بازتاب دهنده هویت "چیزها" قبل از بازنمود هویت خود "هنرمند" در آثار او باشد. سینما، از این لحاظ بارزترین رسانه ای است که فردیت ها در آن از صافی "هویتِ چیزها" می گذرد و سپس تجلّی هنری ویژه‌ای می یابد. چنان که هابرماس تحقق "من هویتی" را در روند مناسبات "فرد- اجتماع" ممکن دانسته است (عبادیان، ۱۳۸۳، ۱۱)، می توان هنر و به خصوص سینمای یک کشور را نیز در تعامل ماهوی دو انگارهٔ "ملّیت- جهانیّت"[۱۰] دنبال کرد.

در حقیقت باید گفت طرح مسألهٔ "سینمای ملّی ایران" -از آنجا که هنوز تعریف جامعی از آن در دست نیست- تنها مایهٔ مناقشهٔ فرهنگی است. با این حال، در این گفتار همان رویکرد سنّتی به مسأله، یعنی "تعیین حدود ملّیت در تولیداتی مبتنی بر جغرافیای ملّی" و یا همانندی های "سبکی-موضوعی" آثار با یکدیگر است که مبنای بروز چالش های فرهنگی به شمار می رود. ضابطی جهرمی در مقاله ای تحت عنوان "سینمای ملّی: مفاهیم، ویژگی ها و معیارهای شناخت آن"، با طرح هژمونی صنعت فیلمسازی هالیوود این ایده را مطرح می کند که مفهوم "سینمای ملّی" اساساً تجربه‌ای مناسب سینمای آمریکاست. بنابراین به دلیل سلطه بیش از حد آموزه های هالیوودی بر فرهنگ بصری جهان، هرگز نمی‌توان نوعی "ملّیت" سینمایی مستقلی را تثبیت کرد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳، ۱۶۲-۱۶۰). او عقیده دارد تنها هالیوود است که در هر دو جنبه صنعت-فرهنگیِ سینما به طور سنتی و مستمر دارای تجربهٔ تاریخی است و سایر کشورها چاره ای جز مقابله با آن، نه فقط از بُعد فرهنگی و زیبایی شناختی بلکه به ویژه از بُعد تجاری ندارند. این شاخص در برخی از کشورهای لاتین نظیر برزیل، شیلی، کوبا، السالوادور و پورتوریکو - در سه دهه گذشته- دیده شده است. "از این جنبه (صنعتی)، به عقیده من چیزی به نام صنعت سینما در ایران هیچ وقت وجود نداشته و اکنون نیز وجود ندارد" (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳، ۱۶۱). به وضوح پیداست که همان ساده ترین راهکار سنّتی- یعنی مقابله رو در رو با تحقق امر بیگانه در فضای ملّی به جای آسیب شناسیِ ناهنجاری های موجود- در دستور کار اغلب پژوهشگران سینمای کشور قرار گرفته است. این راهکار تا حد بسیاری مشابه روش های "جهان سوم گرایی" سینمای مستقل است. در این موج فرهنگی، عمدتاً فیلمسازان و نظریه پردازانی موسوم به "جهان سومی" قرار داشتند که از سلطهٔ هالیوود بر نظام پخش تولیدات سینمایی و البته بازنماییِ کاریکاتورگونهٔ فرهنگ و تاریخ خود در فیلم های آمریکایی بیزار بودند (مثل هجویه سینمایی ۳۰۰). بدیهی است که واکنش مناسب در برابر این تهدید اغلب توأم با حرکت به سوی تحقق "سینمای سوّم" -مشابه کشورهای لاتین- و تکیه بر شعارهایی ناظر بر حفظ ارزش های "سینمای ملّی، واقع‌گرا و انتقادی" باشد (استم، ۱۳۸۳، ۱۰۳-۱۰۲). هر چند همسویی با مظاهر مدرنیته و گفتمان جهانی شدن، در نفس خود، مؤید نوعی تکثّر و چند پارگیِ هویت است اما باید توجه داشت که سینمای ایران به دلیل عدم حضور بسترهای فرهنگی لازم جهت تحققی چندآوا، بیشتر به سوی نوعی هرج ومرج یا آشفتگی هویت[۱۱] پیش می رود. جهان سوم گرایی، به یک معنا، راهکار خود- خواسته ای برای مقاومت و عدم تغییر در مواجهه با پارادایم جهانی شدن و حتی ستیز بیهوده با آن تلقی شده است. نگرش غیرعلمی مذکور، یکی از مهم ترین عوامل تشتّت بی حد و مرز هویت های مقطعی است. از همین رو، "هویت روشنفکرمآبانه" تولیدات سینمای ایران در دههٔ شصت - با آثاری نظیر دونده (۱۳۶۳) و آب، باد، خاک (۱۳۶۶) امیر نادری، هامون (۱۳۶۸) داریوش مهرجویی و نار و نی (۱۳۶۷) سعید ابراهیمی فر- به‌تدریج به سوی "هویت مستند-رئالیستی" و جهان سومیِ آکنده از فقر و بدبختی متمایل شد (نظیر مجموعه آثار ابوالفضل جلیلی و فیلم های اولیهٔ مجید مجیدی مثل بچه های آسمان، پدر و بدوک در سال های نخست دهه هفتاد). در فاصلهٔ بین دهه شصت و هفتاد، تنها مجموعهٔ آثار عباس کیارستمی (خانه دوست کجاست؟ ۱۳۶۵، زیر درختان زیتون و زندگی و دیگر هیچ ۱۳۷۰)، توانستند سطحی از انتظارات مخاطب جهانی را ارضاء نموده و به تعبیری همسو با جریان "جهان- محلی شدن" حرکت کنند. موج سوم شبه- هویت های مقطعی سینمای ایران در اواخر دههٔ هفتاد با فیلم رنگ خدا (۱۳۷۸) ی مجید مجیدی آغاز شد که به تدریج با تکوین مضامین معنوی آنها در چند سال گذشته تحت عنوان بحث برانگیز "سینمای معناگرا" به اکران و تبلیغ گسترده فرا-ملّی در آمده است. مجموعه آثار سینماگر جوان ایرانی، رضا میر کریمی (زیرنور ماه، اینجا چراغی روشن است، خیلی دور خیلی نزدیک درفاصلهٔ (۱۳۸۵-۱۳۸۱) از مهم ترین آثار موج مذکور است.

نکته حائز اهمیت، در اصل، توجه به ناکامی جهانی آثاری است که در جامعهٔ متشتّت ایران بازتابی اساطیری، قُدسی و حتی نقدناپذیر داشته اند. آثار - به اصرار ملّی و کهن اساطیریِ- بهرام بیضایی در تمام دوران آشفتگی های ماهوی سینمای پس از انقلاب، بهترین نمونه های حاضرند. فارغ از هر نوع تحلیل زیباشناسانه ای، نمونه های مذکور، شاخص ترین تولیداتی اند که مؤید چند پارگیِ نامنتظم هویت ملّی سینمای معاصر ایران است؛ سینمایی که از همراهی معقول با روند جهانی شدن ناتوان بوده و هر بار به نوعی- خواه عقیدتی، اسطوره‌ای، و یا اجتماعی- خود را به زحمت می اندازد تا بر بازمانده های فرهنگی جامعه، انگاره‌ای از یک برج بابل آرمانی به نام "ملّیت" بنا کند.

حاشیه نشینی جهانی

پافشاری بر تحقق پیش فرضِ "مبارزه با تهاجم فرهنگی" عملاً پایگذار حصار تازه ای شده است که مانع از عرضه اندام تولیدات فرهنگی- هنری ایران در بازارهای جهانی می شود. سینمای ایران نیز ناگزیر از تبعیت محض از این وضعیت موجود است. هر چند در سال های اخیر مراکز سینمایی کشور تلاش بسیاری کرده اند تا بستر لازم برای مراودات هنری-تجاری بین کشورهای اروپایی،

خاور دور و تولیدات فیلمسازی ایران برقرار شود- از آن جمله می‌توان به فعالیت بخش بین الملل بنیاد فارابی یا انجمن سینمای جوان اشاره کرد- اما به دلیل مصوّبات مدیریتی زودگذر و ناپایدار هرگز در عمل توفیق چندانی نداشته اند. اختصاص دادن نوبت های اکران سینماها به تولیدات محدود وطنی (۴۰-۵۰ فیلم در سال) و ترس و واهمه از فراگیر شدنِ مخاطبانِ سینمای غرب، برگزاری جشنواره های نمادین بین المللی- با حضور معدود کشورهای مطرح یا سطح نازل فیلم های شرکت کننده، آن هم به علت اعمال سلیقه مدیران در هیأت انتخاب آثار، عدم توجه به پژوهش های نظری و دانشگاهی، و رواج بی سابقه قاچاق فیلم همگی از جمله آسیب هایی است که در ظرف بیست سال مخاطب جهانیِ سینمای ایران را محدود ساخته است. گمان می رود هنوز هم عامل اصلی مقاومت در برابر روند جهانی شدن- و به یک معنا آرمان مک لوهانی آن (دهکدهٔ جهانی)- یکی انگاریِ گفتمان مذکور با "غربی شدن" و به ویژه "آمریکایی شدن" است. این در حالی است که آمریکا به رغم نقش بنیادینی که در تکوین روند مذکور داشته است خود مبّرا از آسیب های آن نبوده و یا دست کم چاره‌ای جز پذیرش رشد فزاینده آن ندارد. جهانی شدن، به هیچ عنوان تحوّلی قابل کنترل و یا اختیاری نیست که دولتی تصمیم به انحصار آن و یا برعکس، انهدام آن بگیرد. گفتمان "جهانی شدن، نیروی محرکه اصلی واقع در پس تحولات اقتصادی، سیاسی و اجتماعی سریعی است که جوامع و نظم نوین فراگیری را خواه، ناخواه در بر می گیرد "(Fox, 2002, 27). این جریان نظیر تحولات فن آوری در نیم قرن گذشته و ظهور عصر ارتباطات، رواج ماهواره ها و توسعهٔ روز افزون شبکه های رایانه ای، هرگز قابل فیلتر گذاری دراز مدت نیست. کنترل یا هدایت هدفمند روند مذکور به سادگی امکان پذیر نبوده و از همین رو هر نوع مقاومت متعصّبانه ای در برابر آن جز به انزوای خودخواسته ای در یک دهکدهٔ کوچک- گویی در نقطه دید جهانیان باشیم ولی افق دید "خود "را تنگ کنیم- منتهی نخواهد شد. سیاست های کلان فرهنگی که بیش از همه و با حساسیتی ویژه بر سینما- به مثابه همسو ترین میل وطنی با فرهنگ غربیِ جهانی شدن- اعمال می‌شود، بحرانی است که امکان ظهور و مشارکت سازندهٔ صداهای بین المللی، منطقه ای و یا حتی قومی را در بطن جامعهٔ هنری ایران مهیا نخواهد کرد. حال آنکه جریان مذکور، دقیقاً برعکس، محصول کنش گری و ورود الحانی متفاوت، فراتر از هر نوع انتظارات دولت- محور به بافت های گفتمانی کلان تر است (Evans & Newnham, 1998, 201).

آسیب فوق، به طرزی انفعالی، بیش از همه گریبانگیر نسل دگر اندیش فیلمسازانی می شود که ملقّب به " جشنواره ای" شده اند. به بیانی ساده تر، انزوای جاهلانهٔ نظام فیلمسازی ایران در مواجهه با گسترش امواج جهانی شدن، حکومت موازی امر ممّیزی و تقسیم بندی هنرمندان در قطب های جعلی ملّی یا غربی، منجر به انفعال یا تبعید ناخواسته برخی نیروهای فعّال در سال‌های اخیر شده است. مجموعه آثار محسن مخملباف و بیش از آن خود شخصیت فرهنگیِ هنرمند مشمول چنین آسیبی شده اند.

بحران مذکور به طرز نمادینی مؤید میل بی شائبه برای"کَپَرنشینی در دهکدهٔ جهانی" است؛ تمایلی که آرام آرام نهادینه شده و تبدیل به انگارهٔ ناموزون اما متعارف هنر ایران می‌شود." حقیقت امر این است که باید با شهامت اخلاقی هر چه تمام تر بپذیریم که تحول و دگرگونی بخشی از هویت ماست و هیچ نباید از آن واهمه به خود راه داد....دیری است که سکون و رکود دیگر با سرعت زمانه نمی خواند و پویایی در همه عرصه ها جایی برای انفعال باقی نگذاشته است. بنابراین باید به جای مویه و ماتم و اندوه بر داشته های گذشته، در پی تفاهمی هوشمندانه با جهان امروز و رهایی خردمندانه از این بن بست بود. باید به جای واکنش منفی و درها را به روی خود بستن و ندیدن صورت مسأله با چشمان باز به رو به رو نگریست. از این نظر پناه بردن به هر گونه ملّی گرایی دُگم و بسته، انکار قضیه است نه حل کردن آن..."(صادقی، ۱۳۸۵، ۳۴۲).

خود بَسندگیِ فرهنگی

واهمه از جهانی شدن، به منزلهٔ رواج مؤلفه های غربی در فرهنگ عامهٔ یک کشور، گاه تا آنجا پیش می رود که مفهوم دهکدهٔ جهانیِ "مک لوهان" به انگاره ای از یک جهان آمریکایی تبدیل می‌شود؛ جهانی که همه در آن با لهجهٔ آمریکایی حرف می زنند، کوکاکولا می نوشند، "مک دونالد" می خورند و به برنامه های تلویزیونی ام.تی.وی نگاه می کنند. این حقیقت که رونق اقتصادیِ هنر مایهٔ بقای فرهنگ است، می تواند سیاست گذاران فرهنگی را مجاب کند تا به ضعف های اقتصادیِ هنرهای نمایشی بیشتر توجه کنند. معضل خود بسندگیِ فرهنگی تا حد بسیاری ناظر بر توهم سلطهٔ "امر بیگانه" بر"خودی" است. از همین رو اغلب تلاش می شود تا با اعمال اهرم هایی کارساز به صیانت از تقدس" امر خودی" پرداخته و از ورود فرهنگ های موازی جلوگیری به عمل آید. جهانی شدن مشمول ضروریات متناقض تری از آن است که بتوان آن را موجب تحمیل یک فرهنگ سلطه گر مثل آمریکا دانست. معضلی که اغلب گریبانگیر ملت ها می شود باور به یکی انگاریِ "کالا" با "فرهنگ" است. هرچند که کالاهای تجاری می توانند به منزلهٔ نشانه هایی از رشد و توسعهٔ فرهنگی کشورها نیز مورد توجه واقع شوند اما صدور حکم یک جانبه ای از روی هراس رایجی موسوم به " کالا یعنی فرهنگ" به نظر ساده انگارانه می‌رسد.

"رابرتسون" در توصیف" جهان-محلی شدن" به نفوذ همزمان امر محلی در جهانی و برعکس اشاره می کند؛ یعنی، هر کالای فرهنگی صادراتی-مثل فیلم- همواره به زمینه یا بافتی که از پیش وجود داشته است، راه می یابد. در واقع، صادرات فرهنگی همواره به واردات تبدیل می شوند زیرا به تدریج در فرهنگ بومی ادغام شده و سپس بر تولیدات فرهنگ محلی تأثیر

می گذارد. مثلاً رواج فیلم های رزمی (کونگ فو) در خاور دور، آن هم با اتخاذ الگوهای روایی وسترن تا حدی موفق شده اند صنعت رو به زوال فیلمسازی هنگ کنگ را از نو احیاء کنند. ظهور پدیدهٔ "جکی- چانیسم" نه تنها توانست با تأثیر پذیری از الگوهای روایتگری آمریکا، صنعت سینمای هنگ کنگ را احیاء کند، بلکه امروزه در بسیاری از کشورهای غرب آسیا نیز طرفداران خاص خود را داراست. اتفاقی نظیر این در قبل از انقلاب نیز رخ داد. ظهور پدیدهٔ فرهنگی موسوم به" فیلمفارسی" در اوائل دهه چهل- صرفنظر از وجوه کیفی آن-توانست با تلفیق الگوهای فیلمسازی هالیوود، تنوع ریتمیک و موسیقایی فیلم های هندی، نه تنها مخاطبان ملّی را ارضاء کند بلکه در بسیاری از کشورهای حوزهٔ خلیج فارس و میان اعراب نیز رواج یابد. " از نظر فرهنگی، مشکل بتوان در این فیلم ها بین" بیگانه" و "بومی" یا "امپریالیستی" و "اصیل" تمایز گذاشت. آنچه پدید آمده عبارت است از شکل فرهنگی مختلط فوق العاده متمایز و به لحاظ اقتصادی دوام پذیری که در آن، امر جهانی و امر محلی به نحو جدایی ناپذیری در هم تنیده اند و این خود منجر به تجدید حیات امروزین فرهنگ گردیده است..."(استوری،۱۳۸۳، ۳۰۹). این مسئله، در حقیقت، گویای همان واهمه ای است که اغلب سیاست گذاران فرهنگی بدون اشراف صحیح بر ابعاد پیچیده اش، متعصبانه در پی احیای انگارهٔ "خود" سینمای ایران هستند. رواج رویکردهای خود بسنده ای نظیر" معناگرایی" نوعی بازگشت به بنیادهای عقیدتی"خود" مذهبی ایرانیان است که در صورت عدم توجه کارشناسانه به چالش های پیش روی آن ممکن است غیر سازنده باشد. مهم تر این که، مسائل و معضلات سینمای ایران تنها با ارجاع به "خود" بی نیاز از غیر(بیگانه) حل نخواهد شد زیرا-به نظر می‌رسد-" خود به تنهایی چیز مهمی نیست. هیچ خودی جزیره ای تنها نیست؛ بلکه هر خودی در زمینه/بافتی از روابط وجود دارد که [فهم آن] اکنون از هر زمان دیگری پیچیده تر است"(Lyotard,1984,15). برخی از مصادیق این نوع خودبسندگی فرهنگی را می توان در شیوع فرهنگستانی یک میل مفرط برای مصادرهٔ امروزی جلوه های ادبی و نمایشی ایران جستجو کرد. تلاش های نظری مذکور هرچند که با نیّتی میهن پرستانه نیز انجام شده باشند ولی به دلیل فقدان بینش نقّادی لازم در نزد هنرمندان یا متولیان امور غالباً بدل به تجاربی باسمه ای و عاری از هر نوع منطق عقلانی شده اند. بنابراین می توان مجموعه چالش های جهانی شدن سینمای ایران را در قالب مولفه هایی نظیر "مدیریت و سیاست گذاری کلان" ، "نقش هنرمند" و نگرهٔ فرهنگی او" ، و همچنین " کالبدشکافی زیر ساخت های فرهنگی" دنبال کرد.

راهکارهای جهانی شدن

مجموعهٔ مشکلات صنعت سینمای ایران در گذر زمان موجب شده است تولید کنندگان داخلی تنها به توان هنری فیلم های خود اولویت داده و شرط موفقیت یک فیلم را منوط به لحن نمادین و استعاری فیلمساز محدود کنند. به سخنی دیگر، چون کمتر نشانی از تغییرات بنیادی در سیاست های فرهنگی کشور دیده شده، به تدریج فقط ارزش هنری فیلم ها معیار احتمالی ورود و ماندن در بازارهای جهانی تلقی شده است. طبیعی است که توجه صِرف به استانداردهای کیفی آثار، اغلب نیز از بعد مضمونی، سطح مشارکت تماشاگر وطنی را در جهت دهی به رویکردهای تولیدی کاهش داده و آرام آرام موجب بروز شکافی عظیم میان هنرمند و مخاطبانش می‌شود. سودای جهانی شدنِ تولیدات سینمای ایران قبل از آنکه هرگز مجال تحقق بیابد، به دلیل یک سونگریِ تهیه کنندگان و عدم حمایت راهگشایانه دولت کم کم جایگاه ملّی خود را نیز از دست می‌دهد. براین اساس، می توان راهکارهای محدود زیر را- تنها از وجهی که احتمال تحقق آن بیش از سایرین است- به عنوان برخی از نتایج عملیاتی گفتار حاضر معرفی کرد.

تولید انبوه

برخی معضلات اجرایی سینمای ایران(نظیر ممیّزی و فقدان اهرم‌های انحصاری یا قاچاق فیلم) و نیز پاره ای از آسیب های ناشی از سیاست گذاریِ کلان فرهنگی(مثل هراس از سلطهٔ امر بیگانه) تنها با تولید انبوه جبران خواهد شد. ورود سرمایه های نیمه-دولتی یا حتی خصوصی به بازار سینمای موسوم به "بدنه" می تواند رقابت برای تولید فیلم هایی با طیف مخاطبان بیشتر را شدت بخشد. عملیاتی شدن راهکار مذکور مستلزم عدم تقید محض به محتوا محوریِ عرف، و توجه به احیای کمّی سینمای ایران- در فاز اول، حداقل سه برابر حجم تولیدات کنونی- در مقابل تکرار بی فایدهٔ کیفیت جشنوارهای فیلم های ایرانی است.

نخستین گام برای پیوستن به بازار جهانی فیلم، آماده سازی بسترهای لازم جهت ورود کالای فرهنگی است. به همین ترتیب، راهکار تولید انبوه می تواند ذهنیت مصرف کنندگان خارجی را پذیرای محصولات ایرانی نماید. بازار آسیا-اروپای میانه در بعد نخست فعالیت های فرا-ملّی می تواند نقطهٔ هدف مناسبی قلمداد شود. چشم انداز تولید انبوه- در مقیاس اقتصاد ملّی ایران و نه در حد اشباع چینی آن در بازار- نیازمند طرح مأموریت ویژه ای است. کشف شاخص های توسعهٔ اقتصادی سینمای جهان سوم یکی از مأموریت های اولیه برای عملیاتی شدنِ پروژهٔ مذکور محسوب می‌شود. توجه به شاخص های کمّی سینمای جنوب شرق آسیا و نظام تولید بالیوودی- فارغ از ارزشیابی کیفی آنها-نیز می تواند دانش منطقه ای لازم برای همسویی با مولفه های جهانی فیلم را ارتقا بخشد.

همسویی با مدرنیته

جهانی شدن برآیند عملکرد نیروهای فکری متعارض در متن گفتار غالبی به نام مدرنیته است. محال است که با نگرش های سنّتی محض بتوان از آسیب "خود بسندگی" تاریخی و فرهنگی ایمن بود. باید پذیرفت که امروزه تعارض ماهویِ سنّت و مدرنیته بیش از

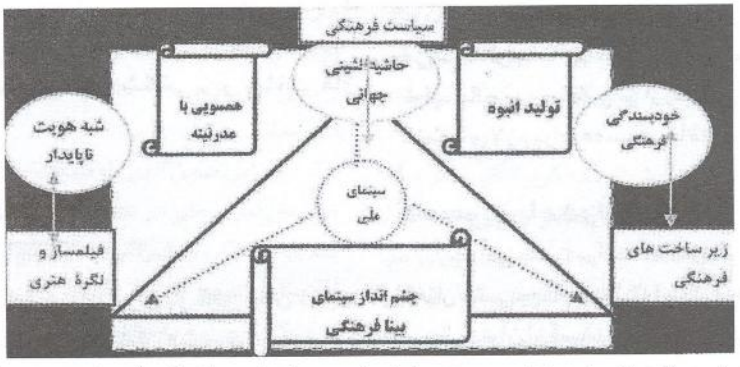
همیشه تبدیل به تعامل (خواه سازنده یا غیر سازنده) شده است. بخش دیگری از معضلات فرهنگی کشور به تراکم ناموزون و آشفتهٔ دیدگاه های افراطی- به شدت سنتی یا مدرن- باز می گردد. جدای از مانع تاریخی " قدرت"، خود هنرمندان نیز در تحقق نابسامان "وضعیت موجود" مقصرند. با وجود میهن پرستیِ افراطی فیلمسازانی که در پی احیای اسطوره های کهن و باستانی بوده و از موضعی همواره فراتر از "وضع اکنون"، شعور مخاطب وطنی را هدف افکار بلند خود قرار داده اند، بدیهی است که نه تماشاگر تمایلی به دیدن فیلم ایرانی پیدا می کند و نه خود آنها به چشم انداز جهانی شدنِ سینمای ایران کمک شایانی می کنند. فارغ از یادآوریِ تجارب عاطفی مخاطبان با برخی از آثار فیلمسازان مذکور- که ریشه در نوعی دلتنگیِ تاریخی ایرانیان برای گذشته دارد- واقعاً مشخص نیست جایگاه تولیداتی نظیر مجموعه فیلم های بعد از انقلاب فیلمسازان سرشناس وطنی (مثل کیمیایی و بیضایی) چه تأثیری در جذب سلیقهٔ مصرف جهانی فیلم ایرانی داشته است.

بخش قابل توجهی از عدم توفیق جهانی سینمای ایران، خوکردن فیلمسازان به فضاهای کاملاً شخصی و ذهنی خود است؛ بی آنکه بازنمود اجتماعی تفکر شخصی شان را در میان نسل امروز به درستی درک کرده و یا حداقل تلاشی موثر انجام داده باشند. در بین فیلمسازان نسل قبل، تنها عباس کیارستمی است که توانسته با به روز رسانیِ نگاه واقع گرا و سادهٔ خود بخشی از خلاء های جهانی فیلم ایرانی را پر کند. موفقیت های یک دههٔ اخیر او در جذب سرمایه های بین المللی و عرضهٔ فیلم هایی جهانی مؤید این ادعاست. "بلیطها" (Tickets, 2005) فیلمی که او با کمک سرمایه های خارجی و به طور مشترک با دو فیلمساز بین المللی دیگر ساخته است، هر چند مضمونی فرا- ملّی را دستمایهٔ تولید قرار داده، اما به هر حال نشانهٔ افق انتظارات عامی است که فیلمسازان وطنی نیز می توانند به آن تحقق بخشند؛ رخدادی که آشتی معقول با مدرنیته و گذر از انگاره های سنّتی، سرآغاز آن به‌شمار می رود.

مناسبات بینافرهنگی

راهکار سوم ناظر بر تغییر عملکرد هر دو قطب اجرایی - دولت و فیلمسازان- است. در این که ادبیات ایران از کهن الگوهای جهانی معتبری برخوردار است شکی نیست. اما سودای بروز رسانی مضامین ملّی یا مذهبی نباید صرفاً به انگاره ای منتهی شود که نه مورد قبول مخاطب وطنی باشد و نه قدرت عرضه اندام در بازارهای جهانی را بیابد. بخشی از تاریخ و هویت فرهنگی ایران واجد مولفه های مشترکی با سایر اقوام در همسایگی جغرافیایی این کشور است. از چین تا هند، و یا در کشورهای آسیای میانه و ترکیه، اجتماعات فرهنگی بسیاری را می توان یافت که متأثر از برخی شاخص های ادبی و نمایشی ایران بوده اند. گنجینهٔ ادبی مولانا- مثنوی معنوی، اشعارحافظ، حکایات سعدی، خیام و مواردی چند از این دست، امکان ترسیم حدود اولیه بازاری بینافرهنگی را مهیا می کند. هرچند که مفهوم بینافرهنگی لزوماً بنابر مشترکات فرهنگی بین دو یاچند کشور تعریف نمی شود، اما در مراحل اولیهٔ عملیاتی شدنِ چشم انداز جهانیِ سینمای ایران، می توان تا حدی از نقاط تلاقی فرهنگ ها آغاز کرد. به این ترتیب، حرکت به سوی تنظیم سندی معقول از یک چشم انداز نقّادانهٔ بینافرهنگی، راهکار عملیاتی دیگری است که در میان مدت قادر است برخی از موانع جهانی شدن فیلم ایرانی را مرتفع سازد؛ اقدامی که اخیراً انجمن سینمای جوانان ایران با تأسیس اتحادیهٔ فیلمسازان کشورهای اسلامی- تا حدی- به سوی آن خیز برداشته است. اقدام موثر مذکور باید در تمامی سطوح و نه لزوماً اشتراکات عقیدتی دنبال شده تا در گذر مراودات بینافرهنگی، احتمال برداشتن گام هایی جهانی میسر گردد.

به عنوان جمع بندی نکات اصلی این گفتار پژوهشی و نیز درک بهتر مقولات مورد بحث، نمودار زیر به ترسیم رئوس مولفه ها، چالش ها و راهکارهای جهانی شدنِ تولیدات سینمای ایران می‌پردازد. بدیهی است که سه گانه های متغیری که در طرح وارهٔ مذکور مشهودند، قادرند همزمان تعاملی سازنده و یا غیر سازنده با یکدیگر داشته و هر یک از معضلاتی را که در این جستار - به اختصار آمده است- موجب شده یا بر طرف سازند.



نمودار ۱- طرحی از مولفه های دخیل در هویت سینمای ملی، بحران های جهانی شدن آن و راهکارهای پیشنهادی.
ماخذ: (نگارندگان)

نتیجه

مجموعه شواهد موجود نشان می دهد که گفتمان جهانی شدن همانند بسیاری از جریانات عصر مدرن، به هر رو، سیر تکوین اجتماعی خود را تحقق بخشیده و منتشر خواهد کرد. فرهنگ و هنر ایران- در این گفتار، سینما- هیچ راه معقولی جز همسویی با مظاهر "جهان- محلّی شدن" و گذار از انگاره‌های تاریخی خود ندارد. با توجه به این نکته که گفتمان مذکور هرگز به سلطهٔ مطلق یک لحن تاریخی مثلاً غرب با نماد آمریکایی اش منجر نخواهد شد، سینمای ایران بی واهمه از "غربی شدن" باید جسارت رقابت در بازارهای جهانی را پیدا کند. عمده چالش های تحقق این مهم، یعنی رواج "شِبه هویت های ناپایدار"، تمایل به "حاشیه نشینی جهانی" و "خود-بسندگیِ تاریخی" تنها از رهگذر آشتی ملّی با جوهرهٔ عقلانیِ امر مدرن، "تولید انبوه" فیلم ایرانی و ترسیم سند چشم انداز "سینمای بینا فرهنگی" قابل رفع و رجوع است. سینمای ایران برای اثبات و ابقای خود در حافظهٔ مصرفی تماشاگران جهانی، گریزی از هماوایی معقول با گفتمان مذکور ندارد.

پی نوشت ها:

۱ E. Wallerstein: امانوئل والرشتاین؛ جامعه شناس و نظریه پرداز علوم اجتماعی آمریکا. او نخست با رویکردی ضد-استعماری و گرایش به مسائل مستعمره های آفریقا و هندوستان نظریات خود را مطرح کرد. سپس به تحلیل نظام های جهانی روی آورد و امروزه در کنار نوآم چامسکی و پی یر بوردیو به عنوان مهم ترین منتقدان وجه افراطیِ پروژهٔ جهانی شدن به شمار می رود.

۲ Runaway World: جهان گریزان؛ استعاره ای است که آنتونی گیدنز برای اشاره به ناپایداریِ وضعیت های اجتماعی پس از عصر مدرن به ویژه بعد از دههٔ هفتاد میلادی و آسیب های احتمالی آن، معرفی کرده است.

۳ Nation-States: دولت- ملّت ها؛ مفهومی برگرفته از مناسبات بر هم کنشیِ مردم و حکومت است که سابقه ای طولانی در فرهنگ یونان باستان دارد.

۴ Expectation of Difference: توقع تفاوت؛ از مهم ترین موضوعات چالش انگیز در مطالعات فرهنگی معاصر است که اساساً با الهام از منطقی پسا ساختگرا، ناظر بر شکل گیری و هویت مستقل اجتماعات فرهنگی در جغرافیای گوناگون و پراکنده است.

۵ End of...: پایان ...؛ منظور انگارهٔ آخر الزمانیِ معرفت و خرد مدرن است که عمدتاً پس از اوجگیری شاخه های نظری افراطی در مواجهه با وضعیت پسامدرن مطرح شده است.

۶ Glocalization: جهان-محلّی شدن؛ ترکیبی برساخته از "جهانی شدن" و "محلّی شدن" ناظر بر حفظ ارزش های دوگانه ای از هر کدام آنها.

۷ The Particular: انگارهٔ امر خاص که غالباً در وجهی تقابلی با "امر عام" (Universal) در مطالعات فرهنگی معاصر مطرح شده است.

۸ Text: متن؛ اشارهٔ تلویحی به نظامی از نشانه های معنادار فرهنگی است که در تحلیل های حوزه ای از مطالعات بینا رشته ای موسوم به نشانه شناسیِ اجتماعی واجد ارزش منطقی است.

۹ Context: بافت یا زمینهٔ متن؛ قالب، چارچوب و نظم ساختاری ویژه ای است که محل و مجال نظریِ تحقق یک متن فرهنگی است.

۱۰ Nationality-Globality: ملیّت-جهانیّت؛ اشاره ای است به تأثیرات متقابل دو انگارهٔ فرهنگی رایج در مناسبات اجتماعی اقوام و کشورهای مختلف که به روندی از یک تعامل متوازن نزدیک می شود.

۱۱ Chaos: آشفتگی؛ منظور چندپارگیِ هویت فرهنگیِ اقوام است که به نحوی التقاطی مجموعه ای از مولفه های ناموزون و غیر همتراز را در معادلات اجتماعی شان به کار می گیرند.

فهرست منابع:

استوری، جان (۱۳۸۳)، جهانی شدن و فرهنگ عامه، ترجمهٔ: حسین پاینده، ارغنون ۲۴، ص ۳۰۹.
استم، رابرت (۱۳۸۳)، نظریهٔ فیلم، ترجمهٔ: احسان نوروزی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.
رابرتسون، رُلند (۱۳۸۳)، جهان-محلی شدن: زمان-مکان و همگونی- ناهمگونی، ترجمهٔ: مراد فرهادپور، ارغنون ۲۴، صص ۲۱۳-۲۱۲.
رابرتسون، رُلند، و حبیب حق خُندکر (۱۳۸۳)، گفتمان های جهانی شدن: ملاحظات مقدماتی، ترجمهٔ: مسعود مظاهری، ارغنون ۲۴، ص ۶۴.

صادقی، قطب الدین (۱۳۸۵)، نسبت هنر ملّی با هنر جهانی، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۶۷، ص ۳۴۲.
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۳)، سینمای ملّی: مفاهیم، ویژگی ها و معیارهای شناخت آن، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۵۹، ص ۱۶۱.
کرافتز، استیفن (۱۳۸۲)، مفاهیم سینمای ملّی، ترجمهٔ: مهدی افشار، فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲۳.
گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷)، پی آمدهای مدرنیته، ترجمهٔ: محسن ثلاثی، نشر مرکز، تهران.
گیدنز، آنتونی (۱۳۷۹)، جهان رهاشده، گفتارهایی دربارهٔ یکپارچگی جهانی، ترجمهٔ: علی اصغر سعیدی، انتشارات علم و ادب، تهران.
عبادیان، محمود (۱۳۸۳)، هویت در مناسبت با هنر، فصلنامهٔ زیباشناخت، شمارهٔ ۱۱، ص ۱۱.
ویلیامز، هیو آلدرسی (۱۳۸۳)، طراحی جهانی و طراحی ملّی، ترجمهٔ: فرهاد گشایش، فصلنامهٔ زیباشناخت، شمارهٔ ۱۱، ص ۲۵.

Evans, Graham and Jeffery Newnham(1998), *The Penguin Dictionary of International Relations*, Harmondsworth: Penguin.

Fox, Jermy(2002), *Chomsky and Globalization: Postmodern Encounters*, edited by: Richard Appignanesi, London: Cox & Wyman Reading.

Lyotard,J.F(1984), *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press.

Wallerstein, Immanuel)2000), Globalization or Age of Transition? Along Term View of The Trajectory of World-System, *International Sociology*, Jun. 2000, Vol.15.

Wallerstein, Immanuel(1991), The national and the universal: can there be such a thing as world culture?, in: A.D. King (ed), *Culture*, Globalization and the World-System, London: Mc Millan.