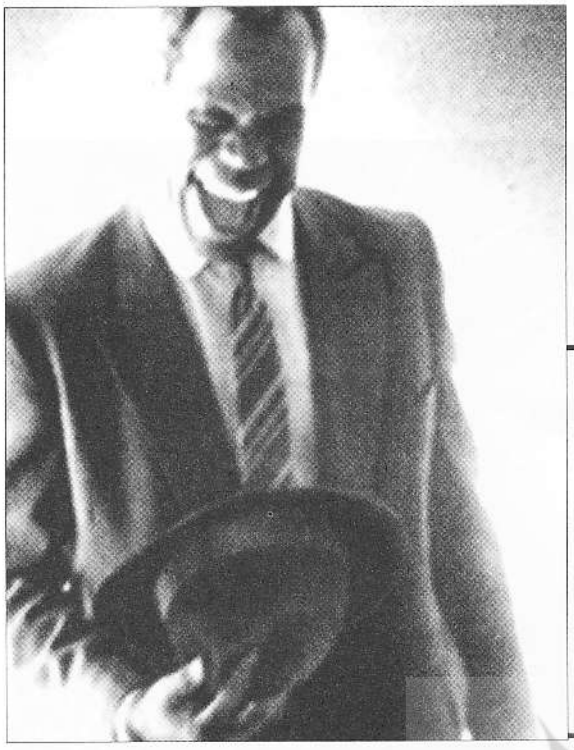


● ترجمهٔ مجید داودی

سینمای ملی امریکا (۲)

Tommy L.Loh

سینما

تبلور اختلاف‌های نژادی که همواره در تاریخ بشر مطرح بوده، در سرزمین‌هایی چون امریکا که مردمی از نژادهای مختلف ناچارند با هم همزیستی داشته باشند آشکارتر است. از سوی دیگر می‌دانیم سینما بازتاب‌دهندهٔ وضعیت فرهنگی و ساختار جوامعی است که فیلم در آن‌ها ساخته می‌شود. تبعیض نژادی که از همان اوایل قرن دست‌مایهٔ بسیاری از فیلم‌های برجسته قرار گرفت باگذشت زمان به خلق جریان اساسی جدیدی در سینمای جهان انجامیده که به مطالعه و تفسیر آن می‌پردازیم. در این بحث با رایدئولوژیکی که بر کل بحث حاکم است حایز اهمیت است.

پیدایش سینماهای ملی

هالیوود و سینمای مستقل سیاه‌پوستان

The Emergence of National Cinemas

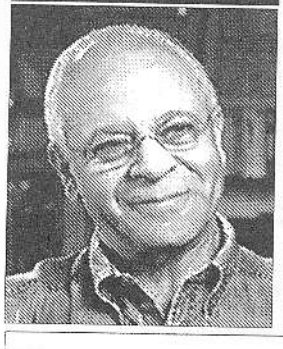
Hollywood and Independent Black Cinema

بذرهای شکل‌گیری سینمای مستقل سیاهان در آغاز تاریخ سینمای هالیوود نهفته است. هدف حرکت مستقل سیاهان این بود که به تصویری که از سیاه‌پوستان در سینمای هالیوود نشان داده می‌شد واکنش نشان دهد. بدون در نظر گرفتن این نقش مخالفت‌آمیز کارکرد سینمای مستقل سیاهان دیگر روشن نیست.

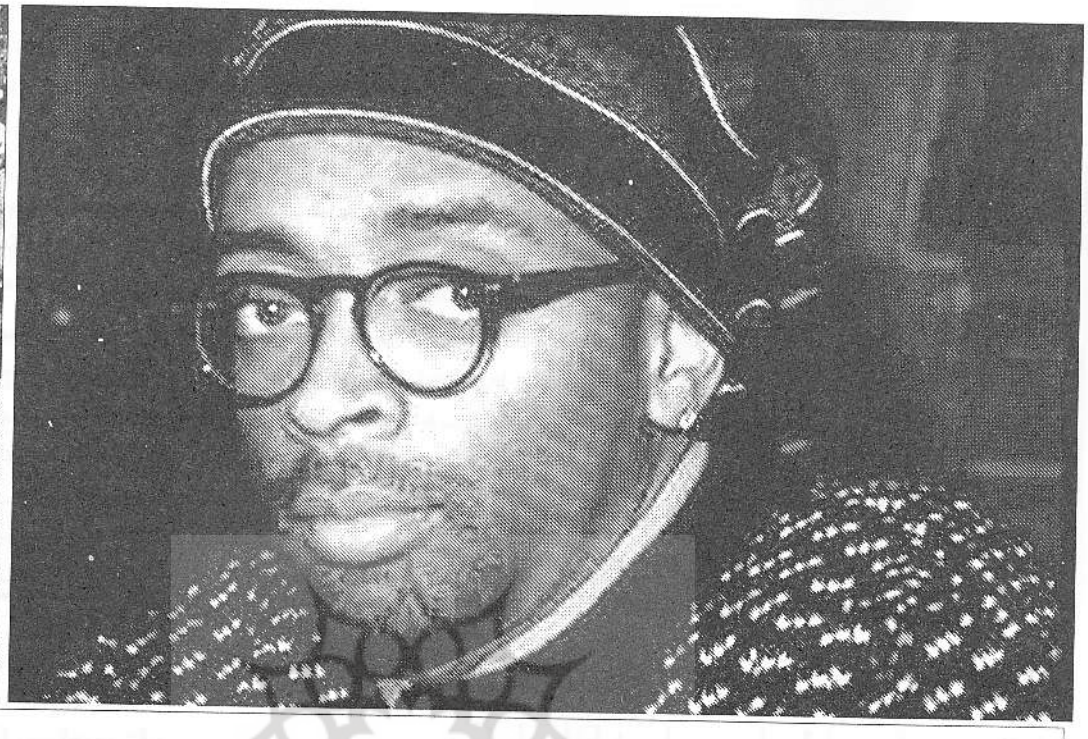
البته نباید از نظر دور داشت که در سال‌های پایانی قرن ۲۰، تفاوت اساسی میان فیلم‌های جریان مستقل سیاهان و فیلم‌های هالیوودی در رابطه با سیاهان (که اکنون دیگر به قهرمان پردازی در باب شخصیت آنان می‌پردازند) از میان رفته است. اما این وحدت از آغاز در تاریخ سینما وجود نداشته.

یکی از نخستین فیلم‌های مستقل سیاهان تولد یک نژاد ۱۹۱۸ Birth of a Race بود. سازنده این فیلم ای.جی. اسکات E.J.Scott با انگیزه‌های سیاسی در صدد ساختن فیلمی برآمده بود که در مقابل فیلم نژادپرستانهٔ تولد یک ملت ۱۹۱۵ Birth of a Nation ساخته دیوید وارک گریفیث D.W.Grifith قرار گیرد. گرچه فیلم‌های سینمای مستقل سیاهان در آغاز کار اصلاً براساس رابطه‌ای مخالفت‌آمیز با هالیوود شکل گرفته بودند اما به خاطر سلطهٔ هالیوودی روی مخاطبان (حتی مخاطبان سیاه) تحت تاثیر آن قرار داشتند. و گاهی برای ایجاد سرگرمی سیاهان را در نقش شخصیت‌هایی ابله نشان می‌دادند. اما حتی اگر گاهی منفی‌ترین جنبه‌های تصویر سیاهان در هالیوود به وسیله فیلمسازان سیاه تکرار می‌شد تا مخاطبان را جذب کند، اما مخالفت این فیلمسازان با جریان غالب هالیوود به این جنبه‌ها می‌چربید. درک این تناقض در آثار فیلمسازان سیاه به درک تقسیم‌بندی سه گانه تاریخ جریان مستقل سیاهان کمک می‌کند: دورهٔ پیش از آغاز مقاومت که در آن سیاهان به عنوان انسان‌هایی فرومایه و فرودست به تصویر کشیده می‌شدند. دورهٔ مقاومت که در آن فیلمسازان سیاه به ساخت فیلم‌هایی برضد فیلم‌های هالیوودی دست زدند، اما جنبهٔ اکشن و ساختار ایدئولوژیک حاکم بر آن فیلم‌ها را که ملهم از تضاد بین خیر و شر بود حفظ کردند، و دورهٔ حاضر که فیلمسازان هالیوودی و مستقل هر دو در جریان سینمای نوی سیاهان استحاله یافتند.

برای فیلم‌هایی از دورهٔ نخست که به موضوع بردگی می‌پرداختند و در تکوین ژانر فیلم‌های مرتب با زراعت و کشاورزی موثر بودند می‌توان به جزابل ۱۹۳۸ Jezebel و بر باد رفته ۱۹۳۹ Gone with the wind اشاره کرد. سپس از جنبش حقوق مدنی دههٔ ۶۰ اسطورهٔ زراعت امریکایی نابود شد و ایدئولوژی ژانرها یکباره برعکس شد که حاصل آن در فیلم‌هایی چون برده ۱۹۶۹ Slave و



میشل شولز



اسپایک لی

Mandingo ۱۹۷۵ به چشم می‌آید. فیلمسازانی چون گوردن پارکز Gordon Parks سعی کردند این چشم‌انداز نو در مورد مسأله برده‌داری را عمق بخشند و تصحیح کنند. یادگارهایی از ژانر زراعت Genre Plantation به صورت دست‌مایه‌های تمثیلی در گسترهٔ وسیعی از فیلم‌های معاصر باقی ماند که از آن جمله می‌توان به اثر مستقل جان سایلس John Sayles به نام برادری از سیارهٔ دیگر The Brother From Another Planet ۱۹۸۴ و فیلم استودیویی اسپیلبرگ با عنوان Color Purple ۱۹۸۵ اشاره کرد.

اصطلاح «سینمای مستقل سیاهان» در امریکا به چند مکتب مختلف فیلمسازی اطلاق می‌شود. علاوه بر استودیوهای هالیوود، باید به تلویزیون و مکتب فیلمسازی متأثر از دانشگاه UCLA اشاره کرد که حوزه‌های مختلفی را به وجود می‌آورند که فیلمسازی سیاهان در اواخر دهه‌های ۶۰ و اوایل دهه‌های ۷۰ در آن رونق گرفت. استودیوهای در اوایل سال‌های دهۀ ۶۰ به محض این که متوجه شدند مخاطبان سیاه می‌توانند بازار خوبی برای فروش محصولات آنان به وجود آورند، با حضور ورزشکاران سیاهی چون جیم براون Jim Brown و فرد ویلیامسون Fred Williamson، شروع به ساختن فیلم‌هایی چون Cotton comes to Harlem ۱۹۷۰ و Watermelon Man کردند. اما این موفقیت تجاری فیلم Sweet Sweet Back Baadasss song ۱۹۷۱ ساخته ملوین ون پیبل Melvin Van Peeble آن هم در دورهٔ تنگنای اقتصادی بود که شکل‌گیری این ژانر در هالیوود را تثبیت کرد. در این بین کارگردان هالیوودی سیاه‌پوستی چون میشل شولز Micheal Shultz و بازیگرانی چون فرد ویلیامسون، این ژانر را تا سال‌های ۱۹۹۰ ادامه دادند.

ساخته شدن فیلم‌های مرتبط به سیاهان در تلویزیون در دهۀ ۷۰ و پس از توجه به قتل مارتین لوترکینگ صورت پذیرفت در این باره تنها همین قدر اشاره می‌کنیم که فیلمسازان مطرحی چون مادلین اندرسون Madlein Anderson (سازندهٔ فیلم مالکوم ایکس ۱۹۶۹) و چارلز هابسون Charles Hobson (سازنده آفریقایی‌ها ۱۹۸۹) فیلمسازانی بودند که در سیستم تلویزیونی تربیت شدند.

بحث و جدل در مورد فیلمسازان سیاه‌پوستی که در مدرسهٔ UCLA تعلیم دیده بودند جدی‌تر است. فعالیت آنان مقارن بود با جنبش حقوق مدنی، فعالیت‌های آزادی‌بخش زنان و جنبش‌های ضد جنگ که در اثر جنگ ویتنام به وجود آمده بود. از این رو کار آنان در ابعاد اجتماعی عمق یافت.

یکی از مهم‌ترین فیلمسازان سیاه‌پوست که به لحاظ اجتماعی آگاه بودند میشل شولز بود. فیلم مطرح او Carwash ۱۹۷۶ به وسیله مشهورترین منتقد

معاصر خودش در امریکا ریچارد دیر Richard Dyer مورد بررسی دقیق قرار گرفت. دیر فیلم را به عنوان فیلم موزیکال نپذیرفت [تصور عمومی این بود که فیلم موزیکال است.] اماایدئولوژی سیاسی مستتر در فیلم را حلاجی کرد و از آن تمجید نمود. او اشاره کرد در این فیلم بین روایت و موسیقی رابطه‌ای مشابه آن‌چه در اغلب فیلم‌های دارای مخاطبان سیاه به چشم می‌خورد وجود دارد از St Louis Blues ۱۹۵۸ گرفته تا Hous party ۱۹۹۰ اما آن‌چه این فیلم را از آن‌ها جدا می‌کند استفاده فعالانه و آگاهانه از عناصر موسیقایی است.

دیر این فیلم‌ها را موزیکال نمی‌داند، زیرا معتقد است در فیلم‌های موزیکال شناخته شده [مربوط به سفیدپوستان] موسیقی در پس زمینه قرار دارد مانند آوای موسیقی The Sound of Music ۱۹۶۵ وسیله‌ای است برای رساندن شخصیت‌ها به آرمان‌شهرشان، اما در فیلم‌های سیاهان موسیقی علاوه بر این که به وسیلهٔ شخصیت‌ها اجرا می‌شود در بافت روائی خودِ فیلم جریان دارد. در واقع تکرار موتیف‌های موسیقی در فیلم‌های سیاهان بیشتر به این اشاره دارد که امور به‌ندرت تغییر می‌کنند، فقط بیشتر مواقع تکرار می‌شوند. دیر به شکلی این فرم

تکراری در موسیقی و روایت سینمایی سیاهان را به زندگی کارگر سیاه‌پوست مهاجر تشبیه می‌کند که دایم از اردوگاهی به اردوگاه دیگر می‌رود بی این که هرگز مساله رسیدن به نقطه‌ای تازه مطرح باشد.

به هر حال باید توجه داشت اکثر منتقدان ظهور و تداوم سینمای سیاهان را در ارتباط با مسائل اقتصادی و ایدئولوژیک حاکم بر جامعه امریکا مربوط می‌دانند. از این رو بحران اقتصادی سال ۱۹۷۱ در هالیوود در سینمای سیاهان بسیار موثر بود. مدیران هالیوودی تصمیم گرفتند به جای این که مستقیماً این محصولات را تهیه کنند، با قراردادهای تولید، فیلم‌های مربوط به سیاهان را به تهیه کننده‌های مستقل واگذار کنند. این واقعه برای بسیاری از فیلمسازان از جمله گوردن پارکز جونیور و مایکل شولز به اندازه فیلمسازان مستقلی چون مالوین ون پیبل و بیل گان Bill Gun مغتنم بود. وضعیت سیاسی پس از تصویب حقوق مدنی هم در زمینهٔ تسری امور مربوط به این سینما امری مهم بود. این ترفند برای مدیران هالیوودی هم مفید واقع شد. آن‌ها توانستند با این دستاویز قشر جوانی از مخاطبان سیاه را به سالن‌ها بکشانند و به این ترتیب فشار اقتصادی را تا حدی تعدیل کنند.

البته این قضیه پس از گذشت یکی دو دهه شکل طعنه‌آمیز یافته: فرمول حمایت از سیاهان که به وسیلهٔ سینمای هالیوود برای رهایی از تنگنای سیاسی اتخاذ شده بود به وسیلهٔ فیلمسازان مستقلی پیاده می‌شد که هدف اصلی آن‌ها مبارزه با سینمای هالیوود بود. این انحلال فیلمسازان مستقل در نظام استودیویی به جایی رسید که ون پیبل یکی از سردمداران آنان اعلام کرد که قوانین زیبایی‌شناسی هالیوود تاثیرگذارترین استراتژی ممکن برای جذب مخاطب سیاهی است که نمی‌توان به طریق دیگر او را جذب نمود.

رویکردهای متأثر از نژاد، جنسیت و سیاست به سینمای سیاهان

اغلب انتظار می‌رود فیلمسازان سیاه‌پوست دغدغه‌های تماشاگران را از دیدگاه‌های متفاوت مورد توجه قرار دهند یعنی موضع‌گیری‌های مربوط به وضعیت طبقاتی، جنسیت و نژاد در جامعه سیاه‌پوستان را مورد بررسی قرار دهند. برای ملموس‌تر شدن مطلب یک مثال می‌زنیم: اسپایک لی Spike Lee را در نظر بگیرید. اغلب منتقدان فعالیت او را نقطه اوج سینمای مستقل سیاهان می‌دانند. لی در اطراف خود طیف وسیعی از منتقدان سیاه دارد که عبارتند از فمنیست‌ها، اصول‌گراها، آنارشیست‌ها و رادیکال‌های سیاسی، که همهٔ آن‌ها برای جلب توجه به موضوعات مورد علاقه‌شان هوار می‌کشند. اما حق یک هنرمند برای نگاه‌کردن به جهان از زاویه‌ای خاص چه می‌شود؟ نظریه مربوط به سینمای سیاهان که دیدگاه هر فیلمساز یا مخاطبی را به دیدگاهی خاص فرو می‌کاهد بسیار محدود است. از سوی دیگر این دید که دیدگاه فیلمساز می‌بایست با دیدگاه هر سیاه‌پوستی منطبق باشد هم چندان منطقی نیست.

پرسش در مورد ارزش سیاسی آثار اسپایک لی به وسیلهٔ دو منتقد امیری باراکا Amiri Baraka و هوستن بیکر Houston Baker مورد بحث قرار گرفته که دو تفسیر متضاد از آثار اسپایک‌لی دارند.

باراکا، او را با گرایشی ارتجاعی به نسل فیلمسازان سیاه جوان مربوط می‌داند که به فعالیت‌های اقتصادی بیش از مسائل سیاسی اهمیت می‌دهند. او اسپایک‌لی را متهم می‌کند که به تقلید از سیاست‌مداران انقلابی سیاه تحلیل‌های واقعی طبقاتی را در جدال میان سیاه پوست و سفید پوست مضمحل کرده است. همین‌طور باراکا عقیده دارد اسپایک‌لی در فیلم کار درست را انجام بده Do the Right Thing جنبش آزادی‌بخش سیاهان را از اهمیت انداخته است. برخلاف باراکا، بیکر فیلم‌های لی را ملهم از اهدافی عالی به‌شمار می‌آورد. به عقیدهٔ او پرداختن به اقتصاد در فیلم‌های لی تحت تاثیر ایدئولوژی سیاسی است. به عقیدهٔ او فیلم لی به عنوان ۱۹۸۳ we: Joe's Bedstuy Barber shop Cut Heads نشانگر این است که چه‌طور یک هنرمند سیاه‌پوست فرهنگ و ارتباطات سیاهان را چه‌گونه نهادینه می‌کند. او پرداختن به سیاست‌های شهر نیویورک را جز لاینفک اغلب آثار اسپایک‌لی به شمار می‌آورد.

اغلب منتقدان از جمله باراکا و بیکر معتقدند لی آن‌چنان که باید و شاید در فیلم‌هایش شخصیت زنان را مورد توجه قرار نداده است. منتقدان فمنیست سیاه‌پوست چون ژاک ژان Jacquie Jones پس از بررسی مکانیسم‌های مورد استفاده فیلمسازان مرد سیاه و سفید به این نتیجه رسیده‌اند که آنان ابعاد انسانی جنسیت نزد سیاهان را رد می‌کنند. و این امر را به ناشناخته ماندن بخش عمده هویت سیاهان در عرصه سینما مربوط می‌دانند. بحث‌های مربوط به بازنمایی نژاد و جنسیت در سینمای سیاهان امروز در مرکز بحث‌های مربوط به مخاطبان هنر قرار دارد، بحثی که پیچیدگی‌ها و قابلیت‌های بالقوهٔ سینمای مستقل سیاهان، و آیندهٔ قابل تعالی این سینما را بیش‌تر مشخص می‌کند.

□