فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هفدهم/ شماره ۳ / پیاپی ٤٧/ پاییز ١٤٠٢/ ٣٦_٥
Journal of Audio_Visual Media, Autumn 2023, 5_36

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا

از منظر پی‌یر بوردیو[1]

امیرحسین بهروز[2]؛ سیدعلی روحانی[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۴

چکیده

با کم شدن قدرت استودیوهای فیلم‌سازی در هالیوود، جریانی از فیلم‌سازی مستقل در آمریکا به‌وجود آمد. به مرور زمان و با گذشت چند دهه از شروع این رویکردِ تازه، بر اساس مناسبات مختلف حاکم بر نظام سینمایی آمریکا، تفاوت‌هایی در دلِ این مدل از فیلم‌سازی قابل رصد است. هدف از این پژوهش، تبیین این تمایزات و گرایش‌هاست. تمایزهایی که در سینمای مستقل معاصر آمریکا انشعاب ایجاد می‌کنند. این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از آرای پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، به‌ویژه «نظریه میدان» وی و مفاهیم پیرامونی آن، دو رویکرد مشخص در سینمای مستقل آمریکا را شناسایی و تبیین کند. نخست سینمایی موسوم به سینمای «شبه‌مستقل» که به‌مثابه تمهیدی اصلاحی در خدمت سینمای جریان اصلی قرار می‌گیرد و از طرفی دیگر، شکلی از سینما با عنوان «سینمای مستقل» که توانسته است از جنبه‌های گوناگونِ زیبایی‌شناختی، نگاه به اقلیت، مباحث اقتصادی و سیاسی در دل سینمای آمریکا، میدان متمایزی را ایجاد کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

سینمای مستقل و شبه‌مستقل، هالیوود، پی‌یر بوردیو، نظریه میدان.

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

۲. کارشناسی ارشد، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

amirho3einbehrouz1376@gmail.com

۳. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

alirouhani@art.ac.ir

مقدمه

سینمای آمریکا در طول دورانش آکنده از جریانات گوناگون فرمی و سرشار از جنبه‌های متفاوت مضمونی و اجتماعی بوده است. حوادثِ تاریخی مختلف، هر یک به نوعی بر روی سیاست‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار بوده است و به تبع همه اینها، سینمای این کشور را نیز به فراخور شرایط، دستخوش دگرگونی‌های کوچک و بزرگی کرده است. در دورانِ جنگ ویتنام و پس از آن، در نتیجه سرخوردگی‌های حاصل از این پدیده، رنسانسی در سینمای هالیوود به‌وجود آمد که حاصل آن، تولد آثار متهورانه مستقلی با رویکردهایی به پاپ‌آرت و جنبش هیپی‌ها و از طرفی دیگر، آثاری با محوریت فروپاشی‌های روانی شد.

به مرور، با کم‌تر شدن قدرت استودیوهای فیلم‌سازی و از طرفی، دستاوردهای روزافزون تکنولوژی برای رشدِ قدرتِ فنی فیلم‌ها همراه با شکل‌گیری رویکردهای نظری «پست مدرن»، زمینه برای ایجاد تحول تازه‌ای در سینمای آمریکا رقم خورد؛ زمینه‌ای که آن را «هالیوود جدید»[1] می‌خوانیم و از دل آن بود که سینمایی مستقل با رویکردهای تازه پدید آمد. به هر حال هالیوود به گفته موری اسمیت[2]، «پدیده‌ای چند وجهی» است و نمی‌توان آن را به جوهره‌ای واحد، یعنی «جدید» و «قدیم» فروکاست. هرگونه تغییر در یک سطح به تغییراتی در سطوح دیگر مربوط است، ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که این تغییرات، پیوستگی منسجمی داشته باشند (کینگ، ۱۳۹۶: ۳).

آرای پی‌یر بوردیو[3] که یک جامعه‌شناس سنتزی است و در رویکردش به هنر، علاوه بر خودِ آثار هنری و فرایند خلق آنها، بر مخاطب و جامعه تمرکز دارد و علاوه بر آن بر دیالکتیک میان پژوهش‌های کمی و کیفی نیز اصرار می‌ورزد، می‌تواند برای تبیین و طبقه‌بندی رویکردهای مختلف سینمای آمریکا مفید باشد.

1. New Hollywood
2. Murray Smith
3. Pierre Bourdieu (19302002-)
4. Field theory

بوردیـو بـا اسـتفاده از «نظریـه میـدان»[1] و بحث‌هایـی که برای بسـط مفهوم «سـرمایه»[2] و بـه تبـع آن، مفاهیمـی چون «عادت‌واره»[3]، «سـیلقه» و البته «سـلطه»[4] مطـرح می‌کند، به ایـن پژوهـش یاری رسـانده تا فضاهای گوناگونِ موجود در سـینمای آمریـکا به فراخور حجم و نـوع سـرمایه‌ای کـه تصاحـب کرده‌اند و سـلیقه و خلق‌وخویی که از خود در میدان سـینما بـروز داده‌انـد، به‌مثابـه فضاهـای بـازی‌ای در نظـر گرفتـه شـوند که برای کسـب مشـروعیت هنـری و نشـان دادنِ هرچـه بیشـترِ خود، بـا یکدیگر مبـارزه می‌کنند.

پیشینه پژوهش

بـا توجـه بـه جسـت‌وجوهای مـا از منابـع مختلـف دربـاره موضـوع مـورد پژوهـش، تـا کنـون هیـچ تحقیـق علمـی و جامـع همسـانی صـورت نگرفتـه اسـت؛ بـا ایـن حـال، تحقیقـات زیـر از نظـر موضـوع یـا مبانـی نظـری، بـا پژوهـش حاضـر اشـتراکاتی دارنـد.

۱. نیک‌رفعـت، شـادی (۱۳۹۱): **«**بررسـی تکویـن سـاختار تولیـد سـینمایی در ایـران از ابتـدا تـا ۱۳۵۷ بـا اسـتفاده از تئـوری میـدان پی‌یـر بوردیـو»، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد، دانشـکده هنـر و معمـاری، دانشـگاه علـم و فرهنـگ تهـران، بـه راهنمایـی سیدمحسـن هاشـمی و بـا مشـاوره جـواد علی‌محمـدی.

ایـن پژوهـش برآمـده از کوششـی در راسـتای تبییـن وضعیـت سـینما بـا ترسـیمِ شـرایط اجتماعـی و فـردی مختلفـی اسـت کـه در جهت‌گیری‌هـای آن مؤثـر بوده‌انـد. ایـن شـرایط مؤثـر و چگونگـیِ تاثیـرِ آنهـا، در چارچـوب نظـریِ میدان‌هـای اجتماعـی پی‌یـر بوردیـو صورت‌بنـدی شـده اسـت. ایـن پایان‌نامـه بـه کارگـزاران متفـاوت دخیـل در صحنـه سـینما، از جملـه منتقـدان و کارگردانـان می‌پـردازد و تمرکـز ویـژه‌ای بـر ابراهیـم گلسـتان دارد کـه در نهایـت نیـز بـا بررسـی فیلـم «خشـت و آینـه» بـه پایـان می‌رسـد.

۲. غنی‌پـور، پیـام؛ روحانـی، علـی (۱۴۰۰): «تحلیل جایـگاه گروه هنر و تجربه در سـینمای ایـران بـه عنـوان میدانـی مسـتقل، از منظـر آرای پی‌یـر بوردیـو»: فصل‌نامه علمـی مطالعات میان‌رشـته‌ای ارتباطات و رسـانه، سـال چهارم، شـماره۱ (پیاپی ۱۱)، ص ۸۱-۱۰۲.

---

1. Capital
2. Habitus
3. Domination
4

نویسنده در این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از آرای پی‌یر بوردیو، جایگاه فرهنگی گروه سینمایی هنر و تجربه در سینمای ایران را تحلیل کند و نشان دهد که سینمای هنر و تجربه، به منزلهٔ مجرایی برای سینمای هنری و تجربی، چگونه تلاش می‌کند در میدان قدرت سینمای ایران، برای خود زیرمیدانی با ویژگی خودمختاری تعریف کند و در این زمینه، تا چه حد موفق بوده است.

یکی از راهبردهای اساسی این مقاله، مقایسه گروه هنر و تجربه با موج نوین فرانسه است که از این طریق مشخص می‌شود به چه علت سینمای گروه هنر و تجربه، هرگز نتوانست میدان مستقلی را برای خود بنا نهد.

چارچوب نظری

بوردیو جامعه‌شناسی انتقادی است که وجه اشتراکش با دیگران، بررسی پدیده «سلطه» در جامعه و اشکال متفاوت ظهور و بروز آن است. گرچه در بررسی این مفهوم باید او را مدیون مارکس دانست، ولی تحلیل او از کارکردهای سلطه در جامعه و تقابل‌های حاصل از آن، با تحلیل مارکس متفاوت است. آنچه تحلیل بوردیو را متمایز و از نظری به‌روز جلوه می‌دهد، تقسیم‌بندی‌های نو درباره سرمایه و سلطه نمادین است و اهمیتی که او به این مفاهیم جدید می‌دهد.

بوردیو با نقد مارکس، از سرمایه صرفاً اقتصادی فراتر می‌رود و به تبیین سایر سرمایه‌ها می‌پردازد. وی چهار نوع سرمایه را از یکدیگر متمایز می‌سازد:

۱. «سرمایه اقتصادی» که همان عوامل گوناگون در تولید همچون املاک و کارخانه‌ها و مجموعه دارایی‌های اقتصادی مانند درآمد، میراث و به‌طور کلی کالاهای مادی است.

۲. «سرمایه فرهنگی» که با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری تعریف می‌شود که توسط نظام آموزشی تولید می‌شوند یا از طریق خانواده انتقال می‌یابند. این مدل از سرمایه، می‌تواند به سه شکل ساختار یابد:

- نخست، وضعیتی که شکل یک استعداد پایدار جسمی را به خود گرفته است؛ مانند قدرت بیان؛

- دوم، وضعیتی عینی به شکل محصول فرهنگی؛ همچون مالکیت تابلو یا داشتن کتابخانه شخصیِ عظیم؛
- سوم، وضعیتی نهادینه شده؛ یعنی وضعیتی که به لحاظ اجتماعی از سوی نهادهای رسمی و اجتماعی، مشروعیت داشته باشد؛ همانند مدارک تحصیلی (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۶۸).

۳. «سرمایه اجتماعی» که اساساً مجموعه‌ای از روابط اجتماعی است که فرد یا گروهی در اختیار دارد. این سرمایه می‌تواند با شغل پدر، یکی از اعضای خانواده و فامیل یا دوستان منتقل شود و چنانکه از نامش برمی‌آید، به برقراری و حفظ روابط اجتماعی متکی است.

۴. «سرمایه نمادین یا سمبولیک» که با مجموعه‌ای از مناسک یا برچسب‌ها و تشریفاتِ خاص، مطابقت دارد و با افتخار و بازشناسی مرتبط است. این مدل از سرمایه، «تنها اعتبار و اقتداری است که برای یک عامل اجتماعی به رسمیت شناخته شده و برخورداری از سه نوع سرمایه دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد» (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۶۸).

دیدگاه بوردیو درباره جامعه، همانند ماکس وبر، «جدلی» است. از منظر وی، قلمرو اجتماعی، جایگاه رقابتی شدید و بی‌پایانی است که از میان و در جریان این رقابت‌ها، تفاوت‌هایی ظهور می‌کند که ماده و چارچوب لازم برای هستی اجتماعی را فراهم می‌آورد. او فضای اجتماعی را چنین توصیف می‌کند:

> فضای اجتماعی را می‌توان نوعی فضای چند بُعدی از موقعیت‌هایی توصیف کرد که در آن، هر موقعیت در رابطه با یک نظام چند بُعدی از مختصات تعریف می‌شود و ارزش‌ها تناسب متغیری دارند. در این راستا عاملان در این فضا در یک بُعد براساس حجم کلی سرمایه در اختیار و در بُعد دیگر، براساس ترکیب سرمایه‌شان -وزن نسبی مجموع فضاهای متفاوتی که در اختیار دارند- توزیع می‌شوند (بوردیو به نقل از بون‌ویتز، ۸۹۳۱: ۷۶).

بنـا بـر دو اصطـلاح «حجـم سـرمایه» (از لحـاظ کمـی) و «سـاختار سـرمایه» (از لحـاظ کیفـی و نسـبتی از ترکیـب سـرمایه‌ها) و تلفیقـی از ایـن دو، گروه‌هایـی براسـاس «سـلایق» و وجـوهِ «تمایـز»[1] شـکل می‌گیرنـد کـه سـازنده «میدان»هـا هسـتند؛ میدان‌هایـی کـه بنـا بـر میـزان و نـوع سـرمایه در اختیـار، اسـتراتژی‌های خاصـی را بـرای مبـارزه و کسـب حداکثـر مشـروعیت و قـدرت، تنظیـم و اجـرا می‌کننـد.

مبنـای نظریـه میدان‌هـا ایـن اسـت کـه «جهـان اجتماعـی، محـل نوعـی فراینـد تفکیـک تدریجـی اسـت» (بون‌ویتـز، ۱۳۹۸: ۷۳). در سـاده‌ترین شـکل، بوردیـو میـدان را بـه زمیـن بـازی تشـبیه می‌کنـد: «میـدان از نظـر مـن فضـای بـازی اسـت و بـه عبارتـی، روابـط عینـی بیـن افـراد یـا نهادهـای در حـال رقابـت بـر سـر مسـئله‌ای یکسـان و هماننـد» (بوردیـو، ۱۴۰۱: ۲۳۵). میـدان، قلمرویـی اسـت کـه در آن «ویژگی‌هـای تولیدکننـدگان بـه واسـطه جایگاهشـان در مناسـبات تولیـد تعییـن می‌شـود؛ یعنـی جایگاهـی کـه در فضـای مشـخص روابـط عینـی اشـغال می‌کننـد» (بوردیـو، ۱۴۰۱: ۹۸).

جهـان اجتماعـی مـدرن کـه حاصـل فراینـد طولانـی شـکل‌گیری تمایزیابی‌هاسـت، بـه فضاهـای خُـرد بی‌شـماری تجزیـه می‌شـود کـه میـدان نامیـده میشـود. هـر فـردی بـه تناسـب سـرمایه‌ای کـه دارد یـا کسـب می‌کنـد و بنـا بـه سـبک زندگـی، خلق‌وخـو و حـس تشـخص و تمایزیابـی‌اش، خـود را بـه عضـوی از یـک میـدان تبدیـل می‌کنـد کـه می‌توانـد در نقـش تولیدکننـده، مصرف‌کننـده، منتقـد، مفسـر و... در آن میـدان ظاهـر شـود؛ میدان‌هایـی همچـون هنـر (کـه خـود می‌توانـد بـه میـدان ادبـی، موسـیقی و سـینمایی تقسـیم شـود)، میـدان سیاسـی، دانشـگاهی، دینـی و....

هـر یـک از ایـن میدان‌هـا شـرایط بـازی، موضوعـات و منافـع ویژهـای دارد. ایـن خـرده فضاهـای اجتماعـی نسـبت بـه یکدیگـر خودسـالاری دارنـد و در تنظیـم قواعـد خـود آزادنـد. فراینـد تمایزیابـی جهـان اجتماعـی کـه بـه ایجـاد میدان‌هـای خودسـالار منجـر می‌شـود، هسـتی و شناسـایی ایـن میدان‌هـا را توأمـان تضمیـن می‌کنـد. سـاختار میـدان نیـز حالتـی از مناسـبات قـدرت میـان کنشـگران یـا نهادهـای دخیـل در مبـارزه یـا توزیـع گونـه‌ای از سـرمایه اسـت کـه در جریـان منازعـات پیشـین انباشـته شـده و اسـتراتژی‌های بعـدی را هدایـت می‌کنـد.

1. Distinction

از سوی دیگر، مفهوم عادت‌واره اهمیتی ویژه دارد. عادت‌واره، مفهوم مرکزی تفکر بوردیو است. او عادت‌واره را با عبارت ساختارِ ساختاربخش یا اصل زایایی (با توجه به دستور زبان زایشی چامسکی) تعریف می‌کند: «عادت‌واره، تولیدکننده کنش‌هاست؛ درحالی که خود محصول مشروط شدن تاریخی و اجتماعی است، ولی نه به معنای کاملاً جبری آن» (شویره، ۱۳۸۵: ۷۵).

عادت‌واره به طور غیرمکانیکی به رفتارهای مطابق با منطق میدان اجتماعی شکل می‌دهد. این رفتارها جواز خود را از این منطق می‌گیرند؛ بنابراین با توجه به همین منطق محدود می‌شوند. عادت‌واره پایه ساختارهای ذهنی یا شناختی مسلط در یک میدان معین است: «عادت‌واره نظام طرح‌واره‌های ادراکی، ارزشیابی و عملی است؛ یعنی مجموعه‌ای از شناخت‌های عملی که در طول زمان حاصل شده و به ما اجازه می‌دهد در عالم اجتماعی معین خود درک کنیم، عمل کنیم و تحول بپذیریم» (شویره، ۱۳۸۵: ۲۹).

به نظر بوردیو، جامعه‌پذیری از طریق شکل‌گیری عادت‌واره مشخص می‌شود: «عادت‌واره‌ها بدون آن‌که محصول تبعیت از قواعد باشند، به‌طور عینی تنظیم و قاعده‌مند شده‌اند؛ بنابراین آنها بدون آن‌که محصول کنش سازمان‌دهنده یک رهبر ارکستر باشند، به‌طور جمعی هماهنگ شده‌اند» (Bourdieu, 1990: 88-89).

هر میدان توسط عاملانی مشخص می‌شود که عادت‌واره‌ای یکسان دارند؛ هرچند عادت‌واره محصول تعلق اجتماعی است، امّا در ارتباط با یک میدان، ساختارمند می‌شود. منطق خاص هر میدان در حالت درونی شده، به شکل عادت‌واره یا آشنایی با قواعد بازی در بطن میدان جای گرفته است: «هر میدان با پیگیری هدف خاص مشخص می‌گردد. این هدف، همانا سرمایه‌گذاری مطمئن برای همه کسانی است که رغبت لازم را کسب کرده‌اند» (شویره، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

کلیدواژه «سلطه» در میدان‌ها با مفهوم مهم و مؤثر «دولت»[1] در نظر بوردیو بسیار نزدیک است. کاربرد واژه «دولت» در اینجا صرفاً به معنای مرسوم و معروفش نیست، بلکه به نهاد اصلی و بزرگ موجود در هر میدان اطلاق می‌شود. دولت در معنای مرسومش، نهاد اصلی میدان سیاسی است، در حالی که هر میدان مجزا می‌تواند دولت ویژه خود را داشته باشد.

1. Etat

از منظر کلاسیک آنتونی گیدنز دولت-ملت «مجموعه‌ای است از اشکال نهادی حکومت که حافظ انحصاری مدیریت بر سرزمینی است با مرزهای مشخص. قانون و اداره مستقیم ابزار درونی و بیرونی خشونت نیز ضامن اجرایی حکومت آن دولت است» (۱۹۸۱: ۱۹۰)، ولی در نظرگاه جامعه‌شناسی بوردیو، دولت به صورت ویژه، همه اصول دسته‌بندی را با تولید مقوله‌های شناختی «شیئیت‌یافته» و «طبیعینما» جا میاندازد (شویره، ۱۳۸۵: ۸۱).

در واقع تحمیل بی‌چون‌وچرای احکام دولتی با چنین قدرتی میسر نمی‌شود، مگر اینکه دولت بتواند پیشاپیش ساختارهایی شناختی را تحمیل کند که به درک آن در اذهان کمک کنند. دولت «با تصمیمات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی‌اش، در نقش یک تنظیم‌کننده ظاهر می‌شود و قواعد بازیِ خاصِ میدان را تثبیت می‌کند یا تغییر می‌دهد» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۷۹)؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که هر میدان، فضای سلطه و تضاد است.

به‌لحاظ روش‌شناسی، بوردیو به یک روش ساده، ثابت و تغییرناپذیر قائل نبود، بلکه ترکیبی از روش‌های پیمایشی، کمّی، تفسیری و کیفی را ارائه می‌دهد. برتری آثار او در این است که تئوری را با تجربه درآمیخته است و با سنجش‌های تجربی، میکوشد وجوه تمایز را مشخص کند؛ همان چیزی است که موجب می‌شود ما جامعه‌شناسی او را «جامعه‌شناسی سنتزی» بنامیم.

روش تحقیق

در این پژوهش میکوشیم به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تحلیلی به بررسی وجوه سینمای مستقل آمریکا و تمایز دو جریان مستقل و شبه‌مستقل، از نظرگاه پی‌یر بوردیو در جامعه‌شناسی هنر بپردازیم. در این مسیر از آرای گرامشی نیز کمک خواهیم گرفت تا ابعاد وابستگی این مدل از سینما را به سینمای جریان اصلی مشخص کنیم. از سوی دیگر با نگاهی به سبک سینمای نئورئالیستی و توجه به نگرش اقلیت‌محور، نشان خواهیم داد که سینمای مستقل در آمریکا چگونه خود را از سینمای جریان اصلی جدا می‌کند و میدان متمایزی را شکل می‌دهد.

گفتنی است که چون این تقسیم‌بندی سینمای مستقل برای نخستین بار صورت پذیرفته است، هیچ داده آماری و نظرسنجی کمّی که منطبق با آن باشد، موجود نیست

و چون نگارنده فرصت حضور در آمریکا و طراحی مدلی از نظرسنجی برای مخاطبان و تولیدکنندگان سینماییِ این کشور را منطبق بر اسلوب پژوهش خود نداشته، این مقاله فاقد تحلیل کمّی است، اما تلاش شده تا با مروری بر جوایز جشنواره‌های سینمایی و جایگاه آنها به عنوان نهادی که برسازنده عادت‌واره‌ها در میدان سینمای آمریکاست، به مدلی از تحلیل کمّی-کیفی در زبان بوردیو دست یابیم.

یافته‌های پژوهش

ابتدا باید تعریفی از سینمای مستقل ارائه شود:

> سینمای مستقل، به فیلم‌هایی اشاره دارد که توسط فیلمسازانی ساخته شده که مستقل از صنعت فیلم غالب و تثبیت شده کار می‌کنند. از آنجا که این فیلم‌ها بیرون از رویه‌های سینمایی رسمی و رایج ساخته شده‌اند، اغلب آوانگارد و ضد سینما هستند و حتی اگر هم تجربی نباشند، همه صدای بدیلی را دربرابر «ایدئولوژی» مسلط علم می‌کنند. آنها عمدتاً فیلم‌هایی کم‌هزینه هستند که یا با هزینه شخصی ساخته شده‌اند یا از تخفیف حکومتی برخوردار شده‌اند (هیوارد، ۹۹۳۱: ۳۸۱).

حال با توجه به این تعریف باید دید که آیا تمام فیلم‌ها و فیلمسازانی که با برچسب «مستقل» شناخته می‌شوند، به معنای واقعی، مستقل هستند یا خیر؟ آنچه در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ با عنوان سینمای آوانگارد و تجربی به عنوان منادی سینمای مستقل در آمریکا شناخته می‌شد، به مرور مورد تردید قرار گرفت. دیوید کرتیس و اِی. اِل. ریس معتقد بودند: تجربه‌گری، منادی و پیشاهنگ آوانگاردیسم نیست، بلکه صرفاً اشکال متنوع‌تری از بیان را برای سینمای سنتی فراهم می‌آورد. تکنیک‌های تجربی را باید در سنت سینمایِ محافظه‌کارانه‌ای یافت که برای اهدافی به همان اندازه محافظه‌کارانه به‌کار می‌رود (به نقل از اوپری، ۱۴۰۱: ۲۱).

از سوی دیگر می‌توان در رویکردهای هالیوود جدید که تحت لوای مدرن و پست‌مدرن، فیلم‌هایی خارج از جریان مسلط می‌سازند، تردید کرد. گرچه استودیوهای فیلم‌سازی، قدرت گذشته را نداشتند و کنترل نمایش از دستشان خارج

شـده بـود، امّـا همچنـان کنتـرل پخـش را در اختیـار داشـتند؛ بدیـن ترتیـب «پخـش بـه عامـل اصلـی کنتـرل صنعـت سـینما تبدیـل شـد» (کینـگ، ۱۳۹۶: ۴۲).

ظهـور بسـیاری از کارگردانـان مسـتقل در طـول سـه دهـه اخیـر و رونـق صنعـت سـینمای مسـتقل در ایـن سـال‌ها باعـث شـد کـه بـاور کنیـم صنعـت سـینما در آمریـکا به‌لحـاظ رویکردهـای تماتیـک و جامعه‌شـناختی، مسـتعد تغییـرات بنیادیـن اسـت؛ بـا ایـن حـال، همـان اسـتودیوهایی کـه بـر هالیـوود کلاسـیک سـلطه داشـتند، بـر سـینمای امـروز آمریـکا نیـز مسـلط هسـتند و بـا توجـه بـه قـدرت گرفتـن در عرصـه پخـش، ایـن سـلطه بـه سراسـر جهـان نیـز کشـیده شـده اسـت.

«صنعـت سـینما بـا اشـاره بـه نـوع خـاص انحـراف از هنجارهـا در هر یـک از فیلم‌سـازان مسـتقل، مقابلـه و مقاومـت را بـه نفـع خـود تمـام می‌کنـد» (کوهلکـن، ۱۳۹۹: ۵۸). بـه بیـان دیگـر، هـر کارگردانـی کـه بـا سرسـختی بـر موضـع شـخصی خـود بمانـد، بـا تهدیـد بـه محرومیـت و طـرد شـدن مواجـه خواهـد شـد و در پـی آن، در موقعیـت یـک بیگانـه قـرار خواهـد گرفـت کـه ایـن بیگانـه، ممکـن اسـت بـه سـادگی توسـط نظـم حاکـم بـه ناکارآمـدی متهـم شـود.

بـا توجـه بـه آنچـه گذشـت، می‌تـوان در درون سـینمای مسـتقل آمریـکا انشـعابی را در نظـر گرفـت کـه سـینمای مسـتقل را در آمریـکا بـه دو گـروه شبه‌مسـتقل و مسـتقل تقسـیم می‌کنـد. اصلی‌تریـن رهیافـت مـا بـرای تبییـن ایـن انشـعاب، مفهـوم «اصلاحـات» آنتونیـو گرامشـی[1] اسـت. نکتـه مهمـی کـه مـا را متقاعـد میسـازد بـه آرای گرامشـی هـم گریـزی بزنیـم، پرداختـن او (همچـون بوردیـو) بـه مبحـث «میـدان» اسـت کـه «جامعـه مدنـی را در حکـم میـدان منازعـه می‌فهمـد» (بـوراوی، ۱۴۰۱: ۲۰).

نقطـه عزیمـت گرامشـی در بازگویـی مفهومـی بـا عنـوان «جامعـه مدنـی» اسـت؛ جامعـه‌ای کـه بـه مـدد پیونـدش بـا دولـت، بـه سـازماندهی رضایـت و محـدود سـازی منازعـه طبقاتـی مبـادرت مـی‌ورزد. بـه بیـان دیگـر، ایـن بخـش بـه جـای تشـدید منازعه در خـلال دوقطبی‌شـدن سـاختار سـرمایه، سـبب سـازماندهی آن در میـدانِ جامعـه میشـود؛ میدانـی کـه در واقـع، یـک شـبه‌میدان اسـت؛ زیـرا تقویـت کننـده همـان میـدانِ اصلـی اسـت.

1. Antonio Gramsci

چیزی که این بحث را ملموستر می‌کند، مفهوم «هژمونی»[1] است. وجه مشخصه بهره‌گیری عادی این مفهوم در میدانی که دولت سنتی تسلط دارد، تلفیقی از زور و رضایت است که متقابلاً یکدیگر را موازنه می‌کنند، بدون آن‌که زور بر رضایت غلبه کند. در واقع، همیشه باید تضمینی وجود داشته باشد تا زور بر پایه رضایتِ اکثریت پدیدار شود (Gramsci, 1971: 80).

به‌نظر گرامشی، هیچ گروه یا طبقه‌ای به سادگی با استفاده از اجبار ایدئولوژیک نمی‌تواند خود را بر گروهی دیگر تحمیل کند. همیشه طبقه مسلط باید نشان دهد که بهتر از بقیه می‌تواند منافع یا آرزوهای طبقات دیگر با ترکیب سرمایه‌ای متفاوت را برآورده سازد؛ بنابراین گروه اجتماعی مسلط در یک میدان، زمانی می‌تواند بر دیگران استیلا یابد و آن را حفظ کند که بتواند با توجه نشان دادن به منافع و آرزوهای آنان، نظر موافقشان را جلب کند و به آنان تسهیلات و امتیازاتی دهد.

از آن‌جا که مفهوم سلطه، همواره وابسته به گروه سلطه‌پذیر است، با تغییراتی که ممکن است در عادت‌واره‌های عمومی به واسطه رویکردهای نوین فرهنگی و اجتماعی رخ دهد، طبقه مسلط با این چالش مواجه می‌شود که چگونه به ریاست خود بر میدان تحت سلطه‌اش ادامه دهد؛ پس او به جای تشدید مبارزه و برای آرام کردن و راضی نگه‌داشتن این گروه‌های جدید، دست به «اصلاحات» می‌زند تا هم آنان را راضی کند و هم تحت انقیاد درآورد.

بنابر آنچه گذشت، میتوان سینمای مستقلِ معاصر آمریکا را به دو گروه تقسیم کرد: مستقل‌های وابسته که در نقش یک جامعه مدنیِ ظاهراً مستقل که به‌واقع، نقش دستِ راست هالیوود را بازی می‌کنند و دیگری، مستقل‌های واقعی. از فیلم‌سازان گروه نخست، می‌توان استیون سودربرگ، برادران کوئن، جیم جارموش، کوئنتین تارانتینو، ترنس مالیک، دیوید لینچ، پل توماس اندرسون و... را نام برد و از گروه دوم میتوان به کلی رایکارد، شان بیکر، جف نیکولز، دبرا گرانیک و رابرت ماچویان اشاره کرد.

1. Hegemony

۱. سینمای شبه‌مستقل

اثبات همآوایی فیلم‌سازان شبه‌مستقل از دو طریقِ اصلی ممکن است:

الف) سلطه سرمایه اقتصادی:

یکی از واضح‌ترین هم‌آوایی‌ها این است که فیلم‌سازان شبه‌مستقل پس از اولین ساخته‌های خود، توسط تهیه‌کنندگانِ جریان اصلی جذب می‌شوند و به فیلم‌های تجاری روی می‌آورند؛ البته فیلم‌هایی که سرمایه فرهنگی را به‌طور کامل فدا نمی‌کنند، امّا به زیر سایه انباشت سرمایه اقتصادی می‌کشانند تا یار و یاور تهیه‌کنندگان هالیوودی باشند؛ ازاینرو شرکت‌های مستقل نیز به عنوان نهادهایی که باید در پی میدان مجازیی برای محصولاتشان باشند، برای بازاریابی فیلم‌هایشان همانند هالیوود رویکرد مؤلف‌گرایی را در دستور کارشان قراردادند. در واقع شرکت‌های تولید فیلم مستقل به بنگاه‌هایی تبدیل شدند که فیلم‌سازان مستقل و البته مستعد برای فیلم‌سازی در هالیوود را به فروش می‌رساندند.

مایک د. لوکا، رئیس بخش تولید شرکت فیلم‌سازی مستقل «نیو لاین»[1] که در سال ۱۹۶۷ تأسیس شده بود، میگوید: «من همیشه خودمان را یک شرکت هالیوودی دانسته‌ام» (به نقل از بوردول و تامسون، ۱۳۸۸، ج ۲: ۸۹۲). شرکت‌های عظیم هالیوودی که در پی تنوع بخشیدن به جدول فیلم‌های خود بودند تا خیل عظیم‌تری از مخاطبان را به سیطره خود درآورند، به سراغ مؤلف‌های غیراستودیویی جوانی رفتند که می‌توانستند تولیدات متفاوتی عرضه کنند. دیوید فینچر[2] در شرکت نیو لاین فیلم‌های «هفت»[3] و «بازی»[4] را ساخت، امّا فیلم «باشگاه مشت‌زنی»[5] (۱۹۹۹) توسط فاکس در قرن بیستم پخش شد. شرکت مستقل میرامکس[6] با کمک دیزنی توانست فیلم «پالپ فیکشن»[7] (کوئنتین تارانتینو، ۱۹۹۴)

1. New Line Film Productions Inc
2. David Fincher
3. Seven
4. The Game
5. Fight Club
6. Miramax
7. Pulp Fiction

را تهیه کند (پولان، ۱۴۰۰: ۷۹).

در اوایل دهه ۲۰۰۰ صاحب‌نظران پیش‌بینی کردند که استودیوها پل توماس اندرسون[1]، اسپایک جونز[2]، وس اندرسون[3] و دیگر مستقل‌ها را به استخدام خود درخواهند آورد (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۹۰۰) و همین‌طور شد.

در این میان فیلم‌سازانی نیز بودند که با فیلم‌سازی مستقل شروع کرده و به جریان اصلی پیوستند و در بین فیلم‌های پرخرجی که می‌ساختند، به مستقل‌ها و کم‌هزینه‌های پیشینشان بازمی‌گشتند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این گروه، استیون سودربرگ[4] است. نکته قابل توجه، رفتار جشنواره‌ها و مراسم اصلی آمریکاست که در قبال این تطورات سبکی سودربرگ خودنمایی می‌کند. در رأس آنها اسکار است که یک سال پس از ساخت فیلم «لایمی»[5] که سودربرگ دست به ساخت دو فیلم «ارین براکوویچ»[6] و «قاچاق»[7] در سال ۲۰۰۰ زد، جایزه اسکار کارگردانی را برای این دو فیلم به او اعطا کرد؛ حال آنکه این دو فیلم، نسبت به «لایمی» یا حتی فیلم پیش از آن «خارج از دید»[8] (۱۹۹۸)، فیلم‌های بسیار متعارف‌تری بودند (چه به‌لحاظ تماتیک و چه به‌لحاظ فرم روایی).

هالیوود که به مثابه دولت مرکزی در میدان سینمایی آمریکاست و جریان اصلی حاکم به شمار میرود، به‌مثابه نهاد مشروعیت‌بخشی که عادت‌واره‌ها و نیز سلایق را تعیین می‌کند، به جای آن‌که مانع فیلم‌سازیِ مستقل سودربرگ شود، با سوق دادن جوایز به سمت سودربرگ برای فیلم‌هایی که مد نظر خودش است، تلویحاً به او فهماند که بهتر است در چه مسیری قدم بردارد. اعطای اسکار به سودربرگ و آنچه پس از آن برای او اتفاق افتاد، نشان داد که از فیلم‌سازان مستقل انتظار میرود وقتی بودجه بزرگی در اختیارشان قرار می‌گیرد، در شکستن قواعد، حد

1. Paul Thomas Anderson
2. Spike Jonze
3. Wes Anderson
4. Steven Soderbergh
5. The Limey
6. Erin Brockovich
7. Traffic
8. Out of sight

و حـدود را نگه‌دارنـد و در بیـان مضامیـن، محتـاط باشـند. ایـن اتفـاق از آنجـا ریشـه می‌گیـرد کـه هالیـوود چـون اساسـاً نوعـی تجـارت اسـت، بـه ایـن گرایـش دارد کـه فرمول‌هـای آزمـوده و موفـق را دوبـاره بـه کار گیـرد (کینـگ، ۱۳۹۶: ۸۰).

ب) جشنواره‌ها در جایگاه نهاد:

مسـئله بعـدی کـه عینی‌تریـن نمـود همآوایـی سـینمای شبه‌مسـتقل بـا سـینمای جریـان اصلـی اسـت، در رویکـردی آشـکار می‌شـود کـه جشـنواره‌های مسـتقل سـینمایی آمریـکا بـه عنـوان نهادهـای مسـتقل در پیـش گرفته‌انـد. بـه اعتقـاد بوردیـو نهادهـا می‌تواننـد بـه اشـاعه باورهـا کمـک کننـد. نهادهـا به‌نوعـی همـان بازنمایـی قدرتـی هسـتند کـه در نهادینه‌سـازی آنچـه بایـد واقعیـت دانسـته شـود و رسمیت‌بخشـی بـه روابـط اجتماعـی و تحکیـم آنهـا نقـش دارنـد. نهادهـا می‌تواننـد در قلمـرو خـاص خـود، تعریف‌هـای مشـروع واقعیـت را کـه پیشـاپیش اعتبـار کاملـی بدانهـا بخشـیده‌اند، در اختیـار عامـلان بگذارنـد و از اقتـدار خـود بـرای اعتبـار بخشـیدن یـا بی‌اعتبـار کـردن ادعاهـای عاملانـی کـه ویژگی‌هـای خـاص خـود را دارنـد، اسـتفاده می‌کننـد (بون‌ویتـز، ۱۳۹۸: ۱۱۷).

زمانـی کـه نهادهـا مقـام یـا جایـزه‌ای را بـه یـک عامـل اجتماعـی اعطـا می‌کننـد و بـه عاملـی دیگـر خیـر، بـا تأثیرگـذاری بـر بازنمایی‌هایـی کـه دریافت‌کننـدگانِ گفتمـان نهـادی از واقعیـت دارنـد، نوعـی مشـروعیت را بـه عامـلِ منسـوب شـده تحمیـل می‌کننـد. بوردیـو بـر نقـش نهادهـا در اعطـای شـأن یـا سـرمایه نمادیـن بـه هنرمنـدان تأکیـد می‌کنـد. چنیـن چارچوبـی را می‌تـوان در فهـم مصـرف فیلـم نیـز بـه کار گرفـت (کریـگان، ۱۳۹۷: ۲۲۳).

حـال بایـد دیـد جایـگاه نهادهایـی کـه بـرای مشـروعیت بخشـی بـه سـینمای مسـتقل و شـکل دادن بـه ایـن میـدان مجـزا در جهـت معنـا دادن بـدان ایجـاد شـده‌اند، کجاسـت. از ایـن میـان می‌تـوان بـه دو مـورد از سرشـناس‌ترین جشـنواره‌های مسـتقل آمریـکا کـه اساسـاً بـرای شـرکت و نمایـش فیلم‌هـای مسـتقل و اعطـای جایـزه بدانهـا شـکل گرفتهانـد، اشـاره کـرد:

نخست، جشنواره «ایندیپندنت اسپریت»[1] که در سال ۱۹۸۴ با هدف برگزیدن فیلم‌های مستقل پایه‌گذاری شد. مقارن با سیاست‌های جدید اسکار، این جشنواره نیز برنامه‌هایش را تنظیم کرد و در سال ۲۰۱۶ فیلم «مهتاب»[2] ساخته بری جنکینز[3] بهترین فیلم ایندیپندنت اسپریت شناخته شد؛ فیلمی که به دو دوست سیاهپوست هم‌جنس‌گرا می‌پرداخت. این فیلم در هر دو مراسم اسکار و گلدن گلوب به عنوان بهترین فیلم معرفی شد. بری جنکینز در ادامه رویکرد پرداختن به مسائل سیاهپوستان، دو سال بعد برای فیلم «اگر خیابان بیل می‌توانست حرف بزند»[4] دوباره جایزه بهترین فیلم جشنواره ایندیپندنت اسپریت را دریافت کرد؛ فیلمی که بسیاری از مشکلات نژادپرستی در آمریکا را محصول نزاعی می‌داند که میان خودِ سیاهپوستان برقرار است. با توجه به این مسئله، فیلم، محافظه‌کار می‌نماید و می‌تواند کاندیدای بهترین فیلم درام گلدن گلوب شود.

با نگاهی به عملکرد اخیر این جشنواره، همه چیز به شکل کاملاً شفافی قابل رؤیت است. در سال ۲۰۲۲ فیلم پرسر و صدا و پرخرج «همه‌چیز همه‌جا به یکباره»[5] به کارگردانی دانیل کوان[6] و دانیل شینرت[7] در این جشنواره در هشت بخش، از جمله بهترین فیلم و بهترین کارگردانی، نامزد دریافت جایزه شد و در نهایت نیز هفت جایزه را کسب کرد. این درو کردن جایزه به همین ترتیب در مراسم اسکار که مراسم اصلی سینمای آمریکاست، ادامه داشت. حال آنکه در همین سال فیلم مستقل‌ترِ «بلوند»[8] به کارگردانی اندرو دامینیک[9] به علت رویکردِ انتقادیِ بی‌پرده‌اش از نظام هالیوود و نمایش چگونگی سوء استفاده هالیوود از مرلین مونرو به عنوان یک ابزار در جهت منافع خود، نه تنها در جشنواره‌های مستقل توفیقی نداشت، بلکه در شش بخش کاندید تمشک طلایی شد!

1. Independent Spirit Award
2. Moonlight
3. Barry Jenkins
4. If Beale Street Could Talk
5. Everything Everywhere All at Once
6. Daniel Kwan
7. Daniel Scheinert
8. Blonde
9. Andrew Dominik

جشنواره بعدی «جشنواره فیلم ساندنس»[1] است. این جشنواره در سال ۱۹۸۰ توسط رابرت ردفورد[2] بنیان‌گذاری شد. برنامه‌ریزی این جشنواره در نخستین سال‌های تأسیسش، به نمایش فیلم‌هایی با رویکرد بازنمایی حاشیه‌نشینان، با حال و هوایی انسان‌دوستانه متمایل بود.

پس از نخستین نمایش فیلم «سکس، دروغ و نوار ویدئویی»[3] (استیون سودربرگ، ۱۹۸۹)، جهتگیری جشنواره تغییر کرد. با فروش بالای این فیلم، محل برگزاری این جشنواره، از دلال‌ها و توزیع‌کنندگان هالیوودی که به دنبال فیلم پرفروش بعدی و شکار سازنده‌اش بودند، پر شد. بعدها حتی خودِ ردفورد در موضعی کاملاً محتاطانه توضیح داد که تمرکز ساندنس بر فیلم‌های شخصی، به معنای نقد هالیوود نیست: «کاری که ما کرده‌ایم این بوده است که از تنشی که می‌تواند بین مستقل‌ها و استودیوها وجود داشته باشد، جلوگیری کنیم» (به نقل از بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۸۹۲). ردفورد در اینجا آشکارا بیان می‌کند که به دنبال مبارزه نیست (چیزی که لزوم شکل‌گیری یک میدان مستقل است)، بلکه او و جشنواره‌اش با جریان اصلی همراه هستند.

در سال ۲۰۲۱ فیلم «کُدا»[4] به کارگردانی سیان هدر[5] جایزه بهترین فیلم را از این جشنواره گرفت؛ فیلمی که در اسکار نیز بهترین فیلم شد. یک سال قبل از این اثر، فیلم «مینا‌ری»[6] به کارگردانی لی ایزاک چانگ[7] جایزه بهترین فیلم را در ساندنس تصاحب کرد؛ فیلمی خوش‌بینانه، ساده‌انگارانه و تا حدودی ایده‌آلیست که مفهوم رؤیای آمریکایی را این بار از زاویه دید یک فیلم‌ساز مهاجر اعاده می‌کند. این فیلم هم در اسکار بسیار مورد توجه قرار گرفت و «یون یو جونگ»[8]، بازیگر نقش مادربزرگ، توانست برنده اسکار بهترین بازیگر نقش مکمل شود.

1. Sundance Film Festival
2. Robert Redford
3. Sex, Lies and Videotape
4. Coda
5. Sian Heder
6. Minari
7. Lee Isaac Chung
8. Youn Yuh-jung

در سال ۲۰۲۲ نیز فیلم «پرستار بچه»[1] به کارگردانی نیکیاتو جوسو[2] با رویکردِ بسیار خوش‌بینانه‌ای که به سختی‌های یک مهاجر سیاهپوست آفریقایی داشت، بهترین فیلم ساندنس شد. جالب توجه است که در سال ۲۰۱۵، کلوئی ژائو[3] با فیلم «ترانه‌هایی که برادرهایم به من آموختند»[4] شرکت کرده بود و از ساندنس جایزه‌ای نبرد، ولی در سال ۲۰۲۰ با ساختن «سرزمین خانه به دوش‌ها»[5] جایزه اسکار را تصاحب کرد و یک سال بعد از آن، با ساخت فیلم ابرقهرمانیِ «جاودانگان»[6] به کارمند مارول تبدیل شد.

با رشد مخاطبان جدید سینمایی، نظام هالیوود، این دو جشنواره را طرح و برنامه‌ریزی کرد تا بتواند از این طریق استعدادهای نو را برای مخاطبان نو کشف و گزینش کند؛ استعدادهایی که این پتانسیل را از خود نشان می‌دادند که اگر پول بیشتری داشته باشند، می‌توانند از ترجیحات آوانگارد خود به نفع ارزش‌های سیستم مرکزی دست بکشند.

در طی این سال‌ها سبک سنتی هالیوود نشان داده است که می‌تواند انعطاف‌پذیر باشد و تمهیدات متنوع و گسترده‌ای را پذیرا گردد؛ به شرط آن‌که این تمهیدات با منطق اخلاق نظام سرمایه‌داری آمریکا همخوان باشد؛ یعنی کاربرد این تمهیدات برمبنای شخصیت، ژانر یا جنبه‌های مهم روایت توجیه شود. فیلم‌ساز تحول‌خواهی که می‌خواهد کارش را در درون مرزهای آمریکا به میل خود ادامه دهد، نباید کل ساختمان نظام سلطه‌گر را نابود کند؛ به همین دلیل است که کارهای نوآورانه فیلم‌سازان شبه‌مستقل به علت رواج یافتن از طریق ماشین صنعتی نظام هالیوود، پس از مدتی عمدتاً به تمهیداتی رایج بدل می‌شود.

این دو جشنواره شبه‌مستقل با اعطای جایزه به فیلم‌سازان و فیلم‌های مورد نظر هالیوود، آنها را به بازی جشنواره‌های اصلی، یعنی اسکار و گلدن گلوب وارد

1. Nanny
2. Nikyatu Jusu
3. Chloé Zhao
4. Songs My Brothers Taught Me
5. Nomadland
6. Eternals

می‌کنند و اعطای جایزه از طرف این نهادهای اصلی و حتی دیده شدن در این مراسم‌ها به این فیلم‌سازان سرمایه نمادینی می‌بخشد که علاوه بر ایجاد اعتماد به نفس، می‌تواند توشه بسیار مناسبی برای ادامه پیشرفت در مسیر جریان مسلط باشد.

این جاذبه‌ها از سه طریق اتفاق می‌افتد: نخست این‌که این فیلم‌سازان با جذب سرمایه اقتصادی معقول و به دنبال آن، دعوت از چند ستاره مشهور، فیلم‌هایی در جهت تثبیت ایدئولوژی حاکم بسازند. دوم این‌که با جذب سرمایه‌ای سرسام‌آور، فیلم‌های عظیم و پرخرجی بسازند تا از طریق فروش خوب، سرمایه اقتصادی هالیوود را سامان دهند و سوم این‌که جذب پروژه‌های سریال‌سازی پرسود شوند.

هر یک از این گزینش‌ها به فراخور استعدادهای فنی و ذاتی فیلم‌ساز برمی‌گردد؛ برای مثال، تمام برندگان دو جشنواره شبه‌مستقلِ پیش‌گفته که فیلم‌هایی درباره مسائل سیاهپوستان و نژادپرستی بوده‌اند، توسط فیلم‌سازان سیاهپوست ساخته شده‌اند؛ پس هالیوود از این پتانسیل استفاده می‌کند و نگاه تماتیک و رادیکال آنها را نسبت به تاریخ و جامعه، به نفع خود جهت‌دهی می‌کند و با این استدلال که این فیلم‌سازان خودشان سیاهپوست هستند و هرچه می‌سازند، چیزی جز حدیث نفس نیست، از خود اتهام‌زدایی می‌کند.

بوردیو تفاوت‌ها را ازسلیقه‌های فردی ناشی نمی‌داند، بلکه معتقد است شیوه جامعه‌پذیر شدنِ هر فرد درون طبقات مشخص، با میانجی‌گری نهادهاست که این تفاوت‌ها را به‌وجود می‌آورد. ما سلیقه‌های خود را امری شخصی می‌دانیم، اما در جامعه‌شناسی بوردیو این سلیقه، محصول سلیقه‌سازی وسیع‌تری است. در میدان سینمای آمریکا طبعاً این سلیقه‌ساز، همان دولتِ سلطه‌گر است؛ یعنی همان استودیوها و تهیه‌کنندگان هالیوود. این دولت سلیقه‌ها را تعیین می‌کند و اگر سلایق تازه را در افتراق با خود دید، از طریق اصلاحات در استراتژی‌ها مجدد سلایقی را برای این سلایقِ نو ایجاد می‌کند و سلایق تازه تأسیس در دل سینمای هالیوود، همان سینمای شبه‌مستقل است.

۲. سینمای مستقل آمریکا

نخستین وجه تمایز این میدان در تضادش با رفتار اصلاحاتیِ سینمای شبه‌مستقل است. هیچ یک از فیلم‌سازان مستقل به جریان اصلی نپیوستند و به شکل مستمر، همان مسیر نخستین آثارشان را ادامه دادند. شاید تنها چیزی که در گذر زمان در فیلم‌هایشان تغییر ایجاد کرده باشد، تفاوت در کیفیت تصویر باشد. در این نوع آثار، عموماً از ستارگان خبری نیست. تمام فیلم‌های شان بیکر[1] خالی از ستاره‌اند؛ به استثنای حضور ویلیام دفو[2] در یک نقش مکمل در فیلم «پروژه فلوریدا»[3] (۲۰۱۷). اکثر بازیگران فیلم‌های بیکر نابازیگر هستند و فقط در فیلم‌های خودش مجدد به بازیگری می‌پردازند.

مخاطب در مواجهه با آثار کلی رایکارد، بجز «برخی زنان»[4] (۲۰۱۶) و تا حدودی «حرکات شبانه»[5] (۲۰۱۳)، جف نیکولز[6] و دبرا گرانیک[7] حضور تک‌ستارهها را به طور ملموسی درک میکنند؛ ضمن این‌که این فیلم‌ها به‌لحاظ جنبه‌های سیاسی و اجتماعی، به شدت پررنگ و از طرفی در جهت کاملاً مخالف با ایدئولوژی جریان اصلی سینمای آمریکاست. در نتیجه در جشنواره‌ها نیز نه توفیقی دارند و نه حضور.

کلی رایکارد[8] در یکی از مصاحبه‌هایش با اظهار حس انزجار نسبت به مراسم اسکار، می‌گوید: «من اهمیتی به جایزه اسکار نمی‌دهم. اصلاً نمی‌توانم این مراسم را تماشا کنم. از دید من، آنها کمی خجالت‌آورند؛غرق شدن در پول و این‌طور چیزها» (پایلا، ۱۴۰۰). حال در ادامه به تبیین ریشه‌های این مخالفتها خواهیم پرداخت:

1. Sean Baker
2. William James Dafoe
3. Florida Project
4. Certain Women
5. Night Moves
6. Jeff Nichols
7. Debra Granik
8. Kelly Reichardt

الف) سلطه سرمایه فرهنگی:

سینمای مستقل آمریکا در واقع یک «سینمای جامعه‌شناختی» است؛ ازاینرو که لزوماً چیزهای خوشایند را بازنمایی نمی‌کند، بلکه در پی واکاوی است و بالطبع در ضمن این واکاوی، تلخی‌ها را در مقابل دیدگان ما قرار می‌دهد؛ تلخی‌هایی که دولت از به تصویر کشیدنش واهمه دارد: «مشکل خاصی که پرداختن به جامعه‌شناسی دربردارد، اغلب این است که افراد از آنچه در پی یافتن آن هستند، می‌ترسند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۲۶). این در حالی است که اگر سینمای شبه‌مستقل آمریکا رویکرد جامعه‌شناختی هم داشته باشد، جامعه‌شناسی‌اش از رویکرد «مهندسان اجتماعی» برمی‌آید. مهندسانی که نقش آنان ارائه دستورالعمل‌هایی برای گرداندن مؤسسات خصوصی و ادارات است: «دانش عملی یا نیمه‌عالمانه‌ای را که اعضای طبقه مسلط از جهان اجتماعی دارند، کارآمدتر می‌سازند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۳). از اینجاست که پژواک‌های مبارزه‌طلبِ سبکی از فیلم‌سازی در آمریکا طنین‌انداز می‌شود: «جامعه‌شناسی [و هر رویکردی مربوط به آن] هرقدر وظیفه علمی خود را بهتر انجام دهد، احتمال بیشتری دارد که قدرت را از خود ناامید سازد یا باعث رنجش آن شود» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۴).

فیلم‌های مستقل برای فایده‌مندی آنها ساخته نمی‌شوند، بلکه ساخته می‌شوند تا جامعه آمریکایی را به درک جهان اجتماعی خویش برسانند؛ جهانی که توسط هالیوود با برچسب «رؤیای آمریکایی» به مردم تحمیل شده است: «تقاضا از جامعه‌شناسی برای به درد چیزی خوردن، همواره به نوعی به منزله تقاضا از آن برای خدمت به قدرت است» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۴) و به همین دلیل است که سینمای مستقل در آمریکا نه توسط تهیه‌کنندگان هالیوودی حمایت می‌شود، نه توسط مراسم سینمایی و نه حتی چندان از طرف جشنواره‌های مستقل. به هر حال «ساختار توزیع سرمایه اقتصادی، قرینه و عکس سرمایه فرهنگی است» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۷۵).

در این مدل از سینما ما با گونه جدیدی از سرمایه‌گذاری طرف هستیم که اگر بخواهیم مفهوم سرمایه‌گذاری را به بستر استعلا بکشانیم، دو مفهوم کلی را به ذهن متبادر می‌کند: یکی به معنای سرمایه‌گذاری اقتصادی و دیگری به معنای دلبستگی عاطفی. از منظر جامعه‌شناسی بوردیو گروه دوم همان است که هیچ

راهنمایی جز عشق به هنر نمی‌شناسد و هنگامی که از روی غریزه به سوی چیزی حرکت می‌کند که به آن عشق می‌ورزد، در پی محاسبه‌های سودجویانه و سوداگرانه نیست، بلکه «التذاذ شخصی خود و اشتیاق پاک و بی‌ریا را دنبال می‌کند که یکی از پیش‌شرط‌های سرمایه‌گذاری موفقیت‌آمیز است» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۳۳).

رویکرد سینماگر مستقل، بی‌شک از نوع دوم است. سینمای مستقل می‌کوشد جامعه و مخاطبینش را از «سالخوردگی اجتماعی» که محصول نظام سینمایی هالیوود و هم‌رزم دست راستی‌اش، سینمای شبه‌مستقل است، نجات دهد. سالخوردگی اجتماعی، چیزی نیست جز انصراف از سرمایه‌گذاری حسی و کناره‌گیری آهسته و تدریجی که به صورت اجتماعی، مساعدت و تشویق می‌شود و «عاملان را به سمت تنظیم کردن آرزوهایشان با بخت‌های عینی و کنار آمدن با شرایطشان و تبدیل شدن به چیزی که هستند و قناعت کردن به چیزی که دارند، سوق می‌دهد» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۶۴)؛ از همین رو سینمای مستقل، فاقد اخلاق‌گرایی‌های مصلحت‌اندیشانه است. سینمای مستقل آمریکا به‌جای پیروی از اخلاق مصلحت‌اندیش، از اخلاق انقلابی پیروی می‌کند.

نمونه «میناری» پیش‌تر مطرح شد که در جشنواره ساندنس جایزه بهترین فیلم را گرفت. با نگاهی دقیق به این فیلم، می‌توان به راحتی دریافت که چرا فیلم «نخستین گاو»[1] از ساخته‌های کلی رایکارد که یک سال پیش از این فیلم اکران شد، در هیچ جشنواره‌ای ندرخشید و در اسکار نیز پذیرفته نشد. فیلم «میناری» با تمام فشاری که روی خانواده مهاجرش می‌گذارد، هرگز نمی‌خواهد تصویر کلیشه‌ای و اتوپیایی از آمریکا به عنوان مدینه فاضله را خدشه‌دار کند. در نقطه مقابل فیلمِ کلی رایکارد مفهوم رؤیای آمریکایی و آمریکا به عنوان مدینه فاضله را با سرنوشت تراژیکی که برای آن مهاجر چینی رقم می‌زند، به‌طور کامل زیر سؤال می‌برد.

در ادامه این مخالف‌خوانی، نگاه زهرخندگونه بیکر در فیلم «پروژه فلوریدا» (۲۰۱۷) جالب توجه است. در نزدیکی دیزنی‌لند محله‌ای با دیوارها و فضایی رنگین می‌سازد که مردمی در خانه‌هایی سازمانی در حال غرق شدن در فلاکت هستند. این نگاه مخالف‌خوان، تنها به همین‌ها ختم نمی‌شود، بلکه فیلم‌های مستقل

1. First Cow

اساساً در خلاف جهت مُد روز حرکت می‌کنند. یکی از مفاهیم مُد شده در سینمای آمریکا، لزوم پرداختن به مباحث همجنس‌گرایی است که در دو فیلم کلی رایکارد به‌وضوح می‌بینیم این رویکرد را به بازی می‌گیرد.

در فیلم «شادی قدیمی»[1] (۲۰۰۶) دو رفیق پس از مدتی که یکی از آنها ازدواج کرده، تصمیم می‌گیرند همچون گذشته با یکدیگر به دلِ طبیعت بزنند. بیننده در تمام مدت و بخصوص در سکانسی که در دریاچه‌ای شنا می‌کنند، منتظر است ببیند این دو چه زمانی وارد یک رابطه عاطفی می‌شوند، امّا هرگز این اتفاق نمی‌افتد و دوستی آن دو به‌رغم آنچه در ذهنِ مخاطبِ هالیوودی می‌گذرد، یک رفاقت مردانه عادی است.

در «نخستین گاو» نیز پس از کندن زمین، دو اسکلت می‌بینیم که در حال به آغوش کشیدن یک‌دیگر، سال‌ها پیش مرده‌اند. به مرور که فیلم پیش میرود و رفاقت دو مرد را روایت میکند، تقریباً مطمئن هستیم که بالاخره با صحنه‌ای مواجه می‌شویم که نمایش معاشقه این دو خواهد بود، ولی در کمال ناباوری، در پایان متوجه می‌شویم که این دو برای فرار از دست سرمایه‌داری که قصد کشتنشان را داشت، در جایی پناه گرفتند که همانجا نقطه پایان زندگیشان شده است.

کلی رایکارد در واقع افراط سینمای جریان اصلی آمریکا در بازنمایی این‌گونه روابط را به‌سخره می‌گیرد و از طرفی طعنه‌ای هم به مخاطبانی می‌زند که توسط این مدل از فیلم‌ها احاطه شده‌اند. به تبعِ همین دهن‌کجی، بازنمایی سوژه‌های فمینیستی نیز نزد فیلم‌سازان مستقل به دغدغه‌ای حقیقی تبدیل می‌شود؛ برای مثال میتوان به فیلم «اورین براکوویچ» (۲۰۰۰) به کارگردانی استیون سودربرگ که موفق به کسب اسکار شد، اشاره کرد. این فیلم درباره زنی است که زیر فشار مشکلات زندگی قرار دارد، امّا سرانجام با هوش و تلاش خود باعث حل شدن یک پرونده قضایی می‌شود.

در سکانسی از فیلم، زمانی که او می‌خواهد به برخی پرونده‌ها دسترسی پیدا کند، از روش اغواکردن استفاده کرده و به آنچه می‌خواهد، می‌رسد؛ یعنی در نظام هالیوود، یک زن قدرتمند و خودساخته، بالاخره باید بدنش را به نمایش بگذارد

1. Old joy

و خود را به هدف نگاه خیره بدل کند تا بتواند قدرتمند باشد. همین نگاه به شکلی ناملموس‌تر در سینمای لینچ نیز وجود دارد.

حال در مقایسه این آثار با سینمای مستقل می‌توان گفت: در فیلم‌های کلی رایکارد با توجه به جنسیت فیلم‌ساز، بحث زنان طبعاً مسئله است، امّا او هرگز در آثارش به ورطه سانتیمانتالیسم نمی‌افتد. در فیلم «وندی و لوسی»[1] (۲۰۰۸) شاهد سفر یک دختر به همراه سگش هستیم. او در این میان و در زمانی که در شهری گرفتار و دچار مشکلات زیادی می‌شود، هرگز عزت نفسش را از دست نمی‌دهد و لحظه‌ای به نگاه خیره بدل نمی‌گردد.

در فیلم «میان‌بر میک»[2] (۲۰۱۰) که یک وسترنِ استعلایی است، برخلاف روند مرسوم وسترن‌ها یک زن، گروهی را برای رسیدن به جایی رهبری می‌کند و در «برخی زنان» (۲۰۱۶) نیز در سه اپیزود، رویکردی کاملاً جامعه‌شناختی برای ارائه جایگاه زن در سه وضعیت متفاوت اتخاذ می‌کند. دبرا گرانیک نیز در فیلم «زمستان استخوان‌سوز»[3] (۲۰۱۰) دختری را که تمام مسئولیت یک خانواده را بر دوش دارد، جهت یافتن پدرش به دل مشکلات می‌فرستد، ولی بدون ذره‌ای احساس‌گرایی و زیاده‌روی در بازنمایی اخلاقیات، همراه با ظرافت ویژه‌ای او را ظفرمند می‌گرداند.

حتی دیدگاه سینمای جریان اصلی و شبه‌مستقل با دیدگاه سینمای مستقل نسبت به پدیده مبتذلی چون «پورنوگرافی» تفاوت دارد. در فیلمی چون «شب‌های عیاشی»۴ (پل توماس اندرسون، ۱۹۹۷) اگرچه در کلیت اثر با رویکردی انتقادی مواجه هستیم، در جای جای فیلم، مسئله این نمایش‌های مبتذل برای فیلم‌ساز صرفاً به بازی و سرگرمی بدل می‌گردد؛ چیزی پرزرق و برق و جذاب که دیدنش می‌تواند مخاطبان را سرِ ذوق آورد. در مقابل، همین مسئله در دو فیلم از بیکر، یعنی «استارلت»۵ (۲۰۱۲) و «موشک قرمز»۶ (۲۰۲۱) با دیدگاهی کاملاً وارونه نگریسته

1. Wendy and Lucy
2. Meeks Cutoff
3. Winter›s Bone
4. Boogie Nights
5. Starlet
6. Red Rocket

شـده اسـت. شـان بیکـر در هـر دو فیلـم، بـر فلاکـت و تنهایـی آدم‌هایـی کـه در ایـن مدیـوم فعالیـت دارنـد، تأکیـد می‌کنـد. آنهـا هرگـز خوشـی نمی‌بیننـد و چیـز زیبایـی در زندگیشـان وجـود نـدارد. ایـن دو فیلـم بـه معنـای واقعـی، ضـد پورنوگرافـی هسـتند.

ب) رویکرد نئورئالیستی در نقد ایدئولوژی حاکم

یکـی از جنبه‌هایـی کـه به‌لحـاظ فـرم، سـینمای مسـتقل آمریـکا را بنـا بـه ادعـای مطـرح شـده، جامعه‌شـناختی می‌نمایانـد، نئورئالیسـتی بـودن سـاختار ایـن فیلم‌هاسـت. از نظـر لـوکاچ[1] و جانشـینانش در مکتـب فرانکفـورت، هنـر می‌توانـد «از طریـق فرم‌هـای بازنمایـی واقع‌گرایانـه کـه بـه ایدئولـوژی بـورژوازی نفـوذ می‌کننـد و ویژگـی حقیقـی اسـتثمارگرانه و ناعادلانـه جامعـه صنعتـی مـدرن را می‌نمایاننـد، کارکـردی انتقـادی و رهایی‌بخـش در رشـد و دگرگونـی جامعـه سـرمایه‌داری داشـته باشـد» (تنـر، ۱۳۹۹: ۵۸).

چـزاره زاواتینـی[2]، یکـی از سـتون‌های اصلـی تبیین‌کننـده نظریـات نئورئالیسـتی، اعتقـاد داشـت کـه «یـک کارگـردان نئورئالیسـت بایـد همـه سـعی خـود را در ایـن راسـتا صـرف کنـد تـا در حـد تـوان، بـه جـای بازسـازی نمایشـی واقعیـت، نفـس واقعیـت را تصویـر کنـد» (شـیردل، ۱۳۹۵: ۱۰۱). بـه عبـارت دیگـر، مسـئله مهـم از دیـدگاه زاواتینـی «تعقیـب کـردن دیگـران بـه منظـور مشـاهده و بررسـی زندگـی آنهـا بـه عنـوان یـک محمـل دراماتیـک اسـت» (شـیردل، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

برخـی از مهم‌تریـن مؤلفه‌هـای سـبک نئورئالیسـم عبارتنـد از: اسـتفاده از نورپـردازی طبیعـی، اسـتفاده از بازیگـران غیرحرفـه‌ای و تـازه‌کار، بیـان دیدگاه‌هـای تنـد سیاسـی و اجتماعـی در لایه‌هـای سـطحی و زیریـن داسـتان فیلم‌هـا و ارائـه تصویـری محکـم و گاه تکان‌دهنـده از فقـر، بـی‌کاری، فسـاد و فحشـا.

بـا چنیـن تعاریـف و مؤلفه‌هایـی، فیلم‌سـازی همچـون بیکـر، یـک مؤلـف بی‌چـون و چـرا در ایـن سـبک به‌شـمار می‌آیـد. فیلـم نخسـت او «کلمـات چهارحرفـی»[3] (۲۰۰۰)، چیـزی نیسـت جـز وقایع‌نـگاری یـک شـب از جوانانـی کـه در حومـه شـهر دور هـم جمـع شـده‌اند و بـا یکدیگـر بـه گفت‌وگـو می‌پردازنـد و برخـی از آنـان در کوچـه و خیابان‌هـا

1. Georg Lukacs (18851971-)
2. Cesare Zavattini
3. Four Letter Words

پرسه می‌زنند.

فیلم بعدی او «بیرون بردن»[1] (۲۰۰۴)، درباره زندگی روزمره یک مهاجر غیرقانونی چینی است که یک پیک رستوران در شهر نیویورک است. تقریباً تمام فیلم شامل تحویل‌دادن‌های اوست؛ در حالی که برای پول بیشتر و بدهیهایش مجبور است به‌جای همکارش نیز کار کند. در این فیلم حتی به مسئله دزدیده شدن دوچرخه نیز اشاره می‌شود که فیلم «دزدان دوچرخه» را که ساخته ویتوریو دسیکا، یکی از مظاهر اصلی سبک نئورئالیسم است، به یاد می‌آورد.

فیلم «شاهزاده برادوی»[2] (۲۰۰۸) نیز دنبال‌کننده زندگی چند رفیق است که هر یک با مشکلاتی دست به گریبان هستند و تمام فیلم، آکنده از خرده‌روایت‌های این آدم‌هاست. فیلم «نارنگی»[3] (۲۰۱۵) که دیگر از حدود رئالیسم نیز عبور کرده و به ناتورالیسم پهلو می‌زند، روایت دردناک چند زن خیابانی است که باید با مشکلاتی که مواجه شده‌اند، مقابله کنند. «پروژه فلوریدا» (۲۰۱۷) نیز تهی از داستان‌گویی مرسوم است و صرفاً نگاهی مستندگونه به گروهی از آدم‌های حاشیه‌نشین به مرکزیت یک زن و دخترش دارد.

جدای از بیکر، در ضد وسترن‌های کلی رایکارد، یعنی «میان‌بر میک» (۲۰۰۸) و «نخستین گاو» (۲۰۱۹) شاهد تأکید ویژه فیلم‌ساز بر لحظه‌های زندگی روزمره و زمان‌های مُرده هستیم که از ویژگی‌های سبک نئورئالیسم است. به همین ترتیب «زمستان استخوان‌سوز» (۲۰۱۰) نیز یک فیلم نئورئالیستی است (شیردل، ۱۳۹۵: ۲۲۸).

اگر دنباله رویکرد نئورئالیستی سینمای مستقل آمریکا را پی بگیریم، به مسئله «اقلیت» می‌رسیم. در نظام مردم‌شناسی بوردیو نگاه به اقلیت، جایگاه خاصی دارد. او می‌گوید: «نیت من این بود که کنشگرانی را که در دست‌های لوی اشتراوس و دیگر ساختارگرایان، به‌ویژه آلتوسر به صورت پدیده‌های فرعی ساختارها ناپدید شده بودند، به زندگی برگردانم» (به نقل از ریتزر، ۱۳۷۴: ۷۱۶).

1. Take Out
2. Prince of Broadway
3. Tangerine

بوردیو در تداوم سنت دورکیمی، به شدت بر این باور بود که «وظیفه علمی و اخلاقی جامعه‌شناسی، دخالت در واقعیت‌های اجتماعی برای ایجاد بهبود در موقعیت محروم‌ترین اقشار است» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). بدین ترتیب، فیلم‌سازان مستقل آمریکا در جایگاه یک جامعه‌شناس، به واکاوی اقلیت‌های جامعه آمریکا و حاشیه‌نشین‌های آن می‌پردازند و از این راه جدی‌تر میدان سینمایی هالیوود را به مبارزه می‌طلبند؛ چراکه «روی هم رفته، شرکت‌های عظیم اعتنایی به سلیقه‌های تماشاگران اقلیت نداشتند» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۵: ۸۹۷).

تمام فیلم‌های جف نیکولز، شان بیکر، کلی رایکارد و دبرا گرانیک در خارج از شهرهای اصلی می‌گذرند و به حاشیه‌نشین‌ها می‌پردازند. فیلم‌های بیکر اساساً راوی آدم‌هایی است که بالقوه هیچ جذابیتی برای روایت سینمایی ندارند. فیلم «ردی به‌جا نگذار»[1] (۲۰۱۸) به کارگردانی دبرا گرانیک، در بازنمایی اقلیت‌ها به‌شدت عینی عمل می‌کند. این فیلم درباره پدر و دختری است که اصرار دارند در جنگل و خارج از شهر و تمدنِ مدرن زندگی کنند. سازمان‌های مددکاری اجتماعی می‌کوشند برخلاف خواسته آنها، خانهای در شهر به آن دو بدهند و به کاری که علاقه‌ای به آن ندارند، مجبورشان کنند.

فیلم‌های کلی رایکارد نیز درباره افراد حاشیه‌ای و فرودست است؛ حاشیه‌نشین‌هایی که برای دستیابی به زندگی بهتر تلاش می‌کنند، امّا اغلب ناموفقند و با سرنوشت تراژیکی مواجه می‌شوند. جف نیکولز در فیلم «لاوینگ»[2] (۲۰۱۶) مسئله نژادی را از طریق دیالکتیکی که میان منازعات محلی و دستگاه‌های سیاسی دولتی شکل می‌دهد، تبیین می‌کند. همین دیالکتیک، پیش‌تر در فیلم «داستان‌های شات‌گان»[3] (۲۰۰۷) از نیکولز درباره منازعات حاشیه‌نشینان آمریکایی وجود داشت.

جف نیکولز در مسیر حرکت به سمت اقلیت‌گرایی‌های نژادی، پا را از فیلم‌سازی

1. Leave No Trace
2. Loving
3. Shotgun Stories

همچـون اسـپایک لـی کـه از جریـان اصلـی بـود، فراتـر می‌گـذارد و به‌جـای هیاهوهـای بلاک‌باسـتری، بـه روایتـی آرام روی مـی‌آورد و در آن از کلیشـه‌های دلخـواه تفکیک‌هـا و مبـارزات انتزاعـی دوری می‌جویـد. نیکولـز آفـت پرداختـن بـه مسـائل نـژادی را اتفاقـاً در مبـارزات حاصـل از تفکیـک می‌بینـد؛ چیـزی کـه به‌وضـوح در آثـار اسـپایک لـی[1] قابـل رصـد اسـت؛ از همیـن رو او سـوژه‌های التقاط‌خواهـش را بیشـتر بـه سـمت رویکردهـای سیاسـی بسـط می‌دهـد؛ به‌طـوری کـه همان‌گونـه کـه یـک زن و مـرد بـه خاطـر سیاهپوسـت بـودن زن در ازدواج قانونـی مشـکل دارنـد، یـک وکیـل سـفید پوسـت می‌توانـد بـه ایـن مسئله تبعیـض نـژادی علیـه سیاهپوسـتان اعتـراض کنـد.

سـینمای مسـتقل آمریـکا در خدمـت تماشـاگر مطـرود اسـت؛ تماشـاگری کـه ژاک رانسـیر[2] او را «رهـا شـده» می‌خوانـد و معتقـد اسـت: «رهایـی، زمانـی آغـاز می‌شـود کـه مـا تقابـل میـان دیـدن و عمـل کـردن را بـه چالـش بکشـیم؛ هنگامـی کـه متوجـه می‌شـویم واقعیاتـی بدیهـی کـه روابـط میـان گفتـن، دیـدن و انجـام دادن را می‌سـازند، خودشـان بـه سـاختار سـلطه و انقیـاد تعلـق دارنـد» (بـه نقـل از کولمـن، ۱۴۰۰: ۱۵۷). در همیـن جهـت اسـت کـه فیلم‌هایـی همچـون «لاوینـگ» و «نارنگـی»، ایراداتـی را کـه بـر تماشـاگر طبقه‌نشـناس و نژادنشـناس لـورا مالـوی[3] هسـت، اصـلاح می‌کننـد.

ج) سینمای خودبنیاد

ایـن مـدل از سـینما از آن جهـت مسـتقل می‌نمایـد کـه بـه معنـای حقیقـی «خودبنیـاد» اسـت. «هنـر بـدان معنـا خودبنیـاد نیسـت کـه بـه شـکل متافیزیکـی از جامعـه کنـده شـده و مسـتقل از آن اسـت. هنـر از آن منظـر خودبنیـاد اسـت کـه قابـل تقلیـل بـه اسـتلزامات جامعـه نیسـت؛ یعنـی ملـزم بـه نمایـش کلیتـی هماهنـگ و بامعنـا نیسـت» (آکانـر، ۱۳۹۹: ۷-۶). بـه همیـن دلیـل اسـت کـه ایـن سـینما خـارج از میـدان بـازیِ جریـان اصلـی قـرار دارد. اکثـر تولیدکننـدگان و کارگردانـان آمریـکا در طـول زندگـی خـود، تنهـا یـک فیلـم می‌سـازند؛ همان‌طـور کـه فاکنـر و اندرسـون در مطالعـه پژوهشـی خـود دربـاره نظـام هالیـوود بـه ایـن نتیجـه می‌رسـند کـه «پـول بـه دنبـال پـول اسـت و

1. Spike Lee
2. Jacques Rancière
3. Laura Mulvey

ایـن نظـام قـراردادی، از کم‌درآمدهـا می‌پرهیـزد. کارآیـی بـه دنبـال کارآیـی اسـت. به‌نظـر می‌رسـد عاملانـی کـه درآمدهـای انباشـتی بالایـی دارنـد، از آنهایـی کـه به‌لحـاظ درآمـدِ مالـی، عملکـرد ضعیف‌تـری دارنـد، دوری می‌جوینـد» (۱۹۸۷: ۹۰۱).

رایـکارد در ادامـه مصاحبـه‌ای کـه پیش‌تـر گذشـت، بـه نکتـه‌ای اشـاره می‌کنـد کـه ماحصـل محروم‌شـدن از امکانـات سـینمای جریـان اصلـی و حاشیه‌نشـینیِ خـودِ ایـن سـبک فیلم‌سـازی در دل سـینمای آمریکاسـت: «ایـن فیلـم مـن اسـت. شـما پـول کمتـری می‌گیریـد، امّـا در عـوض بـه آنچـه می‌خواهیـد، می‌رسـید» (پایـلا، ۱۴۰۰). ایـن جملـه در واقـع بازگویـیِ یکـی از مفاهیـم مهـم و فراموش‌شـده امـروز سـینمای آمریکاسـت؛ یعنـی مفهـوم «فیلم‌سـاز مؤلـف».

بـا قاطعیـت و بنـا بـه دلایلـی کـه مطـرح شـد، می‌تـوان ادعـا کـرد کـه فیلم‌سـازان مسـتقل آمریـکا همـان مؤلفـان حقیقـی امـروز سـینمای ایـن کشـورند. شـان بیکـر در فیلم‌هـای «بیـرون بـردن» (۲۰۰۴) و «شـاهزاده بـرادوی» (۲۰۰۸) عـلاوه بـر سِـمَت کارگردانـی، فیلمنامـه نویـس، تهیه‌کننـده، عـکاس، نورپـرداز، تنظیم‌کننـده صـدا، تدوینگـر و پژوهشـگر نیـز هسـت. ایـن سـینمایی اسـت کـه میـدان مجـزای خـود را بنـا کرده اسـت؛ فـارغ از هیاهوهـا و زرق و برق‌هـای مرسـوم سـینمای جریـان اصلـی و همدسـتِ ظاهـراً مسـتقلش کـه تمـام نهادهـا و عرصه‌هـای وجـود را در خـود بلعیـده اسـت، سـینمایی در جهـان معاصـر آمریـکا بـا تمـام فشـارها و سـختی‌ها ظهـور کـرده اسـت کـه می‌تـوان بـدان عنـوان «مسـتقل» داد؛ سـینمایی کـه قوانیـن خـود را بنـا کـرده اسـت و بـا همیـن بضاعـت کـم، خـود را از جریـان اصلـی جـدا کـرده و خـلاف جهـت آن شـنا می‌کنـد.

نتیجه‌گیری

نظـام هالیـوود به‌مثابـه دولـت سـلطه‌گر، تمـام نهادهـا را تحـت نظـارت کامـل خـود دارد و عادت‌واره‌هـای جمعـی را در جهـت حفـظ ایدئولـوژی فردگرایـی و سـرمایه‌داری تبییـن می‌کنـد. ایدئولوژی‌هایـی کـه اغلـب بـه نفـی عوامـل فرهنگـی می‌انجامنـد و در شـکل‌دهی و کنتـرل زندگـی تـوده جامعـه، نقـش پررنگـی ایفـا می‌کننـد؛ تـا جایـی کـه حتـی اگـر قـرار باشـد نظـام مسـتقلی به‌پـا خیـزد، بایـد زیـر نظـر همیـن دولـت حاکـم کار کنـد، امّـا جـدای از تمـام ایـن نهادهـای در خدمـت، عاملانـی هسـتند کـه خـارج از کنتـرل هژمونـیِ حاکـم رفتـار می‌کننـد و می‌تواننـد عادت‌واره‌هـای جدیـدی شـکل دهنـد.

ایـن عامـلان، مخاطبانـی هسـتند کـه سـینما برایشـان بحـث جدی‌تـری نسـبت بـه تـوده مـردم اسـت؛ یعنـی اسـتادان دانشـگاه، منتقـدان، دانشـجویان سـینما و هرکسـی کـه بـه سـینما نگاهـی جامعه‌شـناختی دارد. بـرای ایـن عامـلان بـا فراگیـری فیلم‌هـای سـینماگرانی چـون دیویـد لینـچ، ترنـس مالیـک، پـل تومـاس اندرسـون، جیـم جارمـوش و... دیگـر آن وجـوه تمایـز ایجـاد نمی‌شـود؛ پـس آنهـا بـرای این‌کـه بتواننـد فاصلـه خـود را بـا سـایر اقشـار جامعـه بنـا بـه سـرمایه فرهنگـی‌ای کـه در حـوزه سـینما انباشـته‌اند، حفـظ کننـد، بـه سـینمایی علاقـه نشـان می‌دهنـد کـه کمتـر طرفـدار دارد و کمتـر دیـده می‌شـود.

ایـن عامـلان بدیـن طریـق می‌تواننـد بـا تـوده جامعـه کـه سـینمای جریـان اصلـی حامـی آنـان اسـت، وارد مبـارزه‌ای نمادیـن شـوند و بـا سـکنی گزیـدن در میدانـی نـو، ایـن وجـوه تمایـز را بیـش از پیـش آشـکار سـازند. سـینمای مسـتقل آمریـکا یـک خرده‌میـدان در میـدان سـینمایی آمریـکا نیسـت، بلکـه بـا توجـه بـه آنچـه گفتـه شـد، یـک میـدان مجـزای سـینمایی خلـق می‌کنـد؛ میدانـی کـه آن را بـا قاطعیـت می‌تـوان «میـدان سـینمای مسـتقل آمریـکا» نامیـد و مختصـات و عامـلان مشـخصی دارد و بـه مسـیرِ مسـتقلش ادامـه می‌دهـد و در ایـن مسـیر می‌کوشـد برسـازنده یـک فضـای اجتماعـی متفـاوت و متمایـز باشـد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آکانر، برایان (۱۳۹۹)، «*خودبنیادی هنر*»، *مقاله در: جامعه‌شناسی هنر: مجموعه مقالات*، گردآوری و ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: مروارید.

الکساندر، ویکتوریا (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران؛ مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

اوپری، مایکل (۱۴۰۱)، *سینمای آوانگارد؛ فرم‌ها، زمینه‌ها، گرایش‌ها*، ترجمه روناک رنجی، تهران: بان.

بوراوی، مایکل (۱۴۰۱)، *مارکسیسم جامعه‌شناسانه: همگرایی آنتونیو گرامشی و کارل پولانی*، ترجمه محمد مالجو، تهران: نی.

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، جلد ۲، تهران: مرکز.

بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۱)، *مردم چیست؟*، ترجمه صالح نجفی، جواد گنجی، تهران: بان.

بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۱)، *مسائل جامعه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: آس.بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۸)، *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*، ترجمه جهان‌گیر جهان‌گیری، حسن پورسفیر، تهران: آگه.

پایلا، گابریلا (۱۴۰۰)، «*گفت‌وگو با کلی رایکارد، کارگردان مستقل آمریکایی*»، ترجمه شیوا اخوان راد، بازیابی از: www.cine-eye.net

پولان، دانا بی (۱۴۰۰)، یک فیلم، یک جهان: پالپ فیکشن، ترجمه احسان چادگانی، تهران: نشر خوب.

تنر، جرمی (۱۳۹۹)، جامعه‌شناسی هنر، ترجمه حسن خیاط، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ریتـزر، جـورج (۱۳۷۴)، *نظریـه جامعه‌شناسـی در دوران معاصـر*، ترجمـه محسـن ثلاثـی، تهـران: علمـی.

شـویره، کریسـتیان؛ فونتـن، اولیویـه (۱۳۸۵)، *واژگان بوردیـو*، ترجمـه مرتضـی کتبـی، تهـران: نـی.

شـیردل، کامـران (۱۳۹۵)، *نئورئالیسـم چیسـت؟ تاریـخ اجمالـی سـینمای نئورئالیسـم ایتالیـا ۱۹۴۵-۱۹۵۵*، تهـران: دنیـای اقتصـاد.

فکوهـی، ناصـر (۱۳۸۴)، «پی‌یـر بوردیـو: پرسـمان دانـش و روشـن‌فکری»، *فصلنامـه اجتماعـی دانشـگاه فردوسـی مشـهد*، شـماره ۵، ص۱۴۱-۱۶۱.

کریـگان، فینـولا (۱۳۹۷)، *بازاریابـی فیلـم*، ترجمـه محمـد سـروی زرگـر، تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ، هنـر و ارتباطـات.

کلمـن، فلیسـیتی (۱۴۰۰)، *نظریـه فیلـم: آفرینـش گرامـر سـینمایی*، ترجمـه وحیداله موسـوی، تهـران: نشـر بان.

کوهلکـن، جولـی (۱۳۹۵)، «تئـودور آدورنـو»، مقالـه در: *فیلسـوفان سـینما*، ویراسـتار: فلیسـیتی کلمـن، ویراسـتار ترجمـه: مهـرداد پارسـا، ترجمـه فائـزه جعفریـان، تهـران: شَـوَند.

کینـگ، جـف (۱۳۹۶)، *مقدمـه‌ای بـر هالیـوود جدیـد*، ترجمـه محمـد شـهبا، تهـران: هرمس.

هیـوارد، سـوزان (۱۳۹۹)، *مفاهیـم کلیـدی در مطالعـات سـینمایی*، ترجمـه فتـاح محمـدی، زنجـان: هـزاره سـوم.

Bourdieu, Pierre (1990), *The logic of practice*, Translated by Richard Nice.

Faulkner, Robert R; Anderson, Andy B (1987), "Short-term projects and Emergent careers: Evidence from Hollywood" in *American Journal of Sociology*, 92 (4): 879-909.

Giddens, Anthony (1981), *A Contemporary critique of Historical*

Materialism, London, Macmillan, vol. 1.

Gramsci, Antonio (1971), *Selection from the prison notebooks*, London: Lawrence and Wishart.

www.filmindependent.org

www.sundance.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی