فیلم‌های آمریکایی

حضور سیاهپوستان در سینمای آمریکا

● جیم پاینز
○ محمدرضا لیراوی

نخستین روزهای سینما

تصاویر سیاهپوستان نقش برجسته‌ای در سراسر تاریخ آمریکا به عهده داشته است. این تصاویر به نخستین روزهای روند شکل‌گیری خود سینما باز می‌گردند؛ به زمانی که تامس ادیسن [1] سیاهپوستان را در شماری از فیلم‌های شهر فرنگی کینه توسکوپ به کار می‌گرفت، از آن جمله در «کاکاسیاه‌های کوچولو می‌رقصند» [2] (۱۸۹۳)، «سه مرد می‌رقصند» [3] (حدود ۱۸۹۳)، «کاکاسیاه‌های رقاص» [4] (۱۸۹۵)، که دبلیو. کی. ال. دیکسن [5]، همکار ادیسن، برای شرکت ادیسن ساخت و «زنی از هند غربی کودکی را حمام می‌دهد» [6] (حدود ۱۸۹۵). همگام با تحول نمایش فیلم از قالب شهر فرنگ به پردهٔ بزرگ، این تصویرپردازی قوم‌نگارانهٔ کاذب، با عناوینی که ویژگی مشخصه دارند، در طی سال‌های نشو و نمای سینمای آمریکا به راه خود ادامه داد. برخی از این عناوین چنین هستند: «بچهٔ سیاه رقاص» [7] (ادیسن، ۱۸۹۷)، «سیاه‌زنگی‌های رقاص» [8] (شرکت آمریکن میوتوسکوپ، ۱۸۹۷)، «رقص بومی دختران هند غربی» [9] (ادیسن، ۱۹۰۲)، و «کاکاسیاه‌های جامائیکایی در حال رقصی دوگام» [10] (ادیسن، ۱۹۰۷).

این فیلم‌های اولیه گرچه از نظر تکنیکی صیقل نیافته بوده و قدرت نمایشی شیوه‌های بازنمایی سینمای تکامل یافته‌تر بعدی را نداشتند، با این وجود در استقرار لحن و ویژگی کلی فرهنگی بازنمایی نژادی سیاهان در رسانهٔ سرگرمی جمعی نوظهور تصاویر متحرک نقشی مؤثر داشتند. جوهر نژادی (و نژادپرستانه) این تصویرپردازی فرهنگی سینمایی به ویژه در نقشمایه‌های کمیک تجلی پیدا می‌کرد. این نقشمایه‌ها بر باسمه‌های غریبی از سیاهان براساس فرهنگ و سنت مزارع پنبه در جنوب تأکید می‌کردند لذا منابع شخصیت‌ها و موقعیت‌های مربوط به سیاهپوستان بسیار محدود بود و عمدتاً نمایش‌های «مربوط به مزارع پنبه»، از قبیل مسابقات هندوانه‌خوری و رقص بچه‌های سیاهپوست را در بر می‌گرفت.

«دزدان جوجه» [11] (۱۸۹۷)، «مسابقه هندوانه‌خوری» [12] (۱۸۹۹) و «کاکاسیاه‌های کوچولو» [13] (۱۹۰۵) ساختهٔ ادیسن در زمرهٔ اولین به اصطلاح فیلم‌های کوتاه کمدی قومی جای داشتند که به تثبیت تصویر سینمایی سیاهان به عنوان شخصیت‌هایی که موجب انبساط خاطر می‌شوند کمک کردند. بسیاری از درونمایه‌ها و قراردادهایی که در این کمدی‌های سینمای اولیه به خدمت گرفته می‌شد در واقع از گروه‌های تئاتری سیار که چهرهٔ خود را سیاه می‌کردند و نیز از سنت‌های وودویل [14] نشأت می‌گرفت. از همین رو در طی دورهٔ سینمای صامت استفاده از بازیگران سفیدپوستی که پوست سوخته داشتند یا چهره‌شان را سیاه می‌کردند برای ایفای نقش

«سیاه» یا «کاکاسیاه» امری رایج بود. نیاز به گفتن نیست که وضعیت‌های داستانی که این سیاهپوستان کاذب در آنها ظاهر می‌شدند غالباً، اگر نگوییم یکسره توأم با منت‌گذاری و فخرفروشی، مضحک بودند.

برای مثال، در «تمساح و بچه کاکاسیاه» [۱۶] (ادیسن، ۱۹۰۳) مردی سیاه (بازیگری سفیدپوست با چهرهٔ سیاه شده) با ضربات تبر بدن تمساحی را شکافته و پسرک سیاهپوستی را که توسط تمساح بلعیده شده، نجات می‌دهد. این داستان نشان‌دهندهٔ شیوه‌ای است که بچه‌های سیاهپوست در فیلم‌های اولیه همواره، به سبک و سیاق «سامبو پسرک سیاهپوست» [۱۷]، به‌عنوان بچه‌های نحس و بخت برگشته ترسیم می‌شدند. «خواستگاری و عروسی یک سیاه برزنگی» [۱۸] (۱۹۰۵) گرچه به عنوان «یک کمدیِ اصیلِ ابتوپیایی» تبلیغ می‌شد، در واقع، یک نمایش کمدیِ نمونه‌وار گروه‌های سیار بود که تصویری کاریکاتوری از ماجرای نامزدیِ یک زوج «سیاه زنگی» ارائه می‌داد «وقفه در طاس‌بازی» [۱۹] (زلیگ، ۱۹۰۵)، که نمونهٔ به ظاهر بی‌غرضانهٔ دیگری در این مجموعه کمدی‌های نژادیِ اولیه است، با خامدستی استعاره‌های نژادپرستانه را با توصیف گروهی شخصیت‌های نمایش‌های سیار در هم می‌آمیزد آنها که چهره‌هایشان را سیاه کرده‌اند، طاس بازیِ خود را رها می‌کردند تا به تعقیب یک جوجه بپردازند!

زیگموند لوبین [۲۰]، که یکی از طلایه‌داران برجستهٔ نخستین روزهای سینما بود با بهره‌گیری از نقشمایه‌های نژادیِ خنده‌دار، و به ویژه با فیلم‌های کوتاه کمدی مشهور «راستوس [۲۱]» خود موقعیت حرفه‌ای نسبتاً موفقی برای خود دست و پا کرد. «چگونه راستوس تکه گوشت خوکش رابه چنگ آورد؟» [۲۲] (۱۹۰۵)، «چگونه راستوس بوقلمونش را گیر آورد؟» [۲۳] (۱۹۱۰)، و «راستوس درسر زمین زولوها» [۲۴] (۱۹۱۰). و طنز «قومی»اش سیاهپوستان هوادار حق رأی زنان» [۲۵] (۱۹۱۳) در زمرهٔ این رشته فیلم‌ها جای داشتند. این فیلم آخر با داستانی دربارهٔ دسته‌ای نظافتچی‌سیاهپوست که خود را برای تحت فرمان در آوردن شوهرانِ دمدمی‌مزاجشان سازماندهی می‌کنند جنبش زنان معاصر را به مضحکه می‌گیرد.

این نقشمایه‌های نژادی اولیه معمولاً در وضعیت‌های اجتماعی و نژادیِ تفکیک‌شده گنجانده می‌شدند. در این وضعیت‌ها شخصیت‌هایی با چهره‌های سیاه شده، قطعه‌های کمیک اغراق شدهٔ نمونه‌وار و ثابتی را برای سرگرمیِ مخاطبان سفیدپوست اجرا می‌کردند. در این وضعیت‌های داستانی، هیچ گونه کنش متقابل نمایشیِ حائز اهمیتی میان شخصیت‌های سیاه و سفید به چشم نمی‌خورد؛ در واقع، تأکید بر قطعات توصیفیِ «قومی» مستقلی بود که طراحی شده بودند تا به خاطر کیفیت‌های خاصِ خود به عنوان نوآوری‌های بصری عمل کنند. گهگاهی، مانند مورد خواستگاری و عروسیِ یک سیاه برزنگی که پیش از این ذکر شد با موجیگریِ فراوان چنین تبلیغ می‌کردند که فیلمیِ خاص از نظر قومی اصیل است. شرکت‌های تولید فیلم احتمالاً این تدبیر را برای متمایز کردن محصولات خود از دیگر کمدی‌های مضحکهٔ مشابه به کار می‌گرفتند. این کمدی‌های مسخره در این زمان ساخته می‌شدند و بدون تردید در بین مخاطبان سفیدپوست شیفته‌شده از محبوبیت برخوردار بودند.

رشتهٔ دیگری از کمدیِ سینمایی که در طی این دوره با اقبال عامه روبه‌رو شد، به برخوردهای به ظاهر جنسی میان شخصیت‌های سیاه و سفید می‌پرداخت. لیکن، بسیاری از این کمدی‌های بینانژادیِ کاذب برای دستیابی به این هدف بر شوخی‌های بصریِ بازیگرانی که چهره‌شان را سیاه کرده بودند تکیه داشتند. این شخصیت‌ها به نحو شهودی به عنوان وردست قهرمانان اصلیِ سفیدپوست (و عموماً مذکر) فیلم‌ها ظاهر می‌شدند. «تنتویس رنگی‌پوست» [۲۶] (ادیسن، ۱۹۰۹) فیلم نمونه‌وار این ژانر است. شوهر سفیدپوست آب زیرکاهی منشیِ موطلایی خود را با نشاندن زن نظافتچیِ سیاهپوستی به جای او از چشم همسرش پنهان می‌کند. شوخیِ شخصیت‌هایِ با چهرهٔ سیاه شده همچنین مؤلفه‌ای بنیادی در دورهٔ کمدی‌های مربوط به عروسی و ازدواج بود. کمدی‌هایی از قبیل «دلباخته» [۲۷] (۱۹۰۷)، «قصهٔ عاشقانهٔ غم‌انگیز یک قوطی توتون» [۲۸] (۱۹۱۱)، و «هفت شانس» [۲۹] (۱۹۲۵). که در آن خواستگاری بنبیار، که مجبور است برای ادعای ارثیه‌اش به سرعت ازدواج کند، به طور تصادفی در شرف عروسی با زنی‌سیاهپوست است. او با فراری موفقیت‌آمیز «نجات پیدا می‌کند». به هر حال، این فیلم‌های کوتاه کمدی دلمشغول درونمایه‌های جنجال برانگیزی چون آمیزش نژادی نبودند بلکه عمدتاً بنا به مقتضیات شوخی‌های بصریِ بازیگران با چهرهٔ سیاه

شده و بخت برگشتگیِ جنسیِ قهرمانان اصلیِ سفیدپوست ساخته می‌شدند.

«جنگ ملت‌ها» [۳۰] (پایوگراف [۳۱]، ۱۹۰۷) مقصدی بالنسبه زیانبارتر داشت و شاید بیش از سایر فیلم‌ها از گرایش سینمای اولیه به تصاویر توهین‌آمیز از سیاهان حکایت می‌کرد. این فیلم که ملغمه‌ای از باسمه‌های نژادی بود رشته‌ای از زوج‌های قومی - از جمله یهودی‌ها، مکزیکی‌ها، ایرلندی‌ها و سیاهپوستان - را به تصویر می‌کشد. این زوج‌ها با یکدیگر به زدوخورد می‌پردازند و عموماً نقش‌های باسمه‌ایِ مربوط به خودشان را ایفا می‌کنند. به هر حال، در صحنهٔ پایانیِ فیلم تمامی این جنگجویان قومی به غیر از سیاهان با یکدیگر آشتی می‌کنند. به عبارت‌دیگر، این سیاهان نمادین در دیدگاه آرمانشهری (و نژادپرستانه) جامعهٔ مدنی و هم‌آوایی عام فیلم به صراحت طرد یا از حقوق اجتماعیِ خود محروم می‌شوند.

فیلم‌های صامت به کرات سیاهان را با چنین لحنی افراطی تحقیر می‌کردند گرچه احتمالاً گرایش قوی‌تری به سوی شیوه‌های بیانیِ پدرسالارانه وجود داشته که بر اندیشه‌های نسبتاً ملایم‌تر، اما همچنان نژادپرستانه، پیرامون سرسپردگی و مایهٔ انبساط خاطر بودنِ سیاهان تأکید می‌کردند. اسطورهٔ مزارع پنبه در جنوب در محکم کردن جای پای این تصویرپردازی در یک چارچوب فرهنگی که به سادگی قابل شناسایی است، نقشی اساسی بازی می‌کرد. این اسطوره مجموعه‌ای استقرار یافته از نقشمایه‌های فرهنگی و ادبی را تشکیل می‌داد که اساساً از آنِ آمریکاییانِ سفیدپوست بوده و به آسانی می‌توانستند به زبان بیان سینمایی بازپرداخته شوند.

بدین ترتیب ژانر مزارع پنبه از همان اوان تولد سینما در کارنامهٔ سینمای آمریکا تثبیت شد. الگوی نخستینِ این ژانر، رمان کلاسیک ضد برده‌داریِ «کلبهٔ عمو توم» [۳۲] نوشتهٔ هریت بیچراستو [۳۳] بود - که اول بار به سال ۱۸۵۲ منتشر شد - . این کتاب بسیار عامه‌پسند نمونهٔ اولیهٔ روایت مربوط به مزارع پنبه را، که سرشار از صحنه‌های خانوادگیِ ملودراماتیک، شخصیت‌های قابل بازشناسی (از جمله سیاهان باسمه‌ای)، صحنه‌های دراماتیک تعقیب، تصویرپردازیِ آشنا از زندگی اشرافی کاذب پیش از جنگ، و غیره بود، در اختیار فیلمسازانِ اولیه قرار می‌داد تا سال ۱۹۲۸ حداقل هفده برگردان سینمایی کتاب است و به نمایش درآمده بود، از جمله ساختهٔ ادوین اس. پورتر [۳۴] برای شرکت ادیسن در سال ۱۹۰۲، که خود نقطه عطفی به شمار می‌آمد و یکی از طولانی‌ترین و پرهزینه‌ترین فیلم‌های سینمایی تا آن زمان بود.

نسخه‌های سینماییِ «کلبهٔ عمو توم» رویکردی را دنبال می‌کردند که قبلاً توسط اقتباس‌های تئاتریِ متعدد تثبیت شده بود. آنها فرمانبرداریِ شخصیت عمو توم را می‌ستودند و از شخصیت تلهسی [۳۵] پسرک ژنده‌پوش ولگرد و گروتسکی می‌ساختند. زیرمتن اخلاقیِ کتاب در این اقتباس‌های سینمایی جلوهٔ چندانی نمی‌یافت، گرچه به نحوی جالب، برگردان ۱۹۲۷ (که توسط هری پولارد [۳۶] برای یونیورسال کارگردانی شد) به ماجراهای پر سر و صدا انجامید. چارلز گیلپین [۳۷]، بازیگر سیاه‌پوست برجسته تئاتر که برای ایفای نقش عمو توم انتخاب شده بود (و بدین ترتیب یکی از معدود سیاه‌پوستان واقعی بود که در طی دورهٔ سینمای صامت چنین

نقشی به عهده گرفتند، در اعتراض به پرداخت عاری از همدلی شخصیت خود، بازی در آن را نیمه‌کاره رها کرد. این نقش به یک بازیگر سادیوست دیگر، جیمز بی. نو [28] واگذار شد اما دیدگاه سیاسی گیبلین در خاطره‌ها ماند.

ژانر مزارع پنبه، به همراه تصویرپردازی نژادی خود، در دورهٔ سینمای صامت با شاهکار سینمایی دی. دبلیو. گریفیث [29] «تولد یک ملت» [30] (۱۹۱۵) به نقطه اوج خود رسید. این فیلم به درستی به خاطر دستاوردهای هنری خود ستایش شده و در عین حال، به حق به خاطر محتوای عمیقاً نژادپرستانه‌اش مورد سرزنش قرار گرفته است. این فیلم به مضمون خاص جنگ داخلی آمریکا و دورهٔ بازسازی در جنوب می‌پردازد؛ یعنی آن ضایعهٔ روحی ملی که در زمانی که گریفیث فیلم را می‌ساخت هنوز گریبان‌گیر بسیاری از آمریکاییان بود. گریفیث خود یک جنوبی بود که بر طبق ارزش‌های محافظه‌کارانه و سنتهای جنوب قدیم، نشو و نما یافته بود اما تصویر حماسی که او از آن تجربهٔ تنگ‌اندیشانه ارائه کرد، موفق شد منافع و انرجار فرقه‌ای را به نفع هدف‌های آرمان‌شناختی گسترده‌تر منقوش و تیره و تار کند. او برای دستیابی به این هدف زندگی دو خانواده را که به ترتیب نمایندهٔ شمال و جنوب هستند در هم می‌تند. شیوه‌های زندگی متعارض این دو خانواده سرانجام به خاطر منافع مشترک ناشی از تفوق سفیدپوستان، یا به گفتهٔ یکی از عناوین فیلم، «به خاطر دفاع از حق طبیعی آریایی‌شان»، با یکدیگر به سازش می‌رسند.

«تولد یک ملت» الگوی گروتسک یاسمه‌پردازی نژادی را ادامه می‌داد؛ الگویی که ویژگی مشخصهٔ فیلم‌های اولیه‌ای چون جنگ ملت‌ها بود، اما فیلم گریفیث با شدت و حدت بیشتر، در چارچوب آرمان‌شناختی مشخص‌تر، و با تأکید بیشتر بر تصویر سیاهان به عنوان چهره‌های ضد قهرمان، به این یاسمه‌سازی می‌پرداخت. این فیلم همچنین یکی از فیلم‌های انگشت‌شماری بود که وقیحانه از کلیشهٔ جنسی مرد سیاه سوءاستفاده می‌کرد تا ارزش‌های برتر سفیدپوستان را به صراحت بیان کند. این نژادپرستی جنسی نقش محوری در تحول درونمایهٔ فیلم به عهده دارد و در صحنهٔ پایانی نجات در آخرین لحظه به اوج خود می‌رسد. این صحنه اعمال «کوکلوس کلان‌ها» [31] را، که گریفیث عنوان «ناجی تمدن سفید»

بدانها می‌دهد، توجیه می‌کند.

در هر جا که فیلم به نمایش در می‌آمد، احساسات نژادی غلیان می‌کرد و این به شورش‌هایی در چندین شهر بزرگ در سراسر ایالات متحده منجر شد در حالی که این شورش‌ها شهرتی برای فیلم دست و پاکرد که بدون تردید فروش فیلم را افزایش داد. خود گریفیث به خاطر نژادپرستی بی‌شرمانه و ظاهر رومانتیک بخشیدن به گروه بدنام کوکلوکس کلان ـ که در طی چند ماه نمایش فیلم تعداد اعضایش سه برابر شده بود ـ توسط مطبوعات لیبرال و سیاه به شدت مورد حمله قرار گرفت. سینماهایی به تعطیلی کشانده شدند و «انجمن ملی برای ارتقاء حقوق رنگین‌پوستان» [32] که به تازگی شکل گرفته، بود موفق شد در چندین ایالت مقام‌های مربوطه را وادار کند تا نمایش فیلم را اعلام کنند. این انجمن همچنین باب مذاکراتی را با کارل لیملی [33] از رؤسای استودیو یونیورسال گشود تا زمینه ساختن فیلمی جایگزین با عنوان «رؤیای لینکلن» [34] را ـ که به بزرگداشت پیشرفت وحدت آفریقا ـ آمریکا می‌پرداخت، آماده کند. اما این طرح هرگز جامهٔ عمل نپوشید. امت جی. اسکات [35]، آمریکایی آفریقایی‌تباری که منشی شخصی بوکر تی. واشینگتن [36]، رهبر جنبش حقوق سیاهان بود در ابتکار عملی همزمان ساختن فیلمی حماسی و ضد التهابی را که نقطه مقابل شاهکار نژادپرستانهٔ گریفیث باشد وجههٔ همت خود قرار داد.

به رغم مشکلات سازماندهی و مالی که این طرح را تقریباً از پا انداخت، نسخهٔ کوتاه‌شده‌ای از این فیلم سرانجام در سال ۱۹۱۹، با عنوان «تولد یک نژاد» [37] راهی سالن‌های نمایش شد.

این اعتراضات علیه «تولد یک ملت» و تلاش‌ها برای تهیهٔ فیلمی ضد ـ التهابی از آن جهت که نیاز به شکلی از سینمای متفاوت در برابر بازنمایی نژادپرستانه مطرح می‌کردند از اهمیت برخوردار بودند. لیکن، این فعالیت همچنین موقعیت ضعیف مستقلین ـ به ویژه مستقلین آفریقایی ـ آمریکایی که به تازگی حضور خود در تولیدات سینمایی را تثبیت می‌کردند ـ را در مقایسه با نظام نوظهور استودیویی به وضوح نشان می‌داد. به عبارت بهتر، ابتکار عمل‌های جایگزین یا مخالف خوان به سادگی نمی‌توانستند روش‌های حاکم بازنمایی (نژادی) را از میان به در کنند.

صدا و گرایش به احیاء «جنوب شرقی» در دهۀ ۱۹۳۰

ظهور صدا در اواخر ۱۹۲۰ تحول نهادین سینما (ی آمریکا) را شتاب بخشید. صدا همچنین تأثیری بر بازنمایی نژادی به جای گذاشت، چرا که اجازه می‌داد درجه‌ای از پالودگی درقالب‌های سنتی رسوخ کند در متن رقابت‌های شرکت‌ها درون صنعت سینما بود که برادران وارنر - یکی از شرکت‌های بزرگ‌تر و مستقل تولید فیلم - با اولین فیلم ناطق با جهت‌گیری توده‌ای که از نظر تجارتی موفق بود، ابتکار عمل را به دست گرفت - «خوانندۀ جاز» [۴۸] (۱۹۲۷)، که «اولزه‌خوان احمق» [۴۹] (۱۹۲۸) در پی آن آمد. اما موفقیت تجارتی هر دوی این فیلم‌ها عمدتاً مرهون ستاره‌شان بود. آل جولسون [۵۰] بازیگر - خوانندۀ سفیدپوست و محبوب صحنۀ نمایش، که به خاطر به اصطلاح «تقلید از کاکاسیاه» با چهرۀ سیاه شده شهرت داشت.

بهره‌گیری «هنری» جولسون از چهرۀ سیاه شده در این فیلم‌ها تنوع جالبی در درونمایه‌ای سنتی به شمار می‌آید. این کاربرد در حالی که آشکارا تا حدی بر اساس کاریکاتور نژادی قرار گرفته، به طور کامل در مقولۀ گروتسک «تقلید از کاکاسیاه» یعنی نحوۀ استفادۀ سینمایی از این قرارداد جای نمی‌گیرد. «من دیگر» سیاه - چهرۀ جولسون معمولاً در لحظه‌ای تعیین‌کننده در تحول طرح فیلم ظاهر می‌شود، اما بیشتر مانند دلقکی به مفهوم سیرکی کلمه عمل می‌کند تا «کاکاسیاهی» کاریکاتوری به مفهوم نمایش سیار سنتی. لذا، روشی که او با چهرۀ سیاه شدۀ نقش «بچه‌های سیاهپوست» را در انتهای «خوانندۀ جاز» (که تصادفاً داستانی یهودی است) بازی می‌کند برای دستیابی به مقاصد ملودراماتیک بیشتر توسط میل به بهره‌گیری از محتوای عاطفی یا کیفیت‌های همدلی برانگیزی که تصویر نمایش سیار قصد دارد القاء کند برانگیخته می‌شود تا به واسطۀ نیاز به تقلیدی این چنین از «کاکاسیاه».

تا سال ۱۹۲۹، شمار چشمگیری از استودیوهای عمده محصولاتی با گروه بازیگران سیاه را برنامه‌ریزی می‌کردند که از تکنولوژی نوپای صدا سود می‌جستند. استودیو فوکس زمانی که «قلب‌ها دو دیکسی» [۵۱] (۱۹۲۹) را به بازار عرضه کرد همچنان در حال آزمودن سیستم صوتی خود، موویتون [۵۲] بود این فیلم که در زمان خود به عنوان «اولین فیلم ناطق با بازیگران تمام‌سیاهپوست» مورد ستایش قرار گرفت نمایش مجلل نمونه‌وار رقص و آوازی سرشار از باسمه‌های نژادی سنتی بود. متروگلدوین مایر با به کارگیری سیستم صوتی خاص خود ویتافون [۵۳] فیلم «هاله لوبا» [۵۴] به کارگردانی کینگ ویدور [۵۵] را تولید کرد. این فیلم گرچه اساساً یک نمایش باشکوه مزارع پنبه بود از نظر هنری فیلم برتری به شمار می‌رفت.

«هاله لوبا» به خاطر بیان واضح تصویرپردازی نژادی در چارچوب نیروی محرکۀ صوری فیلم، بعد تازه‌ای به بازنمایی سینمایی سیاهپوستان بخشید. این اشارۀ ویدور که او «مقدم بر هر چیز به نمایش کاکاسیای جنوبی آن گونه که هست دل بسته» رنگ و بوی پدرسالاری قدیمی را دارد؛ اما همچنین می‌توان آن را به عنوان واکنشی «آزادمنشانه» در قبال تصاویر باسمه‌ای از سیاهان که در فیلم‌های آمریکایی آن زمان رایج بود تعبیر کرد. در حقیقت، شباهت‌های نزدیکی میان دلمشغولی‌های ویدور پیرامون سبک در «هاله لوبا» و جنبش ادبی رئالیستی جنوب در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به چشم می‌خورد، چرا که هر دو می‌کوشیدند با به خدمت گرفتن «طبیعت‌گرایی» (ادبی) با اصولگرایی محافظه‌کارانۀ جنوب به مقابله برخیزند. از این رو، استفادۀ خلاق ویدور ازصدا و تصویر، نه تنها بر شمایل‌نگاری طبیعت‌گرایانۀ جنوب روستایی تأکید می‌کند بلکه یک سبک تصویرپردازی نژادی را نیز می‌آفریند که در سینمای مسلط بی‌سابقه بود.

به هر حال، پدرسالاری گوش‌خراشی که در زیربنای «هاله لوبا» جای داشت تأثیر بسیار ناچیزی بر تصاویر بعدی از سیاهان در فیلم گذاشت. حتی ویدور زمانی که فیلم «به سرخی گل رز» [۵۶] (۱۹۳۶) می‌ساخت واقع‌گرایی پدرسالارانۀ خود را یکسره رها کرده بود. این درام نمونه‌وار جنگ‌داخلی، مانند بسیاری فیلم‌های دیگر طرفدار جنوب که طی دهۀ ۱۹۳۰ ساخته می‌شدند، از اندیشه‌های رومانتیک شدۀ جنوب قبل از جنگ که آکنده از محتوای وابستگرای نژادی بود، حمایت می‌کرد.

تصویری انتقادی‌تر از جنوب آمریکا در رشته‌ای از فیلم‌های واقع‌گرای اجتماعی دهه ۱۹۳۰ ارائه شد. «من یک فراری از دسته زندانیان زنجیری هستم» [۵۷] (۱۹۳۳)، «خشم» [۵۸] (۱۹۳۶)، «آنها فراموش نخواهند کرد» [۵۹] (۱۹۳۷)، «لژیون سیاه» [۶۰] (۱۹۳۷) و «لژیون وحشت» [۶۱] (۱۹۳۷) در زمرۀ این رشتۀ فیلم‌ها جای داشتند. آنها درونمایه‌های معاصر مشاجره برانگیز، از قبیل قوانین جزایی آبروباختۀ

این ناحیه، خشونت گروه اراذل و اوباش و اعمال اینچ، را در کانون توجه خود قرار می‌دادند. این تصویر «واقع‌گرایانه» از ناحیهٔ جنوب با تأکیدی که بر بی‌عدالتیِ اجتماعی شایع و حس جداافتادگی، به وضوح مخاطبان را به وحشت می‌انداخت. لیکن، خودِ این فیلم‌ها در فرو ریختن کامل پایه‌های تصویرِ محبوب‌تر جنوب رمانتیک شده‌ای که هالیوود به تبلیغ آن ادامه می‌داد ناکام ماندند.

ژانر پیش از جنگ در فیلم جنجالی «بر باد رفته» [۲] (۱۹۳۹) به نقطهٔ اوج خود رسید. این فیلم بر اساس رمان حجیم مارگرت میچل [۳] (که اول بار در سال ۱۹۳۶ منتشر شد) قرار داشت. تهیه‌کنندگان فیلم آشکارا از لحن جنجال‌برانگیز «تولد یک ملت» آگاه بودند و نتیجه گرفتند که اتخاذ رویکردی مشابه برای «برباد رفته» ممکن است تأثیر نامطلوبی بر موفقیت تجاریِ فیلم بگذارد. لذا فیلم از کاربردهای افراطی‌تر کاریکاتور نژادیِ این ژانر اجتناب کرده و در عوض قصهٔ عاشقانهٔ ملودراماتیک میان اسکارلت اوهارا [۴] و رت باتلر [۵] را در کانون توجه خود قرار داد. در واقع، بازی لبریز از شور و هیجان هتی مک دانیل، [۶] به نقش «الله بچه‌ها»ی یکدنده - که به خاطرش یک جایزهٔ اسکار به عنوان بهترین بازیگر زن نقش مکمل دریافت کرد (اولین سیاهپوستی که برندهٔ این جایزه شد) روایت «انسانی شده» سطحی از نوکر صنعتیِ سیاهان را فراهم آورد که ساختار نژادیِ فیلم را قادر کرد از مشاجره جان به در ببرد.

«برباد رفته» به دلباختگیِ هالیوود به ژانر پیش از جنگ پایان بخشید. مع هذا این فیلم موفق شد الهام‌بخش غم غربت کنجکاوی برانگیزی برای شیوهٔ زندگی و دورهٔ سپری شدهٔ پیش از جنگ بوده و آن را زنده نگه دارد. این غم غربت در شور و نشاط بخشیدن به ملتی که بحران بزرگ اقتصادی را پشت سر گذاشته و در آستانهٔ ورود به یک جنگ جهانیِ دیگر بود نقش مهمی بازی کرد.

آزاداندیشی پس از جنگ جهانی

سال‌های متعاقب جنگ جهانیِ دوم شاهد دگرگونی‌های چشمگیری در بازنماییِ سیاهان در فیلم‌های آمریکایی بود. آگاهیِ اجتماعیِ نوپایی در هالیوود به منصهٔ ظهور رسید که نیروی محرکهٔ مناسبات بینانژادیِ سیاه - سفید را در یک چارچوب آزاد اندیشانه - انسان‌گرایانه مورد بررسی قرار می‌داد. اکنون تلاشی آگاهانه برای فرافکنیِ تصویریِ «مثبت» از سیاهان صورت می‌گرفت. کیفیت‌های انسانی (در مقابل کیفیت‌های کاریکاتوری شده) مورد تأکید قرار می‌گرفت و تصویر واضح‌تری از نیروی محرکهٔ اجتماعی و بینا‌شخصی مناسبات نژادی در جامعهٔ آمریکای معاصر ارائه می‌شد لیکن، بخش اعظم این تصویرپردازی به گرد نقشمایه‌های «مسألهٔ نژادی» می‌چرخید، و امروز از نظر رویکرد بالنسبه تنگ‌نظرانه و ساده‌انگارانه می‌نماید. اما این دیدگاه نو در زمان خود گسستی بنیادین از شکل‌های اولیهٔ تصویرپردازیِ نژادی را بازنمایی می‌کرد. چهار فیلم - که همگی در ۱۹۳۹ به نمایش در آمدند - ظهور این گرایش تازه را نشانه می‌زدند: «غریبه‌ای در غبار» [۷]، «خانهٔ شجاعان» [۸]، «پینکی» [۹] و «مرزهای گمشده» [۱۰].

«غریبه‌ای در غبار»، که بر اساس رمان ویلیام فالکنر [۱۱] ساخته شده بود، به مرد سیاهپوست مغرور و نجیبی (خوآنو هرناندز [۱۲]) می‌پردازد که خویشتن‌داریش یک جامعهٔ سفیدپوست جنوبی را مجبور می‌کند با دیدگاه‌های تنگ‌نظرانه و تعصب‌آلود خود روبارو شوند. این تصویر، به ویژه از منظر بازنماییِ جنوب آمریکا، نو بود. گرچه با اندیشهٔ آرمان‌گرایانهٔ فالکنر پیرامون «کاکاسیاه» به عنوان «حافظ | آگاهیِ آمریکای سفید» همخوانی داشت. «خانهٔ شجاعان» به شیوه‌ای کاملاً متفاوت مسألهٔ نژادی را مطرح می‌کرد. این فیلم سربازِ آمریکاییِ سیاهپوست مبتلا به عارضهٔ روحی را در کانون توجه قرار می‌داد که «بیماری» (جنون توأم با فلج) ریشه در عدم احساس امنیت روانشناختیِ او در جهان سفیدپوست دارد. بکارگیریِ یک شخصیت مرکزیِ سیاهپوست «دارای معضل آسیب‌شناختی» که فاقد درک منسجمی از هویت خویشتن بود در واقع نمونهٔ بارز بازنماییِ سینمایی آزاداندیشانه به شمار نمی‌آمد و در فیلم‌های آزادمنشانه - و تمایل به جذب و ادغام نژادی بعدی به چشم نمی‌خورد. در حالی که تصویر سیاهان به عنوان قربانیان بی‌دست و پای تعصب نژادی در دو فیلم دیگر مبتنی بر آگاهیِ آزاداندیشانهٔ موقت این دوره - «پینکی» و «مرزهای گمشده»، که هر دویشان ملودرام‌های «دورگه تراژیک» یا «پذیرفتنی به عنوان سیاه» بودند - برجستگیِ چشمگیری داشت این گرایش جای خود را به شخصیت‌های پر جنب و جوش‌تری داد که طراحی شده بودند تا نقشِ بسیار مهم‌تری

را در روایت‌های معض نژادی بازی کنند. در آغاز، این «قهرمانان» سیاه که جهت‌گیری آزاداندیشانه‌ای داشتند از نظر اخلاقی «آدم‌های خوب» باسمه‌ای بودند. اما در اواخر دهۀ ۱۹۵۰، به تدریج که شخصیت‌پردازی صیقل یافته‌تر (یعنی، کمتر نمادین) سیاهپوستان نضج می‌گرفت، این پرداخت تنگ‌اندیشانه رنگ باخت.

در هر حال رویارویی بینانژادی سیاه ـ سفید نقشمایه‌ای مکرر در فیلم‌های مبتنی بر آگاهی اجتماعی طی این دوره بود این نقشمایه معمولاً تقابل یک قهرمان اصلی سیاه «خوب» با یک ضد قهرمان سفیدپوست فاقد حس همدلی را در بر می‌گرفت. این تعارض به نحوی نمادین، گونه‌ای مبارزۀ اخلاقی را بیان می‌کرد که سرانجام به واسطۀ احترام و درک متقابل حل و فصل می‌شد. «بن‌بست» [۳۳] (۱۹۵۰). اولین فیلم صنعتی سیدنی پوآتیه [۳۴] به عنوان بازیگر، نمونۀ بارز این نقشمایه است. در این فیلم «قهرمان» تصویر شده توسط پوآتیه نه تنها از نظر اخلاقی بر سفیدپوست نژادپرست و زجردهندۀ خود فائق می‌آید، بلکه قابلیت فراوانی برای بخشایش نیز از خود نشان می‌دهد.

«قهرمان» سیاه در فیلم‌های آزاداندیش بنا به سرشت خود، خشونت را به عنوان یک شیوۀ (وا)کنش طرد می‌کردند. خشونت قلمرو شخصیت‌های متعصب نژادی، چه سفید و چه سیاه، بود که گهگاهی در پایان داستان «از میان برداشته می‌شدند» (به عنوان مثال محکوم به فنا در بن‌بست). اما شماری از فیلم‌ها بر مبنای شخصیت‌های سیاه و سفیدی که سرشار از کینه‌جوئی نسبت به یکدیگر بودند به کندوکاو در درونمایۀ تعصب نژادی می‌پرداختند. مخاصمۀ این شخصیت‌ها تا آستانۀ خود ـ ویرانگری متقابل پیش می‌رفت. «ستیزه‌جویان» [۳۵] (۱۹۵۸) بدون تردید نمونۀ کلاسیک این نقشمایه است. در این جا دو محکوم (با بازیگری پوآتیه و تونی کورتیس [۳۶]) که از یک زندان ایالتی در جنوب گریخته‌اند، در حالی که با غل و زنجیر به هم بسته شده‌اند مجبور می‌شوند نفرت دو جانبۀ عمیق خود را حل و فصل کنند.

گونۀ جالبی از درونمایۀ تعصب نژادی در «ناجورها علیه فردا» [۳۷] (۱۹۵۹) کشف شد. در این فیلم تعارض بینانژادی میان شخصیت‌های ترسیم شده توسط هری بلافونته [۳۸] و رابرت رایان [۳۹] سرانجام از طریق انهدام متقابل فرو می‌نشیند. آن‌چه به طور اخص در این پرداخت توجه را به خود جلب می‌کند، شیوۀ عمل این فیلم در چارچوب ژانر گنگستری/سرقت است. در این جا تنش‌نژادی به عنوان نیروی ویرانگر اصلی که سرانجام انسجام گروهی را در هم شکسته و باعث ناکام ماندن سرقت می‌شود، مورد استفاده قرار می‌گیرد. این روایت ضدنژادپرستانه می‌تواند همچنین به عنوان استعاره‌ای از جامعه به معنی عام آن تأویل شود: جامعه‌ای که در آن تعصب‌نژادی تهدیدی بر سر راه همبستگی اجتماعی و تعقیب هدف‌های مشترک ایجاد می‌کند.

درونمایه‌ها و تصاویر حقوق مدنی دهه ۱۹۶۰

جنبش حقوق مدنی سیاهپوستان در دهۀ ۱۹۶۰ نقطه عطف تعیین‌کننده‌ای را برای مناسبات‌نژادی در ایالات متحده رقم می‌زند. آمریکاییان آفریقایی‌تبار به ارزیابی دوبارۀ جایگاه خویش در جامعه پرداخته و بر اساس اندیشه‌های «مثبت سیاسی» (یعنی سیاه زیباست، قدرت سیاه، و جز اینها) با بی‌پروایی به ارائۀ تصاویری نو از خود می‌پردازند. این تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به طور اجتناب‌ناپذیر بر بازنمایی رسانه‌ای حاکم تأثیر گذاشت. این تأثیرگذاری نه برحسب بنیادی‌تر کردن تصویرپردازی سیاهان بلکه بیشتر در جهت وسعت بخشیدن به دامنۀ درونمایه‌ها و تصاویر مربوط به سیاهان بود که در چارچوب آزاداندیشی اخلاقی همچنان بیان می‌شد.

نقشمایه‌های نژادی ساده‌انگارانه‌ای که در دهۀ قبل تفوق داشت در دهۀ ۶۰ جای خود را به پرداخت‌های بالنسبه پیچیده‌تری داد. سیاهان دیگر به سادگی به عنوان چهره‌های نمادین یا تجسم آرمان‌های آزاداندیشانه ـ وحدت‌طلبانه به تصویر کشیده نمی‌شدند؛ آنها اکنون به عنوان افرادی در نظر گرفته می‌شدند که علیه جامعه به مفهوم عام، یا علیه آگاهی خودشان به نیز برمی‌خاستند. بازیگران مرد و زن سیاهپوست نیز رفته رفته در انواع گوناگونی از ژانرها وموقعیت‌های داستانی ظاهر شدند. از جمله در نقش‌هایی که نیروی محرکۀ آنها به طور اخص درونمایه‌های سیاه یا نژادی نبود. کم بها دادن به مؤلفۀ نژادی تأکید را از نژاد به عنوان یک درونمایۀ اصلی به کیفیت‌های شخصی یا انسانی شخصیت(ها)ی سیاه در روایت‌ها منتقل می‌کرد. به عبارت بهتر، نژاد در وضعیت‌های داستانی که

مستلزم شخصیت‌های سیاه بود دیگر به طور خودکار ترجیح داده می‌شد.

در واقع، حضور شخصیت‌های سیاه در ژانرها و وضعیت‌های داستانیِ غالب نه تنها تصویر پذیرفتنی‌تری از جامعهٔ متکثر القاء می‌کرد، بلکه همچنین حضور سیاهان را چه در زندگیِ روزمره و چه در شرایط انسانی خارق‌العاده «طبیعی» می‌کرد. شخصیت جیمز ادوارد [۸۰] در «کاندیدای منچوری» [۸۱] (۱۹۶۲)، وودی استراد [۸۲] در «حرفه‌ای‌ها ۸۳» (۱۹۶۶)، سیدنی پواتیه در «حادثهٔ بدفورد» [۸۳] (۱۹۶۵)، و جیم براون [۸۴] در فیلم‌های متعددی که طی این دوره ساخته شد، از جمله «ریو کانچوز» [۸۵] (۱۹۶۴)، «دوازده مرد خبیث» [۸۶] (۱۹۶۷)، «ایستگاه قطبیِ زبراه» [۸۷] (۱۹۶۸)، «صد اسلحه» [۸۸] (۱۹۶۸)، «شورش» [۸۹] (۱۹۶۸) و «ال کندور» [۹۰] (۱۹۷۰) نمونه‌هایی از این جهت‌گیریِ تازه بودند.

شماری از فیلم‌هایی که در ژانرهای عامه‌پسند، از قبیل وسترن، کار می‌کردند نیز درونمایه‌های مبتنی بر آگاهیِ اجتماعی را در طی این دوره در خود گنجاندند. برای مثال، «گروهبان رتلج» [۹۱] (۱۹۶۰) ساختهٔ جان فورد [۹۲]، تا اندازه‌ای برای برجسته کردن سهم سیاهان در گسترش مرزهای آمریکا تا اندازه‌ای برای بیان یک درونمایهٔ برابریِ نژادیِ طرفدار سیاه، سینمای وسترنِ/سواره نظام در قالب مضمونی که به شخصیت سیاه مربوط می‌شد بازگو می‌کرد. «قهرمان» سیاهپوست فیلم (وودی استراد)، که نام او به عنوان فیلم داده شده، به صورت یک قربانیِ درماندهٔ تعصب نژادی به تصویر کشیده می‌شود اما او در پایان همچون چهرهٔ شریف الگوی ازلیِ خود می‌نماید. «سرگرد داندی» [۹۳] (۱۹۶۴) ساختهٔ سام پکین پا [۹۴]، از سوی دیگر، بازپرداخت پیچیده‌تری از ژانر وسترن بود و بر منزلت بخشیدن به شخصیت سیاهی که در داستان قربانیِ تعصب نژادپرستانه شده (بروک پیترز [۹۵]) کمتر تأکید می‌کند و بهای چندانی نیز به درونمایه‌های آزاداندیشانه ـ وحدت‌گرایانه نمی‌دهد.

دههٔ ۱۹۶۰ همچنین شاهد رشته‌ای از فیلم‌های کم هزینه بود که به طور مستقل تهیه می‌شدند. واقع‌گرایی پررنگ و لعاب و پرداخت توأم با حساسیت مضامین نژادی در این فیلم‌ها چشمگیر بود، گرچه آنها به خاطر نگاه بدبینانه‌شان نیز جلب توجه می‌کردند. مثلاً، «سایه‌ها» [۹۶] (۱۹۶۰) ساختهٔ جان کاساویتس [۹۷] در درونمایهٔ

«پذیرفتن به عنوان سفید» نه بر طبق قراردادهای «دورگهٔ تراژیک» بلکه در مقابل پس‌زمینه‌ای از نژادپرستی سفید به کندوکاو می‌پردازد. «دنیای سرد» [۹۸] (۱۹۶۳) ساختهٔ شرلی کلارک [۹۹] جهان زیرزمینی جوانان سیاهپوست شهری و قهرمان جنایتکار خیابانی کاوش می‌کرد. «یک سیب‌زمینی، دو سیب‌زمینی» [۱۰۰] (۱۹۶۴)، درام عاطفیِ لاری پیرس [۱۰۱] دربارهٔ ازدواج یک زوج سفید و سیاه، مسئلهٔ تعصب نژادی را هم برحسب مناسبات بیناشخصی و هم در چارچوب مناسبات نهادی در کانون توجه قرار می‌دهد. «هیچ چیز مگر یک مرد» [۱۰۲] (۱۹۶۴) به کارگردانیِ مایکل رومر [۱۰۳] یکی از فیلم‌های انگشت‌شماری بود که بر روابط مرد ـ زن سیاه تأکید می‌کرد. فیلم دیگری که اثر رابرت داونی [۱۰۴] بود طنزی بود که در یک مؤسسهٔ تبلیغاتی که توسط سیاهان اداره می‌شود می‌گذرد و تلخ‌اندیشیِ ژانر مستقل سفید را به واضح‌ترین وجه به تصویر می‌کشید.

ژانر آگاهیِ اجتماعی دههٔ ۱۹۶۰ هالیوود با فیلم «در گرمای شب» [۱۰۵] (۱۹۶۷) ساختهٔ نورمن جویسون [۱۰۶]، درام کلاسیک مناسبات

نژادی، به نقطه اوج خود رسید. این فیلم، که روایت مبتنی بر رویارویی ستیزه‌جویانه را تکرار می‌کند، کاراگاه سیاهپوست فرهیخته‌ای (پواتیه) را در مبارزه با مأمور پلیس سفیدپوست جنوبی متعصب (رد استایگر[۱۰۸]) به محک آزمایش می‌گذارد. فیلم در چارچوب قراردادهای سنتی ژانر جنایی/پلیسی عمل می‌کند، اما به خاطر جای دادن کاراگاهی سیاهپوست به عنوان قهرمان اصلی در محیط سفیدپوست‌نشین و دشمن‌خوی جنوب انتظاراتی که از این ژانر می‌رود - از قبیل حل و فصل نهایی راز قتل - برآورده نمی‌شوند. مع هذا حیرت‌انگیزترین خصلت این فیلم شیوهٔ پرداخت بعدی نسبتاً پیچیده و از نظر نمایشی جالب به گرد تصویر انسانی «قدیس سیاه» قهرمان پواتیه است. به هر حال، تنش مرکزی تعارض نژادی، به نحوی نمونه‌وار، در این فیلم بر حسب مؤلفه‌های شخصی و فردی و نه امکان دگرگونی اجتماعی سرانجام می‌گیرد.

فیلم‌های «استثمار سیاه» دههٔ ۱۹۷۰

نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۷۰، شاهد گسترش استثمار سیاهان در فیلم‌ها بود. این فیلم‌ها مقدم بر هر چیز برای جلب توجه مخاطبان سیاه‌پوست با توسل به مضامین، شخصیت‌ها و محیط اجتماعی آنها می‌شدند. آنها عمدتاً دلمشغول فرافکنی ایرقهرمان‌ها بودند. این امر تغییر جهتی مهم از تصویرپردازی آگاهی اجتماعی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را نشانه می‌زد. این تغییر جهت درتصویرپردازی تا حدی با روحیهٔ ستیزه‌جویی نوپا و غرور سیاهی که طی این دوره برجستگی یافته بود همزمان شد؛ گرچه همچنین تەرنگی از تلخ‌اندیشی، به ویژه پس از ترور مارتین لوترکینگ[۱۰۹]، به چشم می‌خورد که برای مشخص کردن محدوده‌های این بازنمایی پساحقوق مدنی به کار گرفته می‌شد. اما در حالی که استثمار سیاه به نحو مؤثری نقشمایه‌های آزاداندیشانه - وحدت طلبانه را از میان به در می‌برد، در عین حال اساساً از نظر تجارتی به استثمار بازار تازه‌ای که از مخاطبان سیاهپوست تشکیل می‌شد، چشم‌دوخته بود. با در نظر گرفتن تاریخ پر فراز و نشیب بازنمایی سیاهان در سینمای غالب آمریکا، بسیاری در زمان احساس می‌کردند که این بهایی است که ارزش پرداختن دارد.

«کاتن به هارلم می‌آید»[۱۱۰] (۱۹۷۰) به کارگردانی اوسی دیویس[۱۱۱]، بر اساس رمان مشهور جنایی‌نویس سیاه چستر هایمز[۱۱۲]، اولین فیلم در چرخهٔ بهره‌کشی از سیاهان بود. این فیلم، به رغم زبان تند و انتقادی و گهگاهی کاریکاتورهای بسیار اغراق شده‌اش، در عین حال لحن این ژانر را تا سرحد تأثیرگذاری شگفت‌انگیزش به کمال خلق می‌کند. لیکن، «شفت»[۱۱۳] ساختهٔ گوردون پارکس[۱۱۴]، با نگاه نمونه‌وار هالیوودیش و پرداخت فریبندهٔ محیط اجتماعی شهری سیاه، بازیگر مرد نقش اول جذابش، و موسیقی متن آیزک هایس[۱۱۵] که برندهٔ اسکار شد، تلفیق میان استثمار سیاه و تجارب را حتی با قدرت تأثیرگذاری بیشتر بیان می‌کرد. توفیق تجاری این فیلم همچنین مدیون شیوهٔ کار آن در چارچوب ژانر آشنایی کاراگاه خصوصی بود؛ این امر فیلم را قادر می‌کرد هم مخاطبان سیاه و هم سفید را به خود جذب کند. شفت به استقرار اندیشه بر قهرمان فرهیختهٔ سیاه درون جریان سینمای تجارتی غالب یاری رساند.

به هر حال، از Sweet Sweetback's (۱۹۷۱)، فیلم شمایل‌شکن ملوین ون پیبلز[۱۱۶] که به طورمستقل تهیه شد، به طور گستردهای به عنوان گام نخست در فیلم‌های با جهت‌گیری سیاه و استقرار قهرمان سیاه در چارچوب سینمای عامه‌پسند (آمریکایی) یاد می‌شود. Sweet... گرچه فاقد کیفیت صیقل‌یافتهٔ محصولات هالیوودی مبتنی بر استثمار سیاه بود، با این همه لحن سیاسی و فرهنگی تندی داشت که آن را به صراحت به عنوان یک فیلم سیاهپوستی سیاسی بی‌پروا می‌شناساند. فیلم ون پیبلز همچنین موفقیت تجاری عظیمی کسب کرد، و این بسیاری از منتقدین را به این نتیجه‌گیری سوق داد که استثمار سیاه هالیوود صرفاً از موفقیت Sweet... در بازار سود می‌جست، اما در عوض بر قالب رنگ باخته‌ای از تصویرپردازی فرهنگی و اصولگرایی سیاسی سیاه تأکید می‌کرد. منافع حاصله از فیلم‌های استثمار سیاه، به نحوی پرمعنا، به تثبیت وضعیت مالی آشفتهٔ صنعت سینمای هالیوود نیز یاری رساند.

سینمای کاراگاهی/گنگستری بدون تردید از محبوب‌ترین ژانرهای استثمار سیاه به شمار می‌آید. این فیلم‌ها محیط اجتماعی شهری معاصر را به تصویر می‌کشیدند و به شمایل‌نگاری محلی سیاهپوست‌نشین - سبک لباس، گویش، رفتار، و طرز تلقی‌های این محله - کیفیتی رومانتیک می‌بخشیدند و آن را به عنوان جنگلی

محله ـ کیفیتی رومانتیک می‌بخشیدند و آن را به عنوان جنگلی شریف، با شکوه جلوه می‌دادند. آنها غالباً سکس و خشونت زیادی را به نمایش می‌گذاشتند، و قهرمانانشان همواره از رویارویی با نهادهای اجتماعیِ سفید سربلند بیرون می‌آمدند. احتمالاً به استثناء «آن سوی خیابان یکصد ودهم»[۱۱۷] (۱۹۷۳)، اکثریت فیلم‌های جنایی استثمار سیاه بیشتر دلمشغول اسطوره‌پردازی از درونمایه‌ها و تصاویر مختص به سیاهان بودند تا پرداخت قراردادهای ژانر کارآگاهی/ جنایی در قالب‌های تازه.

به نحوی مشابه، وسترن‌های استثمار سیاه بر آن بودند تا رنگ و بویی سیاه به این ژانر ببخشند، گرچه اکثریت فیلم‌ها مقدم بر هر چیز به سرگرمی‌سازی برای عامهٔ مردم چشم دوخته بودند. بدون شک یکی از جالب‌ترین وسترن‌های با جهت‌گیریِ سیاه طی این دوره «سیاه‌پوستِ شجاع و واعظ»[۱۱۸] (۱۹۷۲)، اولین فیلم سیدنی پواتیه به عنوان کارگردان، به شمار می‌آید. این فیلم نه تنها بر حضور تاریخیِ آمریکاییانِ آفریقایی‌تبار در گسترش مرزهای آمریکا تأکید می‌کرد بلکه به قراردادهای ژانر وسترن/دلیجان ـ قطار نیز تا حد نسبتاً زیادی پای‌بند بود. به‌هر حال، رشته فیلم‌های وسترن اکشن ـ پرماجرا مبتنی بر استثمار سیاهی که فرد ویلیامسون[۱۱۹] ـ ستارهٔ سابق فوتبال در آنها نقش اصلی را بر عهده داشت ـ از جمله افسانهٔ «چارلی سیاهه»[۱۲۰] (۱۹۷۲)، «روح چارلی سیاهه»[۱۲۱] (۱۹۷۳)، و «مزدور سیاه»[۱۲۲] (۱۹۷۴) ـ عمدتاً به خاطر ویژگی‌های مرفهٔ اغراق‌آمیز و فرهیختهٔ ویلیامسون، که به طور کامل با اندیشهٔ استثمار سیاه پیرامون ابرقهرمان سیاهپوست همخوانی داشت، در میان مخاطبان محبوبیت یافت.

فیلم‌های با نگرش استثمار سیاه به طور گسترده‌ای توسط سازمان‌های مدافع حقوق سیاهان و تشکیلات حرفه‌ای، به این دلیل که تأثیری مخرب به ویژه بر جوانان سیاهپوست، که مخاطبان اصلیِ چنین فیلم‌هایی بودند، به جای می‌گذاشتند مورد انتقاد قرار می‌گرفتند.

«انجمن ملی برای ارتقاء حقوق رنگین‌پوستان» و «کنگرهٔ برابریِ نژادی»[۱۲۳]، برای مثال در سال ۱۹۷۲ برای یورش به گرایش استثمار سیاه دست به تشکیل اتحادیه‌ای زدند در حالی که سازمان‌های محلی در سراسر کشور برای «تخصص» در فیلمنامه‌ها و تدارک «مجوز» فیلمبرداری در محله‌های سیاهپوست‌نشین برای شرکت‌های فیلمسازی هیئت‌هایی به راه انداختند. تعدادی از شرکت‌های فیلمسازی که صاحبانشان سیاهپوست بودند نیز تأسیس شد تا نیاز روزافزون به رویکردی مسئولانه‌تر در قبال فیلم‌های با سمت‌گیری سیاه را برآورده کنند.

از سوی دیگر فیلم‌های معینی به عنوان بازنمایی‌های با معنا یا مثبت زندگیِ سیاهان مورد ستایش قرار گرفتند. «درخت دانش»[۱۲۴] (۱۹۶۹) ساختهٔ گوردون پارکس، بر اساس رمان حدیث نفسیِ لو پیرامون نشو و نما در کانزاس طی سال‌های ۱۹۳۰، «ساندر»[۱۲۵] (۱۹۷۲) به کارگردانیِ مارتین ریت[۱۲۶]، داستان دیگری از دههٔ ۱۹۳۰ دربارهٔ تجارب یک نوجوان در جنوب، «دختر سیاه»[۱۲۷] (۱۹۷۲) ساختهٔ اوسی دیویلس؛ و زندگینامهٔ شخصیِ دوشیزه جین پیتمن[۱۲۸] (۱۹۷۴) اثر جان کورتی[۱۲۹]، فیلم تلویزیونیِ بلندپروازی که در سیطی تابسون[۱۳۰] پیرزن ۱۱۰ ساله‌ای را به تصویر می‌کشد که زندگیِ خود از دوران برده‌داری تا سال‌های جنبش حقوق مدنی را نقل می‌کند، در زمرهٔ این فیلم‌ها جای دارند. چنین استدلال می‌شد که این فیلم‌ها حس انسانیت در تصویر سینماییِ آمریکاییان آفریقایی‌تبار را ـ که بسیاری می‌اندیشیدند در دورهٔ پس از جنبش حقوق مدنی طی دههٔ ۱۹۷۰ به شدت آسیب دیده ـ به منزلت پیشین خود باز می‌گردانند.

پایان کار چرخهٔ استثمار سیاه در ۶–۱۹۷۵ شاهد تغییر جهت کامل در گرایش با سمت‌گیریِ سیاه در هالیوود بود. در سال‌های باقیماندهٔ این دهه در واقع شخصیت‌ها یا تصاویر سیاه در فیلم‌های عامه‌پسند جریان غالب، خواه استثماری و خواه هر گونهٔ دیگری، یکسره غایب بودند. البته، شخصیت‌های سیاه همچنان به طور بالنسبه منظم در فیلم‌های هالیوودی ظاهر می‌شدند، اما آنها اکنون چهره‌هایی حاشیه‌ای بودند ـ در واقع، غالباً شخصیت‌های خبیث باسمه‌ای دیده می‌شد که ابرقهرمان‌های سفیدپوست نوظهوری چون هری کلیف[۱۳۱] پوزمشان را به خاک می‌مالید. همچنین شیوهٔ تفکر صنعت سینما پیرامون بازار دستخوش تغییر جهت شد، چرا که هالیوود «کشف کرده» که مخاطبان سیاهپوست بخش چشمگیری از عامهٔ مردم سینمارو را تشکیل می‌دهند. این امر نشان می‌داد که دیگر لازم یا مهم نیست که به طور اخص مخاطبان سیاه مورد

غالب طی این دوره همچنین در چرخهٔ محصولات با هزینهٔ زیاد که توسط کارگردانان برجستهٔ سفیدپوست ساخته می‌شد تجلی می‌یافت ـ محصولاتی که «رگتایم»[۲۸] (۱۹۸۱) ساختهٔ میلوش فورمن[۲۹]، «کاتن کلاب»[۳۰] (۱۹۸۴) به کارگردانی فرانسیس کاپولا[۳۱]، «داستان یک سرباز»[۳۲] (۱۹۸۴) اثر نورمن جویسون، «رنگ ارغوانی»[۳۳] (۱۹۸۵) ساختهٔ استیون اسپیلبرگ و «پرنده»[۳۴] ساختهٔ کلینت ایستوود[۳۵] را در بر می‌گرفت. به عنوان نکته‌ای حاکی از آن که اوضاع چقدر دگرگون شده بود، باید گفت که هیچ یک از این فیلم‌ها آن حس آرمان‌گرایی آزاداندیشانه ـ انسان‌گرایانه‌ای را که برای نسل پیشین آزاداندیشان هالیوودی اهمیتی محوری داشت، به تصویر نمی‌کشیدند از این رو، در سال‌های دههٔ ۱۹۸۰، وضعیت‌های سیاهپوستی یا قائم بذات خود بودند یا به عنوان پس‌زمینه‌ای اغراق‌شده اما شگفت و غریب برای خطوط داستانی که اساساً جهتگیری سفیدپوستی داشتند عمل می‌کردند.

«رنگ ارغوانی» نه به دلیل موضع اخلاقیش بلکه بیشتر به خاطر شیوهٔ پرداخت مضمونش، استثنایی‌شایان ذکر بود. این فیلم که اقتباسی از رمان پرفروش و برندهٔ «جایزهٔ پولیتزر» نوشتهٔ نویسندهٔ

هدف قرار گیرند؛ به عبارت بهتر، می‌توان استثمار سیاه را رها کرد بدون آن که تأثیر نامطلوبی بر وضعیت مالی بهبودیافتهٔ هالیوود گذاشته شود.

«فرارفتن» در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰

تا اوائل دههٔ ۱۹۸۰ تأکید مجدداً تغییر جهت داده بود. اما این بار به سوی اندیشهٔ «فرارفتن»، یعنی داشتن شخصیت‌ها یا وضعیت‌های نمایشی سیاهی که تودهٔ گسترده‌ای از مخاطبان (و عمدتاً سفیدپوست) را جذب کنند، در حالی که هویت سیاه (هر گونه که تعریف شود) دست نخورده باقی بماند. نقش لوییس گاست جونیور[۳۶] که جایزهٔ اسکار گرفت به عنوان گروهبان پر توقع آموزش نظامی در «یک افسر و یک آقا»[۳۷] (۱۹۸۱) به درستی نمونهٔ بارز این تغییر جهت در بازنمایی سیاهان بود. این فیلم هم از نظر شیوه‌ای که شخصیت «ضد قهرمان» سیاهپوست را به عنوان نوعی اولوخورخورهٔ نژادزدایی شده (برای سربازان عمدتاً سفیدپوست آموزشگاه نظامی) به تصویر می‌کشید و هم از نظر بی‌اهمیت جلوه دادن نقش نژادی میان شخصیتش و قهرمان سفیدپوست نقش اصلی فیلم (ریچارد گر[۳۸]) این گرایش تازه را به روشنی منعکس می‌کرد. این رابطه رویارویی بینانژادی عاری از هر نوع زیربنای اخلاقی بوده و در عوض همچون مجرایی برای شکل به ویژه حادّی از قردگرایی کوتمینانه عمل می‌کند.

سه بازیگر سیاهپوست هالیوودی به طور اخص مظهر انگیزش به سوی «فرارفتن» در این دوره هستند. ریچارد پرایور[۳۹]، لدی مورفی[۴۰] و وویی گلدبرگ[۴۱] به نحوی جالب، همهٔ آنها به عنوان کمدین‌های وقیح شهرتی برای خود دست و پا کردند اما آن چه آنها برای پردهٔ سینما به ارمغان آوردند یک شیوهٔ بیان (غالباً جنون‌آمیز) کمدی سیاهپوستی بود که به طور کامل از نقشمایه‌های نژادپرستانهٔ سنتی فاصله می‌گرفت. لیکن، توفیق تجارتی این بازیگران سیاهپوست نورسیده در هالیوود تا حد بسیار زیادی به حضور بالقوه متزلزل‌کنندهٔ آنها که برای بازار مردمی «بهداشتی» یا «اهلی» شده بستگی داشت. لذا، آنها انجام نژادی کاملی را به شیوه‌ای نامعقول و لجوجانه، در سینمای عامه‌پسند آمریکا نشانه می‌زنند.

گنجاندن درونمایه‌ها و تصاویر سیاه درون سینمای عامیانه

کارگردانان آفریقایی ـ آمریکایی (از قبیل رابرت‌تاون سند [۳۴]، ماریو ون پیبلز [۳۵]، بیل دوک [۳۶]، جان سینگلتون [۳۷]، و ریجینالد و وارینگتون هادلین [۳۸]) ساخته شدند، بدون آن که الزاماً تمامی لرزش‌های «فرارفتن» را در خود بگنجانند، توانستند مخاطبان بیشتری را به خود جذب کنند.

با فرا رسیدن دهۀ ۱۹۹۰، دلمشغولی با مضامین آفریقایی ـ آمریکایی رفته رفته درونمایۀ جنجالی اما بسیار مربوط خشونت شهری که جهت‌گیری رو به درون داشت و نیز «فرهنگ‌سلاح» را مورد خطاب قرار داد. Boyz N the Hood (۱۹۹۱) ساختۀ جان سینگلتون، که داستانش در محلۀ ساوت سنترال لس‌آنجلس که اکنون وجهه‌ای اسطوره‌ای یافته می‌گذرد، حس یأس ونومیدیی را که به نظر می‌رسید خصلت جدایی‌ناپذیر از هم گسیختگی اجتماعی و تلخ‌اندیشی سیاسی درون زندگی شهری آفریقایی ـ آمریکایی از اواسط دهۀ ۱۹۸۰ به بعد بود به نمایش می‌گذاشت. این فیلم به ویژه حال و هوای به یادماندنی یک محیط اجتماعی شهری را که از نظر فرهنگی و سیاسی به حاشیه رانده شده و پیوسته تحت مراقبت دقیق دولت است به تصویر می‌کشید.

عدم امکان گریز، سرشت شکنندۀ مناسبات درون جامعۀ سیاهپوست، نیز درونمایه‌های برجسته‌ای در دنیوجک سیتی» [۳۹] (۱۹۹۱) درام خشونت‌آمیز پیرامون جنایت شهری ساختۀ ماریو ون پیبلز و «مستقیماً از بروکلین» [۴۰] (۱۹۹۱) به کارگردانی متی ریچ [۴۱]، که به طور اخص به میل به فرار می‌پرداخت، به شمار می‌آمدند. به هر حال، نکتۀ طنزآمیز پیرامون این درام‌های شهری آفریقایی ـ آمریکایی معاصر این است که آنها به طور غیر مستقیم از فروپاشی همه جانبه وحدت‌گرایی آزاداندیشانه حکایت می‌کنند. در این درام‌ها انسان سیاه، موضوع سینمایی از نو ابداع و در چارچوب محدوده‌های یک «غرابت» بیگانه، عجیب، و گهگاه خطرناک، بار دیگر به بردگی کشانده می‌شود. با گذشت صد سال از عمر سینمای آمریکا، بازنمایی سیاهپوستان معضلی حل‌نشده باقی می‌ماند ■

سیاهپوست آلیس واکر [۴۲] بود، به آگاه شدن تدریجی یک زن سیاهپوست فقیر روستایی جنوبی (رویی گلدبرگ) می‌پرداخت که در تمام عمرش مورد سوءاستفادۀ روحی و جنسی مردان قرار گرفته بود. این نخستین باری بود که هالیوود چنین درونمایه‌ای (مناسبات مرد ـ زن سیاهپوست) را با لحنی بسیار تند و گزنده در کانون توجه قرار می‌داد. این به وضوح تجربه‌ای بسیار متفاوت با کلیشۀ سنتی «لله بچه‌های سیاهپوست» بود. اما همچنین، به ویژه در دستان اسپیلبرگ، که محتوای عاطفی فرم را برای ایجاد تأثیر کاملش به شیوۀ خاص خود ماهرانه پرداخت کرده بود، نشان داد که بسیار جنجال‌برانگیز است.

چشمگیرترین نقطه عطف طی این دهه بدون تردید فیلم «اون لازمش داره» [۴۳] (۱۹۸۶) بود که با بودجه‌ای اندک توسط کارگردان آمریکایی آفریقایی‌تبار اسپایک لی [۴۴] ساخته شد و از نظر تجارتی با استقبال روبه‌رو شد. این فیلم که پیرامون حیات جنسی یک زن جوان سیاهپوست و روابطش با مردان بود، از ملودرام آکنده از اضطراب و گناه بشری Sweet... دوری می‌جست و در عوض بر گونه‌ای کندوکاو برشتی [۴۵] طنزآمیز در میل و دسیسه‌چینی جنسی تکیه می‌کرد. اما از این مهم‌تر، فیلم اسپایک لی به طور مؤثری حال و هوای لازم برای موجی نو از سینمای عامه‌پسند آفریقایی ـ آمریکایی را خلق کرد که نه تنها از درون چشم‌اندازی سیاه به کاوش در گستره‌ای از درونمایه‌ها می‌پرداخت بلکه این عمل را در چارچوب شرایط سینمای تجارتی غالب به انجام می‌رساند.

این تحول به وضوح در فیلم‌های بعدی خود اسپایک لی مشهود است. این فیلم‌ها فرادستی طبقاتی مبتنی بر رنگ پوست و مناسبات طبقات اجتماعی در متن یک دانشکدۀ تمام سیاهپوست Daze Schools، ۱۹۸۸) روابط جنسی بینانژادی («بت جنگل» [۴۶]، ۱۹۹۱)، فرهنگ جاز / موسیقی‌سیاه (Mo'Better Blues، ۱۹۹۲) را در کانون توجه خود قرار می‌دادند. فیلم عظیم زندگی‌نامه‌ای مالکوم [۴۷] رهبر سیاسی فقید آمریکایی ـ آفریقایی در پی آمد. اسپایک لی به آن نوع موفقیت تجارتی دست یافت که فقط ملوین ون پیبلز پانزده سال پیش از او، با فیلم مشهور آیینی‌اش Sweet... به آن نائل شد. و فیلم‌های اسپایک لی، مانند این فیلم قبلی، به همراه شماری از فیلم‌هایی که از اواخر دهۀ ۱۹۸۰ به این سو توسط دیگر

یادداشت‌ها

1. A. Edison Thomas
2. The Pickaninnies Doing a Dance

3 . Three Men Dance
4 . Negro Dancers
5 . W.K.L. Dickson
6. A West Indian Woman Bathing a Baby
7 . Dancing Darkey Boy
8 . Dancing Darkies
9 . West Indian Girls in Native Dance
10 . Jamaica Negroes Doing a Tow-step
11 . Chicken Thieves
12 . Watermelon Contest
13 . The Pickaninnies
14. Vaudeville
15 . The Gator and the Pickaninny
16 . Little Black Sambo
17 . The Wooing and Wedding of a Coon
18 . Interrupted Crap Game
19 . Selig
20 . Sigmund Lubin
21 . Rastus
22 . How Rastus Got his pork Chop
23. How Rastus Got his Turkey
24 . Rastus in Zululand
25 . Coon Town Suffragettes
26 . The Colored Stenographer
27 . The Masher
28 . The Dark Romance of a Tobacco Can
29 . Seven Chances
30 . The Fights of Nations
31 . Biograph
32 . Uncle Tom's Cabin
33 . Harriet Beecher Stowe
34 . Edwin S.Porter
35 . Topsy
36 . Harry Pollard
37 . Charles Gilpin
38 . James B.Lowe
39 . D.W. Griffith
40 . The Birth of a Nation
41 . Ku Klux Klan
42 . The National Association for the Advancement of Colored Peoples (NAACP)
43 . Carl Laemmle
44 . Lincoln's Dream
45 . Emmett J Scott
46 . Booker T.Washington
47 . The Birth of a Race
48 . The Jazz Singer
49 . The Singing Fool
50 . Al Jolson
51 . Hearts in Dixie
52 . Movietone
53 . Vitaphone
54 . Hallelujah!
55 . King Vidor
56 . So Red the Rose
57 .
58 . Fury
59 . They Won't Forget
60 . The Black Legion
61 . Legion of Terror
62 . Gone with the Wind
63 . Margaret Mitchell
64 . Scarlett O'Hara
65 . Rhett Butler
66 . Hattie McDaniel
67 . Intruder in the Dust
68 . Home of the Brave
69 . Pinky
70 . Lost Boundries
71 . William Faulkner
72 . Juano Hernandez
73 . No Way Out
74 . Sidney Poitier
75 . The Defiant Ones
76 . Tony Curtis
77 . Odds against Tomorrow
78 . Harry Belafonte
79 . Robert Ryan
80.. James Edwards
81 . The Manchurian Candidate

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

82 . Woody Strode
83 . The Professionals
84 . The Bedford Incident
85 . Jim Brown
86 . Rio Conchos
87 . The Dirty Dozen
88 . Ice Station Zebra
89 . 100 Rifles
90 . Riot
91 . El Condor
92 . Sergeant Rutledge
93 . John Ford
94 . Major Dundee
95 . Sam Peckinpah
96 . Brock Peters
97 . Shadows
98 . John Cassavetes
99 . The Cool World
100 . Shirley Clarke
101 . One Potato , Two Potato
102 . Larry Peerce
103. Nothing but a Man
104 . Michael Roemer
* . Putney Swope
105 . Robert Downey
106 . In the Heat of the Night
107 . Norman Iewison
108 . Rod Steiger
109 . Martin Luther King
110 . Cotton Comes to Harlem
111 . Ossie Davis
112 . Chester Himes
113 . Shaft
114 . Gordon Parks
115 . Isaac Hayes
116 . Melvin Van Peebles
117 . Across 110th Street
118 . Buck and the Preacher
119 . Fred Williamson
120 . The Legend of Nigger Charley
121 . The Soul of Nigger Charley
122 . Black Bounty Killer
123 . The Congress for Racial Equality (CORE)
124 . The Learniny Tree
125 . Sounder
126 . Martin Ritt
127 . Black Girl
128 . The Autobiography of Miss Jane Pittman
129 . John Korty
130 . Cicely Tyson
131 . Dirty Harry
132 . Louis Gossett, Jr.
133 . An Officer and a Gentleman
134 . Richard Gere
135 . Richard Pryor
136 . Eddie Murphy
137 . Whoopi Goldberg
138 . Ragtime
139 . Milos Forman
140 . Cotton Club
141 . Francis Coppola
142 . A Soldier's Story
143 . The Color Purple
144 . Bird
145 . Clint Eastwood
146 . Alice Walker
147 . She's Gotta Have It
148 . Spike Lee
149 . Brechtian
150 . Do the Right Thing
151. Jungle Fever
152 . Malcom X
153 . Rober Townsend
154 . Mario Van Peebles
155 . Bill Duke
156 . John Singleton
157 . Reginald and Warington Hudlin
158 . New Jack City
159 . Straight out of Brooklyn
160 . Marty Rich