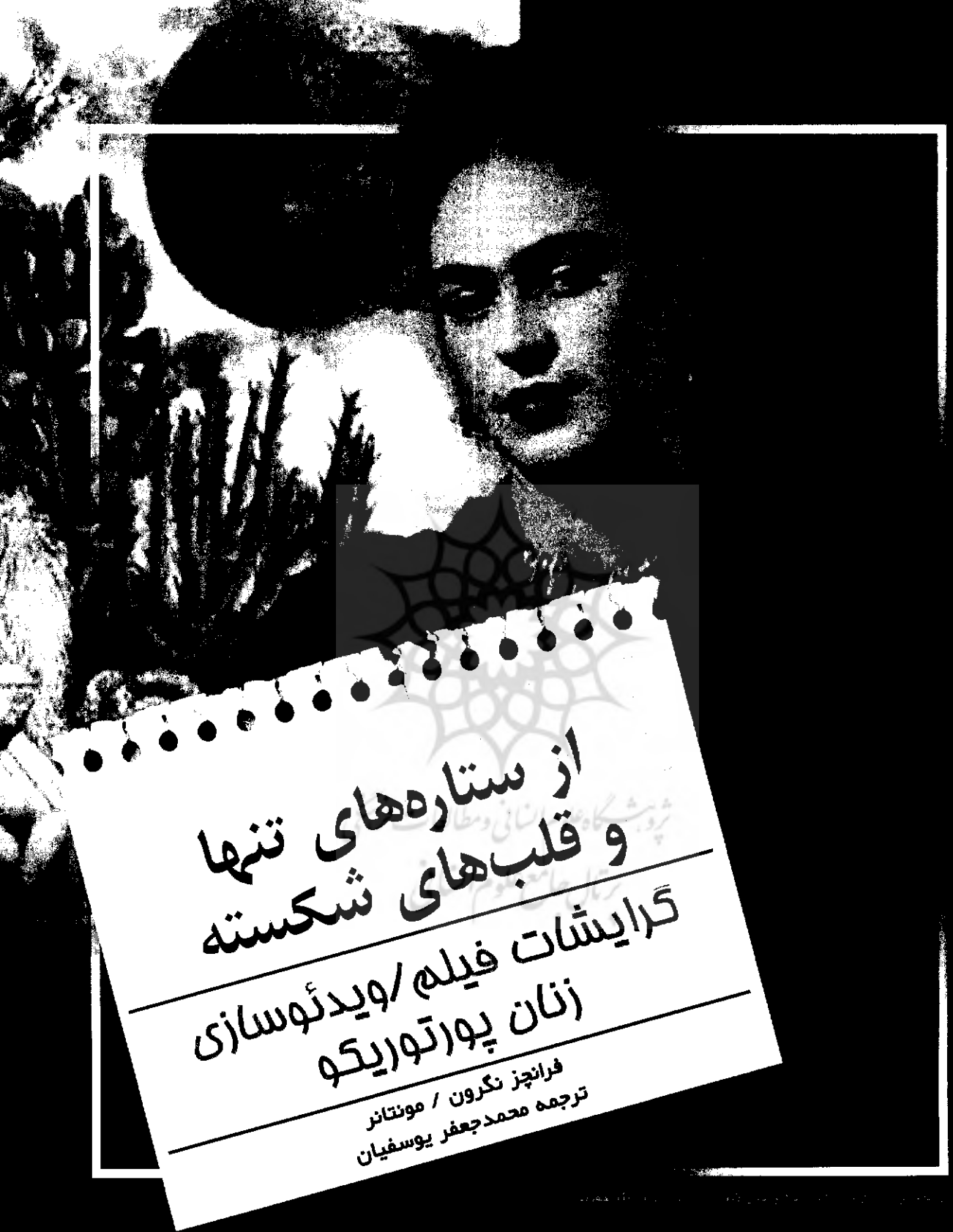

از ستاره‌های تنها و قلب‌های شکسته

گرایشات فیلم/ویدئوسازی زنان پورتوریکو

فرانچز نگرون / مونتاژ
ترجمه محمدجعفر یوسفیان

یادداشتی بر نسخه ویرایش شده:

مقاله حاضر نخستین بار به عنوان بخشی از یک مبحث ویژه با موضوع «رسانه‌ها و لاتینی‌ها» در مجله «Cut Jump» به سردبیری «خوآن نوریگا» به چاپ رسید. قصد اولیه من از نگارش این مقاله بررسی شرایط و زمینه‌هایی بود که زنان پورتوریکویی متاثر از آن مبادرت به ساخت فیلم یا ویدئو نموده و همچنان نیز ادامه می‌دهند. با این وجود، در حالی که بیشتر وقت من صرف هموارکردن مشقت شناخت و تماس با فیلمسازان، جمع‌آوری آثار آن‌ها و نیز بررسی معدود نقدهای مکتوب درباره‌شان شده بود، در عوض پی‌بردم که مقاله بخشی از روند خلق یک گفتگوست؛ عملی در حال وقوع. بنابراین متن نهایی بیشتر از آن که شرح و تفسیر جامعی راجع به تاریخچه، زیبایی‌شناسی و یا چشم‌اندازهای نقادانه تولیدات ویدئویی و فیلم‌های زنان پورتوریکویی باشد، مرجعی است برای پژوهش‌های آتی. به منظور چاپ مجدد متن، اصلاحیه‌هایی را در نسخه اصل اعمال کرده‌ام.

مقدمه

به رغم این واقعیت که تاریخ سینمای پورتوریکو پراکنده و غیرقابل استناد است، ولی «عصر طلایی» فیلمسازی پورتوریکو همزمان با تاسیس اداره آموزش‌های اجتماعی (DIVIDECO)[1] ظهور کرده و نسل کاملی از فیلمسازان را تربیت نمود که تا دهه‌های بعد در ساخت و تولید فیلم مشغول بودند. با این حال، ابتکار DIVIDECO چندان در پرورش کارگردانان یا تهیه‌کنندگان مستقل زن توفیق نیافت. سرانجام هنگامی که زنان به عنوان بخشی از جامعه رسانه‌ای کشور یا به عنوان درگیری‌های سیاسی منسجم شروع به ساختن فیلم در دهه هفتاد نمودند، اکثراً، هم از جانب مورخان، منتقدان و متصدیان پورتوریکویی نادیده گرفته شدند و هم از جانب آمریکایی‌ها. ابهام این تاریخ(سینما)، نهایتاً منجر به ظهور پیاپی فیلمسازان زن پورتوریکویی می‌شود، عیناً به گونه‌ای که فقدان منابع تاریخی و نقادی برای انجام بررسی‌های بیشتر درباره آثار اخیر، همان خلائی را بازآفرینی می‌کند که در واقع فیلمسازان قبلی نیز به آن پرداخته بودند؛ اما بدون هیچ گونه اذعانی.

هر چند که تحقیق بیشتر در خصوص زمینه‌ها و راهبردهای سینمایی پورتوریکو به ویژه قبل از تحلیل گرایش‌های خاص و فیلم/ویدئوهایی که بتوانند در اولویت این مقاله باشند ضروری به نظر می‌رسد،[2] با این حال سوالاتی را به عنوان راهنمایی بر تأمل حاضر مطرح می‌کنم: زنان پورتوریکویی در ساخت فیلم/ویدئوهایشان از چه راهکارهای (مضمونی و بازنمودی) استفاده کرده‌اند؟ آیا هیچ نقاط بارزی از همگرایی یا واگرایی میان آثار فیلم/ویدئوسازان زن پورتوریکو و آن‌ها که مقیم آمریکا هستند دیده می‌شود؟ و اگر چنین است، چگونه می‌توان این تفاوت‌ها و تشابهات را توجیه کرد؟ در نهایت، و چه بسا برای این مقاله با اهمیت‌تر این که: چگونه می‌توان فیلم‌های زنان پورتوریکویی را تفسیر کرد تا برای پورتوریکویی‌های مقیم جزیره یا ایالات متحده فضای بحث وسیع‌تر و بیشتری درباره مسائل حیاتی فرهنگ و سیاست فراهم شود؟

در این مقاله تلاش خواهم کرد تا طرحی از ساختارهای اجتماعی، مخاطب‌مدار و سیاسی را در برخی از تولیدات مستقل سینمای پورتوریکو ارائه کنم. در این دسته‌بندی فیلم‌های مستقل سینمایی، نمونه‌هایی را انتخاب کرده‌ام که فرصت مسأله‌سازی نکاتی را که به نظرم درباره قواعد فیلمسازی پسااستعماری پورتوریکو اهمیت دارند، مهیا می‌کنند. نکات مزبور شامل ساختارهای مسلط بر تاریخ و هویت پورتوریکو، و نیز مناسبت

میان سیاست ضداستعماری و جنسیت است. به این معنا، متن (مقاله) آگاهانه فراخوانی است برای بحث و مناظره، و حتی تضارب آراء.

کمتر از یک جشن پانزده سالگی

فیلم «O Misteno de Dominio Negro» (۱۹۳۰) اثر «کلئو دو وربرنا»[۳] عموماً به عنوان نخستین فیلم مطرح ساخته شده توسط یک فیلمساز زن آمریکای لاتین شناخته می‌شود[۴]. با آن که برخی از زنان این منطقه (آمریکای لاتین) اقدام به خلق آثاری در طی قرن گذشته نمودند (به ویژه در کشورهایی نظیر مکزیک و برزیل که صنعت ملی فیلم در آن‌ها وجود داشت) اما عملاً تا سال‌های دهه هفتاد میلادی که زنان لاتین و لاتینی‌های مقیم ایالات متحده به تولید فیلم و ویدئو پرداختند، آثار چندانی به چشم نمی‌خورد. دلائل اغلب اشاره شده برای چنین تولید محدودی، دست کم به سه عامل بستگی دارد: اوجگیری فمینیسم به عنوان یک جنبش و گفتمان سیاسی، نهادینه سازی آموزش فیلم در دانشگاه‌ها و موسسات آموزشی (تا حدی به منزله پیامد درگیری‌های قومی و فمینیستی)، و نیز ورود زنان به مشاغل و پست‌های خبری و ژورنالیستی[۵]. در خصوص پورتوریکویی‌های مقیم آمریکا نیز باید گفت که جنبش حقوق مدنی و شکل‌گیری روایت‌های متفاوتی از سیاست‌های افراطی میان زنان رنگین پوست،[۶] موجب مشارکت و توجه لاتینی‌ها به رسانه‌ها شد.

«رزالیندا فرگسو»[۷] در مقاله اخیر خود راجع به «سینما چیکانا»[۸] (سینمای زنان و دختران آمریکایی لاتینی تبار) به این نکته اشاره می‌کند که سابقه فیلمسازی زنان لاتین مقیم آمریکا (در سال ۱۹۹۰) به پانزده سال می‌رسد؛ از این رو، سال ۱۹۹۰ را جشن پانزده سالگی آن‌ها (Quinceañera) نامگذاری کرد. با توجه به جنبه‌های ارتباطی مهم میان تاریخ سینمای پورتوریکو و «چیکانو»، جای تعجب نیست که یکی از اولین فیلم‌های ساخته شده توسط زنان پورتوریکوی مقیم آمریکا در سال‌های دهه هفتاد، و مشترکاً به وسیله «بنی ماتیاس»[۹] و «ماری ریون»[۱۰] با نام «قلب لوئیزائیدا» (۱۹۷۹) تهیه شد. تصادفاً در همین سال‌های میانی دهه هفتاد است که «پلی ماریچال»[۱۱] شروع به ساخت فیلم‌های سوپر ۸ و انیمیشن‌های تجربی در پورتوریکو نمود. به رغم این واقعیت که ممکن است مستند ماتیاس درباره ساماندهی به وضع اسکان محله‌های فقیرنشین، و یا انیمیشن‌های دست نوشته ماریچال روی فیلم سوپر ۸، نخستین فیلم / ویدئوهای ساخته شده زنان پورتوریکو نباشند، با این حال من این فیلمسازها را برای شروع بحث انتخاب کرده‌ام[۱۲]. زیرا آن‌ها پایه‌گذار دوگونه از موفق‌ترین سبک‌های فیلمسازی زنان پورتوریکویی تا آن تاریخ به شمار می‌روند: سبک مستند سیاسی و سبک فیلم کوتاه تجربی دورگه.

تمثیل سیاسی و زنان به مثابه استعاره: الگو روایت ضدامپریالیستی و سنت خودتوانمندسازی

با توجه به تازگی زمان تولید، اما در عین حال دربرگیری شماری از آثار که به سادگی با دسته‌بندی ژانرهای سنتی مطابقت دارند، مجموعه‌ای از فیلم‌ها و ویدئوها را از لحاظ ژانر برای بحث در این جا گردآوری کرده‌ام. گلچین تحلیلی حاضر بیشتر تصنعی است تا واقعی، چون اغلب فیلم‌ها و ویدئوهایی که در این مقاله بحث می‌شوند اصول سیاسی و بازنمودی خود را فراتر از قراردادهای یک ژانر خاص بروز می‌دهند. در همین حال، این واقعیت که اکثر فیلم‌ها در دو ژانر قرار می‌گیرند روشی موثر برای آغاز تحقیق درباره دلایل متنی ارجحیت چنین قراردادهایی، و آنچه که از لحاظ امکانات تولیدی و مخاطبین عرضه می‌کنند، به شمار می‌رود. علاوه بر این، چنین چارچوبی فرصت مقایسه‌فیلم‌های زنان پورتوریکویی و آن‌ها که در ایالات متحده بزرگ شده‌اند را در اختیار می‌گذارد.

«لیلیان خیمه نز»[۱۳] و «لیز کوتز»[۱۴]، به طور کلی، اعتقاد دارند که جریان فیلمسازی زنان پورتوریکویی و لاتین، به دلایلی نظیر هزینه تولید اندک، سهولت در اجرا و نیز کارآیی بهتر آن علاوه بر مزیت بالاتر در بازنمایی «واقعیت» زندگی زنان، بیشتر بر تولیدات مستند متمرکز شده است. کوتز در این مورد اظهار می‌دارد:

«اما نوع دیگری از جذابیت هم وجود دارد که فیلم مستند می‌تواند

برای زنان فیلمساز آمریکای لاتین به ارمغان آورد؛ جذابیت پرداختن به آدم‌هایی که نادیده گرفته می‌شوند و یا آنچنان و باید در رسانه‌های مسلط جامعه نشان داده نمی‌شوند تا بتوانند گواهی بر واقعیت خود، فرهنگ و یا ادراکات‌شان باشند.»[۱۵]

با آن که مستندسازی یکی از مهم‌ترین گرایش‌های فیلمسازی زنان پورتوریکو است، اما در عین حال همچنان وابسته به مرکزیت روایات کوتاه تجربی در تاریخ سینمای این کشور است؛ به خصوص زنان فیلمساز ساکن جزیره. بعضی از همان دلایل پیش گفته نظیر سهولت در اجرا و یا هزینه تولید اندک می‌تواند دلیلی بر ارجحیت ثانویه این انتخاب (فیلم کوتاه) باشد؛ هرچند که به تفصیل خواهم گفت مزیت ژانر مذکور در این است که بسیاری از فیلمسازان پورتوریکویی با پیشینه‌ای از هنرهای تجسمی نظیر عکاسی (فریدا مدین[۱۶]) و یا هنرهای بصری (پلی ماریچال و مری متزانیل[۱۷]) پای به این عرصه گذاشتند. ویژگی مذکور (به همراه مسائلی دیگر نظیر طبقه اجتماعی و نوع تحصیلات) تمایل گسترده به تجربه «هنرسینما» را در حواشی دنیای رسانه‌های تجاری پورتوریکو توجیه می‌کند. به عبارتی، این فیلمسازها دیگر چندان هم خواهان توجه به مثابه «کانون» فرهنگی نیستند بلکه آگاهانه برای اقلیت‌ها (مخاطبین نخبه و خاص) درون جامعه پورتوریکو فیلم می‌سازند. به نظر می‌رسد که اشاره کوتز بیشتر هم سو با اصول بالقوه فیلمسازان آمریکا محور، و نیز زنان جبهه چپ باشد که، به هر حال، هر دو برای گروهی اقلیت (اما نه همواره پوشش‌دهنده یکدیگر) فیلم می‌سازند.

در حالی که نگرش برخی از روشنفکران چپ سنتی درباره پیامدهای غیرسیاسی «فرم» در قبال شفافیت «محتوا» ممکن است بخشی از زمینه‌های لازم برای گرایش بسیاری از فیلمسازان به سوی قراردادهای مستند را فراهم کرده باشد، با این حال، چنین امری متضمن طرح این سوال است که چرا فیلم‌های مستند بانی موفق‌ترین تولیدات سینمایی در میان هم منتقدان، و هم نهادهای سیاسی پورتوریکو و آمریکا بوده‌اند. به عبارتی، این فرض که «فرم مستند» گونه مناسب‌تری برای شرح حال «ستم‌دیدگان» است می‌تواند توجیهی بر محبوبیت این فیلم‌ها در نزد مخاطبین خاص باشد. جدای از این، فرض «هویت» سیاسی و فرهنگی پورتوریکو به عنوان هویتی «آمریکای لاتینی» نیز ممکن است در فهم مسأله‌انگیز محصولات فرهنگی این کشور دخیل باشد، چرا که اغلب منجر به سرکوب گرایش‌های مختلف و تاریخچه فرهنگی قابل اعتنای آن می‌شود.

دوازده سال تولید
فیلم/ویدئوی زنان پورتوریکویی

«بنی ماتیاس»، فیلمساز پورتوریکویی متولد نیویورک، در سال ۱۹۷۹، با همکاری «مارسی ریون» مبادرت به تهیه فیلم «قلب لوییزاییدا» نمود. این فیلم مثل بسیاری از فیلم‌های پورتوریکویی و چیکانویی متقدم، به طرز هوشمندانه‌ای ساخته شده تا مجموعه اقدامات «خودتوانمندگر» قشری از مردم به ویژه طبقه کارگر پورتوریکویی‌های مقیم نیویورک را، برجسته ساخته و تحسین کند. قصد من از «خودتوانمندسازی»، ارجاع به مجموعه‌ای از قراردادهای بازنمودی و بلاغی است که به نحوی طراحی شده‌اند تا احتمال و ثمربخشی اقدامات گروهی (افراد) را در روند تغییر بنیادین ستم موجود مورد تاکید قرار دهند. چنان که «بلانکا واسکوئز»[۱۸]، روزنامه‌نگار و فعال سیاسی می‌گوید: «ما در دهه شصت و هفتاد میلادی به قصد سازمان‌دهی و بسیج عمومی (مردم) شروع به فعالیت کردیم. پوشش رسانه‌ای منازعات و کودتاها، اصلی‌ترین راهکار جنبش حقوق مدنی پورتوریکو به شمار می‌رفت؛ تجربه‌ای که به خصوص در مورد دولت و مطبوعات چندان هم موثر واقع نشد؛ چرا که آن‌ها در دهه‌های هشتاد و نود به صرافت افتادند تا پوشش خبری جنبش‌های اجتماعی را به حداقل خود رسانده و دستیابی به مطبوعات فعال سیاسی را ناکام گذارند.»[۱۹]

راهکارهای متنی به کارگرفته شده در این گونه روایات اغلب عبارتند از: نقش دادن به «خودمان» (منظور چیکانویی‌ها یا پورتوریکویی‌ها) به عنوان عواملی موثر و اساسی برای تغییر، شناسایی و نامگذاری موانع دگرگونی‌های اجتماعی که از درون خودمان نیستند، بلکه در ساختارهای مسلطی که اوضاع فقر، تبعیض جنسی و ظلم اقتصادی را بازتولید می‌کنند جا دارند؛ و نیز نمایش پیروزی بر ناشناخته‌ها. بنابراین تاثیر مطلوب و نهایی فیلم‌هایی نظیر «قلب لوییزاییدا» جلوه‌ای تقلیدی (میمتیک)

است زیرا که سعی دارند تا نوعی همذات پنداری یکنواخت را میان «ما»ی پروتاگونیست و تماشاگران برقرار سازند. در واقع، «کنترل و تسلط» بر ابزار و وسایل بازنمایی معادل است با تسلط بر جامعه خودمان، کوچه و خیابان و خانه‌مان (به عنوان جریاناتی همسان). از این رو بازنمایی سینمایی بدل به شکلی از منازعات جمعی فرافکنانه‌ای می‌شود که به شعور افراد یک جامعه بازمی‌گردد.

فیلم «قلب لوییزاییدا» به طور خاص، شرح حال متنوع و موفقی از ساکنین پورتوریکو، و مسؤولان طرح ساماندهی وضع اسکان محله‌های فقیرنشین را روایت می‌کند. هرچند که تقلای بسیار برای بهبود امور، به هیچ وجه تنها موضوع پرداخته شده نیست، اما با این حال استعاره‌ای است از یک جامعه بزرگ‌تر و منازعات گروهی آن. صدای بیرون از قاب بخش آغازین فیلم (برخلاف صدای خدا در فیلم La Batalla de Vieques) صرفاً راهکاری ساختاری نیست که در طی فیلم از نو ظاهر شود، بلکه برعکس وظیفه اولیه آن «آشنایی» تماشاگر با جامعه‌ای است که قرار است چیزی راجع به آن بشنود. (به معنای استعاری صدایی متفاوت).

جدای از این، صدای بیرون قاب بر قدرت توانمندسازی نمادین جامعه‌ای از نو تاکید می‌کند که با میزان توانایی‌اش در دگرگونی و ناگذاری سنجیده می‌شود:

«این جامعه‌ای است که نام تازه‌ای به جامعه خود داده است؛ اینجا لوییزاییداست. اما لوییزاییدا جامعه‌ای است که در تنازع بقاست. مردمی که سازه‌های (اجتماعی) خود را در بسیاری از رده‌ها ساماندهی می‌کنند می‌پرسند چگونه می‌توانیم این را از آن خود بدانیم.»

جایگاه راوی به عنوان بخشی از خود «ما» حاکی از تفاوت بسیار زیاد (این فیلم) با روایت‌های ضدامپریالیستی است که در آن‌ها صدای بیرون قاب نه صرفاً برای «معرفی» کردن، بلکه برای راهنمایی و ارایه تفسیری از «شواهد» استفاده می‌شود (تماشاگر به مثابه یک قاضی و نه یک شریک). از این رو «افراد» در فیلم «قلب لوییزاییدا» دیگر صرفاً «افراد» نیستند بلکه در عوض اعضای یک جامعه‌اند؛ در این فیلم، تماشاگران همواره دعوت می‌شوند تا جزیی از یک مبارزه باشند. بنابراین هم افراد نمایانده شده و هم تماشاگرانی که مورد پرسش قرار گرفته‌اند (به نحو مجاز مرسل گونه‌ای) معرف اراده «جمع»اند. (زیرا چنین «جمعی» غیرقابل بازنمایی است). در نتیجه جای هیچ تعجب نیست که دو نوع از بارزترین راهبردهای این وجه روایی مصاحبه‌های گروهی فراوان و نیز استفاده مصرانه از ضمیر «ما»ست.

خلاصه این که: «قلب لوییزاییدا» (مثل فیلم «شیطان یک وضعیت است» در ۱۹۷۲ و قبل از آن) داستان خودتوانمندسازی است (نه صرفاً شرحی «عینی» از نحوه ساماندهی و وضع اسکان مستمندان)؛ روایتی که در پی انتقال این مفهوم بنیادین است که «ما» (اعم از فقیر، شهری، و پورتوریکویی‌های نیویورکی) می‌توانیم بر زندگی شخصی خود کنترل داشته باشیم. حتی حضور مالک، که همیشه در داستان دو پاره درگیری (ما) با «آن‌ها»ی همواره شوم و همه جا حاضر ضروری به نظر می‌رسد، در این فیلم کم و بش غایب است. جالب آن که، وقتی در انتهای فیلم کانون روایت معطوف به عامل سازمان دهنده‌ی جامعه‌ی حرفه‌ای می‌شود، «قلب لوییزاییدا» قدرت حماسی‌اش را از دست می‌دهد. با این وجود، حتی خود سازمان دهنده هم درون روایت «جامعه - سازی» مستحیل می‌شوند. یک هماهنگ کننده جوان می‌گوید: «ما داریم کاری برای جامعه‌مان انجام می‌دهیم.» بنابراین دستیابی به اجماع میان جامعه‌ای فرضی متشکل از سازمان دهندگان، «مردم عادی»، و فعالان (سیاسی)، در مرکز توجه اغلب مستندهای برآمده از درگیری‌های قومی سال‌های پس از دهه هفتاد است.

دومین کیفیت برجسته‌ی فیلم «قلب لوییزاییدا» عدم بافت‌سازی کلان تاریخی برای منازعات موجود در آن است. این نکته صریحاً در تضاد با عملکرد رسانه‌های جزیره - محوری است که تمایل به نوعی «اجبار تاریخی» داشته و ریشه تمامی مشکلات معاصر را در جنبه‌های خاص تاریخ استعماری پورتوریکو دنبال می‌کنند. مستندهای آمریکا محوری که توسط فیلمسازان زن ساخته شده گرایش به تمرکز بر روی مسائلی خاص دارند؛ این فیلم‌ها غالباً مربوط به بخش‌های اعظم «جامعه»[۲۰] و نیز در جستجوی تغییر و بهینه‌سازی مستقیم رفتار تماشاگران‌اند. این نمونه‌ها می‌توانند به پندار «جامعه» در ایالات متحده که عمدتاً با مقولاتی نظیر «طبقه» و یا «نژاد» تعریف می‌شود مرتبط بوده،

به نحوی ثانویه نیز در ارتباط با تاریخ تبادلات فرهنگی (نابرابر) باشند (به ویژه در این دوره). معمولاً هرگاه که در بسیاری از آثار زنان پورتوریکویی مقیم یا متولد جزیره، مسائلی مرتبط با فقر و «هویت» مطرح می‌شود دائماً ارجاع به استعمارگری و پیشینه کلان تاریخی این کشور است؛ آن هم نه صرفاً اشاره‌ای به مسائل روزمره بلکه در حکم انتزاع نظام یافته. به نظر می‌رسد در این روایات چیزی وجود دارد که من آن را «انگیزه سادیستی» می‌نامم: گفتن داستان آن چه که بر «ما» گذشته است، و دادن مجال قضاوت در مورد دامنه‌ی این ظلم به تماشاگر. چنان که اشاره شد، در روایات آمریکامحور داستان‌ها بیشتر مایل‌اند به این نکته بپردازند که «ما»، به رغم پذیرش شرایط ظالمانه موجود، کاری برای «خودمان» انجام می‌دهیم. مثلاً در فیلم «قلب لوییزاییدا» بارزترین ویژگی‌ای که آن را به نحوی ایدئولوژیک در زمره فیلم‌های ملی‌گرای زمان حال و به ویژه جزیره - محور قرار می‌دهد، استفاده از ترانه معروف (Tenga la Tierra Cuando) است که تلقی ما از «زمین» را به مفهوم «میهن» و «سرزمین مادری» تعمیم می‌بخشد.[۲۱]

یکی دیگر از راهکارهای مهم استفاده شده در فیلم «قلب لوییزاییدا»، مثل بسیاری دیگر از فیلم‌های آمریکایی ساخته شده توسط زنان پورتوریکو در این دوره، تصویرگری زنان به مثابه بازیگران (این عرصه)، و شمول مواضع آنان به عنوان شکل‌دهندگان به مبارزات موجود است. این مسأله در تضاد آشکار با نگرش فیلمی مثل «La Batella de Vieques» است که طی چهل دقیقه فیلم حتی با یک زن مصاحبه نمی‌شود. چنین تمرکزی بر مسائل زنان (در فیلم «قلب....») تا حدی ممکن است (و شاید هم نه) که با سیاست (زن‌گرا) و یا فمینیستی خود سازنده فیلم توجیه شود. به هر حال، همان طور که به فیلم‌های La Operacion (عمل)، Burundanga و La Batalla de Vieques (نبرد ویکوئز) می‌پردازیم باید به این نکته نیز توجه کرد که در فیلمی مثل «قلب لوییزاییدا» و سایر فیلم‌های آمریکامحور، حضور زنان کمتر ناشی از امکانات تمثیلی آن (یعنی به عنوان استعاره‌ی ملت ستمدیده) است و بیشتر جنبه پرسش‌گری آن (براساس مفهوم تقلید تماشاگر) مطرح بوده است.[۲۲] بنابراین حتی زمانی که فیلم‌ها منحصراً مربوط به درگیری‌های زنان و یا تجارب «جنس ویژه» شان نمی‌شوند. باز هم بیشتر در پی نمایش روند توانمندشدن آن‌ها (برای تسلط بر زندگی خود) هستند تا ارایه تحلیلی «مارکسیستی - فمینیستی» از قدرت حاکم.

فیلم عمل «La Operacion» (۱۹۸۲)، ساخته فیلمساز پورتوریکو - کوبایی، «آنا ماریا گارسیا» شاید نخستین فیلم بسیار تاثیرگذاری است که توسط زنی زاده و بزرگ شده پورتوریکو تهیه شده است. جدای از این، فیلم مذکور نخستین و همچنان یکی از معدود آثار مستند «سینمای پورتوریکو» است که به مسأله‌ای می‌پردازد که مستقیماً بر زنان تاثیر گذاشته است. فیلم برای آن که تجربه تلخ و سیاسی طرح عقیم‌سازی انبوه را در پورتوریکو روایت کند از گفتار روی متن، مصاحبه و تصاویر آرشیوی بهره می‌برد. «La Operacion» از جنبه‌ها مختلف، یکی از تحریک‌آمیزترین و مسأله‌سازترین فیلم‌هایی است که تلاش خواهم کرد تا به مواردی از آن اشاره کنم.

نکته اساسی‌ای که «La Operacion» در فحوای این بحث مطرح می‌کند مرتبط با امکان برخاستن صدایی (لحنی) فمینیستی در بین مجموعه روایات ضدامپریالیستی‌ای است که برای دهه‌های متمادی فضای فیلمسازی مستند پورتوریکو را اشغال کرده‌اند. در نتیجه، هرچند کانون توجه فیلم سیاستی است که بر زنان به مثابه‌ی زن (و به طور خیلی خاص، حق انتخاب زایش آن‌ها) متمرکز می‌کند، فیلم درباره‌ی آنان به منزله سوژه‌های جنسیتی در نظامی پدرسالارانه نیست. بلکه برعکس، فیلم از شرح حال زنان پورتوریکو به مثابه استعاره‌ای بهره می‌گیرد تا بتواند خوی استعمارطلبی ایالات متحده را در این جزیره برملا ساخته و نقد کند.

در این فیلم دست کم از دو راهکار ویژه بهره گرفته شده تا نتیجه فوق حاصل شود. به رغم ارزیابی بسیاری از تماشاگران، فیلم نه تنها مقاومت زنان در قبال طرح عقیم‌سازی سراسری را نشان نمی‌دهد بلکه حتی به این هم نمی‌پردازد که چرا زنان به عنوان اهداف چنین سیاستی انتخاب شده‌اند. بی‌شک درگیر شدن با چنین تحلیلی، فیلم را مواجه به مسائلی می‌ساخت که خاصه زنان را به عنوان سوژه‌هایی فرعی و مادون در یک فرهنگ پدرسالار (یعنی مناسبات قدرت خانوادگی و جنسیتی) قرار می‌داد؛ موضعی که متن (اثر) به شدت در برابر آن مقاومت

می‌کند. از این رو فیلم به جای پرداختن به زمینه‌های خانوادگی (عاملی که اگر نه به تنهایی اما به نحو موثری موجب موفقیت چنین طرحی بوده)، بر شالوده‌های ایدئولوژیک طرح عقیم‌سازی، و نیز دستگاه حاکمی که بانیِ آن است متمرکز می‌شود.

به هر حال، و به قصد تایید درجه اهمیت فیلم (و این فقط یکی از دلایل غنای این متن است)، لحظات بی‌شماری می‌توان یافت که «افزونه»‌ای خاص ضرورت تفسیری «جنسیت -ویژه» از طرح عقیم‌سازی و نیز همزمان ضد - خوانش چارچوب ملی‌گرایانه فیلم را نمایان می‌سازد. برای مثال، در یک صحنه، زنی که عقیم شده اظهار می‌کند که شوهرش ترجیح داد تا او عقیم باشد؛ به رغم این واقعیت که مرد خوب می‌دانست عمل عقیم‌سازی خودش به مراتب ساده‌تر انجام‌پذیر است:

«من و شوهرم توافق کردیم که باید عمل کنم. آن‌ها گفتند به شوهرم بگویم که بهتر است او عقیم شود، چون عمل او کمتر از چند دقیقه طول می‌کشید و به هیچ وجه عوارضی نداشت. اما او نپذیرفت چون مردم سابقاً عقیده داشتند که وقتی مرد عقیم شود انرژی‌اش را از دست می‌دهد. این من نیستم که باید بگویم انرژی یعنی چه؟ چون شما کم و بیش از آن باخبرید. او نمی‌خواست عمل شود پس گفتم؛ خب، من این خطر را می‌پذیرم.»

در نمونه‌ای دیگر زن سیاهپوستی چنین می‌گوید:

«گاهی احساس ناراحتی می کنم، می‌دانید، چون کارلوس گاهی می گوید که ما اینجا احتیاج به یک دختر داریم. حاضرم دختری را برای شوهرم به فرزندخواندگی بپذیرم. ... اما باید دختر خیلی خاصی باشد، یک سیاه مثل خودم. یکی که خیلی شبیه خودم باشد، چون او سفید دوست ندارد... مثل خودش.»

و سرانجام، نمای پایانی فیلم به گونه‌ای کاملاً متناقض، زن جوان حامله‌ای را نشان می‌دهد که روی بلوزش نوشته شده: «ساخت پورتوریکو». این تصویر، با فرض باور به این مسأله که زنان بیش از جماعتی قربانی‌اند، خواهان طرح پرسشی است: چرا اکثر پورتوریکویی‌ها (زنان و مردان)، به رغم استعمارطلبی، اجبار به عقیم سازی، و فقر، باز هم همچنان موافق رابطه نزدیک با آمریکا هستند؟

دو نمونه مسأله‌ساز دیگر درون فیلم، شیوه‌هایی که با آن تجربیات سینمایی زنان پورتوریکو از الگوی کلان روایات ضدامپریالیستی ریشه گرفته را مطرح می‌کند؛ روایتی که مانع از تحلیلی «جنیست - ویژه» یا خوانشی ضداستعماری است که در ملی‌گرایی خود تردید می‌کند. یکی از مهیج‌ترین تصاویر فیلم (Operacion La) مربوط به زنی است که به سوی اتاق عمل برده می‌شود. روی نوار صوتی این فصل، «El Topo»، خواننده مشهور پورتوریکو، (در کنترپوآنی با صحنه مذکور) مرثیه‌ای بر تیره‌بختی زنان عقیم می‌سراید. این آواز، در واقع قصیده‌ای است در وصف موهبت زایش زنان، و نیز البته هراس از نزاییدن:

«می‌دانم که در بیست سالگی
امید به دادن بذری نو
را از دست داده‌اید
آن هنگام که درون آینه به خود می‌نگرم، خویشتن را چونان زمینی سترون می‌یابم.»

تداعی غالب زنان به مثابه استعاره‌ای برای مام میهن نیز در این آهنگ، و استفاده از آن برای تصاویر مذکور رایج و متداول است. جدای از این، برشی (کات) که نگاه تماشاگر را از این نمای خاص (زنی که در حال زایمان است) به صحنه «تهاجم» نیروهای آمریکایی در اواخر قرن نوزدهم ربط می‌دهد، بر احتمال زیر سوال بردن نگرش مردان پورتوریکویی به «هویت مادرانگی» صحه می‌گذارد. امروزه ظلم و ستم مختص به زنان (و آن تجربه دهشت بار عقیم‌سازی) تنها با یک دلیل قابل توجیه است: «اشغال پورتوریکو توسط آمریکا». نتیجه نهایی تلفیق چنین راهکارهایی (در تفسیر حاضر) این است که زنان به منزله استعاره‌هایی برای پورتوریکوی اصیل، اکثراً قربانی استعمارطلبی ایالات متحده شده‌اند؛ سطوحی که نیروهای جناح راست پورتوریکو و نیز آمریکایی‌ها، فتوحاتشان را بر آن‌ها می‌نگارند (رمز گذاری می‌کنند). بدن زنها، چه قبل و چه بعد از عمل «La Operacion» مورد تعدی واقع شده است.

خلاصه این که «La Operacion»، نهایتاً فیلمی است راجع به بنیادهای ایدئولوژیک یک سیاست دولتی. فیلم به نحو تحسین

برانگیزی خاستگاه‌های گوناگون چنین تدابیری را ردیابی می‌کند؛ یعنی، همان مجموعه عواملی که به چنین قانونی جلوه‌ای عملی (اجرایی) می‌بخشد. با این حال فیلم در روند خود هرگز به محتوای ایدئولوژیک یا قواعد اصلی مرتبط با چنین راهبری نمی‌پردازد. بنابراین، مثلاً، فیلم به طرز موثری در این خصوص بحث می‌کند که ایده خانواده دو فرزندی، گزاره‌ای ایدئولوژیک است که از سوی دولت تشویق شده تا رفتار تولید مثلی طبقه کارگر را مهار نماید. اما از سویی دیگر همچنان این تلقی (باز هم ایدئولوژیک) را که زنان «باید» فرزندان زیادی داشته باشند دست نخورده باقی می‌گذارد. به این ترتیب، یکی از دو صدای اصلی ساختار فیلم، «فرانک بونیلا»[۲۳]، با دقت آنچه را دربرگیرنده موضع ایدئولوژیک فیلم (به رغم افزونه‌هایش) است خلاصه می‌کند:

«مسأله اصلی این است که شرایط زندگی چطور می‌تواند دائماً برای پورتوریکویی‌ها بدتر و بدتر شود، حتی زمانی که منابع انسانی جزیره سود کلان و ثروت هنگفتی را عاید موسسات آمریکایی می‌کنند.»

با این اصل، تمامی منازعات دیگر نهایتاً اموری فرعی‌اند.

در فیلم **La Batalla de Vieques** (۱۹۸۹)، ساخته فیلمساز - معمار پورتوریکویی «زیدیا نازاریو»[۲۴]، برخی از همان راهکارهای استفاده شده در دو فیلم قبلی، یعنی «قلب لوییزاییدا» و عمل «La Operacion» دیده می‌شود. La Batalla پیامدهای ناشی از نظامی‌گری بی‌حد و حصر در جزیره کوچک «ویکوئز»، واقع در آن سوی ساحل شرقی پورتوریکو را نقادانه مورد کاوش قرار می‌دهد. فیلم به سه عامل اساسی موثر در این جریان اشاره می‌کند؛ پایگاه‌های نظامی آمریکا، علائق هم‌پیمانان آن در درون ساختارهای قدرت حاکمه پورتوریکو، و نیز حضور گروهی از ویکوئزی‌های مخالف نظامی‌گری. از یک طرف، فیلم بانی نوعی دوپارگی (ما / آن‌ها) است (مثل La Operacion) و با همین حربه سعی می‌کند تا از جایی مثل «وطن» دفاع کند (مثل قلب لوییزاییدا). چنین راهکاری در سخنان یکی از نمایندگان وابسته به گروهی از فعالان سیاسی که موضوع گفتمان فیلم («ما») را پایه‌گذاری می‌کنند، مشهود است:

«من از طرف گروه ویکوئزی‌هایی صحبت می‌کنم که برای ایجاد موطنی از ویکوئز برای «خود» (ما) احساس مسؤولیت می‌کنند؛ موطنی که پیش‌تر، از آن بیرون رانده شدیم.»

به رغم قابلیت‌های بسیار، La Batalla برای تبدیل شدن به روایتی خودآگاه از روند توانمندسازی پورتوریکویی‌ها، برعکس با استفاده گسترده و مستبدانه از گفتار روی متن و نیز اتخاذ موضعی از روایت اول شخص در قالب گفتارهای ساختاردهنده، روایتی مخدوش از کار در آمده است. به خصوص آن که، غالباً چنین مواردی کاملاً حساب شده استفاده می‌شوند، مثلاً، استفاده از گفته راوی («افراد بسیاری با قول‌های کذب ارتش فریب خوردند») بلافاصله با مصاحبه‌ای دنبال می‌شود که همان نکته را اثبات می‌کند. به این ترتیب، به سوژه‌ها همچون تضمین‌هایی از گفتمان سیاسی و یک جانبه فیلم پرداخته می‌شود. این راوی برخلاف آنچه که در «قلب لوییزاییدا» (اما مشابه با Operacion La) وجود دارد، یک «ویکوئزی» نیست؛ «ویکوئزی‌ها خودشان را با پلیکان قهوه‌ای قیاس می‌کنند؛ گونه کمیاب و در معرض انقراضی که در این جزیره سکونت دارد.» هدف اولیه راوی ایجاد اعتماد در بیننده است تا امکان توافقی با تفسیر مطرح شده فیلم حاصل شود. ارزش مستند «شواهد»ی که اغلب با نقشه‌ها، آمارها و تصاویر آرشیوی ارایه می‌شود، تاثیر آن را غیرقابل انکار می‌سازد.

گفتار روی متن، که تنها صدای مونث درون فیلم است، تمامی اطلاعات را قابل هضم نموده و ابهام را تا بالاترین حد ممکن خود سرکوب می‌کند: «به دلیل فقدان فرصت‌های شغلی و تحصیلی، دانش‌آموزان جوان به سمت اهداف مطالبه شده کشیده می‌شوند: تقلای بسیار برای سرکردگی و نیز سخت بارآمدن در جهانی پرخاشگر و رقابتی».

دوپارگی ضمایر «ما/آن‌ها» درون فیلم، از آنجا که مواضع سوژه‌ی مورد نظر را نه مرکززدایی می‌کند و نه تایید، در نهایت منجر به ساده‌انگاری افراطی قوای سیاسی موثر در این جریان می‌شود. راهکار فیلم برای «برملاسازی» سنگدلی و قساوت نظامیان، فرصت تحلیل مسائل درونی و پیچیده‌تری را که شدیداً در وضع

این امور نقد شده دخیل‌اند، کم اثر می‌سازد. برای مثال، یک مسأله حیاتی که البته در فیلم اشاره‌ای به آن نشده، این پرسش را مطرح می‌کند که چرا، به رغم سوء استفاده‌های آشکار ارتش در «ویکونز» هیچ جنبش فراگیری در پورتوریکو یا خود جزیره نیست تا آن را بیرون براند. دلایل این امر تنها اوضاع اقتصادی و سیاسی جزیره (که فیلم به آن‌ها اشاره دارد) نیست، بلکه به نگرش و احساسات عمومی نسبت به ایالات متحده برمی‌گردد. امتناع از این گونه موارد، که مسأله دشوارتری است، نهایتاً منجر به خلق روایات مخدوش و بی‌اساسی می‌شود که در آن‌ها تاریخ پورتوریکو همچون اسطوره «داود و گولیات» (David and Goliath) عرضه می‌شود. همچنان تصور این که اکثریت پورتوریکویی‌ها با حضور آمریکا مخالف‌اند،مشارکت در همان خطای سیاسی اولیه‌ای است که جناح چپ پورتوریکو ظرف بیست سال گذشته مرتکب شده است. به این ترتیب، این فیلم، با اشاراتی به این نکته که پورتوریکویی‌ها خواهان پایان ادامه حضور نظامی آمریکا در جزیره‌شان هستند، تا مرز کذب‌نمایی اراده سیاسی اکثریت (مردم) پیش می‌رود:

«به گواه تاریخ، توافق (میان دولت پورتوریکو و ارتش)، در واقع فقط یک خاصیت تاریخی دارد؛ تایید مجدد مناسباتی استعماری که مردم پورتوریکو به طرز فزاینده‌ای برای تغییر آن حرکت می‌کنند.»

و سرانجام، ذکر این نکته مهم است که فیلمی که تلاش کند نشان دهد چگونه جامعه‌ای سراپا تحت تاثیر حضور قوای نظامی است، هرگز فرصتی برای صدای حتی یک زن نیز فراهم نمی‌کند.

«سیاست فرم: انیمیشن و روایت‌های تجربی»

برخلاف تولیدات پورتوریکویی آمریکامحور (ساخته زنان متولد جزیره یا آمریکا) که در میان آن‌ها ژانر مستند سیاسی غالب است، برخی دیگر از نوآورانه‌ترین نمونه‌های فیلمسازی زنان در پورتوریکو را می‌توان در فیلم‌های کوتاه تجربی سراغ گرفت. در این بخش می‌خواهم به آثار یکی از پیشگامان این عرصه پلی ماریچال و فیلم -ویدئوسازان جوانی مثل مری ماتر اونیل و مایرا اریتز اشاره کنم.

«پلی ماریچال» به زعم بسیاری از فیلمسازان زنی که امروزه نیز فعال‌اند، «پیشگام» چنین ژانری است. او در اواسط دهه هفتاد و با ساخت فیلم‌های «سوپر ۸» و نیز عضویت در تشکل‌های گروهی نظیر «Taller de cine de la Red»، کار فیلمسازی‌اش را آغاز کرد. در بعضی از موفق‌ترین آثار او، آمیزه‌ای از فرم‌ها و ژانرها، و نیز اعتقادی راسخ به قدرت تجربه‌اندوزی مشاهده می‌شود. با این حال بسیاری از کارهای او ارزش دارد که (دریک توالی) و از پی هم دیده شوند، زیرا اغلب آن‌ها بازنمایی‌های متعصبانه «ماریچال» از یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های او به شمار می‌روند: پورتوریکو. گرچه آثار او از لحاظ ایدئولوژیکی شباهت بسیاری به La Operacion و La Batalla دارد، اما بیشتر بیانگر نوعی خشم و یأس اگزیستانسیالیستی است؛ رنجی چنان عمیق که تنها در آن سوی خوش‌بینی محض نسبت به ساماندهی سیاسی، و در لوای درخششی از رنگ‌ها و بافت‌ها می‌تواند ظاهر شود.

به طور کلی، «ماریچال» از زبان نوشتار و رنگ بهره می‌گیرد تا بر واقعیت‌های اجتماعی و روانشناختی دلالت کند. در کار او، به ویژه استفاده از زبان درخور توجه است چون تنها از طریق زبان است که مناسبات قدرت و راهکارهای بقای جمعی در هم تنیده می‌شوند. تغییر مداوم زبان بین انگلیسی و اسپانیایی (گاهی نیز فرانسوی)، نشان از شعور ازهم گسیخته ذهنیت‌های (سوبژکتیویته) پورتوریکویی دارد. مضامینی نظیر تخریب محیط زیست، لزوم «تلنگر» زدن به مصرف‌گرایی و تفکر ماتریالیستی در جامعه پورتوریکویی، و نیز ضرورت ایجاد گزینه‌های دیگری که متضمن حیات (بقای) ما هستند، در اولویت توجه قرار دارند. در حالی که «آسیب‌های» سیاسی و اجتماعی پورتوریکو همچنان (بی‌اختیار) ریشه در استعمارگری آمریکا دارد. ماریچال، پورتوریکویی‌ها را «قربانی» جلوه نمی‌دهد. برای پی بردن به روایت (تصویری) او از سیاست‌های استعماری پورتوریکو، روی آخرین فیلم کوتاهش به نام «Dilemma I: Burundanga Boricua» محصول ۱۹۹۰ تمرکز خواهم نمود؛ فیلمی که پی‌آیند منظمی از چند کار اولیه اوست که «معضل جزیره» را درمی‌کاوند.

نخستین بار استفاده از رنگ (به ویژه قرمز و آبی) در فیلم آبی

زیر آب (۱۹۸۱)، آن هم برای نمایش ویژگی‌های خاص چشم‌اندازهای (طبیعی) جزیره و نیز معانی ضمنی بالقوه دردناک توأم با آن، به کار گرفته شد؛ تاملی جان یافته و زنده در باب فضای جزیره. در این جا، اقیانوس، فضای «در - خود - محصور» و به دام افتاده‌ای است که می‌تواند به نحوی استعاری، فضای خالق اثر، به مثابه سوژه‌ای پورتوریکویی تفسیر شود. سایه‌های چندلایه رنگ آبی، درجاتی از غرقه شدن در واقعیتی انزجاربرانگیز را تداعی می‌کند که بازیگران فیلم هرگز قادر به انتقال آن نیستند. «ستاره» به عنوان نماد برجسته‌ای از «قدرت» و «آزادی»، که در عین حال به اقیانوس هم مربوط است، نخستین بار در این فیلم به کار رفت. نماد مذکور، ستاره‌ای دریایی است. تصاویری از این قبیل، گرایش به نمایشی حاره‌ای (استوایی) از مفاهیم ملی را به مثابه تقدیر و سرنوشت سیاسی مطرح می‌کنند. در **آبی‌های حاره‌ای** (۱۹۸۳)، که یک قطعه انیمیشن شهودی است، کاربرد زبان صریحاً سیاسی است و تصویرگری لفظی. در نتیجه مثلاً می‌توان کلمات نقاشی شده روی فیلم را خواند، و نیز حروف «USA» را که در قالب یک کوسه (معمولاً نمادی از امپریالیسم آمریکایی) تغییر شکل داده، و جان بخشی شده‌اند. اما در این فیلم نقش ستاره به عنوان یک نماد بسیار چشمگیرتر است؛ هرچند که با این حال هنوز هم تصویری است که چندان به قابلیت تمام خود به عنوان نمادی از آزادی دست نیافته است؛ گویی در بوته فراموشی است اما همچنان تقلا می‌کند تا زنده بماند. بنابراین می‌توان گفت که «ترجیع‌بند»های رایج به کار رفته در **آبی‌های حاره‌ای** نشان از یک یأس بزرگ دارند؛ یأسی که با نزدیک شدن به پایان اثر، کورسویی از امید بر بادرفته در آن دیده می‌شود.

«Dilemma I: Burundanga Boricua»[۲۵]، فیلم اخیر ماریچال، با نمایی نقاشی شده از یک شخصیت جان یافته، و به طرز محسوسی زن سیاهپوستی در حال رقص، آغاز می‌شود. تکنیک نقاشی روی فیلم یا وقفه در حرکات زنده با کمک انیمیشن، و یا میان‌گذاری متن، یکی از مهم‌ترین راهکارهای ماریچال محسوب می‌شوند. در این حالت، تصویر صرفاً یک «تصویر» نیست (هیچ نوع شفافیت معنایی وجود ندارد) بلکه ظاهر (و پوششی) است تا با آن اشاره به مسایل اساسی فیلم (مثل زبان، سیاست و سوبژکتیویته) آغاز شود. به طور کلی، Burundanga نقیضه‌ای شوخ - غمگنانه (تراژی کمیک) از طرح ابداعی Operation Bootstrap (طرح خوداتکایی) است؛ به رغم همه کاستی‌های موجود. این فیلم در عین حال فراخوانی است برای از نو شیفتگی، و شادباشی است برای مخاطبان (پورتوریکویی) تا بر دل مردگی و ملال‌شان فائق آیند و آنچه را که از آن «ما»ست، از نوع تصاحب کنند.

لحن شوخ طبع فیلم یکی از نوآورانه‌ترین تدابیر آن محسوب می‌شود. ماریچال در چشم‌اندازی از ظلم و ستم، متقاعدمان می‌کند تا تصاویر و نمادهای متحجرانه محض را به گونه‌ای متفاوت ببینیم؛ دقیقاً آنچه که فیلم‌های مستند (اغلب نیز با همان مبانی ایدئولوژیک) از بیان آن قاصرند. به این ترتیب، استحاله نماد گوساله در سپر ملیِ پورتوریکو، و دگردیسی آن به یک بز علاف (بیکاره) انیمیشنی (که کنار ساحل آبجو می‌نوشد و سیگار دود می‌کند) با شعارهای تبلیغاتی تازه‌تری مثل (۹۳۴) و (Food Stamps) قاعده‌مند می‌شود. به رغم ساده‌سازی معنای حق و امتیازی که جمعی به دست آمده، برای مثال (Food Stamps)[۲۶]، با این حال طراوت چنین راه علاجی بیانگر تخطی آشکار از روایات تاریخی خودکامه سبک سینمای مستند سیاسی است.

استفاده از ضرب‌المثل‌های معروف و کاربرد شاعرانه زبان، علاوه بر دست نوشته‌های روی فیلم، به مثابه تمهیدی برای شعور و «آگاهی جمعی» آن عمل کرده و امکان دستیابی به تحلیلی سیاسی، شرایط تحقق آگاهی و امید را مهیا می‌کند. در این فیلم همواره نوعی ریخت‌زدایی و ساختارشکنی گفتمان‌های مسلط ایدئولوژیک احساس می‌شود. از همین روست که تصاویر مربوط به چشم‌اندازهای زیبای مناطق حاره‌ای با عبارت «Isla tropica» معرفی می‌شوند اما نماهای مربوط به یک زباله‌دانی و انبوه سگ‌های ولگرد آن «Isla Mendia» نام می‌گیرد. بازی زبان و استفاده از کنایه، علاوه بر این، به نحو خود -آگاهانه دردناکی نشان از یک بینش سیاسی دارد. جمله «به ستاره (star) درخشان خوش آمدید» تنها یک گام با همتای زبانی‌اش یعنی، «به زخمگاه (scar)[۲۷]... خوش آمدید» فاصله دارد. از سویی دیگر، و در نتیجه تعمقی ژرف بر شیوه‌هایی که

زبان، واقعیت‌های ما را بنا می‌سازد، «Island» تبدیل به «Land Ay,» می‌شود. و عاقبت با نمایش مجموعه تصاویری از صحنه جذاب سینمای متروکه، درمی‌یابیم که سالن سلطنتی قدیمی (نقش دیگری را) ایفا می‌کند: «لعن و نفرین».

اشاره ماریچال به «از نو فریفتگی» مسأله‌ای حیاتی برای طرح یک سوال است. سوالی که از طرف بسیاری از این گونه فیلم‌ها مطرح می‌شود؛ این که به هر حال، در خصوص مناسبات استعماری پورتوریکو و آمریکا «چه باید کرد؟». به زعم «ماریچال»، همه‌گیر شدن مناسبات کالایی در پورتوریکو، در حال سرکوب و خفه کردن تمامی احساسات، خلاقیت‌ها و تخیلات است.

از همین رو ماریچال، مسأله «خلاقیت» و «خیال پردازی» را در دو قشر از پراکنده‌ترین و در حاشیه مانده‌ترین مولفه‌های فرهنگ پورتوریکو یعنی، سرخپوستان Taino و آفریقایی‌ها دنبال می‌کند. در همین حال او، «جوهره» (ناب) پورتوریکویی را در گروه سومی پیدا می‌کند: «Jibaros». فیلم «Burundanga»، متاثر از واگذاری مغرضانه فرهنگ، با نقل روایتی از یک افسانه کهن «تانیویی» آغاز می‌شود که در آن جزیره باشکوه و جلالی جادویی و اسطوره‌ای نشان داده می‌شود. این تصاویر با ورود ناگهانی کشتی ماهیگیری اسپانیایی، که به سلاحی تغییر شکل می‌دهد و عاقبت استحکامات Morro را منهدم می‌سازد، ویران می‌شود. «ماریچال» در این مجموعه فیلم، نگرش نخبه‌گرای مسلطی را که معتقد است «اسپانیایی ها» تمدن و فرهنگ را به جزیره (پورتوریکو) آورده‌اند زیر سوال می‌برد.

گام بعدی در جهت وانهادگی پیشینه‌های تاریخی، مرتبط با تصویر مهم و نمادگونه‌ای است که از پورتوریکویی‌های آفریقایی تبار ارایه می‌شود. حضور پورتوریکویی‌های سیاهپوست، اعم از مرد و زن و کودک، صرفاً نوعی نمادسازی نیست، بلکه نشانی از یک مقاومت و ایستادگی است. به این ترتیب، یک زن سیاه، حافظ ستاره («ملت») و نمادی از نظم بهتر پیش‌رو است (پساکاپیتالیسم). نماهای متناوبی از پسربچه‌های مشغول بازی، همراه با فرم‌های موسیقیایی (همه جا حاضر) آفریقایی (متشکل از طبل و Pleneras). تمرکز ویژه بر تنوع فرهنگی سیاهپوستان این فیلم را تقویت می‌کند. با این همه، در یک نتیجه‌گیری کاملاً متناقض، «روح» این فرهنگ از آن جیباروی «Jibaro» سفیدپوست کوهنشین است که همچون «گونه‌ای در حال انقراض» به تصویر در آمده است. «ماریچال»، در این فیلم، مدعی حضور اسطوره مسلط و یکپارچه مهمی است که از روستاهای پورتوریکو بهشتی ساخته و از روستانشینان آنجا، سوژه‌های سیاسی برخوردار از امتیاز:

«در هر فرد پورتوریکویی، قلب یک میهن‌پرست و یک جیبارو (Jibaro) است که می‌تپد. حتی آنگاه که به نظر چیز دیگری می‌آید باز هم این قلب یک میهن‌پرست و جیبارو است که در کالبد هر پورتوریکویی می‌تپد. از این هم بالاتر، باید گفت تمام بورینکوئن‌ها (Borinquen) یک جیبارواند.»

این گفتار روی متن پایانی فیلم (صدای یک مرد)، با رد تنش‌های نژادی جامعه پورتوریکو و نیز همگون‌سازی تجربه فردی هر پورتوریکویی، تا حدودی ابهام اثر را برعکس نشان می‌دهد. اشاره تلویحی عبارت (aunque nolo parezca) بیانگر این امر است که Deep down (شعار مرگ بر...)های پورتوریکویی باز هم هدفی میهن‌پرستانه‌اند؛ یعنی آن‌ها، به رغم امتناع تاریخی و جمعی‌شان از حق استقلال، هنوز خواهان آنند؛ به ویژه بعد از ابتکار سیاسی Opetation Bootstrap (عملیات خوداتکایی).

و در نهایت، آخرین راهکار این فیلم که خصوصیت بسیاری دیگر از کارگردانان برآمده از پیشینه‌ی تجسمی هنر (نظیر مدین Medin)، و یا آنکه وابسته به چنین قشری (مثل Fritz) هستند، عبارت است از: بنای هنر به مثابه فضای ممتازی برای تغییرات و دگرگونی اجتماعی.

چه بسا از همین روست که فیلم «ماریچال» به طرز جسورانه‌ای تجربی، و اغلب نیز از لحاظ سیاسی گنگ و متناقض است. بنابراین، گرچه Burundanga روایتی خودکامه راجع به نظام سرمایه‌داری و استعمارطلبی خلق نمی‌کند؛ اما با این حال، خودکفایی (استقلال) را همچون «علاجی» برای همه معضلات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی پورتوریکو مطرح می‌سازد. در این چارچوب‌دهی به منازعه ضداستعماری است که، تجربه هنری به مثابه شعور و آگاهی الزامی برای جنبشی آزادیخواه مطرح می‌شود.

فیلم **Flamenco** (۱۹۹۰)، ساخته هنرمند تجسمی «ماریا متر انیل» هم به گونه‌ای دیگر، و با استفاده از راهکارهای بازنمایانه متفاوتی، کاوشی است درباره تاریخ استعماری پورتوریکو (تاریخچه اسپانیایی یا آمریکایی آن). در فصل های آغازین فیلم، پرچم‌هایی که در قاب مونیتورها قرار دارند، روی پرده، و در معنای صریح خود، به «اهتزاز» درمی‌آیند. در اینجا نیز مثل آثار «ماریچال»، زبان ابزاری است برای اظهارنظر، کنایه گویی و یا نقیضه‌نمایی (Parody). به طرزی قابل پیش‌بینی، پرچم‌های آمریکایی و اسپانیایی همچون نمادهای ظلم و ستم‌اند و همتای پورتوریکویی‌شان، معرف آزادی است. توضیحات اولیه فیلم، تلویحاً به تداوم وضع استعمارگری «دنیای نوین»، آن هم با کمک کنایه به منزله راهکاری نمایشی، اشاره می‌کند:

«در سال ۱۴۹۲ کریستف کلمب آمریکا را کشف کرد. در ۱۹۹۲ فیلمی در این مورد ساخته شد. سرخپوستان همگی انگلیسی حرف می‌زدند.»

بخشی از جلوه هجوآلود گفتار راوی با آمیزه‌ای از صداهای نامربوط و جنون‌آمیزی که از نوار صوتی شنیده می‌شود: «پورتوریکویی‌ها بیشتر خوش‌اند تا موبور!» تقویت می‌شود. استفاده از مونیتورهای شناور همراه با پرچم‌ها و شمایل‌هایی دیگر، جنبه خودآگاهانه فیلم را به مثابه یک «ساختار» و نه حقیقتی محض برجسته می‌سازد.

بخش دوم ویدئوی مذکور کاملاً مجزا از پاره نخست، روایت کوتاه شده‌ای است از موجودیت زن (موبور) طبقه متوسط پورتوریکو. قهرمان زن داستان از تماشای تلویزیون محلی خسته شده و تصمیم می‌گیرد ویدئویی را نگاه کند که دو رقاص «فلامنکو» در آن نمایش می‌دهند. زن در حالی که می‌رود لباس بپوشد و با «ماشین آمریکایی‌اش» بیرون برود (به همین خاطر است که او استعاره‌ای است از همه پورتوریکویی‌هایی که به زندگی آمریکایی عشق می‌ورزند)، رقاصه فلامنکو ناگهان در زندگی‌اش ظاهر می‌شود. در حالی که زن پشت ترافیک سنگین روزانه گرفتار شده، «شبح» دوباره ظاهر شده و اتومبیلش را از این مخمصه بیرون می‌کشد. صداها مثل فیلم «Aurelia» ساخته «فریدا مدین»، در اینجا نیز روایت (داستانی) را با نوار صوتی فیلم در هم می‌آمیزند، و بدین طریق بر ابهام رابطه میان دو زن و جوامع مربوطه‌شان تاکید می‌کنند.

فیلم در حالی که زندگی روزمره پورتوریکویی را نوعی دیوانگی قلمداد کرده و دست کم تاحدی استعمار را مسؤول آن می‌داند، همچنین، بر رابطه دوجانبه‌گرایی (دو سودایی) زن روشن پوست و گذشته اسپانیایی‌اش تاکید می‌کند. قهرمان زن فیلم، به طرزی متناقض، در همان حال که فریفته رقاصه شده و به او حسادت می‌کند، حضور او را نیز درون ترافیک به باد دشنام می‌گیرد. به درستی، نمای پایانی فیلم تصویری از زن است که لباس همان رقاصه را به تن کرده؛ آنچه که می‌تواند هم به معنای فریب‌خوردگی انسان پورتوریکویی از سوی همتای اسپانیایی‌اش باشد، و هم به نحو دوگانه‌ای نشانه تقلای مضحک پورتوریکویی‌ها برای «اسپانیایی» ماندن، با همه اشارات ضمنی اروپا محورانه و «تطهیر نژادی‌اش». سرانجام و در وجهی کنایی، فلامنکا (رقاصه فلامنکو) هرچند که شبحی بیش نیست اما حتی بیشتر از زن پورتوریکویی مورد تاکید واقع می‌شود. با این نقد، جای تعجب نیست که وقتی زن (پورتوریکویی) از رقاصه فلامنکو می‌پرسد «او» کی به خانه می‌رود، پاسخ سنگدلانه رقاصه («تو در خانه‌ات هستی»)، یکی از عمده‌ترین وجوه ابهامات فرهنگی و سیاسی جامعه معاصر پورتوریکو را نشان می‌دهد.

در خاتمه می‌خواهم کمی هم راجع به فیلم **Ground-swell** (۱۹۸۸)، اثر «مایرا اوریتز»[۲۸] صحبت کنم؛ فیلمی که در واقع تأملی است بر رابطه میان هنر و سیاست در مقیاسی جهانی. فیلم ویدئویی مذکور، ساختاری است مونتاژ شده از یک مرد جوان (سفیدپوست) نقاش که مشغول کار با پیکره‌های جذابی از یک مرد (آفریقایی تبار) و زن (آسیایی تبار) بر روی دیوار است، و همچنین تصاویر زیبایی از اخباری که حاکی از مقاومت سیاسی و جهانی است. رپ و رگا (Reggae) - موسیقی‌های مهاجران آفریقایی - به ریتم مونتاژی فیلم ساختار مشخصی می‌دهد. نکته حائز اهمیت این است که فیلم حاضر در میان سایر آثاری که تا به حال از آن‌ها یاد شده، به هیچ عنوان اشاره‌ای به مسائل سیاسی پورتوریکو یا لاتینی نمی‌کند. با این همه اما به خوبی از قدرت موسیقی مهاجرین آفریقایی، به منزله شکلی از یک مقاومت فرهنگی، حکایت می‌کند. این فیلم هرچند اثری

مبهم است اما یکی از مجموعه تفاسیر ممکن می‌تواند مربوط به سهم هنرمند در «شکستن دیوارها» و نه تنها رهایی ما از قید ساختارهای سیاسی ستمگر باشد، بلکه می‌تواند مرتبط با نقش او در آزادی ما از قید هر نوع سیاست یا مصادیق واپس‌گرا نیز تلقی شود.

با این وجود یکی از موانع موجود در پیش روی چنین خوانش «رهایی‌بخشی»، این واقعیت است که، هنرمند (به مثابه نمادی از یک شعور برتر) مذکر و سفیدپوست است؛ حال آن که پیکره‌هایی که با دست او نقش زده می‌شوند سیاه و آسیایی‌اند. این نکته را می‌توان به عنوان دیدگاهی بر راهکارهای بازنمایی غربی در مورد مردمان غیرسفیدپوست تعبیر کرد، اما با این وجود معتقدم که (این) ساختار هیچ علاقه‌ای به چنین تفسیری ندارد زیرا هنرمند «تنها»، قبل از هرچیز، «ملهم» از سیاست است و نه لزوماً متعهد به آن (به مثابه یک عضو)، و هم این که هیچ بازخواستی هم از کار هنری او نمی‌شود.

یکی دیگر از اصول اولیه فیلم «Ground-swell»، اشاره به قدرت هنر در فروپاشی سدهای بی‌ارتباطی جهان مثل تلویزیون است. به این ترتیب، منازعات مردم کره جنوبی، شیلی و آلمانی‌ها، همگی تحت اختیار فیلمساز کنار هم نمایش داده می‌شوند. یعنی اریتز بی‌آن‌که لزوماً پورتوریکویی‌ها را تصویر کند، سبک ایدئولوژیک فیلمسازان زن پورتوریکویی را از نو یکپارچه می‌سازد؛ سنتی که هنر را تجربه سیاسی ممتاز، و هنرمندان را قهرمانان آن می‌داند.

فیلم‌های تنگناترس[۲۹]

اندک فیلم‌های داستانی ساخته شده توسط زنان پورتوریکویی، فقط همین اندازه اجازه می‌دهند که به طرح دیدگاهی عام در خصوص تاثیر آن‌ها بر روند مسأله‌سازی نمایش زنان در فیلم (ویدئو)ها و سیاست فرهنگی پورتوریکو بپردازیم. من به سه فیلم داستانی کوتاه که در سراسر آمریکا و پورتوریکو نمایش داده شده می‌پردازم: فیلم‌های (۱۹۹۰) Aurelia ساخته فریدا مدین «Frieda Medin»، Los Angeles Sehan Fatigado (۱۹۸۷) ساخته ترزا پروید «Teresa Previd»، و نهایتاً فیلم آلبا «Alba» به کارگردانی ارتیز در سال ۱۹۸۹.

به طور کلی، تمامی این فیلم‌ها داستان‌هایی زن‌محورند که در آن‌ها یک یا چند صدا از طریق «ذهن» (آگاهی) یک زن (و یا دختر مثلاً در مورد آلبا) با هم تلفیق شده‌اند. همه داستان‌ها به روایتی غیرخطی نقل می‌شوند؛ روایتی که به تناقضات ذهنی این امکان را می‌دهد تا به ساختار فیلم قطعیت بخشیده و/یا آن که از مولفه‌هایی «سوررئال» برای بی‌ثبات کردن «هنجار»های فیلم استفاده کند. داستان این سه فیلم در فضایی واحد یا مکان‌های تنگ و محدود، که توان دگرگونی‌پذیری و آزادی زنان در آن اندک است رخ می‌دهد. و آخر این که، دست کم دو فیلم از این میان، براساس متون ادبی نوشته شده توسط موفق‌ترین نویسندگان پورتوریکویی و آمریکای لاتین ساخته شده‌اند.

فیلم «Los Angeles Schan Fatigado» با الهام از نمایشنامه «لوییز رافائل سانچز»[۳۰] و با همین نام، داستان دختر ملاک سابقاً ثروتمندی است. «آنجلا» در شهر بدل به یک بدکاره شده و نهایتاً دیوانه می‌شود. فیلم با گذشته‌پردازی‌های شخصیت اصلی. وقتی که بیدار می‌شود و خود را مقهور محیط تنگ و بی‌واسطه اطرافش می‌یابد، ساخته می‌شود. گذشته‌پردازی‌های تلخ آنجلا روایتی غیرخطی است و در بینابین شرایط زمان حال و گذشته‌اش با «اوهامی» بسیار، نوسان دارد (در توهم و خیال‌پردازی آغازین داستان، او گمان می‌کند که بچه‌ای در شکم دارد). اقتباس مذکور چندان هم کامل از متن «سانچز» پیروی نمی‌کند، بلکه آزادانه سعی دارد فضای سوررئال خاصی را خلق کند که در آن اشیاء متحرک و موسیقی بخشی از «واقعیتی» هستند که تماشاگر ناچار است در آن سهیم شود.

این فیلم، چهره‌ای از یک زن قربانی شده را بنا بر سنت ملودرام «زن حقیر» ترسیم می‌کند؛ اما بدون هرگونه خودآگاهی‌ای از این چهره، به عبارتی، شخصیت مرکزی فیلم، آنجلا، قربانی برداشت‌های غالب (و مسلطی) است از مادینگی و زنانگی، بوالهوسی‌های مردانه، و نهادهای حاکمی مثل دیوانه‌خانه‌ها. نظرات غیرسازنده او در خصوص خاستگاه طبقاتی و تبعیض جنسی‌اش، از او (آنجلا) شخصیتی نه چندان لایق ترحم بلکه زنی به دام افتاده می‌سازد. فضایی که او اشغال می‌کند تاریک و لخت است؛ حتی وقتی که در و پنجره‌هایی هم وجود دارند، هرگز نمی‌تواند بگریزد. در واقع، آزادمنشانه‌ترین موضع مستقل‌اش،

یعنی قتل مسبب فساد خود، تنها او را به سوی فضای تنگ و بسته دیگری سوق می‌دهد؛ تیمارستان، جایی که باید تحت مراقبت مردان دیگری باشد، اما این بار با لباسی سفید.

به رغم این که فیلم چندان هم سیاسی نیست (در قیاس با سبک مستندسازی پورتوریکو)، تفسیر احتمالی دیگری هم وجود دارد که باز هم به استفاده از تجربه «زن» به عنوان استعاره‌ای از ظلم و ستم جامعه، اشاره می‌کند. تن آنجلا عرصه تعدی به جنس و طبقه است. در نتیجه، این مسأله که آیا «زن» حق حرف زدن دارد مثل «La Operacion» جواب داده می‌شود. نهایتاً، ناتوانی آنجلا در «حرف زدن» را نمی‌توان نشانه عجزی از جانب او تفسیر کرد، بلکه این نتیجه سرسختی فرهنگ تبعیض‌گذار (جنسی) در قبال «گوش دادن» است. این پیام آموزنده، داستان فیلم را بیش از حد قطعی ساخته و امکان کشف شبکه پیچیده‌ای از امیال و مقاومت‌ها را که جزئی از تجارب زنان محسوب می‌شوند، محدود می‌سازد.

آلبا Alba نیز مثل فیلم «Los Angeles»، با الهام از رمان «خانه ارواح» «ایزابل آلنده» ساخته شده است. شام خانواده‌ای، از خلال چشم‌های شخصیت اصلی فیلم، دختر کوچکی به نام «آلبا» که خصلت‌های جادویی مادربزرگ مرده‌اش را به ارث برده و بنابراین در «دنیایی» دیگر میان «ارواح نیک» سیاحت می‌کند، تجربه می‌شود. دنیای آلبا، برخلاف «Los Angeles» و «Aurelia»، دنیای زن‌محور «مثبتی» است (به مفهوم فمینیستی پس از دهه هفتاد آن)، جایی که تنها شخصیت‌های مرد حاشیه‌ای (و نه مرکزی) اما از هر گرایشی در آن دیده می‌شوند (البته این‌ها نیز به خاطر تعلق خاطرشان به جادو یا فال بینی به تدریج فمینیستی می‌شوند). با ثبات‌ترین نوع رابطه تنها میان زنان برقرار است؛ به خصوص بین «آلبا» و مادربزرگ مرده‌اش. مردان تنها در حول و حوش این رابطه مرکزی مواضعی گوناگون اتخاذ کرده و بیشتر بدل به پیکره‌هایی نمادین می‌شوند؛ پدربزرگ تجسمی است از قانون «لاکانی[۳]» «پدر» (که ظلم خانوادگی نظام پدرسالارانه را با زمینه‌های سیاسی گسترده‌تری برابرسازی می‌کند)، عمو «مارکوس» در دنیای خیالات و کیمیاگری خود سیر می‌کند و یک نقال است؛ در حالی که عمو «نیکلاس» یک بازنده بی‌استعداد اما همچنان علاقمند به Santeria (فرقه مذهبی آمریکای لاتین) است.

دنیای آلبا، دنیای «معنویت»‌ای است بی‌دغدغه تنش‌های سیاسی یا اجتماعی؛ آنچه که ریشه در سرخوشی حاصل از برقراری ارتباط دختر و مادربزرگ دارد. هر نوع گمان برتری طبقاتی در فیلم نامحسوس است، علاوه بر این از غیبت مادر نیز در داستان اجتناب شده است. ما دنیا را از خلال چشم‌های دختر کوچک می‌بینیم، اما این چشم‌ها متعلق به دخترک مرفه و ثروتمندی است که از همه چیز «ارث» می‌برد (حتی زنی که خدمتکار خانه است). بنابراین متن، در عین حال که مفهوم «طبقه» را به عنوان یک نابرابری اجتماعی محو می‌کند، مسأله جنسیت و انزوا (در حاشیه ماندگی) را به عنوان ویژگی‌های سنت‌شکنانه‌تر، در اولویت قرار می‌دهد. در نهایت، مکان رخداد داستان یعنی یک غذاخوری مجزا، و تابلوی نقاشی‌ای که مادربزرگ به نحوی استعاری از آن ظاهر می‌شود، هریک سهم به سزایی در ساختن محیطی «در خود - محصور» دارند. اصرار فراوان بر فضاهای تنگ و محصور در این دو فیلم، نشانه برتری (فضای مونث) «درونی» در قبال ستمگری (فضای) «بیرونی» است که گاه با پیکره‌ای مذکر مجسم می‌شود. البته در عین حال خطر این احتمال هست که زنان، به عنوان موجوداتی معنوی و «خودکفا»، که هیچ دخالتی در سیاست یا جهان ندارند، تعبیر شوند. با این حال، ذکر این نکته حائز اهمیت است که فیلم اریتز کاملاً قراردادهای «واقع گرایی» را زیر سوال برده و مولفه‌هایی سوررئال و فانتزی را در قالب بافتی هنری و روشنفکرانه که همیشه فعالانه در برابرشان ایستاده، در هم تلفیق می‌کند.

فیلم آورلیا (Aurelia) ساخته فریدا مدین، اثری تجربی و درون‌گرا، چند صدایی و متمرکز بر گفتگوهای پرتنش (ضمیر) خودآگاه شخصیت اصلی زن داستان است. «خودبازتابندگی» از همان فصل آغازین فیلم، مهم‌ترین ابداع آن به شمار می‌رود، آنجا که سیمای زنی عناوین چاپ شده روی تکه کاغذی واقع در یک قرعه دور انداخته شده را رمزگشایی می‌کند. به محض آن که صحنه با فضایی تنگ و محصور عوض می‌شود، تصاویر سیاه و سفید پوزیتیوی به تناوب جایگزین نگاتیو آن‌ها شده و وضعی «دگرگونه» را ارایه می‌دهند. به عبارتی دیگر، بازنمایی طبیعت‌گرایانه از هم گسیخته و ابزارهای سینمایی «واسطه»‌ی

آگاهی آورلیا می‌شود. استفاده از تصاویر نگاتیوی یکی از راهکارهای متنوع به کار گرفته شده برای خلق سوبژکتیویته‌ای «از هم شکافته» است؛ صدای آب و اصوات گوش خراش، همراه با پرش‌های نامتعارف تصویر «Jump cut» نیز در خلق مفهوم فضای «ناخودآگاه» دخیل‌اند. مجموعه صداهایی که باند صوتی نامنظم فیلم را تشکیل می‌دهند، نشانه‌ای است از این که آورلیا برای آن که بتواند خودش باشد (زنی هنرمند و یک مادر) با فشارها و تعصبات اجتماعی بسیاری روبه روست. معدود مداخله‌های شنیداری که متفاوت از بقیه‌اند، تماماً گفتگویی بی‌محتوا را میان گفتمان‌های اجتماعی تنش‌زا در سرحد سوبژکتیویته زنان بنا می‌کنند.

به گونه‌ای مشابه Los Angeles و آلبا، در اینجا نیز نمادهای چندگانه سراسر محیط (زندگی) شخصیت اصلی را مملو از دلالت‌های گنگ و مبهم می‌کند. با این حال در آورلیا، پیمایش سوبژکتیویته به مراتب بیشتر طول می‌کشد زیرا خودآگاهی آورلیا از آن «خودش» نیست، بلکه مواجهه‌ای است از «خود» او با دیگران، و پراکنده و مغشوش حول مقولات اجتماعی. با وجود این، به طرز جالبی، ناتوانی آورلیا در فائق آمدن بر چنین تناقضاتی، او را به سمت گریزی بیشتر درون خودش و جهان ابژه‌های (اشیاء) «دورریختنی»‌ای سوق می‌دهد که در آغاز فیلم با صدایی ناشناس نکوهش می‌شد. تفاسیر گوناگون مجاز از اثر، هرگز برداشت ما از شخصیت اصلی را به عنوان یک دیوانه و منزوی مستثنی نمی‌کند؛ اما چنین به نظر می‌رسد که خود فیلم بیشتر خواهان برداشتی از آورلیا است که او را به عنوان هنرمندی درک نشده اما صاحب جوهره خلاقیتی در ذات خود، نشان دهد (از این رو، باز هم هنر به عنوان قوه‌ای رهایی‌بخش ارجحیت می‌یابد). پس وقتی که آورلیا آینه را به عنوان شیء‌ای تحریف‌گر دور می‌اندازد، طبیعی است که از اتاق بیرون رفته و وارد فضای باز شود؛ با ترک اتاق، ساعت‌های دیواری که هریک روی زمان خاصی تنظیم شده‌اند، همگی از کار می‌افتند؛ نشانه‌ای بر امکان‌ناپذیری ابژکتیویته، حتی زمانی که با «ابزار و وسایل» سنجیده می‌شود.

بنابراین می‌توان آورلیا را همچون تاملی در باب سوژه از هم پاشیده تفسیر کرد؛ شکافته‌ای مرهون فرهنگ مصرفی آمریکا، معنویت کهن و کاتولیکی، قراردادهای جنسیتی و نیز محیط اجتماعی فرساینده. با این همه، برخلاف آلبا و در حالیکه آورلیا مواجه با سنت‌های تحریف‌گر زنانگی است، اما معنویت گریزگاهی امن برای او در آن سوی هراس از خودبیگانگی نیست. آورلیا فضایی از یک پناهگاه امن را برای خود می‌سازد («قوه خرد»)، اما نه به مثابه یک سوژه بلکه به عنوان تصویری نرم و انعطاف پذیر چون دلقک، آینه‌ای وارونه و یک نگرگاه. تعمق ژرف مدین، با جدا کردن خود از فضای «بیرون» و رهاکردن خود به «درون» نهر، یادآور آثار ماریچال، ارتیز و فریتز است؛ اما به گونه‌ای در خود بازتابنده و سنت‌شکن.

تجربه‌ای از میهن خود: آثار «سونیا فریتز»

«سونیا فریتز»[۳۲]، فیلمساز مکزیکی، بیش از پنج سال در پورتوریکو زندگی کرده است. در طی این دوره، او دائماً فیلم مستند ساخته است. نخستین اثر پورتوریکویی او «Silencio Myrna Baez: Los Espejas del» (۱۹۸۹) نام دارد که شرح مستندی است از زندگی هنرمند تجسمی این کشور، Myrna Baei. بعد از آن در سال ۱۹۹۰ او فیلم «روادیدی برای یک رویا» را ساخت که مستندی بود درباره زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی مهاجرت زنان «دومینیکی» به سوی پورتوریکو. آخرین فیلم او، «Rico: Arte e Idetidad Purto» ۱۹۹۱، بازگشتی است دوباره به دل مشغولی‌های نخستین او از هم پیوندی میان هنر، چشم‌اندازهای طبیعی، سیاست و هویت.

به طور کلی، آثار «فریتز» معمولاً جستجوهایی‌اند برای رسیدن به هماهنگی و تناسبی درونی از طریق شگردهای روایی نظیر تک چهره‌ها (پرتره‌ها) و سرگذشت‌هایی خطی. مثلاً در فیلم ...Los Espejas استفاده از صدای هنرپیشه شگردی است پذیرفته شده و بی‌چون و چرا؛ شخصیت زن فیلم اجازه دارد تا شرح حال خود را نقل کند و فیلمساز تنها نقش «قابله‌ای» را برای داستان او بازی می‌کند؛ کسی که به روایت زن سهولت می‌بخشد. شخصیت اصلی مثل خیلی از داستان‌ها و فیلم‌های ساخته شده توسط زنان پورتوریکویی، زنی است که برای او سیاست و هنر درهم عجین شده‌اند، هرچند که فیلم کمتر به

سیاست (در معنای استعماری‌اش) می‌پردازد. سیاست جنس و مسأله جنسیت به نحوی کاملاً نظام یافته درون فیلم سرکوب می‌شود؛ گرچه آثار خود Baez سرشار از آن‌هاست.

در فیلم «روادیدی برای یک رویا» یک موضوع بالقوه جنجالی - مسأله مهاجران دومینیکی پورتوریکو - با شرح حالی از چند زن و روند «سازگاری مثبت» آن‌ها با جامعه پورتوریکویی مطرح می‌شود. فریتز با تکیه بر وجه مثبت تجارب زنان و پرهیز از خصومت‌های محیط تازه، مثل داستان توانمندسازی فیلم «قلب لوییزاییدا» تصویری از نوعی کامیابی را ترسیم می‌کند، هرچند که روایات شخصی «افراد» در روایت‌های «جمعی» ادغام نمی‌شوند. چنین راهکاری به فریتز امکان می‌دهد گفتمانی متفاوت اما محافظه‌کارانه را خلق کند تا با نمایش تصاویری از زنان دومینیکی که همخوان با ارزش‌های اجتماعی مسلط پورتوریکوست به مقابله با جنون «ضد دومینیکی» رایج بپردازد. در نهایت می‌خواهم کمی روی فیلم «Purto Rico: Arte e Idetidad» متمرکز شوم؛ چون این فیلم در عین حال که دستاورد مهمی از نوآوری در فرم مستند «آموزشی» است، پرسش‌های اساسی‌ای را پیرامون اصول غالب بر هنر پورتوریکو، نگرش به هویت و سیاست در بین بخش‌های عمده‌ای از نهادهای هنری این کشور را مطرح می‌سازد.

اهمیت توجه به این نکته اخیر الزامی است؛ زیرا بسیاری از زنان هنرمند و فیلم (ویدئو)سازان پورتوریکویی یا خود در این انجمن‌ها شکل یافته‌اند و یا آن که در شکل‌گیری آن سهیم بوده‌اند. فیلم «Purto Rico: Arte e Idetidad» از یک رشته تدابیر متفاوت بهره می‌گیرد تا رسماً یکی از مهم‌ترین اصول بنیادین خود را منتقل نماید؛ این که، هنر پورتوریکو، پورتوریکویی است چون ریشه در چشم‌اندازهای طبیعی خاص و سیاستی دارد که «روح» پورتوریکویی را مجسم می‌سازد (Alma). بنابراین موانع موجود میان (ارتباط) هنر و «واقعیت» دائماً برطرف و زدوده می‌شود؛ مثلاً نمایی از یک درخت، تبدیل به یک نقاشی از همان درخت می‌شود، یا آن که فرضاً وابستگی به فرقه‌ای مذهبی مجدداً در نمایی دیگر ظاهر می‌شود. فیلم، علاوه بر این‌ها از مجموعه‌ای مصاحبه، گفتار روی متن و قراردادهای مستند - داستانی بهره می‌گیرد تا روایتی از صدسال تاریخ پورتوریکو را خلق کند. نظیر بسیاری از فیلم‌های «تاریخ هنر»، «Purto Rico: Arte e Idetidad»، نه تنها داستانی را «نقل» می‌کند بلکه در عین حال بسیاری از جذب و طردها (دربرگرفته‌ها و دورریخته‌ها) را نیز مطرح می‌کند که در جمع بسیاری از هنرمندان، متصدیان و آموزگاران هنر، فیلم را به متنی حیاتی برای طرح رابطه میان هنر، سیاست و هویت پورتوریکویی بدل نموده است.

...Purto Rico به رغم تقلایش برای همه شمولی، روایتی غایت انگارانه است. فیلم در پی نشان دادن این مسأله است که هر آنچه اساساً پورتوریکویی است، در هنر «دست یافتنی» است؛ و نیز البته این که، چنین ابژه هنری تجسمی است از ارزش‌های متعارف پورتوریکویی (گرچه در واقع هرگز اشاره یا مطرح نمی‌شوند). نزدیک‌ترین مصداق ارزش‌های پورتوریکویی که هر روایتگری قادر است آن را یافته و مطرحش کند (از قرار معلوم)، مثال بی‌خطری از مناظر طبیعی است؛ مثلاً این که یک آناناس و نه سیب را در گوشه یک پرتره قرار دهیم، ارزشی پورتوریکویی محسوب می‌شود. یک لحظه گویای مهم برای بیان دشواری حفظ چنین تحلیلی، زمانی رخ می‌دهد که تابلوی نقاشی معروف اولر (Oller)، به نام El velorio، نقد و تفسیر می‌شود. اگر این اصل را بپذیریم که تمام هنر پورتوریکو، «باز - گواه»‌ای است بر «ارزش‌های ما»، پس چگونه می‌توان نقد (نژادپرستانه؟) اولر را از سنت «باکوینی» (baquine) مهاجرین آفریقایی توجیه کرد؟ در این اثر، به ارزش‌های چه کسانی اشاره می‌شود؟ در این گفتمان، مفهوم «lo purtorriqueno» بر سایر انواع تحلیل‌های مرتبط نظیر (تحلیل) نژاد، طبقه و /یا حتی تمایلات جنسی افراد، پیشی می‌گیرد. تنها، مجالی برای جنسیت مهیا می‌شود، اما با تفسیر کاملاً مشکل‌زایی از اهمیت (مسأله) سیاست جنس. بنابراین، برخی از غیرقابل اعتمادترین مواضع در این خصوص، دقیقاً از سوی زنان (راوی) اتخاذ می‌شود. مثلاً فمینیسم به منزله «جستجویی برای فرد» و یا «آشکارسازی جنبه‌های تازه هویت» (زنان) تعریف می‌شود. آیا نکته اخیر به این معناست که مسأله «جنسیت»، جنبه نوینی از هویت پورتوریکویی در قرن بیستم است؟ نمونه دیگری از دربرگرفتن

«دیگر(ان)» در این فیلم، گلچینی است از آثار «خوان سانچز»[۳۳]، هنرمند برجسته پورتوریکو -آمریکایی. پرداختن به «سانچز» خسته‌کننده است. با این حال، برخلاف هنرمندان مقیم جزیره یا ایالات متحده (که به جزیره بازگشته‌اند) طبیعی است که سانچز «همان طور که هست» نقاشی کند چون:

«هرکسی به دنبال هویت خود است چرا که آن را برازنده خود می‌بیند. هنرمندانی که کشورشان را ترک کرده‌اند، همچنان که از نگاه شخصی آن‌ها به مسأله تبعیض نژادی، انزوای (در حاشیه‌ماندگی) اجتماعی و ظلم و ستم نیز انتظار می‌رود، در جستجوی هویت خویش‌اند.»

جدای از آن که حقیقتاً تبعیض، انزوای اجتماعی و ظلم و ستم، نه صرفاً دیدگاه‌هایی «شخصی»، بلکه تجاربی «جمعی»اند، چنین عقیده‌ای بر امکان تفسیر این که کار سانچز، از بسیاری جهات، به روایت تاریخی عرضه شده در فیلم نزدیکتر است تا آثاری که «عمیقاً» پورتوریکویی در نظر گرفته می‌شوند، تاکید می‌کند.

این اصل که هنر پورتوریکو «بازتابی» از تاریخ (این کشور) است، و این که با نگریستن به هنر «خود» می‌توان تاریخ را (به عنوان موضوعی شفاف) فهمید، کمتر نشانی از درک (شرایط) پخش، عرضه و مقررات تولید آثار هنری یا خصلت واسطه‌ای (میانجی شده) آن دارد. نگرش مذکور علاوه براین، کاملاً گرایشات سیاسی همسو اما تحقیق نشده بسیاری از هنرمندان را کنار می‌گذارد (شاید اینجاست که نوعی جامعه شناسی هنری مفید است)، و در عین حال نیز ابهامات، تناقضات و تنش‌هایی را که همواره جزیی از همه آثار هنری‌اند نادیده انگاشته می‌شود. اگر واقعاً هنر پورتوریکویی منعکس کننده «ارزش‌های فرهنگی ما»ست، چرا هیچ دیوارنگاره تقدیر و ستایش از مفاهیمی نظیر؛ پاکدامنی، تبعیض جنسی، حس آمریکادوستی و.... که خیلی از پورتوریکویی‌ها آن‌ها را ارزش‌های پورتوریکویی قلمداد می‌کنند، وجود ندارد؟ فیلم Purto Rico: Arte. آمیزه قدرتمندی از یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های رایج در فرهنگ پورتوریکو را برای ما فراهم می‌کند؛ آنچه که با این حال، همچنان نیاز به بررسی‌های نقادانه دارد.

پس گفتار

حال که تقریباً به انتهای مقاله رسیده‌ایم می‌بینم تا چه حد این ملاحظات ناکافی و غیرقطعی (نسبی)اند؛ و نیز تا چه اندازه فقط آن زمانی که منتقدان، فیلمسازان، و یا تماشاگران بیشتری دست به قلم ببرند، ممکن است واقعاً چنین فرضیات و قضایایی بامعنا شوند. گفتیم که در میان آثار فیلمسازان زن پورتوریکویی، البته وقتی که به «کالبد» آن‌ها دقت شود، گرایش‌های مختلفی می‌توان یافت. گرایش نخست و عمدتاً در بین آثار آمریکامحور دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی، پرداختن به دغدغه‌های اولیه و نیز اتخاذ تدابیر ویژه متنی به قصد تغییر رفتار و رسیدن به خودتوانمندسازی از راه «ساخت توافقی» است. دسته دوم، و غالباً در بین فیلم‌های مستند جزیره - محور، گرایش «شیفتگی به تاریخ است»؛ ضرورت کاواشی در باب خاستگاه‌های استعماری امور خاص، البته با پرهیز از تنش‌های سیاسی داخلی و به لطف الگو روایات ملی‌گرا، و در آخر، تولیدات تجربی و داستان‌های زن‌محورند؛ آن هم با تاکیدات مختلف بر صدا و جریانات «ناخودآگاه» زنان، و نیز تمرکز بر سوبژکتیویته با اندکی پیمایش مسأله جنیست زنان و ارتباطش با فرهنگ عامه. با این حال اکنون که چنین گرایشاتی بازگو شده‌اند، تنها خواهان طرح این پرسش‌اند که چرا اینگونه مسائل، و آن هم به این شیوه، از سوی فیلم (ویدئو)سازان پورتوریکویی مورد توجه واقع شده‌اند. بررسی چنین سوالاتی نیاز به تلاش پژوهشی درازمدت در باب جنبه‌های گوناگون مرتبط با موضوع دارد؛ مسائلی نظیر جامعه‌شناسی سازندگان، رابطه میان مخاطبین (از جمله منتقدان) و آثار، و نیز ساختارهای سرمایه و انجام بررسی‌های دقیق‌تر پیرامون منابع، راهکارها و بینامتنیت. این کار همچنان باید انجام پذیرد. ■

پی‌نوشت‌ها

۱- The Division de Educacion la comunidad (اداره آموزش‌های اجتماعی) ابتکاری دولتی بود تا از هنر (تجسمی، عکاسی و فیلم) در آموزش و تشویق به تغییر در میان روستاهای پورتوریکو استفاده کند. در فاصله بین سال‌های دهه چهل تا پنجاه میلادی، بیش از صد فیلم که بعضی به

مسائل زنان می‌پرداختند ساخته شد.

۲- کتاب Kino Garcia درباره سینمای پورتوریکو با نام Breve Historia del cine puertorriqueno (۱۹۸۴)، نقطه آغاز بسیار مفیدی است اما کتابی راجع به نقد یا تاریخ نقد و تفسیر نیست.

3- Cleode Verberena

۴- Cathernie Benamou، «فیلمسازی در آمریکای لاتین»، نقطه دید: لاتین، مجموعه فیلم‌های لاتین؛ راهنمایی بر زنان فیلمساز Punto de vista، بی‌تاریخ، صفحات ۸ و ۷. هرچند که قراردادن پورتوریکو در بافتی کاملاً آمریکای لاتینی فرضی اشتباه است، اما من از آن رو چنین انتخاب کردم که مجبور به بازنویسی این بخش از مقاله نباشم. برای بحث گسترده‌تری راجع به چالش‌های موجود در خصوص تعریف هویت سیاسی پورتوریکو به دائره المعارف زیر رجوع کنید؛ «فراسوی ملی‌گرایی و استعمارطلبی: بازاندیشی تخیل سیاسی پورتوریکو»، ویراسته Ramon Grosfoguel و Frances Negron-Muntaner.

۵- Liz Kotz، «داستان‌های غیررسمی: مستندهایی ساخته لاتینی‌ها و زنان آمریکای لاتین»، El centro، بهار ۱۹۹۰، صص ۵۹-۵۸.

۶- Lillian Jimenez، «از حاشیه تا مرکز: سینمای پورتوریکویی در آمریکا» El centro، بهار ۱۹۹۰، صص ۴۲-۲۸.

7- Linda Fregoso

۸- Rasalind Fregoso، «جشن پانزده‌سالگی چیکانای ضدزیبایی‌شناسی» El centro، بهار ۱۹۹۰، صص ۹۱-۸۷.

9- Beni Matias

10- Marei Rcaven

11- Poli Marichal

۱۲- Kino Garcia اظهار می‌کند که نخستین فیلم پورتوریکوییکه توسط یک زن ساخته شده، Laguna Soltra ساخته Maggie Babb روزنامه‌نگار است (۱۹۶۹).

13- Lillian Jiménez

14- Liz Kotz

۱۵- Liz Kotz، «داستان‌های غیررسمی» El centro، ص ۶۱.

16- Frieda Medin

17- Mari Mater O'Neil

18- Blanca Vazquez

۱۹- Blanca Vazquez، «پورتوریکویی‌ها و رسانه‌ها: گفتاری فردی» El centro، بهار ۱۹۹۰، صص ۱۵-۴.

۲۰- در مقالاتی به مشکلات استفاده از نگرش «جامعه» پورتوریکویی پرداخته‌ام، نظیر: «انتقال جوامع/شکل‌گیری ائتلاف‌ها» (با Kelly Anderson، Alex Juhasz، Indu Krishnan)، Fleix، جلد ۱، شماره ۲، بهار ۱۹۹۲، صص ۷۲-۶۶ و «اخلاق رسانه‌های جمعی»، The Independent، ماه مه ۱۹۹۱، صص ۲۲-۲۰.

۲۱- استفاده از مفهوم هویت نزد فیلمسازان چپ‌گرا و تمرکزی ملموس‌تر از سوی فیلمسازان آمریکایی، نه تنها ممکن است به طرزی بنیادین مرتبط با ایدئولوژی‌های سیاسی متفاوت در خصوص مناسبات آمریکا/پورتوریکو باشد، بلکه می‌تواند به موضع‌گیری سوبژکتیو آن‌ها نیز ارتباط پیدا کند. در حالی که چپ پورتوریکو اقلیتی سیاسی با نفوذ فرهنگی بسیار است، فیلمسازان آمریکایی اقلیتی قومی هستند که گاهی حتی نفاق می‌تواند (برای آن‌ها) مانعی در روند دستیابی به جایگاهی مهم درون ساختارهای اجتماعی باشد.

۲۲- بسیاری از گفتمان‌ها و فیلمسازی اقلیت آمریکا با این نگرش قاعده‌مند شده‌اند که «همذات‌پنداری» تنها جریانی است که بین تماشاگر و یک متن دیداری به وقوع می‌پیوندد. من این دیدگاه را در کارهای جدی‌ام به چالش کشیدم، آثاری نظیر:

Watching Tonques Unit(ed) while Reading Zami: Mapping Boundaries in Black Gay and Lesbian Narratives.

ویراسته Angharad Valdirias و در مبحث من «هویت پورتوریکویی» راجع به روابط میان تلویزیون پورتوریکو و آمریکا.

23- Frank Bonila

24- Zydia Nazario

۲۵- Burundanga واژه‌ای است که در زبان عامیانه و ادبی به معنای «ریخت و پاش» و «هرج و مرج» است.

۲۶- کوپن‌های غذا، که در راستای اعطای امتیازات مدنی به افراد کم درآمد پرداخت می‌شد. [م]

۲۷- «scar» یعنی زخمگاه؛ جای زخم و سوختگی پس از التیام، که در بازی زبانی با متجانس خود «Star» (ستاره) واقع شده است.[م]

28- Maira Oritz

۲۹- ترس روانی ناشی از حضور در مکان‌های تنگ : Claustrophobic

30- Luis Rafael Sanchez

۳۱- روانشناس فرانسوی: Lacan

32- Sonia Fritz

33- Juan Sanchez