سینمای ملی و جهانی شدن

د[illegible]مهاد ا[illegible]مدیاری

ترجمهٔ دکتر مسعود اوحدی

www.ketab.ir

سروش
تهران ۱۳۹۳
شمارهٔ ترتیب انتشار: ۱۶۱۷

اسفندیاری، شهاب، ۱۳۵۶ -
سینمای ملی و جهانی‌شدن / شهاب اسفندیاری، نویسنده؛ مسعود اوحدی، مترجم؛
تهران: صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش، ۱۳۹۲.
ISBN: ۹۷۸-۹۶٤-۰٦٦٤-۱۲-٤ ۳٦۰ ص. چاپ اول ۱۳۹۳.
عنوان اصلی: Iranian cinema and globalization : national, transnational, and Islamic
وضعیت فهرست‌نویسی فیپا.
الف. سینما و جهانی‌شدن - - ایران ب. سینما - - ایران - - نقد و تفسیر ج. سینما و جهانی‌شدن د. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش
PN ۱۹۹۵/۹/ج۹الف۵
۷۹۱/٤۳٦٥۰۹٥٥ ۱۳۹۳ کتابخانهٔ ملی ایران ۳۳۹٤٦٤٤

www.ketab.ir

انتشارات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان سه، دکتر مفتح، ساختمان سروش
مرکز پخش: ۸-۸۸۳٤٥۰٦۳ www.soroushpublishing.ir

عنوان: سینمای ملی و جهانی‌شدن

شهاب اسفندیاری

ترجمهٔ: مسعود اوحدی

ویراستار: سارا نظری

صفحه‌آرا: احسان اصفهانیان / **طراح جلد:** سیدایمان نورالنجفی

چاپ اول: ۱۳۹۳ / قیمت: ۲۰۰,۰۰۰ ریال

این کتاب درپانصد نسخه در چاپخانهٔ سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همهٔ حقوق محفوظ است.

شابک: ۹۷۸-۹٦٤-۰٦٦٤-۱۲-٤

فهرست مطالب

۱۳ مقدمهٔ ترجمهٔ فارسی
۱۵ قدردانی
۱۷ مقدمه

۲۹ ■□ **بخش ۱ چارچوب نظری**
۳۱ □ **فصل ۱. درک مفهوم جهانی‌شدن**
۳۱ مقدمه
۳۳ نظریهٔ «میدان جهانی»
۴۶ نظریهٔ «جریان‌های جهانی»
۵۶ نظریهٔ «گشتارهای جهانی»
۶۴ چارچوبی از نظریه‌های جهانی‌شدن

۶۹ □ **فصل ۲. مفهوم سینمای ملّی؛ نظریه‌ها و نقدها**
۶۹ مقدمه
۷۱ سینمای ملّی به‌منزلهٔ «نشانهٔ درون‌متنی»

www.ketab.ir

۷۶ سینمای ملّی به‌منزلهٔ سلاح فرهنگی/ اقتصادی
۸۰ سینمای ملّی به‌منزلهٔ «دیگری» هالیوود
۸۸ سینمای ملّی به‌منزلهٔ «ویژگی فرهنگی»
۹۳ مطلوبیّت سینمای ملّی در عصر جهانی‌شدن: بحث‌های موافق و مخالف
۱۰۱ نتیجه‌گیری

۱۰۷ □ بخش ۲ مطالعهٔ تطبیقی فراملّی
۱۰۹ مقدمه
۱۱۱ □ فصل ۳. پژوهش تطبیقی: الزامات و موانع
۱۱۱ چرا مقایسه؟
۱۱۳ ملّت به‌مثابهٔ واحد مقایسه
۱۱۵ مشکلات «مطالعات تطبیقی سینمای ملّی»
۱۱۸ انتخاب کشور

۱۲۳ □ فصل ٤. سینمای ملّی فرانسه و جهانی‌شدن
۱۲۳ از سینمای «پیشاملّی» تا «پساملّی»
۱۲۵ سیاست‌های حمایتگرانه و «گونهٔ فاخر»
۱۲۶ تولیدات مشترک، تولیدات عظیم و مسئلهٔ «فرانسوی بودن»
۱۲۸ سینماهای مستقل جدید: شالوده‌شکنی «ملّت»
۱۳۰ احیای سینمای ملّی
۱۳۳ امیدهای تازه برای سینمای ملّی در عصر جهانی‌شدن؟

۱۳۵ □ فصل ۵. سینمای ملّی آرژانتین و جهانی‌شدن
۱۳۵ «عصر طلایی» و دلایل زوال آن
۱۳۸ برداشت‌های ضدونقیض از امر «ملّی»
۱۴۰ چرخش نولیبرالی: سینمای غنی در برابر سینمای فقیر
۱۴۲ سیاست سینمایی با جهت‌گیری تجاری و فیلم‌های پرهزینه
۱۴۶ «اثر پردیس‌های سینمایی» و ساخت سالن‌های سینمایی با سرمایهٔ دولتی

www.ketab.ir

۱۴۸ نسل جدید فیلم‌سازان؛ بازنمایی «نامرئی‌ها»
۱۵۰ سیاست‌زدایی یا سیاست‌های جدید

۱۵۳ □ **فصل ٦. سینمای ملّی کرهٔ جنوبی و جهانی‌شدن**
۱۵۳ در میانهٔ استعمارگری و ملّی‌گرایی
۱۵۵ سیاست تمرکز، «فیلم‌های با کیفیت» و شهرت بین‌المللی
۱۵۷ مالیات پشت دروازه‌ها و جذابیت مرگبار آن
۱۶۰ سیاست جهانی [illegible] و توسعهٔ صنعت فیلم
۱۶۴ تأثیر «چابول»
۱۶۷ فیلم‌های بزرگ [illegible] سیاست‌زدایی از بلاکباستر؟
۱۷۰ نتیجه‌گیری

۱۷۵ ■□ **بخش ۳ سینمای ملّی [illegible] و جهانی‌شدن**
۱۷۷ □ **فصل۷. ظهور سینمای ایران [illegible] بین‌المللی: سیاست، اقتصاد، یا زیبایی‌شناسی؟**
۱۷۷ بنیادهای یک سینمای نو
۱۷۹ ظهور فیلم‌سازان مسلمان
۱۸۲ بحث و مجادله بر سر جوایز بین‌المللی
۱۸۵ اقتصاد و سیاست در جشنواره‌های بین‌المللی
۱۸۹ انتخاب نمونه‌ها

۱۹۳ □ **فصل ۸. جهانی‌شدن و «سینمای ترامّلی» محسن مخملباف**
۱۹۳ مقدمه
۱۹۴ نقد «نهاد هنر ترامّلی»
۱۹۷ مخملباف: از محلّی تا «ترامّلی»
۲۰۴ ترامّلی‌گرایی مبتذل
۲۰۵ *سکس و فلسفه*
۲۰۹ *فریاد مورچگان*

www.ketab.ir

۲۱۴ ظهور و سقوط یک «قهرمان»
۲۱۷ فیلم‌سازان تراملّی و تعلقات اقلیمی
۲۲۲ اقلیم‌زدایی و بازاقلیم‌گرایی
۲۳۳ نتیجه‌گیری

۲۳۵ **فصل ۹. جهانی‌شدن وسینمای ملّی داریوش مهرجویی**
۲۳۵ مقد
۲۳۷ روابط پیچیدهٔ بین امر «ملّی» و امر «اسلامی»
۲۴۰ معانی تازهٔ «ملّی» در جمهوری اسلامی
۲۴۲ موج نوی سینمای ایران و تأثیر اولیهٔ جهانی‌شدن
۲۴۵ مهرجویی و شرایط بعد از انقلاب
۲۴۷ *اجاره‌نشین‌ها*
۲۵۲ *مهمان مامان*
۲۵۸ جستجوی رد پای جهانی‌شدن
۲۶۵ نتیجه‌گیری

۲۶۷ **فصل ۱۰. جهانی‌شدن و سینمای «دفاع مقدّس» ابراهیم حاتمی‌کیا**
۲۶۷ مقدمه
۲۶۹ فیلم‌سازان مسلمان بعد از انقلاب: از مخملباف تا حاتمی‌کیا
۲۷۵ *دیده‌بان*: برساختن تصویر بسیجی
۲۸۱ *ازکرخه تا راین*: به رسمیّت شناختن «دیگری»
۲۹۳ *آژانس شیشه‌ای*: بازگشت عصیانگر
۳۰۵ نتیجه‌گیری

۳۰۹ **نتیجه‌گیری کلّی**
۳۲۵ **کتاب‌شناسی**
۳۴۱ **نمایه**

www.ketab.ir

■□ فهرست تصاویر

۲۰۰ □ تصویر ۱. نگاهِ خیرهٔ متمدّنانه

۲۴۹ □ تصویر ۲. *اجاره‌نشین‌ها*: کمدیِ مبتذل یا نمادگرایی سیاسی؟

۲۵۲ □ تصویر ۳. «ضیافتِ الهام‌بخشِ آشتی» در *اجاره‌نشین‌ها*

۲۵۶ □ تصویر ٤. مهمانیِ شام کارناوال‌گونه

۲۶۴ □ تصویر ٥. آماده‌شدن برای عمل جرّاحی «علمی»

۲۷۸ □ تصویر ٦. برساختنِ تصویر بسیجی

۲۸۹ □ تصویر ۷. [illegible] مهاجران

۲۹۸ □ تصویر ۸. *آژانس شیشه‌ای*: دشواری برقراری رابطه؛ فقدان ارتباط

۳۰۰ □ تصویر ۹. *آژانس شیشه‌ای*: هم‌رزمان سابق که در «دوران جدید» به حاشیه رانده شده‌اند

۳۰۳ □ تصویر ۱۰. ابراز عاملیت و تسلیم‌ناپذیری

www.ketab.ir

■□ مقدّمهٔ ترجمهٔ فارسی

این کتاب حاصل چهار سال تحقیق است که به‌عنوان رسالهٔ دکتری نویسنده در سال ۲۰۰۹ به دانشگاه ناتینگهام انگلستان ارائه و از آن دفاع شد. در سال ۲۰۱۲ این کتاب، به‌استثنای بخش دوم آن، با عنوان Iranian Cinema and Globalization هم‌زمان در انگلستان (انتشارات اینتلِکت) و آمریکا (انتشارات دانشگاه شیکاگو) منتشر شد. به‌همین دلیل در نسخهٔ کنونی صرفاً به منابع و فیلم‌هایی اشاره شده که تا سال ۲۰۱۱ (۱۳۹۰) در دسترس نویسنده بوده‌اند.

در نسخهٔ انگلیسی کتاب، متن چهار گفتگو پیرامون «سینمای ملی و جهانی شدن» با عباس کیارستمی، مجید مجیدی، محمدرضا جعفری‌جلوه و عماد افروغ نیز در متن ضمائم منتشر شده بود که در آینده این گفتگوها در کتاب جداگانه‌ای منتشر خواهد شد.

فصل‌های اول، دوم و سوم کتاب به‌ترتیب شامل مرور انتقادی فشرده‌ای است بر ادبیات نظری موجود در موضوع «جهانی‌شدن»، «سینمای ملّی» و «مطالعات تطبیقی فراملّی». بدین‌جهت ممکن است این فصل‌ها بیشتر مورد توجّه خوانندگانِ آشنا به مباحث نظری در حوزهٔ مطالعات اجتماعی، مطالعات فیلم و مطالعات رسانه قرار گیرد. امّا مباحث فصل‌های چهارم تا دهم کتاب، علی‌رغم ابتناء بر مبانی نظری طرح‌شده

www.ketab.ir

در فصول نخست، از ادبیاتی روان‌تر برخوردار بوده، مستقلاً نیز برای عموم علاقه‌مندان به مباحث فرهنگی و سینمایی قابل استفاده است.

در اینجا مایلم مراتب سپاس و امتنان خود را از استاد ارجمند جناب آقای دکتر اوحدی ابراز کنم که با بزرگواری زحمت ترجمهٔ این کتاب را، در ایّامی که من مشغول ساخت مجموعهٔ مستند *جهان‌شهری‌ها* بودم، متقبّل شدند. با موافقت ایشان و انتشارات سروش، شخصاً متن ترجمه را مرور و ویرایش کردم. ازاین‌رو، مسئولیّت هرگونه ضعف و نقص در ترجمه را می‌پذیرم، امّا هرچه حُسن و نیکویی در کار ترجمه هست به حساب مترجم محترم باید نوشت.

در پایان از جناب آقای مهدی فضائلی، مدیرعامل محترم انتشارات سروش، و عنایت و پیگیری جناب آقای علی رمضانی، معاون محترم فرهنگی ایشان، نیز قدردانی می‌کنم که امکان انتشار این کتاب را فراهم کردند.

چشم‌به‌راهِ نقد و نظرِ اساتید، پژوهشگران، منتقدان و خوانندگان گرامی خواهم بود.

ش. ا.
تهران، بهمن ۱۳۹۲

www.ketab.ir

■□ قدردانی

مایلم مراتب امتنان صمیمانهٔ خود را به استاد راهنمایم پروفسور پیتر بروکر[1] ابراز کنم: به‌خاطر راهنمایی‌های سخاوتمندانه، نقدهای دقیق و تشویق‌های همیشگی‌اش.

از وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری ایران که بورسیه‌ای برای اجرای این کار پژوهشی به من اختصاص داد سپاسگزاری می‌کنم. همچنین از دانشگاه هنر و به‌ویژه رییس اسبق آن دکتر محمدرضا حافظی. از دانشگاه ناتینگهام[2] نیز باید یاد کنم که با اختصاص بورسیه‌ای با عنوان Responding to Excellence in Arts که ویژهٔ دانشجویان پذیرفته‌شدهٔ مقطع دکتری علوم انسانی و هنر بود، ۵۰ درصد از هزینهٔ شهریهٔ مرا به وزارت علوم ایران تخفیف داد.

همچنین، مایلم از حمایت علمی و اداری اعضای گروه «مطالعات فرهنگی» دانشگاه ناتینگهام، به‌ویژه: دکتر جان سایمونز[3] (که اکنون در دانشگاه ایندیانا است)، و پروفسور راجر براملی[4]، به‌خاطر نقدها و مباحث ارزشمندشان در جلسات ارزیابی سالانهٔ پیشرفت

1. Peter Brooker
2. Nottingham
3. Jon Simons
4. Roger Bromley

www.ketab.ir

تحقیق؛ از سارا کِر[1]، سارا اسمیت[2] و لوئیز بوتریل[3]، متصدیان دفتر گروه به‌خاطر توجه و همکاری‌شان؛ و از پروفسور نیکولاس هیوئیت[4]، مدیر گروه که از حضور من در برخی کنفرانس‌ها حمایت کرد. از دانشجویان دکتری هم‌دوره‌ام در گروه مطالعات فرهنگی دانشگاه ناتینگهام: به‌ویژه امیلسه (اهل آرژانتین) - که فصل مربوط به سینمای آرژانتین را خواند و در مورد آن اظهارنظر کرد - و همچنین مَت (اهل انگلستان)، لوکا (اهل ایتالیا)، محمّد (اهل فلسطین)، آلکس (اهل اتریش)، کارولاین (اهل انگلستان)، ایرین (اهل آمریکا) و آدیتی (اهل هندوستان) که از آن‌ها آموختم و دوستی و همراهی‌شان مغتنم بود، تشکر می‌کنم.

از شرکت‌کنندگان در کارگاه «خاطره، روان‌زخم و هویت در بازنمایی‌های تصویری و ادبی خاورمیانه» دانشگاه ادینبورو[5]، فوریهٔ ۲۰۰۸)؛ از اعضای نشست «رسانه‌های ملی و جهانی» در ششمین همایش سالانهٔ انجمن مطالعات فرهنگی آمریکا (دانشگاه نیویورک، مهٔ ۲۰۰۸)؛ و کنفرانس «بازنمایی‌های سینمایی ایران» (دانشگاه سنت اندروز[6]، ژوئن ۲۰۰۸) به‌خاطر نقدها و اظهارنظرهای مفیدشان دربارهٔ مقاله‌ای که بر مبنای بخش‌هایی از این کتاب ارائه کرده بودم، سپاسگزارم. دکتر گِی بریلی[7] و خانم مهرزاد کریم‌آبادی برخی مقالات مرا خواندند و نظر دادند، از این لحاظ شایان سپاس‌اند. آقای یوسف شمشیری نیز در تهیهٔ تصاویر کتاب زحمات زیادی متقبل شدند که از ایشان قدردانی می‌کنم.

همچنین باید از دوستان شیعه و ایرانی‌ام و خانواده‌شان در ناتینگهام که این سفر علمی را برای من تجربه‌ای به‌مراتب خوشایندتر کردند، تشکر کنم.

سرانجام، مراتب سپاس خود را به خانواده‌ام تقدیم می‌کنم به همسرم که بدون صبر، همراهی و زحمات او این پژوهش هرگز به اتمام نمی‌رسید؛ به دخترانم کوثر و تسنیم که چشمه‌های روشنی و شادی در خانهٔ ما هستند. همچنین از پدر و مادر خود و همسرم، به‌دلیل تحمّل دوریِ چندسالهٔ ما و به‌خاطر دعاها و قوّت قلب‌دادن همیشگی‌شان بی‌نهایت سپاسگزارم.

1. Sarah Kerr
2. Sarah Smith
3. Louise Botterill
4. Nicholas Hewitt
5. Edinburgh
6. St. Andrews
7. Gay Breyly

www.ketab.ir

مقدمه

حقوقِ یک برنامهٔ مسابقهٔ تلویزیونی که در اصل در سال ۱۹۹۸ در انگلستان ابداع شده بود، ۱۰۰ ایستگاه تلویزیونی در سراسر جهان خریداری می‌کنند، و در گستره‌ای از زبان‌های گوناگون بازسازی می‌شود. این برنامه در هندوستان الهام‌بخش رُمانی به‌قلم یک دیپلمات هندی می‌شود. رُمان مذکور در سال ۲۰۰۵ منتشر می‌شود و چندین جایزهٔ بین‌المللی را از آن خود می‌کند و به چهل زبان ترجمه می‌شود. همین رُمان را رادیو ٤ بی‌بی‌سی به قالب یک نمایشنامهٔ رادیویی درمی‌آورد. دو سال بعد، یک انگلیسی، که یکی از آن‌ها تهیه‌کنندهٔ نسخهٔ اصلی همان مسابقهٔ تلویزیونی بود، حقوق آن رُمان را می‌خرند و از یک فیلم‌نامه‌نویس انگلیسی و یک کارگردان انگلیسی برای ساختن فیلمی براساس آن رُمان دعوت می‌کنند. بخشی از هزینهٔ این پروژه با سرمایه‌گذاری دو شرکت آمریکایی و فرانسوی تأمین می‌شود. رویدادهای فیلم در بمبئی می‌گذرد، و بازیگران زن و مرد هندی و دیگر عوامل حرفه‌ای سینمای هندوستان از جمله دستیار کارگردان و آهنگساز فیلم در تولید فیلم همکاری می‌کنند.

شهرت فیلم با ربودن هفت جایزهٔ بفتا[1]، هشت جایزهٔ اسکار[2] و چهار جایزهٔ گلدن

1. BAFTA
2. Oscar

www.ketab.ir

گلوب[1] عالم‌گیر می‌شود، و واکنش جهانی به آن در گستره‌ای وسیع از قالب‌های مختلف رسانه‌ای ازجمله، نقدهای مطبوعاتی، مقاله‌های وبلاگی، کلیپ‌های ویدئویی در یوتیوب[2] و تفسیر خبرهای تلویزیونی در سراسر جهان به‌شدت افزایش می‌یابد. یک بحث فراملّی در مورد بازنمایی این فیلم از کشور هند در می‌گیرد: آیا هند اقتصادی پیشرو در مسیر جهانی شدن است یا کشور زاغه‌نشینان؟ برخی از منتقدان «غربی» فیلم را به «هرزه‌نگاری فقر» (استفاده ابزاری از فقر برای جلب مخاطب) متهم کردند (مایلز[3] ۲۰۰۹)، و در همان‌حال، در هند استاد اعتراض‌هایی علیه استفاده از واژهٔ «سگ» در عنوان فیلم[4] صورت گرفت. در زمینهٔ فرهنگ محلّی، این واژه دلالت‌های اهانت‌آمیزی دارد و به بعضی از زاغه‌نشینان برخورده است. رسانه‌های بین‌المللی این واکنش‌ها را گزارش کردند و کارشناسان مسائل هند در مورد رویدادها و زمینه‌های وقوع آن‌ها اظهارنظر کردند. نگرانی‌هایی هم در مورد دستمزدهای پرداختی به بازیگران صغار محلّی فیلم ـ که واقعا در همان زاغه‌های بمبئی می‌زیستند ـ وجود داشت. پرسش‌هایی درباره تأثیر این فیلم بر زندگی آنان مطرح شد[5].

نام فیلم مورد بحث ما، *میلیونر زاغه‌نشین* (دنی بویل[6]، ۲۰۰۸) است. امّا داستان به اینجا ختم نمی‌شود. در همان حال که مردم انگلستان و آمریکا تنها با خرید بلیت امکان تماشای میلیونر زاغه‌نشین بر پردهٔ سینماها را داشتند، در ایران، جایی که نمایش فیلم‌های خارجی در سالن‌های سینما به‌شدّت محدود است، میلیون‌ها نفر از موهبت تماشای فیلم در تلویزیون سراسری کشور برخوردار شدند[7]. امّا نسخه‌ای که تماشاگران ایرانی دیدند، با فیلم اصلی اختلاف بسیار داشت، زیرا تلویزیون ایران برخی از صحنه‌های «نامناسب» را حذف کرده و برخی از دیالوگ‌ها را در دوبله تغییر داده بود. ازجملهٔ این‌ها، صحنه‌های خشونت، رقص و آواز، اشارات جنسی و آشکار به سکس، و نیز مواردی بودند که شخصیت‌های مسلمان فیلم «به‌شکلی بدی» به تصویر کشیده

---

1. Golden Globe
2. YouTube
3. Miles
4. Slumdog

۵. برای تحلیل فیلم و بررسی واکنش‌ها به آن، نگاه کنید به وبلاگ دیوید بوردول (David Bordwell) تحت عنوان «زاغه‌نشین‌شده در گذشته» که در نشانی اینترنتی http://www.davidvordwell.net/blog?p =3592 موجود است، و آخرین بار در آوریل ۲۰۰۹ به آن مراجعه شد.

6. Danny Boyle

۷. این فیلم در تاریخ ۲۶ مارس ۲۰۰۹ (۶ فروردین ۱۳۸۸) از شبکهٔ یک صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شد. ظاهراً تلویزیون ایران تمامی حقوق پخش سینمایی، تلویزیونی و دی‌وی‌دی این فیلم را در قالب یک بسته خریده بود، امّا به‌منظور خشنودسازی تماشاگرانش در تعطیلات نوروز پیش از پخش سینمایی یا توزیع دی‌وی‌دی آن، تصمیم به پخش تلویزیونی‌اش گرفت.

www.ketab.ir

شده بودند». برخی از وبلاگ‌نویسان ایرانی که به‌هرحال نسخهٔ قاچاق فیلم کامل را دیده بودند[1]، در وبلاگ‌های خود مقالات تندی علیه تلویزیون نوشتند و صحنه‌های حذف شده را برای خوانندگان خود تشریح کردند[2].

ماجرای میلیونر زاغه‌نشین شاید یکی از جذّاب‌ترین نمونه‌ها در جهان سینما باشد که تأثیر گستردهٔ جهانی شدن بر صنعت فیلم را به نمایش می‌گذارد. حتّی اگر با مورگنسترن و روزنامهٔ *وال استریت*[3]، که این فیلم را «نخستین شاهکار جهانی‌شدهٔ دنیای سینما» خوانده است (مورگنسترن[4] ۲۰۰۹) موافق نباشیم، این نمونه بدون شک ما را بر آن می‌دارد که رابطهٔ بین سینما، ملت و جهانی‌شدن را بازاندیشی کنیم. این فیلم پرسش‌های بسیاری را در مورد تبعات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جهانی‌شدن در قلمرو سینما به دنبال می‌آورد. *میلیونر زاغه‌نشین* شاید بیش از هر چیز، پیچیدگی‌ها و تضادهای موجود در فرایندهای جهانی‌شدن را برجسته می‌سازد. برای همین است که رویدادهای پیرامون این فیلم توجه را به سوی میزان، گستره و سرعت جریان‌ها و ضدجریان‌های[5] جهانی و نیز تشدید تعامل فراملّی یا همکاری چندملّیتی جلب می‌کند. این رویدادها در ضمن می‌توانند بر متن بحث‌های دامنه‌دار دربارهٔ پیامدهای جهانی‌شدن در زمینه‌هایی مانند همگون‌سازی/ ناهمگون‌سازی»[6]، «تشابه/ تفاوت»[7]، «فرهنگ ملّی/ فرهنگ جهانی»، «توانمندسازی/ بهره‌کشی»[8]، «شمول/ طرد»[9]، و «ختم/ احیای دولت ـ ملت» دامن بزنند.

میلیونر زاغه‌نشین همچنین، مفهوم «سینمای ملی» را با چالش‌هایی مواجه می‌سازد. درنتیجه، شاید این فیلم سرراست‌ترین مثال در میان کتابی دربارهٔ

---

۱. ازآنجاکه دی‌وی‌دی رسمی این فیلم در زمان نگارش اثر (آوریل ۲۰۰۹) هنوز منتشر نشده است، این نسخه از روی پرده‌های سینما در آسیای شرقی یا کشورهای عربی با دوربین خانگی فیلمبرداری و قاچاقی وارد ایران شده است و یا دست‌کم زیاد تکثیر شده باشد.

۲. به‌طور مثال، نگاه کنید به مقالهٔ مزدک علی نظری در وب‌گاه گویانیوز تحت عنوان «ما سیاه‌نماییم یا سیما: زیبایی‌های ربوده‌شده میلیونر زاغه‌نشین» که در نشانی اینترنتی http://news.goya.com/society/archives/۰۸۵۶۸۸.php موجود است و نویسنده در آن ۲۰ مورد ممیزی در نسخهٔ پخش‌شدهٔ فیلم را برملا می‌سازد. سمیه توحیدلو، وبلاگ‌نویس، نیز در وبلاگ خود با عنوان، بر ساحل سلامت(http://smto.ir/?p=۱۵۹۷) از مسئولان تلویزیون به‌خاطر حذف صحنه‌های فیلم اصلی انتقاد کرده است. مراجعه به هر دو منبع در تاریخ ۱۲ آوریل ۲۰۰۹ صورت گرفت.

3. Wall Street Journal
4. Morgenstern
5. flows and counter-flows
6. homogenisation/heterogenisation
7. identity/difference
8. empowerment/exploitation
9. inclusion/exclusion

www.ketab.ir

«سینمای ملّی» نباشد، ولی تعدادی از پرسش‌های کلیدی را که در هر بررسی‌ای از این دست باید مطرح شوند، به‌خوبی برجسته می‌کند. این فیلم به‌ویژه ما را به اندیشیدن دربارهٔ روندهای تراملّی[1] ــ اگر نگوییم جهانی[2] ــ در تولید، توزیع و مصرف فیلم، ترغیب می‌کند. به‌نظر می‌رسد که *میلیونر زاغه‌نشین* هم مرزهای بین سینماهای ملّی انگلستان و هند را کم‌رنگ ساخته هم ــ باتوجه به موفقیت حیرت‌انگیزش در ربودن جوایز اسکار ــ دوگانهٔ «هالیوود ـ سینمای ملّی» را نیز زیر سؤال برده است. ما با وضعیتی مواجه هستیم، که به‌جای آنکه هالیوود بر فضای نمایش فیلم در سینماهای دیگر کشورها مسلّط باشد، مهم‌ترین رویداد سینمای هالیوود تحت استیلای یک فیلم انگلیسی درآمده است که داستانی دربارهٔ هند و بازیگران و عواملی هندی را به‌سبکی بالیوودی حکایت می‌کند. بعضی حتّی ممکن است بگویند این نیز فراتر بروند و مدعی شوند که فیلم‌هایی مثل *میلیونر زاغه‌نشین* حاکی از ورود دوباره‌ای است که طیّ آن مفهوم سینمای ملّی بیش از پیش کارکرد و ثمربخشی خود را از دست می‌دهد[3]. این ادّعا بر آن است که ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که فیلم سازان «جهان وطن»، سینماهای «تراملّی» را با مضامین جهانی به وجود می‌آورند، مضامینی که از پیش‌داوری‌های محلّی / ملّی فراتر می‌روند و تماشاگران جهانی گونه‌گون‌تری را خطاب قرار می‌دهند. در نگاه کلّی‌تر، می‌توان مدعی شد که ما شاهد ظهور یک نوع «نهاد تراملّی هنر» هستیم که در آن هنرمندانی از اقصی نقاط جهان می‌توانند آثار خود را برای «مخاطبان تراملّی» به نمایش بگذارند، و در نوعی تبادل فرهنگی هم‌زمان با همکاران خود در دیگر نقاط جهان شرکت داشته باشند.

علی‌رغم آنچه گفته شد، چنین به‌نظر می‌رسد که صنعت فیلم انگلستان ــ و شاید بسیاری از مردم انگلستان ــ موفقیت جهانی میلیونر زاغه‌نشین به‌عنوان «فیلمی انگلیسی» ستودند و حتّی نسبت به آن احساس افتخار کردند. آیا علّت این امر آن بود که فکر می‌کردند این فیلم مثلاً تصویر خوبی از انگلستان به‌عنوان یک کشور به جهان ارائه می‌دهد، ملّتی که دغدغهٔ محنت دیگران را دارد؟ یا بدین‌خاطر بود که فیلم مذکور وجههٔ بین‌المللی سینمای ملّی آن‌ها را ارتقا بخشیده و پول فراوانی به صنعت فیلم انگلستان سرازیر کرده بود؟ شاید علت امر صرفاً این بود که فیلم کارگردانی انگلیسی داشت.

---

1. transnational.

مفهوم «تراملی» که در سال‌های اخیر در ادبیات دانشگاهی و خصوصاً رشتهٔ «مطالعات فرهنگی» رواج زیادی یافته است به اموری اطلاق می‌شود که در میان ملت‌های مختلف در تردد و آمدوشد است، ازاین‌رو ثبات و قرار در یک موضع و موقف ندارد. این مفهوم را نباید با مفاهیمی چون «جهانی» (global)، بین‌المللی (internatio nal) و یا فراملی (supra - national) یکی گرفت.

2. global

۳. نمونه‌های پیشین از این فیلم‌ها شامل *ببر خیزران*، *اژدهای پنهان* (انگ لی، ۲۰۰۰) و *سفر قندهار* (محسن مخملباف، ۲۰۰۱) هستند.

www.ketab.ir

درهرصورت، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا جهانی‌شدن مایهٔ ضعف و تخریب صنایع ملّی فیلم است، همان چیزی که مدت‌های مدید از آن وحشت داشتند؛ یا برعکس، جهانی شدن ضامن توانمندسازی و تحرّک مجدّد آن‌هاست؟ آیا «سینمای ملّی» به کل معنای خود را در جوّ جاری جهانی از دست داده، یا معنای خود را به‌منظور تطبیق با شرایط جدید دگرگون کرده است؟ آیا فیلمی مثل *میلیونر زاغه‌نشین* نقطهٔ پایان سینمای ملّی است یا نقطهٔ احیای آن؟

درعین‌حال، نباید در نتیجه‌گیری کلّی از این نمونهٔ موردی زیاده‌روی کرد. هرچه باشد فیلمی مثل *میلیونر زاغه‌نشین* ممکن است مثالی تک‌وتنها باشد. استثنایی که قاعدهٔ الگوهای تولید، توزیع و مصرف محلّی و ملی فیلم را بر هم نزد. پس در بررسی رابطهٔ بین جهانی‌شدن و سینمای ملّی، باید از سوگیری به سمت مثال‌هایی که به‌وضوح از جهانی جهانی، بین‌المللی یا ترامللّی برخوردارند، پرهیز کرد. این سوگیری می‌تواند دیدگاه‌های از فیلم‌ها را که همچنان در سطح محلّی/ ملّی سرمایه‌گذاری، تولید و توزیع می‌شوند از دید بررسی ما بپوشاند و مستثنا کند. بااین‌همه، اگر فرایندهای جهانی‌شدن به‌همان گستره دامنه‌دار و فراگیر باشد که گاه چنین می‌نمایند، پرسش این است که فرایندهای مذکور، با چه شیوه‌هایی بر سینمای فیلم‌سازانی که اساساً در چارچوب محلّی/ملّی کار می‌کنند تأثیر می‌گذارند؟

این‌ها پرسش‌هایی است که ازاین‌پس به آن‌ها خواهیم پرداخت. هنگامی که این پروژهٔ پژوهشی را در سال ۲۰۰۵ آغاز کردم، دل‌مشغولی عمدهٔ من این نکته بود که چگونه جهانی‌شدن، به‌ویژه از لحاظ ابعاد فرهنگی‌اش، در حال تغییر جهان پیرامون ماست. من اهل کشوری هستم که «تهاجم فرهنگی غرب» از مدّت‌ها پیش مفهومی شناخته‌شده در سیاست فرهنگی رسمی آن بوده است. امّا گمان داشتم که «جهانی‌شدن» چیزی غیر از «امپریالیسم فرهنگی» یا «تهاجم فرهنگی» است. عجیب آنکه نخستین بار «واژهٔ جهانی‌شدن» را در سال ۲۰۰۰، طی سفری دانشجویی به سودان شنیدم، کشوری که یکی از کمترین رابطه‌ها را در اقتصادهای «جهانی‌شده» داراست. آنجا بود که اولین بار اصطلاح عربی رایج برای جهانی شدن (عولمه) را شنیدم که مرا در فهم بیشتر معنای آن کنجکاو کرد. به نظر می‌رسید که برخی از روشنفکران عرب و سیاستمداران جهان اسلام با استفاده از این اصطلاح، درصدد پرداختن به چالش‌های شرایط تازهٔ جهانی بودند. در ایران، در سال ۲۰۰۳ «مرکز ملّی مطالعات جهانی‌شدن» با بودجهٔ مستقیم دولت افتتاح شد. شماری از کتاب‌های مرجع دانشگاهی مثل

www.ketab.ir

جهانی شدن: نظریهٔ اجتماعی و فرهنگ جهانی (۱۹۹۲) اثر رانلد رابرتسون[1] و کتاب *جهانی‌شدن و فرهنگ* (۱۹۹۹) اثر جان تاملینسون[2] به فارسی ترجمه شدند. کنفرانس‌ها و سمینارهایی با هدف تشریح معنای «جهانی‌شدن» و برآورد تأثیرهای بالقوه‌اش بر سیاست‌های محلّی/ملّی، فرهنگ، و البتّه، اقتصاد برگزار شد. ازقضا، نخستین سرپرست این مرکز تازه‌بنیاد یک اقتصاددان دانش‌آموختهٔ دانشگاه جورج تاون[3] بود. بااین‌حال، در شرایطی که نظریهٔ «تهاجم فرهنگی» بسیار قدرتمند بود، طبعاً تنی چند از اقتصاددان‌های ایرانی هم «باید ابعاد فرهنگی جهانی‌شدن را درنظر می‌گرفتند.

در سال‌های اخیر در ایران، دانشگاهیان و دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری در گستره‌ای از رشته‌های دانشگاهی مختلف توجّه فزاینده‌ای به موضوع «جهانی‌شدن» نشان داده‌اند. در طی اجرای این پژوهش من شمار شماری از دانشجویان ایرانی که روی موضوع‌هایی مثل «جهانی‌شدن و فضای سایبری»، «جهانی‌شدن و ادبیّات ملّی» و «جهانی‌شدن و عکاسی» و غیره، مشغول پژوهش بودند یا درخواست راهنمایی داشتند مواجه شدم. می‌توانیم این اشتیاق فراوان به شناخت جهانی‌شدن را نتیجهٔ گریزناپذیر و عمومی از عواقب آن تعبیر کنیم. امّا دلایل هراس از جهانی‌شدن، محدود به نگرانی‌های مبتنی بر ایدئولوژیکی نمی‌شد. به‌لحاظ اقتصادی، واکنش منفی به سیاست‌های نئولیبرال در جنوب و شرق آسیا و آمریکای لاتین در اواخر دههٔ ۱۹۹۰ و اوایل دههٔ ۲۰۰۰ ــ گذشته از بحران اقتصادی اخیر جهان در سال‌های ۲۰۰۹/ ۲۰۰۸ ــ مطمئناً نگرانی عمدهٔ بسیاری از کشورها در جهان روبه‌توسعه بود. در حیطهٔ تبادل فرهنگی، عدم توافق بین فرانسه و ایالات متحده در جریان مذکرات گات[4] با رئیس‌جمهور فرانسه انجامید، که محنایش آن بود که محصولات دیداری ـ شنیداری از برنامهٔ تجارت آزاد مستثنی هستند. بعضی از مقامات ایرانی ــ و شاید سیاستمداران دیگر کشورهای درحال‌توسعه ــ این را به‌منزلهٔ شاهد دیگری بر این امر قلمداد کردند که «امپریالیسم فرهنگی» یا «تهاجم فرهنگی» تنها تهدیدهایی واقعی به شمار می‌آیند، بلکه تهدیدهایی هستند که حتّی در قلب اروپا هم احساس می‌شوند. ازهمین‌رو، سیاست‌ها و اقدام‌هایی برای کنترل واردات و تشویق محصولات محلّی و ملّی اجرا شد. در خصوص پروژهٔ پژوهشی حاضر نیز، بیم از اینکه جهانی‌شدن به زوال سینمای ملّی ایران بینجامد یکی از انگیزه‌های دخیل در آغاز این بررسی بود.

افزون براین هراس و نگرانی‌ها، می‌توان ادعّا کرد که انگیزهٔ دیگری ــ شاید حتّی نیرومندتر

1. Ronald Robertson
2. John Tomlinson
3. Georgetown University
4. GATT

www.ketab.ir

ـــ در پس توجه فزاینده به پژوهش‌های مربوط به جهانی‌شدن در ایران وجود دارد. این انگیزه، از دیدگاه من، به شیوهٔ ترجمهٔ واژهٔ globalization در زبان فارسی مربوط می‌شود. «جهانی شدن» در زبان فارسی معنای ارتقا یافتن به سطحی بالاتر، یا کسب مقام و منزلتی شناخته‌شده در جهان، یا مرتبه‌ای جهانی را دربردارد. طبعاً این معانی به‌وضوح دارای بار ضمنی مثبت است، به‌ویژه در میان ملّتی که می‌خواهد پس از گذشت قرن‌ها، جایگاه خود را در سطح بین‌الملل باز یابد. همچنین، اصطلاح جهانی‌شدن در چارچوب دو تصور آرمانی نیز طنین خاصی دارد: یکی در آرمان‌های ناسیونالیستی برای احیای امپراتوری پارس به‌عنوان ابرقدرتی جهانی، و دیگری در ایمان اعتقاد اسلامی ـــ و به‌ویژه شیعی ـــ که مظلومان و ستمدیدگان (یا مستضعفان آن‌گونه که در قرآن آمده) با ظهور امام غایب و استقرار حکومت عادلانهٔ جهانی، سرانجام بر جهان حکمرانی خواهند کرد. این نگرش‌ها شاید توضیح دهند که چرا دکتر محمود احمدی‌نژاد تنها در چهار سال نخست ریاست جمهوری‌اش ۵۶ سفر بین‌المللی داشت، که به‌مراتب بیش از مجموع تعداد دیدارهای دو رئیس جمهوری پیشین ایران در عرض ۱۶ سال بود.

شاید «جهانی‌شدن» نیروی محرکهٔ پیرومند سیاست‌ها و حتّی اقتصاد ایران باشد، ولی معضلات و مسائل پیچیدهٔ بسیاری از لحاظ جهانی‌شدن و قلمرو فرهنگ وجود دارند که باید به آن‌ها پرداخت. به‌طور مثال، سینمای ایران در دههٔ ۱۹۹۰ به شهرت بین‌المللی دست یافت و جوایز بسیاری در جشنواره‌های معتبر سراسر جهان کسب کرد. امّا در داخل ایران، این موفقیت همیشه با همان تحسین و تمجید یا احساس غرور همراه نمی‌شد. بعضی از مقام‌های فرهنگی به‌شدت نسبت به نیات جشنواره‌های اروپایی و امریکایی مشکوک بودند، و آن‌ها را متهم به اهدای جایزه به فیلم‌هایی می‌کردند که منتقد حکومت بودند و یا تصویری تیره، مأیوسانه و واپسگرا از ایران ترسیم می‌کردند. دیگر منتقدان با اشاره به «فیلم‌های جشنواره‌ای» به این فیلم‌ها، آن‌ها را مورد نکوهش قرار دادند و دشنام گرفتند. از این فیلم‌ها ارضای تماشاگران خاصّی در جشنواره‌ها و مراکز هنری بین‌المللی بوده است. این حقیقت که برخی از این فیلم‌ها با سرمایهٔ شرکت‌های خارجی ساخته شده بودند بدین معنی بود که فیلم‌سازان مذکور نیازی به نگرانی در مورد نمایش آن‌ها در ایران و روبه‌رو شدن با مشکلات ممیزی نداشتند. بعضی از فیلم‌سازان حتّی از ایران مهاجرت کردند و زندگی و موقعیّت کاری تازه‌ای به‌عنوان شهروندان دیگر کشورها در پیش گرفتند. این امر پرسشی پیش می‌آورد و آن اینکه، آیا آثار این فیلم‌سازان که ممکن است آن‌ها را «سینمای

www.ketab.ir

آوارگی»[1] یا «سینمای تراملّی» بنامیم، می‌تواند یکی از اجزای سازندهٔ یک «سینمای ملّی» باشد؟ آیا جهانی‌شدن به‌این‌معنا، مفید به حال سینماهای ملّی است یا به زیان آن؟

برای بررسی پرسش‌های فوق، و در جنبهٔ کلّی‌تر، برای بررسی تأثیر جهانی شدن بر «سینمای ملّی» ساختار این کتاب به سه بخش تقسیم شده است: بخش یک (فصل‌های ۲-۱) چارچوب نظری را شکل می‌دهد؛ بخش دو (فصل‌های ۶-۳) ارائه‌کنندهٔ مطالعهٔ تطبیقی سینمای ملّی در عرصهٔ بین‌المللی است، و بخش سه (فصل‌های ۱۰-۷) به مطالعهٔ موردی اصلی اختصاص دارد.

فصل اول، ارائه‌گر مروری بر ادبیّات «جهانی‌شدن» با هدف فهمیدن معنای این فرآیند (یا مجموعه‌ای از فرایندها) پردامنه است. البتّه ادبیّات «جهانی‌شدن» طی دو دههٔ گذشته پیوسته روبه‌گسترش بوده و همچنان درحال افزایش است. دانشگاهیان رشته‌های مختلف با دیدگاه‌های گونه‌گون ایدئولوژیکی و سیاسی هریک سهمی در این مباحثه داشته‌اند. بنابراین، هرگونه تلاش برای عمومیّت دادن به فهم خاصّی از جهانی‌شدن، با خطر پیش‌داوری ایدئولوژیکی و ارزشیابی‌های سیاسی دربارهٔ پدیده‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی آن مواجه است. مشکل دیگر در مطالعهٔ جهانی‌شدن این است که جدا کردن ابعاد اقتصادی، سیاسی و فرهنگی آن و صرفاً تمرکز کردن بر یک جنبه خاصّ از بقیّه، بسیار دشوار است. به‌طور مثال، در مورد سینمای ملّی، تأثیرات اقتصادی و فرهنگی جهانی شدن به‌وضوح درهم تنیده شده‌اند. به‌همین جهت رهیافت‌های بینارشته‌ای شاید بیشترین تناسب را با مطالعهٔ جهانی شدن داشته باشند. در این فصل، به مرور آثار برخی نظریه‌پردازان پرداخته‌ام که مدل‌های کلیدی را برای فهم فرایندهای جهانی‌شدن عرضه داشته‌اند. نظریه‌های «میدان جهانی[2]» (راندل رابرتسون)، «جریان‌های جهانی[3]» (آرجون آپادورای[4]) و گشتارهای جهانی (دیوید هلد[5] و دیگران) مآخذ و منابع اصلی من را تشکیل می‌دهند، ضمن آنکه آثار دیگر نظریه‌پردازان در بحثه آمده است. هدف این بررسی دستیابی به تعریفی کاربردی از «جهانی‌شدن» و تدارک چارچوبی نظری، یا مجموعه‌ای از پرسش‌های دقیق است، که چون راهنمای سایر بخش‌های این تحقیق عمل خواهد کرد.

فصل دوم به بررسی رهیافت‌های مختلف در نظریه‌پردازی دربارهٔ «سینمای ملّی» و نیز بحث‌های انتقادی دربارهٔ این مفهوم اختصاص دارد. اصطلاح «سینمای ملّی» تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰،

1. diasporic cinema
2. global field
3. global flows
4. Arjun Appadurai
5. global transformations
6. David Held

www.ketab.ir

در گفتمان‌های انتقادی و آکادمیک، اصطلاحی بدیهی و بی‌نیاز از توضیح قلمداد می‌شد. سینمای ملّی به‌طور کلی، به‌عنوان مجموعه‌ای منسجم از فیلم‌ها در رابطه‌ای بی‌چون‌وچرا و عاری از مسئله با ساکنان یک منطقهٔ خاص جغرافیایی درک می‌شد. به‌دنبال تحولات در نظریهٔ ادبی و فرهنگی و نیز مطالعات تجربی و انتقادی در چگونگی «تصوّر» شدن ملّت‌ها و اینکه ملّت‌ها چگونه «اختراع» می‌شوند، برخی از منتقدان فیلم پرسش‌های تازه‌ای دربارهٔ معنای سینمای ملّی» به میان کشیدند. چنان‌که در این فصل خواهیم دید، این شرح و بسط‌های نظری عموماً به شالوده‌شکنی دیدگاه‌های ذات‌گرایانه در باب «سینمای ملّی» می‌پرداختند. اهمیّت برخی از این برساخته و پیکربندی‌های متنوع آن در جغرافیاهای گوناگون را برجسته می‌کردند، و بنیاد سیاسی فرایند «شمول و طرد» در ذیل پروژهٔ «سینمای ملّی» را آشکار می‌ساختند. در پرتو این رویکردهای انتقادی، فصل دوم با ارزیابی مواضع له و علیه در مورد مفید بودن مفهوم «سینمای ملّی» در عصر جهانی‌شدن خاتمه می‌یابد.

به‌منظور گسترش پهنهٔ این بحث و دامنه‌ای فراتر از یک مطالعهٔ موردی و برای شناخت الگوهای گسترده‌تر دگرگونی که هم در مناطق و ملل مختلف صورت می‌پذیرند، فصل دوم ارائه‌گر یک مطالعهٔ تطبیقی چندملیتی و بخصوص سه سینمای ملّی مختلف خواهد بود که تمرکز آن بر تحولات آن سه سینما در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ است. واضح است که محدودیت زمان تحقیق و فضای این متن، و نیز دشواری دسترسی به نمونه‌ها، امکان مطالعهٔ تمام‌عیار این سینماهای ملّی را نخواهد داد. بنابراین، این بخش عمدتاً به تحقیق در مورد تأثیر جهانی شدن بر اقتصاد سینماهای ملّی و به‌طور نهادی و سازمانی آن سینماها، و سیاست‌های فرهنگی اعمال‌شده به‌منظور حمایت و ... می‌پردازد. اما در حد امکان، گونه‌ها (ژانرها) و درونمایه‌هایی که به‌عنوان پیامد دگرگونی‌های سیاست و تحولات اقتصادی این سینماهای ملّی نمایان شده‌اند نیز در این بررسی منظور خواهند شد.

بخش دو در ابتدا، به‌دنبال یک مقدمهٔ کوتاه در فصل سوم، بحثی نظری را دربارهٔ ضرورت‌ها و موانع مطالعات تطبیقی چندملیّتی در زمینهٔ سینما و رسانه‌ها ارائه خواهد کرد و مسائل و مشکلات بالقوه در مطالعات تطبیقی را نیز مدنظر قرار می‌دهد. این فصل همچنین مسئلهٔ «گزینش کشور» را هم به بحث می‌گذارد و به توضیح دلایل اینکه چرا برخی از سینماهای ملّی در این مطالعه به‌عنوان نمونه برگزیده شده‌اند، می‌پردازد. فصل‌های ۴، ۵ و ۶ به‌ترتیب، به شرح و مقایسهٔ روند رشد و افول در سینمای ملّی فرانسه، آرژانتین و کره جنوبی در عصر جهانی‌شدن می‌پردازند و وجوه همگرایی و واگرایی در این نمونه‌ها را برجسته

www.ketab.ir

می‌سازند. تجارب این سینماهای ملّی در واکنش به نیروهای جهانی‌شدن نیز با مطالعهٔ موردی اصلی که در بخش سوم مورد بحث قرار گرفته، مقایسه می‌شود.

بخش پایانی این کتاب، تأثیر جهانی‌شدن بر سینمای ملّی ایران را مورد کندوکاو قرار می‌دهد. این بخش با پیش‌درآمدی دربارهٔ به شهرت رسیدن سینمای ایران در صحنهٔ بین‌المللی طی دههٔ ۱۹۹۰ آغاز می‌شود، و عوامل دخیل در تسهیل چنین تحول غیرمنتظره را بررسی می‌کند. بااین‌حال، دیدگاه‌های انتقادی دربارهٔ ابعاد سیاسی و اقتصادی شهرت بین‌المللی سینمای ایران نیز در همین پیش‌درآمد ارزیابی می‌شود. در صنعت فیلم ایران، چندان نشانه‌ای از پیامدهای شناخته‌شدهٔ جهانی‌شدن مانند، آزادسازی بازار، سرمایه‌گذاری و مالکیّت خارجی، ادغام، تلفیق عمودی و غیره مشاهده نمی‌شود. ازاین‌رو، تأثیر جهانی شدن عمدتاً باتوجه به فیلم سازانی با شهرت بین‌المللی «تراملّی» که فیلم‌هایشان چه از نظر سرمایه‌گذاری، تولید یا پخش از مرزهای ملّی فراتر رفته، مورد بحث قرار گرفته است. امّا این پژوهش به دو دلیل نمی‌تواند در مطالعات موردی خود به بُعد «تراملّی» سینمای ایران محدود شود: نخست، فیلم‌ها و فیلم‌سازان «تراملّی» بخش نسبتاً کوچکی از «سینمای ملّی» ایران را تشکیل می‌دهند و نمایندهٔ کلّ آن نیستند. دوم آنکه فرایندهای عمیق و پیچیدهٔ جهانی شدن نمایانگر آنند که دربارهٔ آن بحث خواهد شد، پیامدهایی دارد که از محدوده‌های «سینمای تراملّی» بسیار فراتر می‌روند. به‌همین جهت سه فیلم‌ساز متفاوت که هرکدام در این پژوهش نمایندهٔ یک بُعد از سینمای ایران در نظر گرفته شده‌اند، به‌عنوان نمونه‌های اصلی از این مطالعه موردی برگزیده شده‌اند.

فصل ۸ به کاوش در کارنامهٔ سینمایی محسن مخملباف می‌پردازد که با یک فیلم‌ساز تراملّی می‌پردازد و آخرین فیلم‌ها و مواضع او را بررسی می‌کند. ازآنجاکه مخملباف نقش مهمّی در شکل‌گیری سینمای پس از انقلاب ایران ایفا کرد، این فصل به تحقیق در این مورد می‌پردازد که تبدیل شدن به فیلم‌سازی «ازجاکنده‌شده»[1] و «بی‌مرز»[2] دیدگاه او، هنر او، و ابعاد سیاسی آثارش را تحت تأثیر قرار داده است. نحوهٔ برخورد منتقدان ایرانی با فیلم‌های تراملّی مخملباف همچون *سفر قندهار*، *سکس و فلسفه* و *فریاد مورچگان* نیز اینجا مورد بحث قرار گرفته است. بحث بر سر این است که مخملباف با امتداد دادن کارنامهٔ سینمایی خود از جایگاه محلّی/ ملّی به تراملّی/ جهانی نه‌تنها ارتباط با مخاطبانی را که در ابتدا او را به شهرت رساندند، از دست داده، بلکه به نظر می‌رسد قدرت خلاقیت و بینش سینمایی خود را هم از دست داده است. به‌همین‌جهت، فیلم‌های متأخر او حتّی در جلب توجه مخاطبان تراملّی «نخبه» نیز ناموفق بوده‌اند. این فصل

1. displaced
2. borderless

www.ketab.ir

ارائه‌گر دلایلی علیه «آرمانی‌سازی» مفهوم «سینمای تراملّی»، و مدافع موضعی محتاطانه‌تر در قبال امکانات ظاهراً پیشرو[1] و رهایی‌بخش[2] این نوع سینما است.

سینمای داریوش مهرجویی، یکی از پیشگامان «موج نو»ی سینمای ایران در اواخر دهۀ ۱۹۶۰، که سهمی مهمّ در برساختن «سینمای ملّی» در طول چهاردهۀ گذشته داشته است، موضوع فصل ۹ است. مهرجویی یکی از نخستین کارگردانان ایرانی بود که جایزه‌ای بین‌المللی نصیب خود کرد، امّا سینمای او برخلاف «فیلم‌سازان تراملّی» از نظر سرمایه‌گذاری، تولید و پخش عمدتاً در محدودۀ مرزهای ملّی باقی مانده است. با آنکه خود مهرجویی ناسیونالیست[3] نیست، در محدودۀ فرهنگ سینمای ایران، فیلم‌های او را غالباً الگوها و نمونه‌هایی از «سینمای ملّی» به شمار می‌آورند. جالب اینجاست که فیلم‌های مهرجویی هیچ‌یک به گونۀ «فیلم فاخر»[4] یا «فیلم پرهزینۀ ملّی»[5] که در بسیاری از کشورها به‌عنوان فیلم‌های ملّی» تلقی می‌شوند، ندارند. با تحلیل دو نمونه از تحسین‌شده‌ترین «فیلم‌های ملّی» مهرجویی ــ *اجاره‌نشینها* و *مهمان مامان* ــ که علی‌رغم شباهت در گونه و مضمون، در دو دهۀ بسیار متفاوتی ساخته شده‌اند (دهۀ ۱۹۸۰ و دهۀ ۲۰۰۰)، به بررسی چگونگی ظهور و تحوّل مفهوم «ملّی» در ایران پس از انقلاب می‌پردازم. هدف من مشخص کردن دگرگونی‌های فیلم اخیر مهرجویی و شناسایی نقشی است که جهانی شدن در این زمینه ایفا کرده است. تقابل شدید بین واکنش منتقدان به این دو فیلم نیز در پرتو تحولات اخیر تحلیل خواهد شد.

به‌منظور گسترش دادن تعاریف نسبتاً محدود از «سینمای ملّی ایران»، که صرفاً مبتنی بر آثار تعداد انگشت شماری از کارگردانان مشهور در سطح بین‌المللی هستند، فصل ۱۰ به بخشی کمتر شناخته‌شده از سینمای ایران به‌نام «سینمای دفاع مقدّس» می‌پردازد. این مطالعۀ موردی پایانی، بر آثار ابراهیم حاتمی‌کیا، یکی از برجسته‌ترین فیلم‌سازان پس از انقلاب و یکی از چهره‌های بنیان‌گذار «سینمای دفاع مقدّس» متمرکز است. باتوجه به تحولات فزاینده در مورد رابطۀ اسلام و جهانی‌شدن در سال‌های اخیر، به بررسی این نکته می‌پردازم که چگونه جهانی‌شدن بر کار این فیلم ساز مسلمانِ تحسین‌شده، که آثارش در افزودن بُعدی «اسلامی» به سینمای ایران سهیم بوده، تأثیر گذاشته است. بدین‌منظور، فصل ۱۰

1. progressive.
2. liberating
3. nationalist
4. heritage film
5. national blockbuster

www.ketab.ir

تحلیلی تطبیقی از سه فیلم حاتمی‌کیا: *دیده‌بان* (۱۹۹۸)، *از کرخه تا راین* (۱۹۹۲) و *آژانس شیشه‌ای* (۱۹۹۷) ارائه می‌دهد. بررسی آثار حاتمی‌کیا دو نتیجهٔ عمده دارد: نخست، نشان می‌دهد که حتّی سینمای «اسلامی» بعد از انقلاب ایران هم چیزی به‌مراتب فراتر از مجموعه‌ای یکدست و کلیشه‌ای از تبلیغات دولتی و تعلیمات ایدئولوژیکی است؛ و دوم آنکه، دوسویی موجود در قلب فرایندهای جهانی شدن را مشخص می‌سازد. در بعضی از این فیلم‌ها، تأثیر جهانی‌شدن را می‌توان از لحاظ شمول بازنمایی «دیگری» مشاهده کرد، درحالی‌که دیگر فیلم‌ها به‌شکلی انتقادی بازتاب دهندهٔ مقاومت‌ها، تعارض‌ها و تضادّها در درون جامعه‌ای هستند که در دورانی به سوی اقتصاد و سیاست لیبرال حرکت می‌کند. باین‌ترتیب، برخی از این فیلم‌ها بیانگر مواضعی نیرومند علیه تلاش‌ها برای جذب ایران به درون فرهنگ همگون و یکپارچهٔ سرمایه‌داری جهانی هستند.

از آنچه در بالا گفته شد چنین برمی‌آید که نتیجه‌گیری کلّی در مورد تأثیر جهانی‌شدن بر سینماهای ملّی کاری بیهوده است. رهیافت بینارشته‌ای که در اینجا به کار رفته نیز تأییدی بر این پیچیدگی است. با آنکه رشته برای تنوّع بخشیدن به مطالعات موردی صورت گرفته است، امّا نویسنده هیچ ادعایی در مورد بازنمایی جامع یا نتیجه‌گیری فراگیر درخصوص «کلّ» سینمای ملّی ایران ندارد. بماند که اساساً فراهم کردن چنین ادعایی کلّاً محل تأمل است.

به‌تعبیر ژاک دریدا: «**The whole is the fale**».

www.ketab.ir