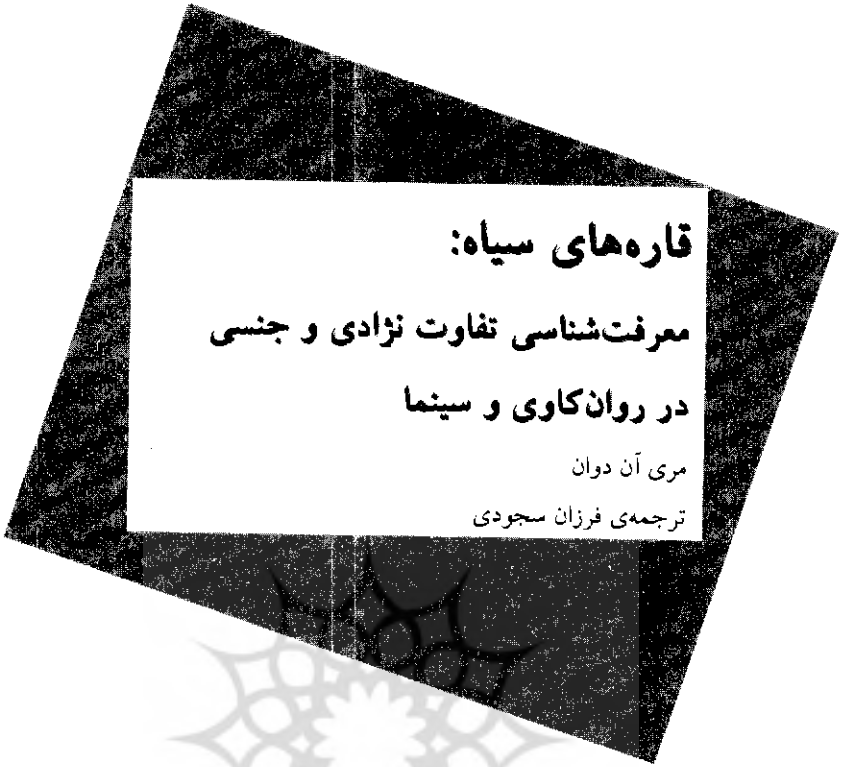

قاره‌های سیاه:

معرفت‌شناسی تفاوت نژادی و جنسی در روان‌کاوی و سینما

مری آن دوان

ترجمه‌ی فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. قاره‌ی سیاه به مثابه‌ی عبارتی استعماری

استفاده‌ی فروید از عبارت «قاره‌ی سیاه» برای ارجاع به جنسیت، در نظریه‌ی فمینیستی، درونمایه‌ای همیشگی شده است. در این عبارت، جنسیت مؤنث، به قلمروی ناشناخته تشبیه شده است، به سرزمینی پررمز و راز و غیرقابل شناخت که از نگاه نظری و در نتیجه توان معرفت‌شناختی روانکاو پنهان مانده است. با وجود این، سوال مناسب و به‌جا نه «قاره‌ی سیاه چیست؟» بلکه این پرسش است که «قاره‌ی سیاه کجاست؟» این واقعیت که خود فروید این عبارت را از متن‌های استعماری دوران ویکتوریا وام گرفته است و در آنجا مقصود از آن قاره‌ی افریقا بوده است، غالباً به فراموشی سپرده می‌شود. پاتریک برانتلینگر می‌گوید: «وقتی کاشفان و هیات‌های اعزامی و دانشمندان دوران ویکتوریا، قاره‌ی افریقا را غرق نور کردند، افریقا **سیاه** شد، زیرا این نور از طریق ایدئولوژی‌ای امپریالیستی که به نام تمدن، در پی ریشه‌کنی «رسوم بدوی» برآمد، دچار انکسار شد». این عبارت در واقع نشانگر رد تاریخی پیوند فروید با تصورات استعماری قرن نوزدهم است. عبارت «قاره‌ی سیاه» در سفرهای درون متنی‌اش از انگاره‌ی استعماری افریقا تا شرح فروید از جنسیت زنانه به مثابه‌ی چیزی رمزگونه، تا نقدهایی که نظریه‌پردازان فمینیست بر روانکاوی نوشته‌اند (بخصوص در ***آیینه‌ی زن دیگری*** نوشته‌ی ایریگارای جنبه‌ی تاریخی خود را کاملاً از دست داده است. در ارتباط فروید با این انگاره‌ی استعماری نیز چیزهایی محو شده است. زیرا اگرچه فروید ایدئولوژی‌ای امپریالیستی را که به نام تمدن، در پی ریشه‌کنی رسوم بدوی باشد، تکرار نمی‌کند، تقابل دوتایی بین بدوی و متمدن، در ارتباطشان با جنسیت، یکی از عناصر اصلی شکل‌دهنده‌ی اندیشه او بود؛ عنصری که غالباً در مطالب نوشته شده تحت تأثیر لاکان به مثابه‌ی خصلت «پیشافرویدی» متون فرویدی پذیرفته نمی‌شود.

جین‌گالوپ در پانوشتی که برای مقاله‌اش تحت عنوان «استعاره و مجاز در خوانش لاکان» نوشته است به نظر می‌رسد دلمشغول موقعیت متنی قاره‌ی سیاه است تا محل جغرافیایی آن.

> *«قاره‌ی سیاه» عبارتی است که فروید برای جنسیت زنانه به کار برده است، و این عبارت در متن‌های روانکاوی که به فرانسه نوشته شده‌اند، بسیار نقل شده است. با وجود این، من هنوز نتوانسته‌ام جای آن را در متن‌های فروید پیدا کنم، شاید این نقطه‌ی کور دید من است.*

بی‌اطلاعی از مرجع این عبارت، «نقطه‌ی کور» شخص گالوپ نیست، بلکه نقطه‌ی کور بسیاری کسان دیگر نیز هست؛ زیرا متنی که این عبارت در آن بیان شده است (یا دست‌کم تنها موردی که من پیدا کرده‌ام) در نوشته‌های فروید، جنبه‌ی کاملاً حاشیه‌ای دارد. استعاره‌ی قاره‌ی سیاه را نمی‌توان در نوشته‌های رایج فروید که معمولاً بدان‌ها ارجاع می‌شود، پیدا کرد ــ در «زن بودگی» یا «جنسیت زنانه» و یا در سه مقاله درباره‌ی نظریه‌ی جنسیت. این استعاره در مطلبی که چندان مورد توجه نبوده است یعنی در «مسأله‌ی روانکاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» به‌کار برده شده است، رساله‌ای عمومی در مورد موضوعات کاملاً فنی مربوط به این‌که آیا افراد غیرحرفه‌ای نیز می‌توانند روانکاوی کنند یا برای چنین فعالیتی فقط پزشکان مجازند. در مسیر بحث‌هایی که در مورد نظریه‌ی روانکاوانه‌ی جنسیت در کودکی مطرح می‌شود، فروید شرح می‌دهد که ارگانیسم زنانه هیچ نقشی در این جنسیت بازی نمی‌کند زیرا کودک هنوز آن را کشف نکرده است.

تأکید به‌طور کلی بر ارگانیسم مردانه است، و ذهن کودک به سمت این سوال جهت می‌یابد که آیا دارای آن هست یا نیست. ما اطلاع چندانی از زندگی جنسی دختر بچه‌ها نداریم در حالی‌که در مورد پسربچه‌ها این‌طور نیست. ولی نباید از این تمایز دچار شرم شویم؛ به هرحال، زندگی زنانه نیز برای روان‌کاوی چونان *قاره‌ای سیاه* است. اما این را می‌دانیم که دختران تفاوت ارگانیسم خود را در برابر جنس مخالف درمی‌یابند و بر این اساس آن‌ها خود را در جایگاهی فرودست تلقی می‌کنند و این «حس حسادت نسبت به ارگانیسم مردانه» منشأ همه‌ی واکنش‌های ویژه‌ی زنان است.

بدین‌ترتیب استعاره‌ی قاره‌ی سیاه در این متن به مضمون‌های عقیم بودن، فقدان و غبطه بازمی‌گردد. در این‌جا بحث این است که بی‌اطلاعی روان‌کاو از وضعیت دختران خردسال، قابل توجیه یا دست‌کم درک‌شدنی است؛ زیرا او در مورد جنسیت زنان بزرگسال نیز چیزی نمی‌داند و یا فقط اطلاعات اندکی دارد. زنجیره‌ای مجازی شکل می‌گیرد که جنسیت کودکی را با جنسیت زنانه و سرانجام دگربودگی نژادی به هم پیوند می‌زند. زیرا صفت سیاه در عبارت قاره‌ی سیاه، نه فقط دلالت بر ناشناخته بودن دارد، بلکه معرف سیاه بودن به مفهوم نژادی آن نیز هست. افریقا سیاه است زیرا ساکنان آن سیاه‌اند.

و به‌راستی در بندی بلافاصله پیش از بند حاوی استعاره‌ی قاره‌ی سیاه، فروید با مقایسه‌ی این فراورده‌ی نظریه‌ی روان‌کاوی با انگاره‌ی «انسان بدوی» از شرح روان‌کاوانه‌ی «جنسیت آغازین در کودکان» دفاع می‌کند. او در ادامه‌ی مطلب مدعی می‌شود که:

> *در زندگی طبیعی کودک امروزین، هنوز می‌توانیم همان عوامل باستانی‌ای را بیابیم که زمانی در روزهای آغازین تمدن بشری غالب بوده‌اند. کودک در روند رشد ذهنی، تاریخ نژاد* [Stammesgeschichte] *خود را به‌شکلی فشرده تکرار می‌کند، درست همان‌طور که رشد جنینی معرف تکامل جسمی است.*

این در واقع شرحی است بر ادعای معروف فروید که پدیدآیی فردی، پدیدآیی نوعی را تکرار می‌کند. در ترجمه‌ی نقل‌قول بالا بهتر می‌نماید به‌جای واژه‌ی «نژاد» از واژه‌ی «نوع» استفاده کنیم، زیرا فروید، در این مطلب و به‌طور کلی، بر نگاشت تمایز بین بدوی و متمدن بر محوری زمانی یا تاریخی و نه بر محوری مکانی تأکید می‌ورزد. «بدوی» متعلق به زمان‌های دور است، «کودکی» انسان نوین است (همان‌طور که واژه‌ی Stamm به معنای ساقه نشان می‌دهد). با وجود این، اتکای فروید بر منابع انسان‌شناختی نشان می‌دهد که مفهوم بدوی بودن، نه فقط به‌صورت تاریخی و در زمانی، بلکه به‌صورت هم‌زمانی نیز درک می‌شود و معرف تفاوت‌های موجود بین نژادهای مختلف نوع [انسان] است. در جای دیگری در همین متن فروید مشخص می‌کند که چطور تمدن به بهای [تضعیف] جنسیت زاده می‌شود (که «لگام گسیختگی» آن مرتبط با نژادهای «بدوی» تلقی می‌شود، که البته برخی از آن‌ها در قاره‌ی سیاه زندگی می‌کنند).

در میان نژادها (Völkern)ی مختلف که از سطح تمدن پایینی برخوردارند، و در میان لایه‌های پایینی نژادهای متمدن (Kulturvölker) به‌نظر می‌رسد در برابر تمایلات جنسی کودکان قیدی وجود نداشته باشد [یعنی این تمایلات لگام گسیخته‌اند]. شاید بتوان گفت که این لگام‌گسیختگی تمایلات جنسی، به مثابه‌ی محافظی قوی در برابر رشد روان رنجوری در فرد عمل می‌کند. اما آیا این بی‌قیدی در تمایلات، در عین حال، به فقدان شدید به تمایل به دستاوردهای فرهنگی منجر نمی‌شود؟

این نژادهای فرودست، که جنسیتشان آزاد است و عاری از هر نوع روان‌نژندی، به‌عبارتی، غیرقابل روان‌کاوی‌اند؛ و بنابراین محدودیت‌های دانش روان‌کاوی را نشان می‌دهند. نباید اهمیت مقوله‌ی نژاد را در شکل دادن به مفهوم دگربودگی در روان‌کاوی نادیده گرفت. در حالی‌که فروید برای بیان ناشناخته بودن جنسیت زنانه نیاز به استعاره‌ای را حس می‌کند، دم دست‌ترین عبارت ممکن، قاره‌ی سیاه است. از این دیدگاه، روان‌کاوی را می‌توان شکل کاملاً مبسوط قوم‌نگاری و نگارش قومیت روان سفیدپوست

غربی دانست. سرکوب پیش شرط بنای فرهنگ سفید می‌شود که به صراحت می‌گوید جنسیت زنانه به مثابه‌ی نشانه‌ای در آن چیزی عمل می‌کند که شاملش نیست.

موضوع مقاله‌ی «مسأله‌ی روانکاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» نیز به مفهومی گسترده‌تر، مسأله‌ی دانش روانکاوی است و این‌که چه کسی می‌تواند مدعی داشتن آن باشد. این مقاله واکنشی است به بحث کاملاً خاص و محلی درباره‌ی قوانین کشور اتریش که روانکاوی توسط افراد فاقد درجه‌ی دکترا در طب را ممنوع کرده است (و در این مفهوم «شخص غیرحرفه‌ای» یعنی کسی که دکتر طب نباشد). فروید «مسأله‌ی روانکاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» را در دفاع از تئو دریک نوشت که بیماری او را به تخطی از یک قانون قدیمی اتریش و اقدام به طبابت قلابی متهم کرده بود، زیرا ریک پزشک نبود. مقاله، عنوان فرعی «گفتگو با شخصی بی‌طرف» را دارد و به‌صورت گفتگویی دونفره نوشته شده است. «شخص بی‌طرفی» که فروید می‌آفریند، در واقع اصلاً بی‌طرف نیست، و همان مقاومت معمول را در برابر نظریه‌ی روانکاوی نشان می‌دهد تا به فروید امکان دهد همه‌ی توانایی‌های بلاغی خود را به‌کار گیرد. این مقاله که ملغمه‌ای است عجیب از طرح گسترده‌ی مسایل آموزشی و طرح محدود مسایل مباحثه‌ای به دو طریق مسأله‌ی دانش را مطرح می‌کند: ۱. این سوال که به‌راستی دانش روانکاوی از چه تشکیل شده است؟ ۲. این‌که چه کسی حق دارد در مقام روانکاو سخن بگوید؛ به‌عبارت دیگر چه کسی به این دانش دسترسی دارد (یعنی مسأله‌ی مشروعیت بخشیدن به جایگاهی در گفتمان)؟ تصادفی نیست که استعاره‌ی قاره‌ی سیاه ــ که آمیزه‌ای است از دو نوع فقدان دانش، یکی فقدان دانش در مورد تمایزات جنسی و دیگری در مورد تمایزات نژادی ــ در چنین متنی به‌کار برده می‌شود. زیرا دگربودگی چه جنسی باشد و چه نژادی، معمولاً به شکل مسأله‌ی محدودیت دانش و از این رو محدودیت دید، شناخت و تمایز مطرح می‌شود. در متن فروید زنان (و تأکید کنم که اینان زنان سفیدپوست اروپایی‌اند) و نژادهای بدوی به طریقی، از طریق مقابله با لاف دانش روان که روانکاوان مدعی آن‌اند، عمل می‌کنند، با این تفاوت مهم که زنان سفیدپوست معمای درونی (به قول هگل «دشمنی در درون دروازه‌های خودمان») را بنا می‌نهند؛ در حالی‌که نژادهای بدوی معمایی بیرونی را به وجود می‌آورند.

استعاره‌ی قاره‌ی سیاه نشانگر وجود نوعی شکل‌گیری تاریخی و پیچیده‌ی مقوله‌های تمایز جنسی و تمایز نژادی است. مضمون زن سفید و مفهوم استعماری سیاه به‌گونه‌ای خارق‌العاده در این استعاره درهم تنیده‌اند. همان‌گونه که افریقا قاره‌ی بدون تاریخ تلقی می‌شود، زن‌بودگی اروپایی نیز معرف حضوری ناب و فاقد زمان منظور می‌شد (که به‌نظر فروید تاریخ روانی آن تقریباً دست نیافتنی می‌نمود). گو این‌که این استعاره روابط بسیار پیچیده‌ی بین تمایزات نژادی و جنسی را آن‌گونه که استعمار به صراحت بیان کرده است، فروید می‌کاهد و بسیار ساده می‌کند. استعمار به حضور زن سیاه (که این استعاره تقریباً آن را تا حد نیستی تنزل داده است) به‌مثابه‌ی عنصری بسیار مهم نیاز داشت. گفتمان‌های استعماری عکاسی، شعر و مقاله غالباً زن افریقایی و قاره‌ی افریقا را معادل هم تلقی می‌کردند؛ یعنی فتح دومی به منزله‌ی تصرف موفقیت‌آمیز اولی تلقی می‌شد. نیکلاس مونتی در متن مجموعه عکس‌هایی از افریقا که میان سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۹۱۸ گرفته شده‌اند، و با ارجاع مشخص به عکسی تحت عنوان «دختری از قبیله‌ی بگیوک»، می‌نویسد:

به‌طریقی کاملاً خاص تمایل شهوانی به‌واسطه‌ای برای برقراری تماس، برای راهیابی به رازهای طبیعت، واقعیت و «دگربودگی» قاره [افریقا] بدل می‌شود. فریب زن افریقایی و تصرف او استعاره‌ای می‌شود برای فتح خود افریقا. نوعی نمادگرایی قوی تمایلات، زن بودن زن را چنان با جاذبه‌ی سرزمین پیوند می‌دهد که این دو به مفهومی واحد بدل می‌شوند، و جذبه‌ی مرگ‌آور و مقاومت‌ناپذیر یکسانی به هر دو نسبت داده می‌شود.

البته قابل رؤیت بودن قاره‌ی سیاه از طریق عکس، در

معرض دید قرار گرفتن بی‌وقفه‌ی نوعی تمایلات بومی را تحمیل می‌کند. در گفتمان عکاسی، که قاره‌ی سیاه را به خانه‌ی اروپاییان آورد؛ غریب بودن و تمایل شهوانی درهم ممزوج شد؛ و زن آفریقایی را به‌مثابه‌ی دال جنسیت مفرط و غیر قابل قیاس معرفی کرد. بعدها برای سرزنش زن سیاه، به‌خاطر آن‌چه مردان سفید بر سرشان آوردند، به این انگاره‌ها متوسل شدند.

همان‌طور که ساندرل. گیلمن گفته است، زن هوتنتوت (Hottentot) برای اروپاییان به نمونه‌ی شاخص این جنسیت اغراق شده بدل شد. در بررسی‌ها و رساله‌های پزشکی جنسیت زن هوتنتوت به مثابه‌ی نوعی آسیب‌شناسی (پاتولوژی) تعیین شد. گیلمن هم‌چنین به پژوهش‌های فرهنگی انجام شده در اواخر قرن نوزدهم در زمینه‌ی تعیین نوعی وابستگی نزدیک بین زن هوتنتوت و زن فاسد سفیدپوست که به همان شکل موضوع حوزه‌ی به‌خصوصی از آسیب‌شناسی پزشکی است، اشاره می‌کند. ناهنجاری‌های جسمی زن فاسد آن‌گونه که مطالعات «علمی» نشان داده است، و هم‌چنین آن‌گونه که در کارهای زیباشناختی تجلی یافته است غالباً به‌گونه‌ای حیرت‌انگیز با ناهنجاری‌های جسمی زن هوتنتوت قابل قیاس است، تا حدی که «تصویر زن فاسد در اواخر قرن نوزدهم... با تصویر سیاه درهم آمیخته بود». در پرتره‌ای که مانه تحت عنوان نانا کشیده است، برخی مشخصه‌های جسمی از جمله عضو شهوانی و «گوش داروینی» نشان می‌دهد که «حتی زیبایی ظاهری نانا نشانه‌ی فرد سیاه پنهان در درون اوست. همه‌ی نشانه‌های بیرونی راه به آسیب‌شناسی درونی زنی که تجلی جنسی یافته است می‌برد». در رمان زولا نیز، نانا در اثر بیماری آبله می‌میرد و در هنگام مرگ «در راه بازگشت به سیاهی زمین گام برمی‌دارد، تا آن چهره‌ی دهشتناک هیولاواری را بپذیرد که متعلق به دنیای سیاهان تلقی می‌شد، دنیای «بدوی» دنیای بیماری». در هر حال این خویشاوندی ویژه‌ی بین زن سفید و زن سیاه، بسیار محدود است. زن سفید به لحاظ غیرقابل شناخت بودنش و هم‌چنین افراط جنسی‌اش، بی‌تردید پیوند صوری نزدیکی با مفهوم «سیاه بودن» دارد. از سوی دیگر، زن سفید «متمدن»، نمونه‌ی بارز فرهنگ، خلوص نژادی و پالودگی، در تقابل قطبی با زن هوتنتوت قرار داده می‌شود. هر چند به‌نظر می‌رسد این پیوند صوری معرف این ترس شدید است که زنان سفید همیشه در آستانه‌ی «لغزش و بازگشت» به سیاهی‌ای هستند که با فساد اخلاقی قابل قیاس است. زن سفید در این نظام، نقطه‌ی ضعف محسوب می‌شود، و بر ریسمان بسیار نازک و آسیب‌پذیر تمدن دلالت دارد.

در گفتمان عکاسی استعماری، گفتمان پزشکی گیلمن، یا زبان‌های زیباشناختی قرن نوزدهم، تمایلات جنسی اغراق‌آمیز سیاه در چارچوبی دیداری تجلی یافته است. کنش دیدن است که نوعی تضمین معرفت‌شناختی تلقی می‌شود؛ «سیاه بودن» نانا تجلی بیرونی پیدا می‌کند، طوری که بتوان آن را دید و از این رو تصدیق کرد. بنابراین جای تعجب نیست که سینما به منزله‌ی [سفیدپوست] نهادی، این پروژه‌ی استعماری را می‌پذیرد و مناسبات خود را در منطق روایتی منحصر به فرد بصری آن باز می‌نویسد. به مثابه‌ی ژانر ممتاز معرف این پدیده می‌توان فیلم‌های روایتی سفرنامه‌ای یا ماجراجویانه‌ی دهه‌ی سی را نام برد، که در آن میان **کینگ‌کنگ** (۱۹۳۳، مریان سی.کوپر) نمونه‌ای بارز است. تمایل کینگ‌کنگ نتیجه‌ی مجاورت زن سفیدپوست بلوند و قدرت جنسی بسیار زیادی است که تلویحاً کینگ‌کنگ داراست، و بی‌تردید با ترس‌آفرینی و مهارناپذیر بودن مرد سیاه پیوند دارد. در اینجا، یعنی در سینمای هالیوود، درست مانند استعاره‌ی فرویدی قاره‌ی سیاه، آن‌چه محو و نامریی می‌شود، زن سیاه است. خشونت نمادی که در طرح استعماری هالیوود به‌نمایش گذاشته می‌شود در ژانر ماجراجویی ـ قهرمانی دهه‌ی سی کاملاً قابل پیش‌بینی بود؛ اما آن‌چه توجه خاصی را جلب می‌کند و جالب است، حضور چنین خشونتی است در ژانری که ارتباط نزدیک با زن سفید دارد؛ یعنی ملودرام مادرانه. در فیلم **ونوس موطلایی** (۱۹۳۲، جوزف فن‌اشترنبرگ)، مارلن دیتریش پا را از خط متمایزکننده‌ی جایگاه محترمانه‌ی زن از فساد (سفید بودن در برابر سیاه بودن در انگاره‌ی قرن نوزدهمی)

فـرا مـی‌گذارد. در مـلودرام مـادرانـه، شـخصیت زن فـاسد سانسور نمی‌شود، بلکه با بازنمود آن در متنی غم‌انگیز آماج نـوعی دلسـوزی و تـرحـم قـرار مـی‌گیرد، تـجدیدنظر در اخلاقیات جنسی که با ظهور «زن نوین» در دهـه‌ی بیست همراه بود، درک انعطاف‌پذیرتری از امیال زن سـفیدپوست می‌طلبید که به نوبه‌ی خود قطب‌بندی بین بـانوی محترم عصر ویکتوریا و زن فاسد را تضعیف کرد. در واقع، مارلن دیتریش در پایان فیلم با بازگشت بـه خـانواده، بـه مـفهوم هسته‌ای آن، اصلاح می‌شود. با وجود این، فروپاشی آتـی تقابل بین انواع زن سـفیدپوست امکـان فـروپاشی بـرخـی تمایزات نژادی را محتمل می‌کند. «سیاه درون» نانا با نقشی که به‌عنوان زن فاسد دارد (نقشی که در قرن نوزدهم کانون تمایلات افراطی زنانه محسوب می‌شد) پیش‌بینی می‌شود. اگر تمایلات جنسی افراطی زنانه در آن طبقه (قشر) مـهار نشود، وضعیت زن سـفیدپوست طـبقه‌ی بـالا بـه مـثابه‌ی تضمین خلوص نژادی، تهدید می‌شود.

در ***ونوس موطلایی*** صحنه‌ای هست که به‌نظر می‌رسد با وارونه کردن آن‌چـه بـرای نـانای مـانه و زولا رخ مـی‌دهد، واکنشی خشونت‌آمیز به این مـعضل بـاشد. وقـتی مـارلن دیتریش از لباس میمونی خود خارج می‌شود، سیاه بودن از جوهر درونی نانا، به لباسی مبدل تبدیل می‌شود که می‌توان آن را از تن درآورد. وقتی دیتریش به آرامی پنجه‌های بزرگ گوریلی خود را از دست بیرون می‌کشد، دست‌هایی سفید و ظریف پدیدار می‌شوند و وقتی سر گوریلی خود را بیرون می‌کشد تا آن را با کلاه‌گیس طلایی عوض کند، او شمایلی را با شمایلی دیگر عوض می‌کند. گویی زن‌بودگی سفید با زور و تلاش یک‌بار و برای همیشه و در فـرایـند کـالایی‌شدگی انگاره‌ی جنسیت زنانه‌ی سفید از «سیاه بودن» جدا می‌شود. این کالایی‌شدگی قبلاً با تابلوی نئون چشمک‌زنی در آغـاز سکانس اعلام شده کـه روی آن نـوشته است «ونـوس مـو طلایی» و به‌تدریج در تصویر دیتریش محو می‌شود که خود را در مقابل آیینه آماده می‌کند. در اینجا سیاه بودن صرفاً به مثابه‌ی عامل قیاس عمل نمی‌کند (آن‌گونه که در قیاس زن هوتنتوت و زن فاسد عمل می‌کرد) بلکه به منزله‌ی نوعی ضمیمه‌ی سفید بودن مطرح می‌شود. زن سیاه (که معرف آن گروه همسرایانی است که عمدتاً تشکیل شده است از زنان سـفیدپوست کـه صـورت‌هایشان را سـیاه کـرده‌انـد و کلاه‌گیس‌های بزرگ سیاه بر سر گذاشته‌انـد و سـپر و نـیزه به‌دست گرفته‌اند) حکم میزانسن زن سفید را دارد. مرد سیاه که صورت نمادین آن لباس گوریل است چنان به‌طور کامل تهی شده است که متصدی سیاه‌پوست بار را فقط می‌توان برای لکنت زبان ناشی از ترس و برای خلق حالتی خنده‌آور نشان داد؛ او به مشتری زن سفیدپوستی می‌گوید: «اگـر آن حیوان واقعی بود، من اینجا نب ب ب و د م». اما شاید تهدید زن سفید خطرناک‌تر از تهدید آن حیوان است. قاره‌ی سیاه در این‌جا به مثابه‌ی رو نمایه‌ای معمول و جاافتاده، با ارزش خود در حکم چیزی تماشایی، در حکم صحنه، نقش می‌بندد.

موضع‌نگاری نمادینی که زن سیاه را در ارتـباط بـا زن سفید قرار می‌دهد، از نوعی است که گونه‌های پیش‌زمینه و پس‌زمینه و حضور و غـیاب را فـعال مـی‌کند. در ساختار فرهنگی‌شان نوعی دوسـویگی وجود دارد کـه در بـرخـی گـفتمان‌ها، از جـمله در روان‌کـاوی، سـینما و نـظریه‌ی فمینیستی، به‌گونه‌ای قوی نقش بسته است. هدف این مقاله پـی‌گیری رد بـرخـی از ایـن پـیوندهای مـتقابل در مـتن پس‌زمینه‌ی وسیع‌تر بیان تاریخی ایدئولوژی‌های نـژادی و امیال از اواخر قرن نوزدهم به این‌سوست. چرا تفاوت‌های نژادی چنین مستمر در امیال و ممانعت‌های جنسی آمیخته است؟ آیا روان‌کاوی صرفاً در این عملیات شریک است یا آن‌که در تحلیل آن بالقوه مفید است؟ در این‌جا من کار فروید و فـرانـتس فـانون را بـه مـثابه‌ی مـواردی از دلمشـغولی روان‌کاوانه به این پرسش‌ها جدا می‌کنم. جـایگاه مـهم زن سفید در نظام نژادگرایانه ــ موقعیتی که غالباً زن سیاه را به قلمروی بیرون از قلمرو زن بودن می‌راند ــ در روان‌کاوی و در توجه فروید به اسـتعاره‌ی قـاره‌ی سیاه و هـم‌چنین در تحلیلی که قانون از تعدی و جایگاه آن در رابطه با ذهنیت یا سوبژکتیویته‌ی زنانه ارایه داده، پذیرفته شده است. در سینما نیز در فیلم‌های متنوعی از ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵، گریفیث)

گرفته تا ***تقلید زندگی*** (۱۹۵۹، داگلاس سیرک) این جایگاه برای زن سفید پذیرفته شده است. هر دو فیلم را در این‌جا به تفصیل بررسی خواهم کرد. اما فانون روان‌کاوی سطح، روان‌کاوی قابلیت رؤیت را نیز ارایه داده است که در تحلیل سیاست نژادی سینما بالقوه مفید است. ***تولد یک ملت*** که در رشد تاریخی نظام کلاسیک روایت، حکم سندی را یافته است. به‌طور مستقیم و از طریق تغییر جنبه‌های دیداری هویت نژادی ــ سیاه بودن و سفید بودن ــ به نشانه‌هایی که بر جنبه‌های نمایشی‌شان تأکید شده است، به مواجهه با مسأله دیداری شدن و ارتباط آن با سیاست نژادی می‌پردازد. ***تقلید زندگی*** ساخته‌ی سیرک که در اوج قدرت هالیوود ساخته شده است، نیز به مسایل دیداری شدن، هویت نژادی، دانش و شناخت می‌پردازد. فیلم نخست، نگاشتی به لحاظ فرهنگی و تاریخی ویژه از روابط بیم مردان سیاه و زنان سفید به دست می‌دهد؛ فیلم دوم گفتمانی منظم در باب روابط بین زنان سیاه و زنان سفید ارایه می‌کند. هر دو فیلم مسایل مهمی را درباره‌ی موقعیت زن در ساختار تمایز نژادی و جنسی و پیامدهای آن موقعیت در وضعیت نمادی زن سیاه عنوان می‌کنند. آن‌ها هم‌چنین به نوعی نشانگر قدرت بازتاب تاریخی استعاره‌ی قاره‌ی سیاه‌اند.

۲. روان‌کاوی و نژاد: مورد فانون

نادیده انگاشتن یا بی‌توجهی به محل قاره‌ی سیاه در تفکر فمینیستی، نشانه‌ی مساله‌ای است که اخیراً در گفتمان انتقادی برجسته شده است. نظریه‌ی فمینیستی آگاه به لحاظ روان‌کاوی، به اولویت قایل شدن برای تمایز جنسی نسبت به تمایز نژادی و از این رو ناتوانی در مواجهه با مسایل مربوط به ستم نژادی متهم می‌شود. ادعا صرفاً این نیست که نظریه‌ی فمینیستی مبتنی بر روان‌کاوی، بررسی تمایز نژادی را ***نادیده*** گرفته است، بلکه در واقع تنش فعالی بین آن‌ها وجود دارد. اگر برخی نژادها (که اصطلاحاً به آن‌ها بدوی گفته می‌شود) بیرون از قلمرو مطالعات روان‌کاوانه تلقی شده‌اند ــ زیرا آن‌ها (حتی به‌صورت ناخودآگاه) ــ دچار واپس‌رانی و روان‌نژندی نیستند و راه‌حل صرفاً این نیست که این نظامی را که مستثنایشان کرده است، بگیریم و در موردشان اعمال کنیم. استعاره‌ی قاره‌ی سیاه، از طریق قایل شدن قلمرو برای استعاره‌ی دانش، نشانگر معضلی است که تا آن‌جا که طرح فروید به انگاره‌ی استعماری و ساختاری دو نمادی آن مرتبط است، هم‌نظری است و هم تاریخی. روان‌کاوی را نمی‌توان بدون برهم زدن مبانی آن در مورد مسایل تفاوت نژادی به‌کار بست.

کار فرانتس فانون (**به‌خصوص *پوست سیاه، صورتک سفید***) یکی از معدود تلاش‌هایی است که در جهت به‌کارگیری روان‌کاوی برای بررسی روابط بین استعمارگر و استعمار شده (رابطه‌ای که نژادپرستی نیز در دل آن می‌گنجد) و اعلام جرم علیه آن، انجام شده است. از دیدگاه فانون، درک روان‌کاوانه‌ی نژادپرستی، ارتباط تنگاتنگی با بررسی حوزه‌ی جنسیت دارد. این نکته به‌خصوص در روابط بین سیاه و سفید مشاهده می‌شود، زیرا پیوسته، فزون‌خواهی جنسی را به سیاهان نسبت داده‌اند. چرا جنسیت عرصه‌ی اصلی تجلی صریح نژادپرستی است؟ از دیدگاه روان‌کاوی، جنسیت قلمرویی است که در آن ترس و میل نزدیک‌ترین پیوند ممکن را می‌یابند، در آن‌جا مفاهیم دگربودگی و غریب تمایلات غالباً درهم می‌آمیزند. تمایلات، اعم از دگرخواهی و یا هم‌جنس‌خواهی، غالباً از اثرات قطب‌بندی و تمایز تفکیک‌ناپذیرند، و اغلب، آن‌ها را با ساختارهای قدرت و برتری پیوند می‌زنند. کار سارتری فانون، یعنی ***پوست سیاه، نقاب‌های سفید*** پژوهش خود در استعمار و نژادپرستی را تا حد زیادی از طریق ردگیری جایگشت‌های مختلف در روابط بین مردان سیاه و زنان سفید، زنان سیاه و مردان سفید و مردان سفید و مردان سیاه، سازمان می‌دهد (رابطه‌ای که بدان پرداخته نشده است، رابطه‌ی بین زنان سفید و زنان سیاه است چیزی که من در ادامه‌ی مطلب بدان باز خواهم گشت).

روش فانون ـ که التقاطی و بی‌ثبات است ـ مقوله‌ی نژاد را پیوسته رو به تحلیل می‌برد و بدین‌ترتیب، این سؤال را که شاید فرض اساسی آن باشد، منتفی می‌کند: آیا روان‌کاوی را می‌توان در مورد سیاهان اعمال کرد؟ فانون معتقد است،

سیاهان را هم می‌توان روان‌کاوی کرد تنها اگر آن‌ها (مرد یا زن) در تماس با سفیدان (استعمارگران) قرار بگیرند. مجاورت این دو، تأثیرات روان‌نژندانه‌ای به دنبال دارد و پیامدش دید اختلال‌آمیز خودشیفتگی دوگانه است. از دید فانون، روان همیشه از قبل، در جامعه بیان صریحی یافته است و موضوع بررسی او، فرد نیست بلکه شبکه‌ی اجتماعی نگاه‌ها، امیال، ترس‌ها و قانون‌شکنی‌هایی است که در نهاد استعماری ــ امپریالیستی زاده شده است. به‌علاوه، فانون از گستره‌ی عمل روان‌کاوی در «سطح ناکامی‌ها» گستره‌ی وابستگی آن به مقوله‌هایی چون شکست، فقدان و از خودبیگانگی و نه نوید نوعی کمال هستی‌شناختی، به خوبی آگاه است. پژوهش او در چارچوب دو گزاره شکل گرفته است: ۱. گزاره‌ی نخست در مقدمه آمده است (و سپس در نتیجه تکرار شده است) که خود موضوع حیرت و تأمل بسیار بوده است: «هر چند پذیرش این نتیجه برایم بسیار دردناک است، چاره‌ای جز بیان آن ندارم: سیاه فقط یک سرنوشت محتوم دارد؛ و آن هم روی آوردن به‌سوی سفید است». ۲. گزاره‌ی دوم، که کمتر مورد توجه و اظهارنظر قرار گرفته است، در بخش نتیجه آمده است: «چیزی تحت عنوان دنیای سفید وجود ندارد، اخلاقیات سفید و نیز هوشمندی سفید هم همینطور». گزاره‌ی دوم را می‌توان به مثابه‌ی نوعی پاسخ به گزاره‌ی اول خواند؛ پاسخی که سیاه بودن و هم‌چنین سفید بودن (و در نتیجه نژاد به منزله‌ی یک مقوله) را از جوهر وجودی خود تهی می‌کند. موضع به‌شدت انتقادی فانون نسبت به جنبش سیاهان ـ فلسفه و شعر آن‌که سیاه بودن را می‌ستاید ـ و نظرات او درباره‌ی عدم کفایت هستی‌شناسی، تأکیدهایی بر دیدگاه او دال بر فروریزی مقوله‌های نژادی‌اند که یکی از جنبه‌های بنیادی طرح او را تشکیل می‌دهد. روابط نژادی در خیال و تصورات جای گرفته است.

هر چند، وقتی پای اثرات مادی و اقتصادی نژادپرستی مطرح می‌شود، نژاد به مثابه‌ی مقوله‌ای دارای اهمیت سیاسی و روانی، وجود دارد؛ اما معنای آن ــ و نه جوهر زیستی‌اش ــ به لحاظ اجتماعی متغیر خواهد بود. خود فانون اولویت عامل اقتصادی را در «عقده‌ی حقارت» که به سیاهان نسبت داده می‌شود، می‌پذیرد. با وجود این، از آنجا که فانون، روان‌کاوی خود را در مرزها قرار می‌دهد، یعنی آن‌جا که فرهنگ‌ها با هم تلاقی می‌کنند، بی‌تردید باید تحلیل خود را محدود به آن سیاهانی کند که تماس گسترده‌شان با فرهنگ سفید، امکان بدل شدنشان به نخبه‌ای تحصیل کرده را فراهم کرده باشد. به لحاظ تاریخی، آماج روان‌کاوی همیشه طبقات بالا و میانی رو به بالا بوده است؛ تا جایی‌که از دید فروید، روان‌نژندی ارتباطی تنگاتنگ دارد با سطح فرهنگ و یا «تمدن» (به‌خاطر بیاورید که چگونه فروید، آزادی تمایلات جنسی «نژادهایی [را] که اولین گام‌ها را در تمدن برداشته‌اند» با تمایلات جنسی «لایه‌های فرودست نژادهای متمدن» مقایسه می‌کرد.) پژوهش فانون بر تجربه‌ی سیاه‌پوستی از اهالی مارتینیک متمرکز است که برای تحصیل به فرانسه سفر می‌کند و به‌خصوص، فانون به مراحل خروج از جزیره، ورود به فرانسه و سپس بازگشت او توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. فانون ادعا می‌کند که در روان‌کاوی او «بدوی جنگلی» جایی ندارد. این‌که بدوی جنگلی خارج از مناسبات روان‌کاوی فانون قرار می‌گیرد یادآور ادعای فروید است که «بدوی» قابل روان‌کاوی نیست. در حقیقت، فانون به نظام فکری فروید که تقابلی دو قطبی بین «بدوی» و «متمدن» قایل است تن در می‌دهد.

میل مرد سیاه‌پوست به سفید بودن، که فانون بسیار به بحث و بررسی آن پرداخته است، نتیجه‌ی همانندسازی خود با این مفهوم‌سازی فرهنگی است و در نتیجه به از خودبیگانگی خودبه‌خود او می‌انجامد؛ یعنی سیاه خود به عامل ترس خود بدل می‌شود. پذیرش نظام فکری فروید از سوی فانون، نشانه‌ی نوعی پرستش محافظه‌کارانه‌ی فرهنگ اروپایی است که موجب می‌شود او در **صورتک** آن فرهنگ را معیاری هنجار تلقی کند. دست‌کم تا حدی، همین موضوع مانع از آن می‌شود که فانون وجود تاریخ فرهنگی سیاه و میراث افریقایی‌ای را نپذیرد که خود می‌تواند قلمرویی خودپو و قائم به ذات از دانش و اندیشه باشد. از دید فانون مواجهه و تعامل فرهنگ‌ها واقعیت تاریخی انکارناپذیری

است و پیدایش روان‌نژندی، نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر آن.

روان‌نژندی که فانون بررسی می‌کند بر مسأله‌ی استوار است. میل سیاه که در این‌جا فقط از طریق مواجهه‌اش با مفهوم سفید بودن تعریف شده است، به منزله‌ی میل به نوعی هستی‌شناسی متفاوت، میل به سفید بودن، تعیین می‌شود. اما «هیچ هستی‌شناسی در جامعه‌ی مستعمره و متمدن قابل دستیابی نیست.» فانون این بحث را مطرح می‌کند که خانواده‌ی سیاه، برخلاف خانواده‌ی سفید، با کل ملت هم‌شکل نیست و گذر سوژه‌ی سیاه از ملتی به ملت دیگر، همیشه با ضایعه همراه است. مواجهه‌ی سیاه با سفیدی به‌طور خودکار مواجهه‌ی آسیب‌شناختی است و اغلب شکل خاصی از تقلید را به خود می‌گیرد. این تقلید و هم‌رنگ شدن با جماعت، در هر دو جنس مؤنث و مذکر دیده می‌شود و فانون فصلی از کتابش را به هر یک از آن‌ها اختصاص داده، و بررسی خود را در هر مورد بر متنی ادبی متمرکز کرده است. در فصلی که عنوان «زنان رنگین پوست و مردان سفیدپوست» را دارد، متن مورد مطالعه، کتاب *من مارتینیکی‌ام* نوشته‌ی مارگوته کاپشیا است که نوعی رمان زندگی‌نامه‌ای است (البته فانون در این فصل اشاراتی نیز به داستان کوتاه *نی‌نی* نوشته‌ی ابدولای ساجی دارد). فانون بی‌وقفه و بی‌رحمانه از میل کاپشیا به ازدواج با یک مرد سفید انتقاد می‌کند: «هیچ نمی‌پرسد، هیچ نمی‌خواهد، آرزویی ندارد، جز اندکی سفیدی در زندگی‌اش». از دید زن سیاه، این میل تمایلی است برای روشن کردن پوست این نژاد و در نتیجه «نجات» آن. فانون آن را به منزله‌ی نوعی آسیب‌شناسی در نظر می‌گیرد و عنوان «تحریک‌پذیری حاد عاطفی» را بدان می‌دهد.

برعکس، فصلی که عنوان «مردان رنگین‌پوست و زنان سفید» را دارد، شرحی همدلانه‌تر است از رمان زندگی‌نامه‌ای Un homme Pareil aux autres، نوشته‌ی رنه ماران که در آن قهرمان داستان ژان ونوز کشمکشی درونی را در مورد تمایلش به زنی سفید تجربه می‌کند. در کمال تعجب فانون سرسختانه مدعی است که روان‌نژندی ژان ارتباطی با رنگ پوست او ندارد، و نماد چیزی بیرون از خود نیست: «ژان روان‌نژند است؛ و رنگ پوست او فقط زمینه‌ای است برای بیان ساختار روانی‌اش. اگر این تفاوت عینی وجود نداشت، او آن را از هیچ به وجود می‌آورد... من معتقدم که ژان نشانگر موردی از روابط بین سیاه و سفید نیست، بلکه معرف حالتی خاص از رفتار فردی روان‌نژند است که به‌طور تصادفی سیاه‌پوست هم هست». نمود این رمان به مثابه‌ی شرحی از روابط نژادی فقط ظاهر است؛ چرا دو رویکرد کاملاً متفاوت در دو فصل متفاوت؟ چطور می‌توان این بی‌ثباتی رویکرد فانون را در مواجهه با روابط بین نژاد، آسیب‌شناسی روانی، فرد و اجتماع توجیه کرد؟ انسان وسوسه می‌شود این دودلی را ناشی از تأثیر نوعی مفهوم‌سازی تمایز جنسی بداند. زن رنگین‌پوست، کاپشیا، مهم نیست که رنگ پوستش تا چه اندازه سفید است، به نمونه‌ی نمادین سیاه بودن بدل می‌شود که مشخصه‌ی آن میل اجتناب‌ناپذیر به تبدیل شدن به غیر [یعنی سفید شدن] است. از سوی دیگر، ژان به‌راستی و از طریق تلاش بی‌وقفه‌ی فکری‌اش، به غیر بدل شده است؛ و فقط به‌صورتی تصادفی یا «اتفاقی» سیاه است. با توجه به این واقعیت که رفتار آسیب‌شناختی او به‌گونه‌ای انعطاف‌ناپذیر، از دید فانون، فردی است و سفید بودن «حق» فردیت را به سوژه می‌دهد، پس ژان بی‌تردید در طرح فانون به نوعی از سفید بودن دست یافته است. صورتک سفید در مورد زن رنگین‌پوست، که در قلمرو تقلید و همرنگی جماعت بیشتر خود را در خانه‌ی واقعی‌اش حس می‌کند، بیشتر به مثابه‌ی یک صورتک تلقی می‌شود.

روی دیگر «عقده‌ی روان وجودی» که فانون آن را مرتبط با روابط استعماری می‌داند نیز در تحلیلی که از «سیاه‌ترسی» مردان سفید و زنان سفید ارایه داده، مورد توجه قرار گرفته است. فانون به خوبی از منطق جنسی که شالوده‌ی روابط بین مردان سفید، مردان سیاه و زنان سفید است آگاهی دارد. ترس ناشی از سیاه بودن ترسی است از نوع اضطراب جنسی، و ترسی است که حول فزون‌خواهی جنسی مرد سیاه شکل گرفته است؛ آن‌چه می‌ماند ترس و میل هم‌زمان مرد سفید در ارتباط با توان جنسی‌ای است که می‌داند

هیچ‌گاه به آن دست نخواهد یافت. فانون یک بار دیگر به مفهوم فرویدی متوسل می‌شود و این پویش را فرآورده‌ی نوعی توسعه‌ی فرهنگی می‌داند.

هر دستاورد فکری، مستلزم نوعی افت در توان بالقوه‌ی جنسی است. مرد سفیدپوست متمدن میل غیرمنطقی خود را برای راهیابی به حوزه‌های نامعمول حفظ کرده است؛ صحنه‌های عیاشی افراط‌آمیز، تعدی بی‌کیفر، زنای با محارم... . مرد سفید با فرافکنی امیال خود بر سیاه، طوری رفتار می‌کند که گویی این سیاه است که به‌راستی آن امیال را دارد.

اگرچه به‌نظر می‌رسد این طرح مبتنی بر رفتار جبرانی مرد سفید و واگذاری متعاقب ترس‌های مرد سفید به زن سفید است و بر آن متمرکز شده، ولی در حقیقت این زن سفید است که در تحلیل فانون به رکن اصلی آسیب‌شناسی تبدیل شده است و محل اصلی ضایعه‌ی روانی مرتبط با تمایز نژادی است. تقریباً تمام موارد منفردی که فانون در این فصل («سیاه و آسیب‌شناسی روانی») از آن‌ها یاد می‌کند، موارد مربوط به زنان سفیدند: از «دختری که محرمانه به من گفت که رابطه با یک سیاه برایش وحشت‌آور است» تا مورد غیرقابل درک و اسرارآمیز زنی مبتلا به هیستری کلاسیک که نشانه‌های جسمی آن عبارت‌اند از: بی‌قراری، ناپایداری حرکتی، تیک‌های عصبی و گرفتگی عضلانی، با داستان خیالی سیاهان بدوی، صدای توم توم طبل‌هایشان، و حلقه‌های وهم‌انگیز مرتبط است. فانون شیفته‌ی شیفتگی زنی فاسد به این داستان است که زنی سفیدپوست با مردی سیاه رابطه داشته و کارش به دیوانگی کشید.

تنها مورد سیاه‌ترسی که فانون در آن از ابزار روان‌کاوی استفاده می‌کند تا پیچیدگی آن را رفع و رجوع کند، مواردی است که با یک زن منفرد سر و کار ندارد، بلکه کل ذهنیت زن سفید در آن دخیل است. فانون از عنوان مقاله‌ی فروید، یعنی «کودکی را کتک می‌زنند» در شرح داستان خیالی «سیاهی به من تعدی می‌کند» بهره گرفته است. او قبلاً این فکر را پرورانده است که ترس زن سفید از مرد سیاه در واقع به‌نوعی انکار میل باطنی او، یعنی همان مورد تعدی قرار گرفتن است («درست همان‌طور که صورت‌هایی هستند مایل به سیلی خوردن)، در واقع این کار به طریقی تحقق یک رؤیای خصوصی و یک آرزوی درونی است. «در حقیقت این خود زن است که چنین تمایلی دارد». بدین ترتیب داستان خیالی اصلی این نیست که «سیاهی به من تعدی می‌کند». بلکه این است که «من به خودم تعدی می‌کنم».

این تحلیل آشکارا مبتنی است بر نوعی خلط تعدی و رابطه‌ی جنسی که فمینیست‌ها از هر رنگی که باشند بی‌تردید با آن مخالفت می‌کنند. به هر حال، فانون مشکل ساختاری دیگری نیز دارد که به موضوع مورد نظر ما بیشتر مربوط است. حضور بیش از حد زن سفیدپوست، با غیاب تقریباً کامل زن سیاه‌پوست از طرح تحلیلی همراه است. فانون در پایان شرح و تفسیر خود می‌نویسد: «آن‌ها که نتیجه‌گیری ما را در مورد وضعیت روانی ــ جنسی زن سفید می‌پذیرند ممکن است بپرسند که نظر ما در مورد زنان رنگین‌پوست چیست. باید بگویم که درباره‌ی آن‌ها هیچ نمی‌دانم». فانون از تاریخی که شالودهٔ سناریوی فرهنگی و روانی او را تشکیل می‌دهد به خوبی آگاه است؛ تاریخی که لینچ کردن سیاهان، اخته کردن، و ادعای مرد سفید به ضرورت حمایت از زن سفید در برابر خشونت مرد سیاه (به‌خصوص در ایالات متحده) را به هم می‌پیوندد، در این بافت تاریخی، خیالات زن سفید در مورد مردان سیاه، با ترس‌های جنسی مرد سفیدپوست در مواجهه با تهدید قدرت و برتری نژادی او به هم پیوند خورده است. اما از این مهم‌تر، تحلیل فانون، تعدی را فقط خیال زن سفید می‌داند و جایگاه آن را به مثابه رابطه‌ی تاریخی بین مرد سفید و زن سیاه هم در محیط استعماری و هم در محیط بهره‌برداری نادیده می‌گیرد. جایگاه تعدی، از امتیاز ویژه‌ی مرد سفید در مقام ارباب/استعمارگر، به ترس‌ها و تمایلات زن سفید در ارتباط با مرد سیاه درهم می‌آمیزد. در الگوی تاریخی تعدی، لینچ کردن و اخته کردن سیاهان، که نشانگر تجلی پیچیده‌ی قدرت و جنسیت است در ارتباط با زنان سفید و مردان

سیاه، هر دو، زن سیاه از صحنه محو می‌شود؛ زیرا او برای بازمانده‌ی آرمان‌های اخلاقی مرد سفید یا حس ترحم و دلسوزی زن سفید، مایه‌ی ناراحتی است. متأسفانه فانون در تلاشش برای بنای نوعی روان‌کاوی تاریخ مسأله‌ساز، همان موضعی را تکرار می‌کند که به پاک کردن زن سیاه از صحنه می‌انجامد. او جنسیت زن سفید را برجسته می‌کند.

می‌توان این بحث را مطرح کرد (و مطرح نیز شده است) که فمینیسم سفید معاصر نیز تکرار همان موضع تاریخی است (که یادآور نادیده گرفتن زن سیاه در نسخه‌های اولیه‌ی فمینیسم سفید است) قصد من بررسی موقعیت مهم تاریخی و روانی زن‌بودگی سفید در نظام نژادپرستانه که بیانگر تمایزهای جنسی و نژادی است. فانون سؤالات چندانی در مورد وضعیت روانی ـ جنسی مرد سفید در مواجهه‌ی خشونت‌بارش با زن سیاه نمی‌پرسد؛ و چندان توجهی به چگونگی ذهنیت زن سیاه در رویارویی با این خشونت ندارد. در سناریوی تاریخی که تعدی و لینچ کردن را در کنار هم قرار می‌دهد، اتهام عاطفی مرتبط با رابطه‌ی جنسی دو نژاد مختلف، به زن سفید وارد می‌شود و به گونه‌ای کارآمد نقش تاریخی زن سیاه نادیده گرفته می‌شود. بدیهی است که واقعیت روانی و واقعیت تاریخی اگرچه به هم مربوط‌اند ولی به‌طور مستقیم بازتاب یکدیگر نیستند. همان‌طور که گروهی از فمینیست‌ها اشاره کرده‌اند، لینچ کردن سیاهان، در حقیقت به‌ندرت با مسأله‌ی تعدی مردی سیاه به زنی سفید (و یا حتی به رابطه‌ی جنسی مبتنی بر رضایت طرفین) مرتبط بود. به هررو، لینچ کردن ــ به منزله‌ی تجلی نمایشی عملکرد دستگاه انتظامی ــ نخست و مهم‌تر از همه، دلالت بر ترس‌های مربوط به جنسیت، نژاد و قدرت داشت. ظرفیت نمادین آن از موارد منفرد فزون‌تر بود، و هدف آن بود که فزون‌تر باشد.

۳. دیدن، بدن و سینما

فانون اگرچه از این جهت توجه خود را معطوف ذهنیت مرد سیاه می‌کند، ولی تحلیلی ژرف از قدرت نمادین نژادپرستی و فصل مشترک آن با مسایل روانی هم به دست می‌دهد. و چون این تحلیل بر مسأله‌ی دیدن، قابل رؤیت بودن و جنبه‌ی نمادین یافتن استوار است، می‌توان آن را در مورد زنان سیاه که در معرض ستم مضاعف نژادی و جنسی هستند نیز به کار بست. سارتر در **ارفه‌ی سیاه**، مقدمه‌ای که بر گلچینی از شعر شاعران سیاهپوست مدافع استقلال و خودپویی فرهنگ سیاه نوشته است، پیوند دیدن/دیده شدن را از دیدگاه مرد سفید بررسی می‌کند.

در این‌جا، در این مجموعه‌ی اشعار، مردان سیاه ایستاده‌اند، مردان سیاهی که ما را می‌پایند؛ و من از شما می‌خواهم که مانند من حس دیده شدن را تجربه کنید؛ زیرا مردان سفید سه‌هزار سال است که از امتیاز دیدن بدون دیده شدن بهره‌مند بوده‌اند. این دیدنی ناب بود و بدون دشواری؛ پرتو چشمان مرد سیاه همه چیز را از تاریکی بدوی‌اش بیرون کشید. سفیدی پوست او جنبه‌ی بصری دیگر و نوری متراکم بود. مرد سفید، سفید مثل روز، سفید چراکه حقیقت سفید است، سفید چون پاکدامنی، روشن مانند مشعل خلقت؛ او جوهر، راز و سفیدی هستی را آشکار کرد. امروز، این مردان سیاه چشم به ما دوخته‌اند و نگاه‌های خودمان در چشم‌هایمان بازمانده است...

قانون‌شکنانه و گناهکارانه بودن مفهوم مرد سیاهی را که «باز می‌نگرد» و نگاهش را فعالانه به کار می‌اندازد، مقاومتش در برابر اسطوره‌ای انجیلی را برجسته می‌کند که مشروعیت‌دهنده‌ی بهره‌برداری و استعمار است؛ یعنی داستان حام [پسر نوح (ع) ـ م.] که وقتی «بر تن عریان پدرش نگاه کرد» نفرین شد که هم پوستش سیاه شود و هم تا ابد برده بماند. از نظر سارتر «احساس دیده شدن» برای مرد سفید احساسی بیگانه است؛ امتیاز دیدن [و نه دیده شدن] که امتیاز ویژه‌ی او بوده است، به‌عبارتی به گونه‌ای کارآمد، او را نادیدنی کرده است. تأکید فانون در تحلیل روانی سیاهان، بر همین همواره در معرض دید بودن است، که خود ناشی از رنگ پوست است.

پوست به کانون نوعی از خودبیگانگی بدل می‌شود که

بسیار حاد است تا جایی که گریزی از آن نیست ــ در ***نگاه اول***، به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، هویت برملا و قطعیت سیاه/سفید با همه‌ی تلویحات ضمنی‌اش فعال می‌شود. پوست به مثابه‌ی مرز بین درون و برون، در درجه‌ی اول دلالت بر شدت روانی دارد. فانون در روان‌کاوی سطح (که اغلب به محدود شدن مفهوم ناخودآگاه می‌انجامد) زندان جسمانی‌ای را که سیاه را در خود جای داده است و به‌شدت در معرض دید است، برجسته می‌سازد. هومی بهابها در بررسی افکار فانون نوشته است:

> *یادگار گفتمان استعماری ــ آن‌چه فانون طرحواره‌ی پوست نامیده است ــ مانند بت‌واره‌ی جنسی راز نیست. پوست که دلالت بر تمایزهای فرهنگی و نژادی می‌کند، از میان بت‌واره از همه دیداری‌تر است، و نقش مهمی در نمایش نژادی بازی می‌کند، نمایشی که هر روز در جوامع استعماری به صحنه می‌رود.*

نخست فانون از «درونی شدن» حقارت (خود کوچک‌بینی) در بین سیاهان سخن می‌گوید اما بعدها عبارت «پوستی شدن» را بر عبارت نخست ترجیح می‌دهد. سیاه هر جا که رود هویتش زود از طریق عریان‌ترین بخش بدنش، یعنی پوست، مشخص می‌شود. فانون بارها از این عبارت یاد می‌کند، «نگاه کن، یک سیاه!» که کودکی سفیدپوست با حالتی از شیفتگی و در عین حال ترس بیان می‌دارد. در این عبارت، اگرچه سیاه مخاطب است، ولی در عین حال از خطاب مستقیم پرهیز شده است (از ضمیر دوم شخص استفاده نمی‌شود). حالت تعجب باعث می‌شود که سیاه همان‌جا خشکش بزند، و ذهنیتی حاصل می‌شود که کاملاً در راستای فرایند تجسم‌گرایی (یعنی جسمیت دادن به چیزی مجرد و انتزاعی ـ م.) است. فانون می‌گوید: «از درون خودم است که تکلیفم تعیین می‌شود. من برده‌ی آن‌چه دیگران در موردم می‌اندیشند و آن «فکری» که در موردم دارند، نیستم، بلکه برده‌ی شکل ظاهری خویشم».

بنابراین سفید بودن، سیاه بودن را تا حد یک طرحواره‌ی جسمانی مادی، یا به بیان دقیق‌تر به خود جسم مادی، تنزل می‌دهد: سیاه یعنی جسم، یعنی مشخصه‌ای زیستی. فانون به تفصیل شرح می‌دهد که چگونه سیاه در معرض هوشیاری فزون از حد نسبت به جسم خود و آن چیزی قرار دارد که او را (زن یا مرد) بیش از حد در معرض دید قرار داده و مشخص کرده است. این‌که مرد سیاه دارای وضعیت خاصی است در قیاس او با فردی یهودی مشخص می‌شود. فانون که به‌شدت تحت‌تأثیر کتاب ***ضدسامی و یهود*** اثر سارتر قرار دارد، کیفری را که معمولاً برای یهودیان در نظر می‌گرفتند (قتل و یا عقیم کردن) با مجازاتی که بر سیاهان اعمال می‌کردند (اخته کردن) مقایسه می‌کند.

وقتی قضیب، نماد مرد بودن، از میان برداشته می‌شود، یعنی به‌عبارتی انکار می‌شود. تفاوت بین دو نگرش آشکار است. به هویت مذهبی یهودی، به تاریخش، به نژادش، به روابطش با نیاکانش و با اصل و نسبش حمله می‌شود؛ وقتی یهودی‌ای را عقیم می‌سازند، منشأ را نابود می‌کنند؛ هر بار که یهودی‌ای شکنجه و آزار و اذیت می‌شود، این کل نژاد است که در قالب یک نفر شکنجه می‌شود. اما در مورد سیاه به جسمیتش حمله می‌کنند. او شخصیتی جسمانی است که لینچ می‌شود. این خود مادی اوست که تهدید محسوب می‌شود. جای خطر و مزاحمت یهودی را ترس از توان جنسی سیاه گرفته است.

فروپاشی همراه با هم مادیت، جسمیت و جنسیت نشان می‌دهد که سرنوشت محتوم سیاه سرنوشت بدنی است که در عدم قابلیت تعمیم‌پذیری خود گرفتار آمده است. تهدیدی که چنین خاص تعریف شده است، باید که در شکل‌های پیوسته نوشونده‌ی نژادپرستی، به مقابله‌ی با آن برخاسته شود.

با وجود این، بدیهی است که این‌جا جسم مرد سیاه مطرح است و موجب بیشترین تهدید برای ذهنیت مرد سفید محسوب می‌شود. فانون به نظریه‌ی مرحله‌ی آیینه‌ای لاکان متوسل می‌شود تا بیان تصویر، هویت، جسم و دگربودگی نژادی را شرح دهد. اگرچه فانون بحث را با اشاره به این نکته شروع می‌کند که مرد سیاه برای مرد سفید «غیرواقعی» است و در سطح انگاره‌ی جسمی به مثابه‌ی

«غیرنفس» غیرقابل تشخیص و غیرقابل درک پنداشته می‌شود، ولی تحلیل او به حوزه‌ی این بحث وارد می‌شود که سیاه خود را با سفید همانندسازی می‌کند. اما قبلاً او به تعبیری گسترده‌تر از مرحله‌ی آیینه‌ای در بعد میان نژادی آن پرداخته بود. فانون با اشاره به «تأثیری که شکل ظاهری جسمی دیگر بر جسم اعمال می‌کند»، «سیاه به خاطر جسمش، خود مانع نزدیک شدنش به طرحواره‌ی جایگاه سفیدپوست است». در روان‌کاوی لاکانی، اهمیت مرحله‌ی آیینه‌ای در آن است که طی این مرحله، هویتی خیالی ولی قوی، بر مبنای انگاره‌ی جسم (بدن) شکل می‌گیرد. انگاره‌ی یک کل کامل و جسمی یکپارچه که تکیه‌گاه خود است، مبنای ترس روانی، همراه با اضطراب اختگی است. تا آن‌جا که سیاه خود مانع نزدیک شدنش به طرحواره‌ی جایگاه سفیدپوست است و تا آن‌جا که امکان جسمی دیگر را مطرح می‌کند، موقعیتش در روان‌کاوی مشابه موقعیت زن است که ترس از اختگی را تجسم می‌بخشد. با وجود این، تهدیدی که از ناحیه‌ی زن وجود دارد، به‌صورت نوعی فقدان یا غیاب شکل داده می‌شود؛ در حالی‌که تهدید ناشی از مرد سیاه صورت حضوری افراطی، را دارد. این حضور افراطی بی‌ربط به آن نیست که سیاه به خاطر رنگ پوستش فزون از حد در معرض دید است.

شبکه‌ی نمادینی که در معرض دید بودن، رنگ پوست، هویت، انگاره، و خود را به اضطراب اختگی پیوند می‌زند، سرنخی برای راهیابی به دلایل محو شدن زن سیاه در دیدگاه فانون به دست می‌دهد؛ و این‌که چرا دانش او درباره‌ی زن سیاه تا این حد محدود است. زیرا در این طرحواره، زن سیاه به‌گونه‌ای مجازی نامریی است. این موضوع حتی در بحثی که فانون در باب سینما می‌کند نیز مشهود است. آن‌جا نیز می‌توان ارتباط بین صحنه‌ی تماشایی و جنسیت زنانه را پیش‌بینی کرد. فانون چندان دلمشغول صحنه‌ی تماشایی بر روی پرده نیست، بلکه بیشتر توجهش معطوف صحنه‌ی تماشایی در تماشاگران است که جنبه‌ی بسیار مسأله‌ساز همانندسازی است. تماشاگر سیاه به آن «نگریستن ناب و بدون دشواری» که به اعتقاد سارتر امتیاز مردان سفید بوده است، دسترسی ندارد و شیوه‌های همانندسازی، شاهداتی بر تأثیر امپریالیسم فرهنگی هالیوودند. در بافتی دیگر، قوام نکرومه آن‌چه را برانتلینگر «تأثیر ویژه‌ی وسایل ارتباط جمعی امریکا بر افریقایی‌ها» نامیده، به این شکل شرح داده است:

داستان‌های سینمایی هالیوود افسانه‌ای، مست‌کننده‌اند. کافی است به فریادهای شادمانه‌ی تماشاگران سیاه‌گوش کنید آن هنگام که قهرمانان هالیوود سرخ‌پوستان یا آسیایی‌ها را قتل‌عام می‌کنند تا کارآیی این سلاح را دریابید. زیرا در کشورهای در حال توسعه، آن‌جا که میراث استعماری باعث شده است تا هنوز طیف گسترده‌ای از مردم بی‌سواد باشند، حتی کوچکترین بچه‌ها هم پیام [فیلم] را می‌گیرند... این‌جا در واقع، این تهاجم فرهنگی است که اغلب از مردم محلی به مثابه‌ی ابزار خود استفاده می‌کند.

فانون نیز به پدیده‌ی همانندسازی سیاهان با سفیدها در رابطه‌ی استعماری سفیدها با بیگانه توجه نشان می‌دهد ــ به‌خصوص وقتی سیاه مجبور می‌شود بپذیرد که غیر و دیگر است. فانون *تارزان* را که در شرایط و زمینه‌های متفاوت تماشا، جاذبه‌های متفاوتی دارد، به‌عنوان مثال مطرح می‌کند.

نمایش فیلم تارزان در جزایر آنتیل و در اروپا را در نظر بگیرید. در جزایر آنتیل، جوان سیاه‌پوست در عمل خود را با تارزان و علیه سیاهان همانند می‌کند. اما همین جوان سیاه‌پوست در سالن‌های سینما در اروپا وضع بسیار دشوارتری خواهد داشت، زیرا بقیه‌ی تماشاگران که سفیدند به‌طور خودکار او را با «انسان‌های بدوی» روی پرده همانندسازی می‌کنند. این تجربه‌ای قطعی است.

«صورتک سفید» فانون در سینما کاملاً برجاست، تا لحظه‌ای که با نگاه دیگران صورتک برداشته شود. فانون نسبت به حوزه‌های نمادین روابط نژادی، یعنی داستان‌های کودکان، کتاب‌های فکاهی و فیلم‌ها بسیار حساس است. اما به سبب توان‌فرسا بودن هویت فرهنگی سیاه، ارتباط

تنگاتنگی با دلهره و اضطراب در معرض دید بودن دارد، و نیز به خاطر نگرانی طرحواره‌ی پوست، سینما بالقوه محل اصلی تأیید چنین هویتی است. هر چند، تأیید سینما نه بر روی پرده (و یا بهتر بگوییم نه فقط بر روی پرده) بلکه در خود سالن سینما رخ می‌دهد.

نشده است به دیدن فیلمی بروم و خودم را نبینم. منتظر خودمم. مردم توی سالن مرا نگاه می‌کنند، مرا می‌پایند، منتظر من‌اند. مهتر سیاهی روی پرده ظاهر می‌شود. سرم به دَوَران می‌افتد.

فضای سالن سینما به فضای اضطراب همانندسازی (هویت‌یابی) بدل می‌شود، فضایی که نگاه‌ها از موضوع «اصلی»، یعنی پرده‌ی سینما، دور شده‌اند و تغییر جهت داده‌اند، و در نتیجه مفهوم منظره‌ی تماشایی آشفته و خلط شده است.

۴. سیاه بودن و سفید بودن به منزله‌ی نشانه: تولد یک ملت

سینمایی که فانون در **پوست سیاه، صورتک سفید** بدان اشاره می‌کند، سینمای سفید جریان غالب در هالیوود با پیشینه‌ی مسأله‌دار حادی در نمایش تمایز نژادی است. سنت فیلمی که فانون از آن سخن می‌گوید، چه در فیلم و چه در سالن سینما، یعنی محل نمایش بر روی پرده، سیاهان را اساساً در حاشیه و نقش‌های کلیشه‌ای و سطحی نشان می‌دهد. با وجود این، سینمای هالیوود وقتی پای فیلم‌های سفرنامه‌ای، تاریخی، و ملودرام پیش می‌آید، تحلیل فانون از ترس‌ها و تمایلات جنسی نژادپرستی را حول مسایلی چون دانش و امکان و عدم امکان آن، نقاب، تظاهر و بالماسکه (مهمانی‌های با نقاب) آگاهانه یا ناآگاهانه می‌پذیرد. از این دیدگاه، بسیار حایز اهمیت است که **تولد یک ملت**، (۱۹۱۵، گریفیث)، که غالباً از آن به منزله‌ی لحظه‌ی انعقاد نظام کلاسیک روایت یاد می‌شود، گفتمانی است در باب قیافه‌ی مبدل که منش عملی روابط نژادی است.

اگرچه چارچوب تاریخی گسترش روان‌کاوی روابط نژادی فانون، چارچوب تاریخی گسترش استعمارگرایی است ولی تحلیل او کلاً بی‌ارتباط با حوزه‌ی بازنمایی سینمای هالیوود نیست که بی‌واسطه تحت تأثیر گذشته‌ی تاریخی امریکا، یعنی برده‌داری، الغای برده‌داری و جنگ داخلی است. رابطه‌ی ارباب/برده و رابطه‌ی استعمارگر/استعمار شده فصول مشترکی دارد، به‌خصوص در زمینه‌ی ساختارهای جنسی و روانی مرتبط با هر یک. در حقیقت، **تولد یک ملت** را می‌توان به مثابه‌ی نگاشت طرحواره‌ای خواند که فانون به موجب آن تعدی، لینچ کردن سیاهان و اخته کردن را با هم پیوند می‌دهد؛ نگاشتی که ژانرهای سینمای ملودرام و تاریخی را پشت‌سر می‌گذارد. ملودرام در سینما، ژانری مهم به‌ویژه برای طرح مسایل و معضلات جنسی است. البته، ملودرام را پیوسته منش سینمایی دانسته‌اند که در آن اضطراب‌ها یا کشمکش‌های اجتماعی به‌صورت اضطراب‌ها یا کشمکش‌های جنسی به تصویر کشیده می‌شوند. از این دیدگاه، به‌نظر می‌رسد ملودرام برای مشاهده‌ی فصل مشترک‌های مسایل نژادی و مسایل مربوط به جنسیت، حوزه‌ای مناسب باشد. فرافکنی روش ملودرام بر روش تاریخی، یعنی آن‌چه گریفیث انجام داده است، بیان اضطراب‌های جنسی و نژادی را تشدید می‌کند.

گریفیث در فیلمی که پیوسته بر جنبه‌ی تاریخی خود تأکید دارد، به دنبال نشان دادن اصالت خانواده، نژاد و ملت و هم‌چنین حفظ آن است. نمایش تاریخی جنگ داخلی و پیامدهای آن با ملودرامی خانوادگی همراه می‌شود که روابط بین خانواده‌ای از اهالی جنوب (خانواده‌ی کامرون) و خانواده‌ای از اهالی شمالی (خانواده‌ی استونمن) را دنبال می‌کند. روابط رومانتیک موفق بین اعضای دو خانواده، نشانگر اتحاد دوباره‌ی شمال و جنوب و در نتیجه، یکپارچگی کل ملت است. درست همان‌طور که در تحلیل فانون آمده است، این خانواده‌ی سفید است که الگوی خرد همه‌ی ملت است؛ یعنی خانواده‌ی سیاه ناموجود است. تمایزهای ایدئولوژیکی این دو خانواده هر چه باشد، آن‌چه سرانجام آن‌ها را به هم می‌آمیزد، تهدید ضمنی زن سفید از

سوی مردان سیاه است.

در ***تولد یک ملت***، زن سفید بهانه‌ی نوعی نژادپرستی خشن است. سیاهان، حال که از بردگی آزاد شده‌اند، میل شدیدی به زنان سفید نشان می‌دهند (که با حسن تعبیر به صورت تمایل به ازدواج با آنان نشان داده می‌شود)، و این مسأله به منزله‌ی تهدید اصلی و توجیه تولد کوکلکس کلان می‌شود. این خطر از طریق نگاه نظربازانه‌ی سیاهان به نمایش گذاشته می‌شود. برای مثال، گاس پیوسته پرسه می‌زند به امید آن‌که بتواند دزدانه نگاهی به دختر کوچک کامرون بیندازد، مایکل روگین می‌گوید در ***تولد یک ملت***، شخصیت زن به لحاظ جنسی فعال که در فیلم‌های قبلی گریفیث حضور داشت (و معمولاً بلانش سوییت نقش او را بازی می‌کرد) محو می‌شود و جای او را شخصیت لیلین گیش گرفته است که هنوز خام است. جنسیت که قبلاً در مفهوم زن مدرن تجلی می‌یافت اینک جای خود را به تمایلات جنسی افراطی مرد سیاه می‌داد: «گریفیث کانون جنسیت را از مردان سفید به زنان سفید، و سپس به مردان سیاه جابه‌جا می‌کند». به این ترتیب زن سفید در شرح گفتمان مربوط به سیاهان، به مثابه‌ی عامل تهدیدکننده در حوزه‌های اقتصاد، سیاست و از همه مهمتر روابط جنسی به مثابه‌ی هسته‌ی مرکزی متن، عمل می‌کند.

آن‌چه در باب ***تولد یک ملت*** چه بسا تکان‌دهنده‌تر است، دلالت ثانویه‌ای است که در ارتباط با مرتبه‌ی سفید بودن و سیاه بودن برمی‌انگیزد. گویی جدا کردن تمایز نژادی از طرحواره پوست (آن‌گونه که فانون مطرح کرده است) و انتقال آن به دال شناور خود اهمیت بسیار داشته است. به این ترتیب، به سیاهان اجازه داده می‌شود خود را فقط در حاشیه‌ای‌ترین نقش‌ها و در متن جمعیت یا پس‌زمینه به نمایش گذارند. شخصیت‌های سیاه دارای مهمترین نقش‌ها را در واقع سفیدهایی بازی می‌کنند که صورت‌هایشان را سیاه کرده‌اند. سفیدی مشخصه پوست تلقی نمی‌شود بلکه با لباس‌های سفید کوکلکس کلان‌ها که نقش پنهان‌کننده‌ی هویت واقعی آن‌ها را نیز برعهده دارد، به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز تجلی آیینی می‌یابد. صورت‌های سیاه شده و پوشش‌های سفید هر دو به‌صورت بالقوه واقعیت بت‌واره شده‌ی تأثیر سینمای کلاسیک هالیوود را (و به‌ویژه تأثیر ژانر تاریخی که فیلم می‌کوشد مظهر آن باشد) در موقعیتی لرزان، بی‌ثبات و در آستانه‌ی فروپاشی قرار می‌دهد. این شگردها به مثابه‌ی انکار جسم و هر نوع اهمیت دلالتگرانه‌ی آن عمل می‌کنند. همچنان که روگین گفته است: «سفیدها که صورت‌هایشان را سیاه کرده‌اند (با تماشای دیگران که چنین پوششی دارند) نقش سیاه را به مثابه‌ی بخشی از منش خودشان بازی کردند. گریفیث جوان به لباس خیلی علاقه داشت و آن‌طور که خود بعدها نوشت علتش آن بود که نمی‌توانست بدنش را عوض کند. گریفیث در فیلم ***تولد یک ملت*** کشف کرد که تعویض لباس به او امکان می‌دهد تا بدن را جا بگذارد و از آن پیشی بگیرد».

انکار بدن در گفتمان مربوط به تمایز نژادی خود نوعی انکار نمادین و موجز قدرت سیاه بودن است.

بدین ترتیب، ***تولد یک ملت***، در روابط بین مسأله‌ی در معرض دید بودن، دانش و قدرت نظام در خور توجهی خلق می‌کند. پوست ــ که به‌نظر می‌رسد اصلی‌ترین و تغییرناپذیرترین تضمین تمایز نژادی و زمینه‌ی تشخیص سریع این تمایز است ــ از چیزی ملموس و بی‌واسطه تهی و به یک نشانه بدل می‌شود. سیاهی لباسی است که سفیدها به اراده آن را می‌پوشند و یا از تن به در می‌کنند، در حالی‌که سفیدی در بعد نمادینش (لباس‌های سفید کوکلکس‌کلان‌ها) نوعی نقاب نیز هست که هویت را می‌پوشاند. این جداکردن دانش مربوط به هویت نژادی در ایالات متحده به لحاظ تاریخی با خون (تبار) ارتباط داشته است و نه با پوست. قطب‌بندی سفید و سیاه تضمین‌کننده‌ی این نکته است که هیچ جای بینابینی در هویت نژادی وجود ندارد؛ یک قطره خون سیاه کافی است تا کسی را سیاه کند. تبارشناسی که خود بالقوه نوعی تاریخ نامریی است، در نهایت، هویت نژادی را تعیین می‌کند، دو رگه که نشانه‌ی آمیزش دو نژاد متفاوت است و این قطب‌بندی بین سفید و سیاه را از کار می‌اندازد، خطرناک است و باید تا جای ممکن از نفوذ او ممانعت کرد. در ***تولد یک ملت*** دو رگه‌ها نمایندگان شیطانی

سیاه آزادند: لیدیا براون، کلفت استونمن، خبیثانه او را می‌فریبد تا به حمایت سیاسی از نژادش بپردازد، در حالی که سیلاس لینچ، که ابتدا فقط ابزاری در دست استونمن بود، جاه‌طلبانه امتیازات ویژه‌ی مردی سفید را برای خود قایل می‌شود و در صدد ازدواج با دختر استونمن برمی‌آید.

این واقعیت که خون تعیین‌کننده‌ی تاریخی هویت نژادی است و امکان هیچ نوع آمیزش و حالت بینابینی وجود ندارد، به‌خصوص در صحنه‌ی آیین عجیب دنبال کردن مرده‌ی دختر کوچک کامرون و قتل گاس به دست کوکلکس کلان‌ها برجسته می‌شود.

کانون توجه در آن آیین، پاکی و خلوص خون دختر کوچک است و این‌که چگونه «زندگی یک زن جنوبی، به قربانی بی‌ارزشی در آستان تمدنی لگام گسیخته بدل می‌شود». خون زن سفید گواه پاکدامنی خود سفید بودن است. آن تبارشناسی که این پاکدامنی را تضمین می‌کند از مسأله‌ی رنگ پوست متمایز است و بی‌واسطه دیدنی نیست، بلکه به‌نظر می‌رسد آیین نمادین را فرا می‌خواند. با وجود این، گریفیث با رسانه‌ای (سینما) سر و کار دارد که در آن، این واقعیت روزبه‌روز روشن‌تر می‌شد که قلمرو آن‌چه دیدنی است، حد غایی تضمین معرفت‌شناختی است. چهره‌ی سیاه شده فقط می‌توانست رد و باقی‌مانده‌ی شگردی نمایشی یا صحنه باشد در حالی‌که عملکرد نماد هنوز به‌شدت با ظهور رمزگان رئالیسم عکاسی در خطر نیفتاده بود. و از جنبه‌های دیگر گریفیث ***تولد یک ملت*** را به منزله‌ی [نمود] جاذبه‌ی وسوسه‌انگیز صحت تاریخی می‌سازد. آمیزش دید و دانش، «نمابرهای تاریخی» او صحنه‌ی تاریخ را به تفصیل تمام (معمولاً آن‌گونه که در نقاشی‌ها و عکس‌های تاریخی نشان داده شده‌اند) به صحنه می‌آورد. در فیلم، پیوسته بین رمزگان ژانر ملودرام و رمزگان ژانر تاریخی، بین گرایش به نماد و گرایش به واقعیت تنش وجود دارد. این کشمکش از طریق بازنمود زن سفید حل می‌شود یا دست‌کم تخفیف می‌یابد.

اگر قلمرو مردان سفید و مردان سیاه و زنان قلمرو نوعی بالماسکه (صورت‌های سیاه و رداهای سفید) است از سوی دیگر، در بازنمود سفیدی توسط زن سفید، نوعی طبیعی جلوه دادن مشاهده می‌شود. او (زن سفید) آن‌جاست، بی آن‌که نقابی بر چهره یا لباسی مبدل بر تن داشته باشد، به‌گونه‌ای طبیعی نماد همه‌ی آن چیزی است که مرد سفید برای حفاظتش تلاش می‌کند ـ نماد پاکدامنی و اصالت، نماد فرهنگ سفید و سرانجام نماد خود سفیدی است (درست برعکس لیدیا براون که دو رگه است و نماینده‌ی اصلی زن سیاه در فیلم به‌شمار می‌رود براساس ژست‌ها و حرکات به غایت ملودراماتیک تعریف می‌شود). عکس کوچکی از السی استونمن هست که در فیلم به منزله‌ی نشانه‌ی میل، نشانه‌ی اصالت نژادی و نشانه‌ی وحدت ملی، دست‌به‌دست می‌چرخد. این عکس ابتدا در صحنه‌ای بی‌پیرایه معرفی می‌شود که در آن جوانان دو خانواده‌ی کامرون و استونمن در مزرعه‌ی پنبه قدم می‌زنند، زن و مرد سیاهی شادمانه در حال چیدن غوزه‌های پنبه‌اند؛ و این نشانه‌ی پیش‌بینانه‌ی نوستالژی زندگی‌ای است که به زودی از میان خواهد رفت. بن کامرون عکس را از دست برادر استونمن که آشکارا شیفته‌ی تصویر اوست، می‌قاپد. این صحنه از جهاتی حایز اهمیت است و باید به بررسی نکاتی در مورد آن بپردازیم. نخست، نشان دادن آن‌چه می‌رفت تا به ساز و کار اصلی نهاد سینما بدل شود: میل با یک عکس جرقه زد. در معرض دید بودن و میل از طریق رمزگان عکاسی یعنی نور و صورتگری‌ای نمود می‌یابد که زیبایی را طبیعی می‌کنند، تحقق می‌بخشند و بنا می‌نهند. از سوی دیگر، این واقعیت که زن سفید در یک قطعه عکس بازنموده می‌شود، عکسی که جابه‌جا می‌شود، دست به دست می‌گردد و در چارچوب نظام سیاسی میل ارزش می‌یابد، به آن عکس وضعیتی نمادین می‌دهد. در این‌جا، گریفیث با موفقیت نشانه‌ی نمادی و نشانه‌ی شمایلی، ملودرام و تاریخ، نمایش و عکاسی را درهم می‌آمیزد. عکس چیزی ملودراماتیک را به همراه صحت و درستی تاریخ که با «خانواده‌های تاریخی» گریفیث مرتبط است، در دل خود دارد. و این درام بازنمود سینمایی، بر متن حاشیه‌ای بودن و زمینه‌ای بودن شخصیت سیاه‌بازی می‌شود، سیاهی که کار همراه با تبسم او در مزارع

میزانسن را با نوع دیگری از «صحت و درستی تاریخی» سرشار می‌کند. سیاهان در سینمای هالیوود محدودند به آن‌که محیط، فضا، «رنگ و بوی بومی» و پس‌زمینه‌ای را برای آشکارکردن نمایش‌های سفید ایجاد کنند. در ***تولد یک ملت*** این زن بودگی سفید است که زمینه‌ی این سیاست بازنمود می‌شود.

شبکه‌ی پیچیده‌ی قدرت که نقش‌های مرد سفید، زن سفید و مرد سیاه را در ***تولد یک ملت*** به‌هم می‌پیوندد، باید عدم امکان هر نوع توازی معتبر بین موقعیت زن سفید و موقعیت سیاهان را روشن کند و به‌وضوح نشان دهد. با وجود این، در پرتو نظریه‌های سیاست دیداری که در تحلیل سینما به‌کار می‌روند، دیدن برخی تشابه‌ها بین این دو بسیار وسوسه‌انگیز است. وقتی فانون مدعی می‌شود که سیاه، بدن، زیست و یا جسمیت را با همه‌ی ویژگی‌هایش به سفید بازمی‌نماید، وقتی او از شهوت‌بارگی سیاه یا از نوعی پارانویای دیده شدن و کسب هویت در ارتباط تنگاتنگ با شکل ظاهری سخن می‌گوید، تشخیص نقش مهمی که این مقوله‌ها در تحلیل‌های فمینیستی (به‌ویژه در بررسی فمینیستی فیلم) بازی می‌کنند، به‌خصوص آن‌جا که این تحلیل‌ها برای بررسی جایگاه زن و بازنمود/خودنمود او به‌کار گرفته می‌شوند، کار چندان مشکلی نیست. هم زن و هم سیاه به این مفهوم، فراتر از حد در معرض دید قرار می‌گیرد.

اما باید در برابر این وسوسه مقاومت کرد، به‌خصوص به‌خاطر آن‌چه با این وسوسه به قلمرو نادیدنی رانده می‌شود. این ادعا که موقعیت زنان سفید شبیه موقعیت سیاهان است صرفاً به‌خاطر آن‌که هر دو نقش غیر را در ارتباط با مرد سفید می‌پذیرند، خطرناک و بسیار گمراه‌کننده است. همان‌طور که هازل‌کاربی گفته است ممکن است در نظر اول این توازی موجه جلوه کند: مقوله‌های نژاد و جنسیت هر دو دارای ساختاری اجتماعی‌اند؛ تبعیض نژادی و تبعیض جنسی هر دو زمینه در مفاهیم «طبیعی» و «زیستی» و مشابه آن دارند. اما، سرانجام، «تجربه‌ی زنان سیاه در پارامترهای این توازی وارد نمی‌شود. این واقعیت که زنان سیاه به‌طور هم‌زمان در معرض ستم ناشی از تفکر پدرسالار، ستم طبقاتی و سرانجام ستم «نژادی»اند، دلیل اصلی عدم پذیرش توازی‌هایی است که موقعیت و تجربه‌ی آنان (زنان سیاه) را نه تنها به حاشیه می‌راند، بلکه این گروه را اصلاً نمی‌بیند، و نادیدنی تلقی می‌کند». همان‌طور که بارها گفته شده است، مقوله‌ی زنان، معمولاً برای ارجاع به زنان سفید به‌کار گرفته می‌شود، در حالی‌که مقوله‌ی سیاهان غالباً فقط به معنی «مردان سیاه» به‌کار می‌رود. آن‌چه در این فرایند به‌کلی محو می‌شود و از میان می‌رود، موقعیت زن سیاه است. موقعیت او موقعیتی کاملاً خاص و به لحاظ ستمی که بر او می‌شود، موقعیتی یکه و منحصر به فرد است، او هم سیاه است و هم زن؛ ولی به لحاظ نظری هیچ‌یک نیست. در واقع، او موقعیتی را اشغال می‌کند که در چارچوب الگوهای جاری، اندیشیدن به آن مشکل می‌نماید و این ممکن است همان‌گونه که بل هوکز می‌گوید، ناشی از این واقعیت باشد که زن سیاه هیچ قطب مقابل نهادی شده‌ای ندارد. قطب مقابل نهادی شده‌ی مرد سفید، مردان و زنان سیاه و زنان سفیدند؛ و سیاهان قطب مقابل نهادی شده‌ی زن سفیدند، مرد سیاه می‌تواند زن سیاه را در آن موقعیت قرار دهد، اما غیر (آن قطب مقابل) زن سیاه وجود ندارد. هویت او نمی‌تواند به شیوه‌ی سنتی، تقابلی باشد. شاید به همین دلیل فانون می‌گوید: «من درباره‌ی او (زن سیاه) هیچ نمی‌دانم».

با توجه به این موقعیت غیرعادی زن سیاه، بررسی فصل مشترک بین تمایز جنسی و تمایز نژادی ضروری است نه صرفاً از آن جهت که این بررسی (در ملودرام‌هایی چون ***تولد یک ملت***)، به روابط مردان سیاه و زنان سفید مرتبط می‌شود بلکه بدان جهت که بیانگر روابط بازنموده‌ی بین زنان سفید و زنان سیاه (یعنی آن‌چه فانون نادیده گرفته است) نیز است. همان‌طور که بارها گفته شده است، تمایزهایی که در تحلیل‌های فمینیستی فراموش شده‌اند، تمایزهای طبقاتی و نژادی‌اند. بل هوکز مدعی است که نظریه‌پردازان فمینیست سفیدپوست کوشیده‌اند در بحث‌های خود از نژاد نامی نبرند و بحث خود را تحت

مقوله‌ی «زنان» ارائه دهند.

نیرویی که به نویسندگان فمینیست سفیدپوست اجازه می‌دهد در کتاب‌هایی که درباره‌ی «زنان» نوشته‌اند ــ که در واقع درباره‌ی زنان سفید نوشته شده‌اند ــ نامی از هویت نژادی نبرند، همان نیرویی است که نویسنده‌ای راکه در مورد زنان سیاه می‌نویسد وامی‌دارد تا به صراحت به هویت نژادی آن‌ها اشاره کند. در ملتی مانند ملت ما [امریکا] که به لحاظ نژادی امپریالیست است، این نژاد غالب است که حق عدم اشاره به هویت نژادی را برای خود محفوظ می‌دارد در حالی‌که هویت نژادی نژاد تحت ستم مدام به او یادآوری می‌شود. نژاد غالب است که تجربه‌ی خود را به مثابه تجربه‌ی نمادین (و طبیعی) نشان می‌دهد.

نظریه‌پردازان سفیدپوست در طول تاریخ این حق را به‌طور انحصاری برای خود قایل شده‌اند تا نژادهای دیگر را خاص و متمایز نشان دهند. از این دیدگاه سفید بودن هویتی نژادی و قومی نیست بلکه هنجاری است که همه‌ی هنجار گریزی‌های دیگر بر مبنای آن سنجیده می‌شوند.

۵. تقلید زندگی

زنان سیاه از قلمرو سینمای هالیوود غایب نیستند، بلکه حضورشان کاملاً حاشیه‌ای و محدود است، حتی در فیلم‌های محدودی که هالیوود صرفاً با حضور سیاه‌پوستان تولید کرده است (برای مثال فیلم‌های موزیکالی چون ***هوای توفانی*** [۱۹۴۳]، ***اتاقک در آسمان*** [۱۹۴۳].) در تحلیل روابط بازنموده‌ی بین زنان سفید و زنان سیاه در سینمای هالیوود، تفکیک و بررسی ژانری ــ که در نقدهای فمینیستی فیلم بسیار بدان توجه شده است ــ «سینمای زنان» (و یا به بیان صحیح‌تر «سینمای زنان سفید») بسیار جالب خواهد بود. مسایل زنان که در این فیلم‌ها بدان‌ها توجه می‌شود در اصل مسایل زنان سفیدپوست متعلق به طبقه‌ی متوسط و به لحاظ جنسی دگرخواه است. هرگاه زن سیاهی در فیلم حضور دارد حضورش حاشیه‌ای است و نه اصلی؛ اغلب زنان سیاه در حواشی متن می‌زیند و بیشتر به خدمتکاری سفیدان مشغول‌اند. خدمتکاران سیاه در فیلم‌هایی چون ***دروغ بزرگ*** (۱۹۴۱)، ***از وقتی‌که رفتی*** (۱۹۴۴) و ***لحظه‌ی بی‌پروایی*** (۱۹۴۹) مدام در رفت و آمدند.

در این زمینه‌ای که سفیدان برای زن سیاه ساخته‌اند، فیلم ***تقلید زندگی*** ساخته‌ی داگلاس سیرک در سال ۱۹۵۹، یعنی درست زمانی که شاهد اضمحلال ژانر «سینمای زنان» به مثابه‌ی کالایی در خور بود، به لحاظ تحلیل آن رابطه‌ای که در مطالعات روان‌کاوانه‌ی فانون از چشم دور مانده بود (یعنی رابطه‌ی بین زنان سفید و زنان سیاه) شایسته‌ی بررسی است. در این‌جا پیوندهای میان در معرض دید بودن، دانش، قدرت و بالماسکه، کانون توجه روایت‌اند. فیلم **سیرک** سومین نسخه از این روایت است، نسخه‌ی اصلی، رمان ***تقلید زندگی*** نوشته‌ی فانونی هرست (۱۹۳۳) است و نسخه‌ی دوم اقتباس سینمایی جان استال در سال ۱۹۳۴ از این اثر است. در هر سه نسخه، درونمایه‌ی «گذر» عنصر اصلی روایت است. از اواسط سده‌ی نوزدهم به این سو، گذر یکی از درونمایه‌های رایج مورد توجه رمان‌نویسان افریقایی ــ امریکایی و همچنین رمان‌نویسان سفیدپوست بوده است. هر چند، در دهه‌ی ۱۹۲۰ و در خلال رنسانس هارلم، و در رمان‌هایی چون ***پرواز*** (۱۹۲۶) نوشته‌ی والتر وایت و Bun Plum نوشته‌ی جسی فاست و ***گذر*** (۱۹۲۹) نوشته‌ی نلا لارسن بود که این درونمایه بیش از همیشه در کانون توجه قرار گرفت. فانی هرست، مانند بسیاری از دیگر سفیدپوستان، شیفته‌ی زندگی فرهنگی هارلم و آن بیگانه بودن و بدوی بودنی شده بود که سیاهان تداعی می‌کردند. هرست برای مشارکت در نظام حمایت سفیدها از هنرمندان سیاه زرانیل هرستون را نخست به‌عنوان منشی استخدام کرد و بعد وقتی دید که چندان مهارتی در ماشین‌نویسی و تندنوسی ندارد از او به عنوان راننده و همراه استفاده کرد. یکی از مزایای این رابطه برای هرست، این بود که او فرصت یافت فرهنگ سیاهان را بشناسد. یکی از تاریخ‌نگاران رنسانس هارلم مدعی است «هرست... نزد هرستن مریخی، یک دوره‌ی زندگی و فرهنگ سیاهان دید، هرستن الهام‌بخش و الگوی رمان پرفروش او ***تقلید زندگی*** شد، رمانی که درباره‌ی زندگی سیاهان نوشته شده بود». اگرچه

این ادعا به هیچ‌وجه درست نیست که رمان هرست «رمانی است درباره‌ی زندگی سیاهان» و روشن نیست هرستن الگوی کدام‌یک از شخصیت‌های رمان است، ولی رابطه‌ی هرست با هرستن میل به غرق شدن در فرهنگ سیاه را در او برانگیخت، میلی که بعداً در قالب درونمایه‌ی گذر در رمان ***تقلید زندگی*** تجلی یافت.

اگرچه درونمایه‌ی گذر معادل قرارداد دو رگه تراژیک نیست (دو رگه ممکن است گذر را انتخاب بکند یا نکند) ولی این دو ارتباط بسیار نزدیکی با هم دارند، زیرا گذر همیشه نشان‌دهنده‌ی بعد تاریخی آمیزش دو نژاد است. دو رگه تراژیک «تراژیک» است، زیرا معمولاً به منزله‌ی انسانی گرفتار بین دو فرهنگ تعریف می‌شود، و این تنگنا برگشت‌پذیر نیست. رنگ پوست او امکاناتی اقتصادی و فرهنگی برایش به ارمغان می‌آورد که در غیر این‌صورت از آن‌ها محروم می‌بود. اما به دست آوردن این امکانات به منزله‌ی انکار میراث فرهنگی و روابط خویشاوندی است. بنابراین، او را قربانی «هشیاری مضاعف» می‌دانند که «در جایی بینابین گرفتار شده است» یا، آن‌گونه که کلودیا تیت در مقاله‌ای که در مورد رمان نلا لارسن نوشته است، مطرح می‌کند «شخصیتی [است] که **می‌گذرد** و رنج اضطراب ناشی از رها کردن هویت سیاهش را آشکار می‌کند». شخصیت دو رگه‌ی تراژیک امکان بررسی روابط بین نژادها، جابه‌جایی فرهنگی/اجتماعی و امکان یا عدم امکان آن را نیز به‌وجود می‌آورد. هزل کاربی شخصیت دو رگه را «قراردادی ادبی» می‌داند «برای کندوکاو در آن‌چه به لحاظ اجتماعی منع شده است»؛ یعنی انکار ادبی «فاصله‌ی فزاینده و مطلق بین سیاه و سفید که در قانون جیم کراو نهادی شده است». دو رگه می‌تواند در حرکت رفت و بازگشتی که بین دنیاهای سفید و سیاه دارد، رابطه‌ی این دو دنیا را با هم بر ما آشکار کند.

دو رگه هم‌چنین شخصیتی است با نوعی تردید معرفت‌شناختی. در صحنه‌ای در اوایل رمان **گذر** نوشته‌ی نلا لارسن، ایرن ردفیلد، قهرمان ـ راوی رمان و هم‌چنین کلیر کندری، دوست او که از ایام کودکی با هم بزرگ شده‌اند، در یک رستوران شیک وقت می‌گذرانند. ایرن، که کلیر او را به اشتباه سفیدپوست می‌پندارد، به‌تدریج دچار این توهم پارانوییدی می‌شود که نکند کلیر که به چشمانش خیره شده، به نوعی به هویت نژادی او پی برده است؛ و می‌ترسد از آن‌که او بتواند بدنش را چونان متنی بخواند و به رمز منشأ آن پی ببرد. **گذر** به گونه‌ای موضوعات نژادی را روایت‌پذیر می‌کند، تا حدی که در مورد دانش، هویت و کتمان، مسایلی تأویلی را برمی‌انگیزد. مضمون‌های این‌گونه از رمان‌ها، حول ضربه‌ی عاطفی ناشی از شناخت دور می‌زنند: یا از طریق برخورد اتفاقی با کسی که از گذشته‌ی فرد آگاه است، و یا از طریق «بازگشت» مشخصه‌ها [ی ژنتیکی]، یعنی به دنیا آوردن کودکی که خصیصه‌های سیاهان در او غالب باشد. دو رگه همیشه بر نوعی آشفتگی مقوله‌های نژادی و ناتوانی معرفت‌شناختی دید دلالت می‌کند. این واقعیت که این‌ها نمایش‌های تشخیص و سود تشخیص‌اند و آن‌گونه که منتقدی گفته است صحنه‌های مکاشفه در این ژانر اهمیت بسیار دارند، نشانگر وجود پیوندی بین این ژانر و ملودرام است. البته تعدادی از منتقدان ادبی فمینیست سیاه‌پوست، از به‌کارگیری قراردادهای گذر و دو رگه تراژیک به مثابه‌ی قراردادهایی ملودراماتیک انتقاد کرده‌اند. اما ملودرام، هم در ادبیات و هم در سینما، ژانر بسیار مهمی بوده است و اثرات ایدئولوژیکی بر مسایل طبقاتی و ضدیت جنسی داشته است. از این دیدگاه، هم‌راستا دانستن ملودرام مادری با ملودرام دو رگه تراژیک در نسخه‌های سینمایی ***تقلیدزندگی*** قابل قبول به‌نظر می‌رسد. ملودرام مادری شاید یک ژانر فرعی سینمایی باشد که با روایات تشخیص و سود تشخیص، یعنی پیامد جدایی شوم مادر از فرزند، ارتباط نزدیک دارد. در هر مورد، انگیزه‌ی کار عبارت از جا دادن داستانی که به روابط نژادی مربوط می‌شود در دل ژانری است که اساساً زن سفیدپوست در کانون آن قرار دارد؛ و آن، همانا ملودرام مادری است. در نسخه‌ای که استال در ۱۹۳۴ ساخته است، مضمون گذر صرفاً افزوده‌ای است به روایت زن سفید؛ در حالی‌که در فیلم **سیرک**، این دو ارتباط متقابل عمیقی با هم دارند.

با توجه به این‌که در ساختار روایت گذر، مسایل دانش،

هویت و قابلیت شناخت دیداری در کنار هم قرار داده می‌شوند. جای تعجب است که سینمای هالیوود به‌طور گسترده‌تر از آن بهره نمی‌گیرد. به هر رو این کار در سینما معضلی را به وجود می‌آورد که در آثار ادبی دیده نمی‌شود، زیرا فیلم به نوعی تحقق واقعی شخصیت دو رگه تراژیک نیازمند است؛ و بنابراین انتخاب هویت نژادی هنرپیشه زنی که بخواهد نقش را بازی کند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود (و این هویت باید به لحاظ تبارشناختی مشخص باشد)، در فیلمی که استال از کتاب ***تقلید زندگی*** ساخته است، نقش دختر دو رگه را یک دو رگه‌ی واقعی (فردی واشنگتن به نقش پولا) بازی کرده است، اما در نسخه‌ی **سیرک** و هم‌چنین در فیلم‌های ***مرزهای گمشده*** (۱۹۴۹)، **پینکی** (۱۹۴۹) و نسخه‌های ۱۹۲۹، ۱۹۳۶، ۱۹۵۱ فیلم ***کشتی نمایش***، نقش دو رگه‌های تراژیک را هنرپیشه‌ای سفید بازی می‌کند. این گرایش به مثابه‌ی نشانه‌ای است دال بر این‌که فیلم اساساً برای مخاطبان سفید تهیه می‌شود؛ و می‌خواهد به تماشاگر سفید امکان بدهد تا برای شخصیتی که به هر رو اطمینان دارد سفیدپوست است دل بسوزاند و با او همانندسازی کند. اما در عین حال شاید گرایشی باشد ناخودآگاه برای نشان دادن ناهمگونی جزم بین ایدئولوژی‌های هویت نژادی (که بر حسب تبار (خون) تعریف می‌شوند) و ایدئولوژی‌های سینمایی واقع‌گرا (که بر حسب «چیز دیدنی» تعریف شده‌اند). این شیوه تیپ‌سازی که در آن، نقش مناسب خلق و خوی هنرپیشه به او واگذار می‌شود، به لحاظ تاریخی به نشان دادن رشد جسم در فیلم و تأیید اثر واقعیت کمک کرده است. در این مورد، چه کسی می‌توانست بهتر از این، سیاهی را که می‌کوشد «سفید به نظر برسد» یا سیاهی را که «به کفایت سفید است» تا خود را سفیدپوست نشان دهد [تا به سفید بودن گذر کند] به تصویر بکشد؟ موفقیت این شیوه، یعنی تیپ‌سازی، وابسته به پیش‌فرض‌های مبتنی بر قطعیت دیداری و یا دانش بلافصل نااندیشیده‌ای است که فرد از طریق نگاه به دست می‌آورد. دو رگه که نگاه‌ها و هستی‌شناسی‌اش بر هم منطبق نیستند، تهدیدی برای مبانی معرفت‌شناختی شیوه‌ی تیپ‌سازی، (و هم‌چنین فکر مقوله‌سازی نژادی) محسوب می‌شود. دانش دچار فرایند فاصله‌گذاری عجیبی می‌شود، آدم سفیدی را تماشا می‌کند که وانمود می‌کند سیاهی است که وانمود می‌کند سفید است. یک جسم این همه را در خود جای داده است.

نسخه‌ی سیرک از ***تقلید زندگی*** این رابطه‌ی پیچیده بین تظاهر، هستی‌شناسی و واقعیت دیدنی را به مثابه‌ی هسته‌ی مرکزی گفتمان خود به‌کار می‌اندازد. رمان هرست و اقتباس استال از آن، بر جاذبه‌ای که در طی رنسانس هارلم، سیاهان بر سفیدها داشتند، متمرکز بود. به‌علاوه، فیلم استال در اواسط دهه‌ی سی یعنی در زمان اوج ملودرام مادری هالیوود به‌نمایش در آمد. نسخه‌ی بازسازی شده‌ی سیرک یکی از آخرین ملودرام‌های بلندپروازانه‌ی مادری بود و در لحظه‌ای تاریخی بسیار دور از رنسانس هارلم، و در آستانه‌ی جنبش حقوق مدنی دهه‌ی شصت ساخته شد. فیلم ***تقلید زندگی*** سیرک نیز همچون همه‌ی بازساخته‌هایی که چند دهه از نسخه‌های اصلی فاصله دارند، قراردادهای عام را در ارتباطشان با مسایل اجتماعی به نوعی به هم می‌ریزد. با وجود این، فصل مشترک این دو نسخه‌ی ساخته شده از فیلم ***تقلید زندگی*** توجه آن‌ها بر گونه‌ای از زن توین (سفید) است که رابطه‌ی متحول شونده‌اش با کار ـ حرفه از طریق کار زنان سیاه، به لحاظ اقتصادی پذیرفتنی می‌شود. به‌طور کلی، به لحاظ مواجهه‌ی قراردادهای ملودرا مادری با قراردادهای رمان‌گذر، و از نظر تاریخی، به لحاظ تعریف نوعی سلسله مراتب اقتصادی از انواع کار، ***تقلید زندگی*** به بیان رابطه‌ی بین زن سفید و زن سیاه می‌انجامد.

در نسخه‌ی **سیرک**، استلزام‌های مفهوم «تقلید» که در عنوان فیلم آمده است، جدی‌تر از نسخه‌ی استال به کار گرفته شده‌اند. پیوسته بین مادر سیاه (آنی) و مادر سفید (لورا) در روابطشان با دخترانشان (سارا جین و سوزی) همانندی‌هایی به تصویر کشیده می‌شود؛ همانندی‌هایی که به تأیید اشتیاق آنی به مادر بودن و دگربودگی و دور شدن لورا از آن نقش به خاطر حرفه‌اش گرایش دارند. این تصویر با حکم عام ملودرام مادری همسوست که تمایل دارد مفهوم

«مادر خوب» را در برابر مفهوم «مادر بد» قرار دهد؛ اما همانندی دیگری نیز وجود دارد که مرزهای نژادی را زیرپا می‌گذارد و هر دو دختر، یعنی سارا جین و سوزی را وامی‌دارد به چیزی به نام «تظاهر» و در نتیجه، تقلید تن در دهند. گذر سارا جین به صورت گسستی بنیادی بین هستی و شکل ظاهری و ادعای جعلی بودن آن‌چه نیست به تصویر کشیده می‌شود. به این ترتیب سارا جین با گفتمانی مربوط به بازی کردن، تظاهر، تصنع سر و کار دارد که با لورا و تمایلش به هنرپیشه شدن نیز در پیوند است. سارا جین هویت نژادی‌اش و درست همانند با لورا هویت مادری‌اش را انکار می‌کند. تأکید بر حرفه‌ای که سر و کار داشتنش با تظاهر اتفاقی نیست. از همان آغاز فیلم این دو در یک ساختار تشخیص و سوءتشخیص به هم پیوند خورده‌اند. در صحنه‌ی اول، در ساحل دریا، لورا بی‌درنگ می‌پذیرد که سارا جین، دختر زنی سفیدپوست است و آنی فقط دایه‌ی اوست. نوعی لغزش مجازی وجود دارد که به موجب آن سارا جین بلافاصله این سوءتشخیص لورا را جدی می‌گیرد و در صحنهٔ بعدی، از گرفتن عروسک سیاهی که سوزی به او می‌دهد، خودداری می‌کند. این سوءتشخیص آغازین تا پایان فیلم، یعنی وقتی سارا جین موقعیت خود را به مثابه‌ی دختر آنی باز می‌شناسد، «اصلاح نمی‌شود». به‌عبارتی، سوءتشخیص، نوعی وجه مشترک است: در بخش عمده‌ی فیلم سارا جین خود را به منزله‌ی دختر و لورا خود را به منزله‌ی مادر باز نمی‌شناسد.

فیلم از طریق قیاس پیوسته‌ی دختر سیاه و مادر سفید، می‌خواهد بگوید که درهم ریختگی نژادی به درهم ریختگی خانوادگی و سرانجام به فروپاشی خانواده سفید می‌انجامد.

جنبه‌ی خاص نژادی «بازی» لورا در ارتباط آن با غایت تصنع نهفته است. موفقیت او معادل یک سبک و سیاق زندگی تصنعی و تغییرپذیر تلقی می‌شود. خانه، مدرن و پر از وسایل تزیینی است؛ اتاق‌خواب سوزی رنگ صورتی تند دارد؛ لباس‌های لورا به گونه‌ای اغراق‌آمیز، گران قیمت‌اند و در عین حال، حکایت از کج‌سلیقگی دارد. سوزی و لورا به شخصیت‌هایی پوچ و سطحی بدل می‌شوند، و هیچ تلاشی برای نجات آن‌ها از زوال دو بعدی که به تصویر می‌کشند، نمی‌شود. و، در نتیجه‌ی حرفه‌ی موفق لورا، پس زمینه‌ی خانه‌ی مدرنش به‌تدریج پر می‌شود از خدمتکاران سیاه، یعنی پژواکی که آنی و سارا جین معرف آن‌اند. این خدمتکاران مصرانه حضور دارند، کنار میز منتظرند و ساکت و آرام در زمینه در حرکت‌اند. تظاهر که ویژگی حرفه‌ی بازیگری لوراست به‌تدریج به کل زندگی‌اش راه می‌یابد و آن را می‌آلاید.

از سوی دیگر، وقتی سارا جین **بازی می‌کند**، او به گونه‌ای تناقض‌آمیز، به بازی واقعیت می‌پردازد. جایی در فیلم از سارا جین خواسته می‌شود که از لورا که با وکیلش و کارگردانی ایتالیایی در اتاق‌نشیمن ملاقات دارد، پذیرایی کند. سارا جین سینی غذا را روی سر می‌گذارد و می‌برد و با لهجه‌ای جنوبی می‌گوید: «برایتان خوراک ماهی آماده کرده‌ام». و وقتی لورا از او می‌پرسد که این کار را از کجا یادگرفته است، سارا جین پاسخ می‌دهد: «من این را از مادرم یاد گرفته‌ام و مادرم آن را از mmassuh، قبل از آنکه او به شما تعلق داشته باشد». این آشکارترین بازنمود فصل مشترک روابط نژادی و روابط مالکیت است و تاریخ بردگی که شالوده‌ی آن است. هنرپیشه، سارا جین، با بازی در مقابل لورا، خود اصلی‌اش را بازی می‌کند، حقیقت با واقعیت را در بعد تاریخی‌اش به تصویر می‌کشد و میل به سیاه بودن را که بر او تحمیل شده است، می‌پذیرد. او به بازنمود سیاه بودن تبدیل می‌شود که به‌طور ضمنی با «گذر» او در تقابل است. پیچیدگی‌های نمادین که در این صحنه وجود دارند، گیج‌کننده‌اند. تماشاگر با سفیدپوستی (سوزان کوهنر هنرپیشه) روبه‌رو می‌شود که تظاهر می‌کند سیاهی است که تظاهر می‌کند سفیدی است که تظاهر می‌کند سیاه است. هستی‌شناسی دور از دسترس است. با وجود این، تهدید ثبات هویت‌های نژادی با قرار دادن لورا مردیت در جایگاه تماشاگر زن و سفیدپوست این صحنه مهار می‌شود. در اصل او (لورا) به خوانش نادرستی دست پیدا می‌کند؛ زیرا وقتی سارا جین به سمت آشپزخانه می‌رود و به‌عنوان دفاع می‌گوید لورا و مادرش «نگران رنگین بودن پوست اویند» به

سارا جین می‌گوید: «تو رنگین‌پوست نیستی». گویی یک هویت رنگین پوست قابل قبول وجود دارد که سارا جین آن را درک نمی‌کند «هستی» به مثابه‌ی مهار ایدئولوژیکی لغزش بالقوه‌ی نشانه‌شناختی تظاهر عمل می‌کند.

به هر رو، تمایلات سارا جین چیزهایی درباره‌ی مفهوم‌سازی زن بودن سفید و تعامل آن با مفهوم‌سازی‌های مربوط به زن بودن سیاه به ما می‌گوید. سارا جین نشان‌دهنده‌ی از خودبیگانگی تاریخی زن سیاه است و دگربودگی زن سیاه از مفاهیم زن بودن یا زن‌بودگی، آن‌گونه که در فرهنگ سفید آمده است. بی‌ربط نیست که وقتی زن سیاهی سودای «سفید بودن» در سر دارد بازنمودنی‌ترین تصویر مسأله‌ساز هالیوود می‌شود که بسی به ساختارهای نظر بازی و بت‌واره‌پرستی وابسته است برای سارا جین، بدل شدن به زن سفید، یعنی به کالایی جنسی بدل شدن، و بالاخره به معنای در باشگاه‌های شبانه به آماج نگاه مردان تبدیل شدن و لباس‌های نیمه عریان پوشیدن است. میل او به سفید بودن، میلش به گذر، در قالب تلاش برای یافتن کار مثلاً صندوقداری در فروشگاه (آن‌گونه که در نسخه‌ی اول **تقلید زندگی** شاهد بودیم) با پذیرش دیگر نقش‌های قابل قبول زنانه، به تصویر کشیده نمی‌شود. آن‌چه را فیلم در درونمایه‌ی گذر، یعنی نپذیرفتن هویت نژادی خود (سیاه بودن خود) نکوهش می‌کند و شرم‌آور می‌انگارد، با نگرانی‌های مربوط به گرایش افراطی زن سفید ارتباط دارد؛ چیزی که مشخصه‌ی دهه‌ی پنجاه است. آن‌چه در گذر «نادرست» است، با آن‌چه در تمایلات افراطی زن سفید «نادرست» و نکوهیده است برهم منطبق می‌شود؛ یعنی هر دو ثبات، قطعیت مکان و جایگاه اجتماعی را انکار می‌کنند. شخصیت سیرکی شخصیت ماریلی (دروتی مالون) در فیلم **نوشته بر باد** (۱۹۵۶) بسیار شبیه سارا جین و قابل قیاس با اوست. ماریلی، هر چند سفیدپوست، اما زنی با تمایلات جنسی بیمارگونه است. صحنه‌ی رقص سارا جین در اتاق‌خواب و بر روی صفحه‌های گرامافون که کف اتاق پخش شده‌اند (و یکی از آن‌ها Porgy and Boss است) یادآور صحنه‌ی رقص ماریلی است وقتی پدرش بیرون از اتاق‌خواب او، در راه‌پله در اثر سکته‌ی قلبی می‌میرد. می‌توان گفت سارا جین، وقتی مادرش در حال مرگ است، می‌رقصد؛ اگرچه در این‌جا، این ارتباط، ضمنی و تلویحی است. به این طریق، به نظر می‌رسد مسایل نژادی کاملاً با مسأله‌ی تمایل افراطی زن سفید همگون‌سازی شده است. از خودبیگانگی زن سیاه که رنگ پوستش هویت نژادی او را تثبیت می‌کند و امکان گذر از او می‌گیرد، در مخمصه‌ی آنی نشان داده شده است. همه‌ی صحنه‌های مربوط به باشگاه‌های شبانه که سارا جین در آن‌ها برنامه اجرا می‌کند، از زاویه‌ی دید آنی به منزله‌ی تماشاگر نشان داده می‌شود. و در همه‌ی این صحنه‌ها نه تنها او از صحنه‌ی این بازی بیرون است (شخصیت او عمداً شخصیتی خنثی [یعنی فاقد تمایلات] است) حتی مجاز به نگاه کردن هم نیست. مردی سفید یا به او فرمان می‌دهد که از صحنه خارج شود و یا او را به بیرون از صحنه می‌راند.

بدین ترتیب، به‌نظر می‌رسد روایت ***تقلید زندگی*** بسیار دلمشغول ایجاد اضطراب‌هایی در زمینه‌ی هویت، موقعیت و مقوله‌های اجتماعی، و در همان حال فرو خواباندن این اضطراب‌هاست. در رمان‌هایی که با درونمایه‌ی گذر نوشته شده‌اند، تراژدی گذر، غالباً با پیامد فقدان هویت فرهنگی پیوند خورده است. ***تقلید زندگی*** در حال و هوای ملودرام دهه‌ی پنجاه این تراژدی را به از دست دادن هویت خانوادگی، به‌خصوص فروپاشی رابطه‌ی مادری ـ دختری برمی‌گرداند. در عمل، این موضع از گذر به مثابه‌ی یکی از ابزارهای روایت سیاست‌زدایی می‌کند و آن را در خدمت ایدئولوژی خانوادگی‌ای به‌کار می‌گیرد که جامعه‌ی سفید مولد آن است. و سرانجام، به نظر می‌رسد ***تقلید زندگی*** سیرک برای مفهوم هویت پایدار جایگاهی ممتاز قایل است؛ مادر سفید سرانجام موقعیت خود در جایگاه مادر را درمی‌یابد، دختر سیاه نیز دختر بودن و سیاه بودن خود را هم‌زمان می‌پذیرد. آشفتگی‌های نژادی و خانوادگی در سطح پیرنگ حل می‌شوند؛ از کشمکش‌ها گره‌گشایی می‌شود، و همه‌ی هویت‌ها به‌طور هم‌زمان با هم یگانه می‌شوند. اگر این اتفاق‌ها حرف آخر فیلم باشند قطعاً در تعیین روابط بین

تمایز نژادی و تمایز جنسی و یا بین زن سفید و زن سیاه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار نیستند. در هر حال، قدرت انتقادی بیشتر آثار ملودرام تا حد زیادی نه ناشی از پیرنگ بلکه ناشی از میزانسن بوده است نیستند. سیرک با ناپایدار کردن رابطه‌ی دکور و شخصیت، پس‌زمینه و پیش‌زمینه، و به‌کار گرفتن امکان بالقوه‌ی جابه‌جایی آن‌ها، قدرت ملودرام را در مشهود کردن تنش‌های نژاد و جنسیت به نمایش می‌گذارد.

در ژانر فرعی «سینمای زنان» که ***تقلید زندگی*** به آن تعلق دارد، سیاهان حضوری مستمر دارند، ولی هیچ‌گاه حضورشان جنبه‌ی مرکزی ندارد، اما از مولفه‌های مهم گفتمان‌اند و در اثر واقع‌گرایانه‌ای که این گفتمان به دنبال آن است نقشی حایز اهمیت بازی می‌کنند. برای مثال در ***دروغ بزرگ*** سیاهان موسیقی را ارایه می‌دهند و تأمین‌کننده‌ی «حال و هوای بومی»اند، که پس‌زمینه‌ی رابطه‌ی رومانتیک بتی‌دیویس را جرج بنت را به‌وجود می‌آورد. سیاهان، از آن‌جا که قاطعانه در پس‌زمینه جا داده می‌شوند، به‌گونه‌ای مؤثر به یکی از عناصر دکور بدل می‌شوند و به ایجاد زمینه و واقعیت نمایی جهان متن و به این ترتیب به ساختار زن‌بودگی سفید کمک می‌کنند. در ملودرام، رابطه‌ی بین شخصیت و دکور رابطه‌ای بسیار غنی است، غالباً ناپایدار و بالقوه جابجا شدنی است. در مورد بازنمود «سیاه بودن» که ممکن است در تعارض با گرایش ملودرام به دادن بار عاطفی به دکور، اشیاء و به‌هم ریختگی «چیزها» می‌باشد که برای زن سفید طبقه‌ی متوسط بسیار نگران‌کننده‌اند، نوعی فرایند تجسم‌گرایی دخیل است. توماس السیسر محیط ملودرام را نمونه‌ی محیط خانه‌ی اشخاص متعلق به طبقه‌ی متوسط می‌داند، «پر از اشیا» که غالباً بار نمادین بسیار بالایی دارند. این دلمشغولی وسواسی به اشیا: نشانگر تلاش ویژه‌ی خانواده‌ی بورژوایی است برای متوقف کردن زمان، به سکون واداشتن زندگی، تثبیت روابط بین وسایل خانه به مثابه‌ی الگوی زندگی اجتماعی و سدی در برابر جنبه‌های برآشوبنده‌تر ذات انسانی. این درونمایه در فیلم‌هایی بسیار که در مورد قربانی شدن و انفعال اجباری زنان ساخته شده‌اند ــ زنانی که در خانه انتظارند، در کنار پنجره ایستاده‌اند، گرفتار اشیایی که انتظار می‌رود مخاطب احساسات این زنان باشند ــ با اندوه و دلتنگی غریبی همراه است.

بی‌تردید، مستخدمان سیاه را که ساکنان حاشیه‌ی این فیلم‌هایند، هیچ‌گاه نمی‌توان به‌کلی به اشیا فرو کاست، اما جسم پنداری آن‌ها به مثابه‌ی اجزایی از میزانسن تحقق می‌یابد. در ملودرام، میزانسن دارای اهمیت دلالتگرانه‌ی بالایی است که از گفتمان رابطه‌ی بین خود اشیا جدایی‌ناپذیر است. بدین‌ترتیب رابطه‌ی سلسله مراتبی شخصیت با دکور در ملودرام همیشه بالقوه جابجا شدنی است. هر چند، چنین جابجایی‌ای هیچ‌گاه در رابطه‌ی بین زنان سفید و خدمتکاران سیاهشان به‌طور کامل تحقق نمی‌یابد، زیرا در آن حوزه، روابط قدرت عموماً دست نخورده باقی می‌مانند. به‌علاوه، طرح این نکته به‌نظر چندان درست نمی‌آید که زنان سفید به همان اندازه به لحاظ عاطفی وابسته به خدمتکاران زن سیاه‌پوستشان هستند که دلبستهٔ اشیای پیرامون خویش‌اند. به بیان دقیق‌تر، خدمتکاران سیاه اغلب به مثابهٔ نوعی پژواک متنی قهرمانان زن سفید عمل می‌کنند و یا دست‌کم، پژواک آن‌چه آن‌ها مدعی‌اند به بهای وابسته بودنشان به طبقه‌ی متوسط، از دست داده‌اند. دانش شهودی، قدرت مادری که به زن سیاه داده شده است، به مثابه‌ی سنجه‌ی فاصله بین زن بورژوای سفید و طبیعت یا دانش شهودی که او باید بدان تحقق بخشد، عمل می‌کند. در این روایات، زن سیاه هیچ نقش مستقلی ندارد. به‌عبارتی جایگاه شخصیت به او داده نشده است.

این‌گونه است که ***تقلید زندگی*** (۱۹۵۹) ساخته‌ی سیرک در تقابل با نسخه‌ی ۱۹۳۴ استال، این ژانر را چنین در خور توجه را باز به کار می‌گیرد. به‌طور کلی، اندوه ملودرام، اندوه زن سفید است (یا برخی اوقات، اندوه مرد سفیدی که دارای حالات زنانه است). سیرک در ***تقلید زندگی*** این فیلم‌نامه را از طریق جابه‌جایی تدریجی ارزش‌های عاطفی و روایی از شخصیت‌های سفید به شخصیت‌های سیاه، بازنگری می‌کند. فیلم به داستان زندگی آنی بدل می‌شود. صحنه‌ی نهایی فیلم سیرک ثبت موبه‌موی مراسم تدفین آنی و

بازگشت دختر او، سارا جین است. از سوی دیگر، نسخه‌ی استال (۱۹۳۴) با مراسم تدفین پایان نمی‌یابد. بلکه صحنه‌ای دیگر را به آن می‌افزاید که نشانگر به تعویق انداختن میل دگرخواهی برای نشان دادن پیوند عاطفی بین مادر سفید و دختر است. دلیله (جایگزین آنی در فیلم استال) در نمایی که تابلوی نئون تبلیغ کیک را نشان می‌دهد، به پس‌زمینه رانده می‌شود. برعکس نسخه‌ی سیرک بر ناپایداری و قابلیت جابجایی رابطه‌ی ملودراماتیک بین دکور و شخصیت، شخص و زمینه دلالت دارد.

در تقابل شدید با صحنه‌ی تدفین و وفور افراطی اشیاء و رنگ‌ها، صحنه‌ی ساحل در آغاز فیلم که درآمدی است بر سناریوی کودک گمشده، یکنواخت و بی‌روح و ناشناخته است، و به‌صورت مجموعه‌ای از نماهای دور نشان داده می‌شود. اما از این لحظه به بعد، فیلم ترس از مکان‌های بسته را که معمول فیلم‌های ملودرام است، بسیج می‌کند؛ فضاهای شلوغ که در آن‌ها حس تهدیدکننده‌ی فرو بلعیده شدن شخصیت‌ها در دل اشیا پیوسته حاضر است؛ و اهمیت دلالتگر آن نمادین نیست، بلکه ملموس است. این نقش نشانه‌شناختی اشیا برای شخصیت‌های سفید جابجا نمی‌شود. در یکی از اولین و «ملودراماتیک‌ترین» صحنه‌هایی که در آن سارا جین مادر خود را انکار می‌کند، وقتی آنی پی می‌برد که سارا جین در مدرسه هویت نژادی خود را پنهان (و انکار) می‌کند، شکل قرارگرفتن اشیا و رنگ‌ها توجه را به ژرفای بهره‌گیری از تصویر به مثابه‌ی نشانه، به شکاف بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه، جلب می‌کند. آنی که از پله‌های مدرسه بالا می‌رود، یک شیر بزرگ آتش‌نشانی به رنگ قرمز قسمت جلوی چپ قاب تصویر را گرفته است، برف سنگینی که می‌بارد رنگ آن شیر آتش‌نشانی را هشداردهنده‌تر و برجسته‌تر می‌کند. وقتی سارا جین، تحت تأثیر آشکار شدن ناگهانی هویت نژادی‌اش یکه خورده است و شتابان به بیرون می‌دود و مادرش او را متوقف می‌کند، نشانه‌ی یک درخت کریسمس بزرگ و با ابهت به رنگ سرخ روشن پساویز (backdrop) صحنه را تشکیل می‌دهد و همان موقع آنی گالش‌های سرخ سارا جین را به او می‌دهد و در پوشیدن کت کمکش می‌کند. واین کل نمایش هویت و تشخیص/سوءتشخیص در برابر پس‌زمینه‌ی سفیدی که حضور گوبنده‌اش با وجود برف سنگین و سفیدی که همه جا را پوشانده است، عینیت می‌یابد و ملموس می‌شود. بدون این قطب‌بندی افراطی، و ایجاد سلسله مراتب سفیدی در ارتباط با سیاهی، گذر، انکار اصلیت نژادی برای تظاهر به تعلق گروه نژادی دیگر، هیچ بار و ظرفیت عاطفی نخواهد داشت. در ادامه‌ی فیلم، بعد از صحنه‌ای در بار هری، که در آن سارا جین بار دیگر آنی را از خود می‌راند، صحنه‌ای است که با بازگشت لورا به خانه‌ی بزرگ و مجللش (که زیر بار اثاثیه دارد خفه می‌شود) بازمی‌گردد. گلدان بزرگی از نسترن‌های سرخ قسمت چپ قاب تصویر را اشغال کرده است، و در آن صحنه به نوعی غم‌انگیزی وضع آنی را القا می‌کند و مانند بسیاری از صحنه‌های فیلم، شخصی سیاه در پس‌زمینه‌ی دور از پله‌ها بالا می‌رود، و حکایت از حضور مستخدمان سیاهی دارد که کار و زحمتی که می‌کشند، زندگی به سیاق لورا امکان‌پذیر کرده است. به این طریق، میزانسن و نیروی دلالتگر اشیایی که در آن قرار دارند در ارتباط با درام شناخت که پیوندی بنیادی دارد، با تمایز نژادی بسیج می‌شوند.

در صحنه‌ی پایانی فیلم این موضوع به خوبی نشان داده می‌شود. ساختار سلسله مراتبی پیرنگ و پیرنگ فرعی به‌هم ریخته است، و روابط معمول بین فرادست و فرودست آشفته شده است. مسیر روایت اطمینان می‌دهد که عملکردهای عاطفی فیلم اساساً در ارتباط با شخصیت‌های سیاه سازمان یافته‌اند. از همه مهم‌تر، سازوکار اصلی ملودرام در ایجاد حالتی غم‌انگیز ــ شناختی که دیر و در هنگام مرگ ــ حاصل می‌شود، در بازگشت سارا جین به مراسم تدفین مادرش به کار گرفته شده است. سارا جین، که قبلاً به مادرش گفته بود «اگر تصادفی یکدیگر را در خیابانی دیدیم، لطفاً مرا نشناس». حال فهمیده است که دیگر امکان چنین دیداری وجود ندارد، و این‌که دیگر «خیلی دیر» شده است. اشک تماشاگران در این‌گونه ملودرام مستقیماً برای شخصیت‌ها ریخته نمی‌شوند، بلکه برای شناخت آرمان از دست رفته‌ی

کمال و سازگاری است که اشک می‌ریزند؛ برای واقعیت قطعی فقدان یا غیاب است که زاری می‌کنند. اما این نکته هم کم‌اهمیت نیست که این فقدان در ارتباط با یک معضل خاص نژادی مطرح می‌شود. در بافت ساز و کارهای پراکنده‌ای که معمولاً عمل می‌کنند تا نامرئی (نادیدنی) بودن زن سیاه را تضمین کنند، این فیلم وضع اسفناک او را (که دقیقاً مسأله عدم شناخت است) مرئی (دیدنی) می‌کند. برای فمینیست‌های سفید، این موضوع یادآور گستره‌ی حضور همیشگی فقدان در انتزاع بازنمود زنان است.

پایان فیلم از همان پایان‌های کلاسیک شاد/غم‌انگیز سیرکی است، که در آن شکنندگی شادی شخصیت‌ها با زیرکی متزلزل می‌شود و زیر سؤال می‌رود. اگرچه سارا جین بازگشته است و آشکارا نقش نژادی و خانوادگی خود را پذیرفته است، ولی به‌نظر می‌رسد لورا می‌خواهد نقش مادری خود را ایفا کند، سوزی احتمال با استیو بودن را رها کرده است، و... تنش قسمت‌های قبلی فیلم بر این احساس اطمینان سنگینی می‌کند. فاسبیندر خوانش دیگری از غمباری رابطه‌ی بین آنی و سارا جین به دست می‌دهد:

این مادر (آنی) است که بی‌رحم است، می‌خواهد فرزندش را در تملک بی چون و چرای خود داشته باشد، چون بسیار دوستش دارد. و سارا جین از خود در برابر تروریسم مادرش و تروریسم جهان دفاع می‌کند. این ظلم است که ما هر دو را درک می‌کنیم، هر دو حق دارند و هیچ‌کس نمی‌تواند کمکشان کند. مگر آن‌که جهان را دگرگون کنیم. همه‌ی ما در این لحظه در سینما گریستیم؛ زیرا دگرگون کردن دنیا بس دشوار است.

فاسبیندر به‌خصوص اشاره به صحنه‌ای دارد که در آن آنی، سارا جین را در پشت صحنه‌ی باشگاه شبانه‌ی لاس‌وگاس می‌بیند؛ اما آن‌چه گفته است در مورد پایان فیلم مصداق دارد. گفته‌های او هم‌چنین یادآور توصیه‌ی فانون نیز هست، وقتی می‌بیند سیاهان نظام ارزشی سفید را پذیرفته‌اند و از این رو میل به سفید بودن دارند: «باید بدانیم که راه‌حل دیگری نیز وجود دارد که بازسازی جهان است».

شاید تنها شخصیتی که به لحاظ «نژادی خنثی» است شخصیت استیو آرچر، عاشق صبور، سخت‌کوش و شریف لوراست. در صحنه‌ی پایانی در مراسم تدفین، و در داخل اتومبیل، سارا جین سر بر شانه‌ی لورا می‌گذارد، لورا دست سوزی را می‌گیرد و هر سه گرفتار نگاه پدرسالارانه‌ی تأییدآمیز آرچرند. با بازگشت مرد سفید، خانواده آرامش اندکی می‌یابد و اقتدار نگاهش به این صحنه معنا می‌دهد. این جایگاه قدرت معمولاً، و به‌خصوص در این مورد، به نوعی عاری از مسایل نژادی است، یا به‌عبارتی ***ورای*** هویت نژادی قرار دارد. مرد سفید بازنمود هویت نژادی را واگذار می‌کند، زیرا نژاد را فقط زن سفید می‌تواند به مثابه‌ی چیزی خاص، مجسم و نمونه‌ای از محدودیت درک کند. در ***تولد یک ملت***، سفید بودن در رابطه با شخصیت زن سفید است که مرئی (دیدنی) می‌شود و شکل می‌گیرد. فانون وقتی مطرح می‌کند که سیاهی که به مثابه‌ی بخشی از میلش به سفید بودن، با زنی سفید ازدواج می‌کند با «فرهنگ سفید، زیبایی سفید، سفیدی سفید» ازدواج کرده است، این نظام ارزشی را شناخته است. «سفیدی سفید» زن سفیدپوست به مرد سفید امکان عام (عاری از نژاد) و متعالی شدن می‌دهد.

با این همه، این تفسیر به دلایلی پیچیده به نظر می‌رسد. تناقضی بنیادی در طرحواره‌ی بازنمود وجود دارد. آن‌چه به زن سفید امکان می‌دهد سفیدی را به مثابه‌ی مفهومی عام، انتزاعی، مطلق (و بی‌نشان) بازنماید، با جوهر آن بازنمود در تناقض است: همان‌طور که ریچارد دایر اشاره کرده است. مشخصه‌ی سفیدی، خاص نبودن است، نادیدنی بودن است (بی‌نشان بودن است)، و بدین ترتیب اصلاً امکان بازنمود برای آن نباید وجود داشته باشد.

در قلمرو مقوله‌ها، سیاه همیشه به مثابه‌ی یک رنگ، نشان‌دار است [همان‌طور که واژه‌ی «رنگی» (در مقابل سفید، یعنی بی‌رنگ) نشان می‌دهد]؛ و همیشه مشخص‌کننده است؛ در حالی‌که سفید در حقیقت هیچ نیست، هویت نیست، کیفیت ویژه‌ای نیست، چون همه چیز است؛ سفید رنگ نیست، چون همه‌ی رنگ‌هاست.

آن‌چه به سفیدی (برخلاف مورد سیاهی) امکان بازنمود

می‌دهد نوعی مفهوم‌سازی تمایز جنسی است.

در هر حال، تناقضی که به‌طور ذاتی، بازنمود «سفیدی سفید» توسط زن سفیدپوست است، به نوعی با موقعیت متغیر او در این زمینه تخفیف می‌یابد. هرگاه فرهنگ پدرسالار سفید به نمادی برای خلوص و پاکی نژادی نیاز دارد تا روابطش را با سیاهان (معمولاً مردان سیاه، و گاه زنان سیاه) سازمان دهد و مهار کند، زن سفید، بازنمود خود سفیدی به مثابه‌ی هویتی نژادی و زمینه‌ی نشانه‌شناختی قدرت است. اما در روابط خود زن سفید با سیاهان (مرد یا زن) او از «امتیاز رها کردن هویت نژادی» برخوردار است. او خود معیار و هنجار می‌شود (صورت بی‌نشان) و نه خاص، محدود، و موجودی که نشان نژادی داشته باشد. گرایش او به عام شدن در هیچ‌جا بهتر از ادعای فمینیسم معاصر سفید به سخن گفتن درباره‌ی «زن» یا «زنان» مشهود نیست.

۶ هویت‌ها و نظریه‌ها

استعاره‌ی قاره سیاه، نشانه‌ای از نقش بنیادی و مسأله‌آفرین زن سفید در تجلی نژاد و جنسیت است. ماهیت هویت نژادی زن سفید، آن‌گونه که در نظام اجتماعی شکل گرفته است، همزمان مادی و اقتصادی است؛ و همان‌طور که دیدیم موضوع کار فشرده‌ای در سطح بازنمود است که با بسیج همه‌ی پژواک‌های روانی مرتبط با جنسیت زن (سفید) همراه بوده است تا از سلسله مراتب نژادی محافظت شود. بنابراین، نمی‌توان با نادیده انگاشتن روان‌کاوی و تحلیل متن به تحلیلی از روابط نژادی دست یافت. توصیه‌ی فاسبیندر و فانون به تغییر یا بازسازی جهان نشان از چیزی ورای مرزهای روان‌کاوی دارد؛ یعنی عملاً، قطب‌بندی جهان و روان است. به هر رو، تصور این‌که بازسازی جهان بدون بازسازی روان تا چه حد عملی است مشکل به‌نظر می‌رسد. موضع نه چندان مطلوب فانون در مقام یک روان‌کاو سیاه سبب می‌شود تا برای درمانی آسیب‌های روانی که حاصل استعمار و امپریالیسم فرهنگ سفیدند، از روش‌های درمانی استفاده شود که در همان فرهنگ شکل گرفته‌اند. معضل دو سویه‌ی او معضل ما نیز است.

تحلیل من تا آنجا که به نقش محوری زن سفید در نظام نمادین نژادپرستانه مرتبط می‌شود، دست‌کم تا حدی پاسخی است به تقاضای فمینیست‌های سیاه، مبنی بر آن‌که فمینیست‌های سفید هویت نژادی خودشان را بررسی کنند، و تن به پذیرش این فکر ندهند که موضوع نژاد موضوعی خاص است و فقط باید مورد علاقه‌ی آن‌هایی باشد که بار فرهنگی تمایز نژادی تحمیل شده است. اما تحلیل هویت نژادی زن سفید دقیقاً به همین دلیل بسیار مشکل شده است، وقتی سفید بودن، هنجاری عام تلقی شود، تعیین حدود آن، ویژگی‌های آن، مشخصه‌های ویژه‌ی بازنمود آن به نظر کاری عبث خواهد بود، یا ممکن است به تضادها و تناقض‌هایی که شرحشان رفت بینجامد. بی‌تردید بخشی از مشکل آن است که من بازنمود آن را اساساً در متن‌هایی که فرهنگ سفید تولید کرده است، بررسی کردم.

سفید می‌تواند در متن‌هایی که از درون یک فرهنگ سیاه تولید شده‌اند، فرهنگی که هیچ الزامی نمی‌بیند سفید بودن را به مثابه‌ی نهادی عام و بی‌نشان معرفی کند، نظام معناشناختی متفاوتی را بیابد. متأسفانه نشان دادن این موضوع در سینمای هالیوود بسیار مشکل‌تر از رمان امریکایی است، زیرا زنان افریقایی ـ امریکایی (زنان سیاه‌پوست امریکایی) نسبت به سینما به نهاد ادبیات دسترسی بسیار بیشتری داشته‌اند. با وجود این، نظرگاه چه سیاه باشد چه سفید، فانون در اصرار بر این نکته که نژاد امری تمایزی است، کاملاً حق دارد. هنری لویی‌گیتز می‌گوید: «از دیدگاه علوم زیست‌شناسی دیر زمانی است این نظر را که نژاد، معیاری معنادار است، داستانی بیش نمی‌دانند». و او حتی از این هم پیش‌تر می‌رود و مدعی می‌شود که «نژاد، استعاره‌ی غایی تمایز است، زیرا کاربرد آن بسیار دلبخواهی است. معیارهای زیست‌شناختی که در تعیین «تمایز» جنسی به‌کار می‌روند وقتی در مورد «نژاد» اعمالشان کنیم، هیچ‌یک کار نمی‌کنند». تا حدی به همین دلیل است که «گذر» به یک موضع روایتی جذاب بدل می‌شود. در هر حال، هویت نژادی زن سفید هیچ ویژگی خاص و ذاتی ندارد، و هم‌چنین، دلیلی ندارد آن را در هاله‌ای

از غرور بپوشانیم. اغلب برای حمایت سیاهان از سیاه بودنشان دلایل قانع‌کننده‌ی سیاسی وجود دارد، اما در مورد رابطه‌ی سفیدها با سفید بودن چنین موردی معنا ندارد. برای حمایت از هویت نژادی سفید در این برهه‌ی به‌خصوص تاریخی به معنای همسو شدن با برتری‌طلبی سفیدهاست. اگر آن‌طور که گیتز می‌گوید نژاد دالی دلبخواهی باشد، سفید بودن و سیاه بودن تصنعی‌ترین مقوله‌های نژادی‌اند زیرا سفیدبودن و سیاه بودن مجموعه‌ای از ویژگی‌های قومی و پس‌زمینه‌های فرهنگی را پوشش می‌دهند و پنهان می‌کنند که تمایزهایشان با مفاهیم سیاه و سفید نادیده گرفته می‌شود. سفید بودن و سیاه بودن فقط از جهت برخورد طولانی و مسأله آفرینشان با یکدیگر در بافت نظام‌های استعماری و برده‌داری، به لحاظ تاریخی مقوله‌هایی واقعی‌اند.

در این مقاله کوشیدم به تفصیل، صورت‌بندی‌های سفیدها از فصل مشترک نژاد و جنسیت را بررسی کنم. بی‌تردید لازم است چنین طرحی تداوم یابد و به بررسی ساختارهای نژاد و جنسیت آن‌گونه که مورد نظر سیاهان است، بپردازند (فراتر از آن‌چه در تحلیل قانون از سیاهان ارایه شده است، چرا که او میل به سفید بودن دارد و در نتیجه در چارچوب فکری سفیدها به بررسی پرداخته است). اما حتی در این حوزه‌ی محدودی که من بررسی کردم، مشکلاتی وجود دارد که به نظر می‌رسد ناشی از هویت نژادی خود من در مقام روان‌کاو باشد. مشکل اصلی نوشتن این مقاله برای من، مسأله‌ی همیشگی و ناراحت‌کننده‌ی محدودیت دانشم بوده است. در سطحی مشخص آن فقدان نگران‌کننده‌ی دانش با نوعی عدم «تسلط» کافی به این حوزه پیوند داشته است؛ این احساس که انسان هر چه بیشتر می‌خواند بیشتر به این نکته پی می‌برد که چقدر کم خوانده است. این حوزه که دربرگیرنده‌ی بسیاری مسایل تاریخی و نظریه‌های مربوط به روابط نژادی، دوران استعمار و دوران پس از استعمار و هم‌چنین مطالعات افریقایی ــ امریکایی است، حوزه‌ای بسیار گسترده است. از سوی دیگر، این تردید نیز وجود دارد که مسأله در حقیقت این نیست، بلکه مشکل در این باور به وضوح و کمال بیان‌نشده، نهفته است که این محدودیت دانش اساساً ناشی از یک هویت (اجتماعی یا فطری فرقی نمی‌کند) و ادعای متناظر با آن در مورد وجود دانش مبتنی بر تجربه است. زن سفید در مورد تمایز یا ستم نژادی چه می‌تواند بداند، وقتی نظام اجتماعی او بر مبنای انکار هویت نژادی بنا شده است، وقتی سفید بودن این سودا را در سر می‌پرورانند که بر بی‌رنگ بودن، غیاب، و به‌کلی فقدان نژاد دلالت کند؟

به‌نظر می‌رسد این معضل تقلید معضلی باشد که ژاک دریدا در مقاله‌ای که در نقد ساختارگرایی نوشته، یعنی «ساختار، نشانه، و بازی در گفتمان علوم انسانی» مطرح کرده است. دریدا دو دلیل محتمل برای عدم امکان یکپارچگی علوم انسانی برمی‌شمارد. نخست آن‌که این حوزه بسیار گسترده و تا بی‌نهایت قابل بسط است، و هیچ‌گاه نمی‌توان دریافت کاملی از کلیت آن داشت. این دیدگاهی «تجربه‌گرایانه» است. دلیل دوم، که دریدا آن را می‌پسندد، این است که در عین حال که این حوزه محدود است، و به لحاظ غنایش مهارنشدنی است، نمی‌توان آن را در یک تحلیل یکپارچه دریافت، زیرا فاقد مرکزی است که زمینه‌ساز بازی عناصر آن باشد. متأسفانه شرح دریدا از این معضل، در واقع، با وضعیتی که در این مقاله شرح آن رفت، یعنی با شیوه‌ای که فمینیست سفیدپوست با مسأله‌ی نژاد برخورد می‌کند، مشابه نیست؛ زیرا این‌که فمینیست سفیدپوست نه البته به‌طور کاملاً آگاهانه، می‌پذیرد که «حق» ندارد راجع به مسایل نژادی حرف بزند، و به‌کفایت نمی‌داند به شناخت این‌که هیچ مرکز مطمئن، پایدار و زمینه‌ساز وجود ندارد، مربوط نیست، بلکه به تمایل او و شاید باور ضمنی‌اش به چنین مکانی مربوط می‌شود تا جایی‌که بتواند رابطه‌ی او با فمینیسم را مجاز بنماید و اعتبار ببخشد. سؤالی هم که به موازات سؤال اول (زن سفید از جنسیت و تمایز جنسی چه می‌تواند بداند؟) مطرح می‌شود شاید همین وضع را داشته باشد: آیا هویت او به‌عنوان یک زن در گفتمان به او موقعیتی می‌دهد، یا بهتر بگویم موقعیتی را برایش مجاز می‌شمارد که مدعی نوعی دانش باشد؟ آیا

کمی از دشواری و عدم قطعیت عمل نوشتن می‌کاهد؟ فضای نهادی که نظریه‌ی فمینیستی در برابر زن سفیدپوست نویسنده باز می‌کند، به‌نظر می‌رسد این را احتمالی دور و دست نیافتنی تلقی می‌کند.

به‌نظر می‌رسد مباحث بی‌پایان در مورد مردانی که درباره‌ی فمینیسم می‌نویسند، سفیدپوستانی که درباره‌ی سیاهان می‌نویسند و غیره، نیز همین وضع را دارند. از نظر بسیاری، نوشتن درباره‌ی چیزی که خود نویسنده متعلق به آن نیست گناهی جدی است؛ اما چنین موضعی تجربه، گفتمان و هستی‌شناسی را تهدید به فروپاشی می‌کند، چرا که هر نوع نوشته بدین‌ترتیب صرفاً به نوعی زندگی‌نامه‌نویسی بدل می‌شود. راه‌حل صرفاً این نیست که در متن‌های فمینیستی سفید هر بار از واژه‌ی زن استفاده می‌شود، یک کلمه‌ی «سفیدپوست» نیز به دنبال آن بیاوریم، بلکه این وضعیت ما را به بازبینی و ارزیابی مجدد مفهوم تجربه در نظریه‌ی فمینیسم فرا می‌خواند. آن مفهوم به نظر می‌رسد پیوسته با تغییرپذیری اول شخص مفرد مرتبط باشد. آن‌چه من به بهترین نحو ممکن می‌دانم آن چیزی است که من تجربه کرده‌ام. کانون توجه و تأکید فمینیسم باید به‌سوی آن‌چه دقیقاً در محدوده (و یا بهتر بگوییم در ورای نظام من وجود دارد، تغییر کند). گایاتری اسپیواک گفته است: «آن‌چه من نمی‌توانم تصور کنم نگهبان و محافظ همه‌ی آن چیزی است که من باید/می‌توانم انجام بدهم، بیندیشم، بریم و غیره».

آن‌چه من نمی‌توانم تصور کنم اغلب به «تجربه‌ی» دیگران مربوط می‌شود.

در این زمینه‌اند محدودیت‌های رویکردی که در این مقاله برای تعیین برخی از استلزام‌های جایگاه زن سفید به مثابه‌ی انگاره/نماد/عامل در نظام بازنمودی نژادپرستانه انتخاب شده است. اشکال اصلی آن است که این تحلیل را می‌توان با توجه به تأکیدی که بر هویت نژادی سفید دارد، نگاشت دوباره‌ی مرکزیت زن سفید و تکرار موضعی دانست که زن سیاه را به بیرون از دامنه‌ی دید می‌راند و نادیدنی می‌کند. به همین دلیل لازم است از این فراتر رفت و چگونگی بازنمود سفید بودن توسط سیاهان و همچنین بازنمود سیاهان توسط خودشان را بررسی کرد. دو نظام بازنمودی ـ سیاه و سفید ـ به هیچ رو به کلی جدا از یکدیگر نیستند. پاتریک برانتلینگر مقاله‌اش در باب تبارشناسی اسطوره‌ی قاره سیاه را با نقل‌قولی از آچی‌بی درباره‌ی سفرنامه‌نویسی به پایان برده است: «مسافرانی با ذهن‌های محدود و بسته نمی‌توانند جز درباره‌ی خودشان چیز زیادی به ما بگویند». به‌نظر می‌رسد سؤال مهمی که مطرح می‌شود این است که «آیا مسافران می‌توانند درباره‌ی چیزی جز خود برای ما سخن بگویند؟» امیدوارم که همه‌ی صورت‌های متفاوت فمینیسم بپذیرند که چنین چیزی نه تنها ممکن، بلکه ضروری است.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی