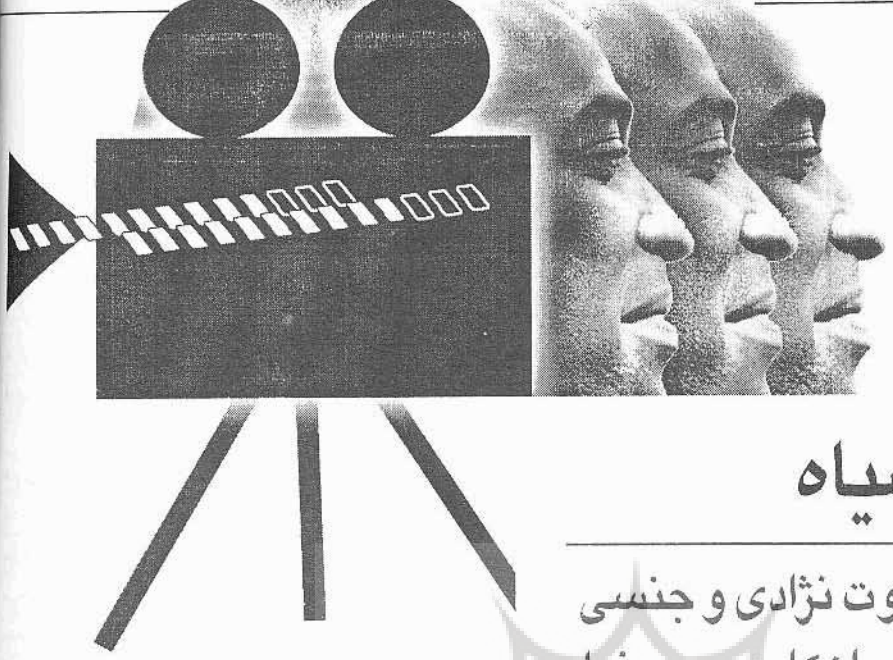

قاره‌های سیاه

معرفت‌شناسی تفاوت نژادی و جنسی در روان‌کاوی و سینما

فرزان سجودی

قارهٔ سیاه به مثابهٔ عبارتی استعاری

کاربرد عبارت «قارهٔ سیاه» برای ارجاع به جنسیت توسط فروید در نظریهٔ فمینیستی، به درونمایهٔ همیشگی تبدیل شده است. در این عبارت جنسیت مؤنث به قلمروی ناشناخته تشبیه شده است، به سرزمینی پر رمز و راز و غیر قابل شناخت که از نگاه نظری و در نتیجه توان معرفت‌شناختیِ روانکاو پنهان مانده است. با این وجود، سئوال مناسب و بجا این نیست که «قارهٔ سیاه چیست؟»، بلکه این است که «قارهٔ سیاه کجاست؟» این واقعیت که خود فروید این عبارت را از متن‌های استعماریِ دوران ویکتوریا وام گرفته است و در آن‌جا مقصود از آن قارهٔ آفریقا بوده است، غالباً به فراموشی سپرده می‌شود. پاتریک برانتلینگر می‌گوید: «وقتی مکتشفان، میسیونرها و دانشمندان دوران ویکتوریا، قارهٔ آفریقا را غرق نور کردند، آفریقا سیاه شد، زیرا این نور از طریق ایدئولوژی امپریالیستی که به نام تمدن در پی ریشه‌کنیِ رسوم بدوی برآمد دچار انکسار شد.» این عبارت به‌واقع نشانگر رد تاریخیِ پیوند فروید با تصورات استعماریِ قرن نوزدهم است. عبارت «قارهٔ سیاه» در سفرهای درون متنی‌اش از انگیزهٔ استعماری آفریقا تا شرح فروید از جنسیت زنانه، به مثابهٔ چیزی رمزگونه، تا نقدهایی که نظریه‌پردازان فمینیست بر روانکاوی نوشته‌اند (بخصوص در Speculum of the other woman نوشتهٔ ایریگاری)، جنبهٔ تاریخیِ خود را کاملاً از دست داده است. در ارتباط فروید با این انگارهٔ استعماری نیز، چیزهایی محو شده است. اگر چه فروید «ایدئولوژی امپریالیستی که به نام تمدن در پی ریشه‌کنیِ رسوم بدوی باشد» را ذکر نمی‌کند، تقابل دوتایی بین بدوی و متمدن در ارتباطشان با جنسیت، یکی از عناصر اصلیِ شکل‌دهندهٔ اندیشهٔ او بود، عنصری که غالباً در مطالب نوشته‌شده تحت تأثیر لاکان به مثابهٔ جنبهٔ «بیشافرویدی» متون فرویدی پذیرفته نمی‌شود.

جین گالوپ در پانوشتی که برای مقاله‌اش تحت عنوان «استعاره و مجاز در خوانش لاکان» نوشته است، به‌نظر می‌رسد دلمشغول موقعیت متنیِ قارهٔ سیاه است تا محل جغرافیایی آن:

> «قارهٔ 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 این وجود، من هنوز نتوانسته‌ام جای آن را در متن‌های فرویدی پیدا کنم، شاید این نقطه کور دیدِ من است.

بی‌اطلاعی از مرجع این عبارت «نقطهٔ کور» شخص گالوپ نیست، بلکه نقطهٔ کور بسیاری کسان دیگر نیز هست؛ زیرا متنی که این عبارت در آن بیان شده است (یا دست کم تنها موردی که من پیدا کرده‌ام) در نوشته‌های فروید جنبهٔ کاملاً حاشیه‌ای دارد. استعارهٔ قارهٔ سیاه را نمی‌توان در نوشتهٔ رایج فروید که معمولاً به آنها ارجاع می‌شود پیدا کرد؛ در «زن بودگی» یا «جنسیت زنانه» و یا در مقالاتی در باب نظریهٔ جنسیت. این استعاره در مطالبی که چندان مورد توجه نبوده است، یعنی در «مسألهٔ روانکاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» بکار برده شده است، رساله‌ای عمومی در مورد موضوع‌های کاملاً ثنی

مربوط به این‌که آیا افراد حرفه‌ای نیز می‌توانند روانکاوی کنند یا فقط پزشکان مجاز به چنین فعالیتی هستند. در مسیر بحث‌هایی که در مورد نظریهٔ روانکاوانهٔ جنسیت در کودکی مطرح می‌شود، فروید شرح می‌دهد که آلت جنسی زنانه هیچ نقشی در این جنسیت بازی نمی‌کند، زیرا کودک هنوز آن را کشف نکرده است:

> تأکید کلاً بر آلت جنسی مردانه متمرکز می‌شود، همهٔ علاقهٔ کودک به سمت این سؤال جهت می‌یابد که آیا هست یا نیست. ما اطلاع چندانی از زندگی جنسی دختر بچه‌ها نداریم. در حالی که در مورد پسربچه‌ها این‌طور نیست. اما نباید از این تمایز دچار شرم شویم؛ به هر حال، زندگی جنسی زنان بزرگسال نیز برای روانکاوی چون «قارهٔ سیاه» است. اما این را می‌دانیم که دختران عمیقاً متوجه فقدان آلت جنسی که برابر با آلت جنسی مردانه تلقی می‌شود هستند؛ بر این اساس آنها خود را در جایگاهی مادون تلقی می‌کنند و این «حس حسادت و غبطه نسبت به آلت جنسی مردانه» منشاء عمدهٔ واکنش‌های ویژهٔ زنان است.

به این ترتیب، استعارهٔ قارهٔ سیاه بر دین بافت باز می‌گردد به مضمون‌های عتیم بودن، فقدان و غبطه. در این جا بحث این است که بی‌اطلاعی روانکاو از وضعیت جنسی دختران خردسال، قابل توجیه یا دست‌کم درک شدنی است، زیرا او در مورد جنسیت زنان بزرگسال نیز چیزی نمی‌داند و یا فقط اطلاعات اندکی دارد. زنجیره‌ای شکل می‌گیرد که جنسیت کودکی را با جنسیت زنانه و سرانجام بیگانگی نژادی [racial otherness] به هم پیوند می‌زند، زیرا صفت «سیاه» در عبارت قارهٔ سیاه نه فقط دلالت بر ناشناخته‌بودن دارد، بلکه معرف سیاه بودن به مفهوم نژادی آن نیز هست. آفریقا «سیاه» است زیرا ساکنان آن «سیاهند».

و بی‌تردید در پاراگرافی که بلافاصله قبل از پاراگرافی که استعارهٔ قارهٔ سیاه در آن بکار رفته آمده است، فروید با مقایسهٔ این فرآوردهٔ نظریهٔ روانکاوی با انگارهٔ «انسان بدوی» از شرح روانکاوانهٔ «جنسیت آغازین در کودکان» دفاع می‌کند. او در ادامهٔ مطلب مدعی می‌شود که در زندگی طبیعی کودک امروزی، ما هنوز می‌توانیم همان عوامل باستانی را که زمانی در روزهای آغازین تمدن بشری غالب بوده‌اند بیابیم. کودک در روند رشد ذهنی، تاریخ نژاد [Stammesgeschichte] خود را به شکلی فشرده تکرار می‌کند، درست همان‌طور که رشد جنینی، معرف تکامل جسمی است.

این در واقع شرحی است بر دعای معروف فروید که پدیدآیی فردی، تکرار پدیدآیی نوعی است. در ترجمهٔ نقل قول فوق به نظر می‌رسد، بهتر است به‌جای واژهٔ «نژاد» از واژهٔ «نوع» استفاده کنیم زیرا فروید، در این مطلب و به‌طور کلی، بر نگاشت تمایز بین بدوی و متمدن به محوری زمانی یا تاریخی و نه به محوری مکانی تأکید می‌ورزد. «بدوی» متعلق به زمان‌های دور است، «کودکی» انسان نوین است [همان‌طور که واژهٔ Stamm به معنای سلسله نشان می‌دهد]. با این وجود، تکای فروید بر منابع انسان‌شناختی نشان می‌دهد که مفهوم بدوی‌بودن، نه فقط به صورت تاریخی و در زمانی، بلکه به صورت 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 مربوط با نژادهای «بدوی» تلقی می‌شود، که البته برخی از آنها در «قارهٔ سیاه» زندگی می‌کنند).

> در میان نژادهای [Volkern] مختلف که از سطح تمدن پایینی برخوردارند (به همان‌هایی نژادهای متمدن [Kulturvolker] نظیر رسیده‌اند) تمایلات جنسی کودکانه وجود داشته‌اند و این تمایلات لگام گسیخته‌اند. آیا بین این لگام گسیختگی تمایلات جنسی و عدم تحقق توده‌ای بر اثر شروع نابهنجار توده‌ای عصبی کند؟ آیا بین قید و تمایلات جنسی در عین حال به فقدان شدید تمایل به دستاوردهای فرهنگی منجر نمی‌شود؟

این نژادهای «فرودست» که دارای جنسیت آزادند و عاری از هر نوع روان‌رنجوری، به عبارتی، غیرقابل روان‌کاوی هستند و لذا محدودیت‌های دانش روان‌کاوی را نشان می‌دهند. نباید اهمیت مقولهٔ نژاد را در شکل دادن به مفهوم «غیر بودن» [otherness] بیگانه بودن در روان‌کاوی نادیده گرفت. در حالی‌که فروید برای بیان ناشناخته‌بودن جنسیت زنانه، نیاز به استعاره‌ای را حس می‌کند، دم دست‌ترین عبارت ممکن، «قارهٔ سیاه» است. از این دیدگاه، روان‌کاوی را می‌توان شکل کاملاً مبسوط قوم‌نگاری دانست: نگارش قومیت روان سفید غربی. سرکوب به پیش‌شرط بنای فرهنگ سفید می‌شود که به صراحت می‌گوید جنسیت زنانه به مثابهٔ ردی عمل می‌کند، در آن‌چه مستثنی شده و کنار گذاشته شده است.

موضوع مقالهٔ «مسألهٔ روان‌کاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» نیز به مفهومی گسترده‌تر، مسألهٔ دانش روان‌کاوی است و این‌که چه کسی می‌تواند مدعی دانستن آن باشد. واکنشی است به بحثی کاملاً خاص و محلی دربارهٔ قوانین کشور اتریش که روان‌کاوی توسط افراد فاقد درجهٔ دکتری در طب را ممنوع کرده است [و در این مفهوم «شخص غیرحرفه‌ای» یعنی کسی که دکتر طب نباشد]. فروید «مسألهٔ روان‌کاوی توسط افراد غیرحرفه‌ای» را در «فاع از تئودور ریک نوشت که بیماری او را متهم کرده بود به تخطی از یک قانون قدیمی. تریش و اقدام به طبابت قلابی؛ زیرا ریک پزشک نبود. مقاله عنوان فرعی «گفت‌وگو با شخصی بی‌طرف» را دارد و به صورت گفت‌وگویی دونفره نوشته شده است. «شخص بی‌طرفی» که فروید می‌آفریند، در واقع صلاً بی‌طرف نیست، و همان مقاومت معمول را در برابر نظریهٔ روان‌کاوی نشان می‌دهد تا به فروید امکان دهد همهٔ توانایی‌های بلاغی خود را بکار گیرد. این مقاله که ملغمه‌ای است عجیب از طرح گسترده مسائل آموزشی [یا گوزیک] و طرح محدود مسائل مباحثه‌ای به دو طریق مسألهٔ دانش را مطرح می‌کند: ۱. یکی این سؤال که در واقع دانش روان‌کاوی از چه تشکیل شده است. ۲. و این سؤال که چه کسی حق دارد در مقام روان‌کاو سخن بگوید، به عبارت دیگر چه کسی به این دانش دسترسی دارد [مسألهٔ مشروعیت‌بخشیدن به یک جایگاه در گفتمان]. تصادفی نیست که استعارهٔ قارهٔ سیاه ـ که آمیزه‌ای است از دو نوع فقدان دانش، یکی فقدان دانش و مورد تمایزات جنسی و دیگری در مورد تمایزات نژادی ـ در چنین متنی به کاربرده می‌شود. زیرا بیگانه بودن [otherness] چه جنسی باشد و چه نژادی، معمولاً به شکل مسألهٔ محدودیت دانش و لذا محدودیت دید، شناخت و تمایز مطرح می‌شود. در متن فروید زنان ـ و تأکید کنیم که اینان زنان سفیدپوست اروپایی‌اند ـ و

نژادهای «بدوی» به طریقی، از طریق مقابله با لاف دانش روان که روان‌کاوان مدعی آن هستند، عمل می‌کنند، با این تفاوت مهم که زنان سفیدپوست معمای درونی را بنا می‌نهند (به قول هگل "دشمنی در درون دروازه‌های خودمان") در حالی‌که نژادهای «بدوی» معمایی بیرونی را به‌وجود می‌آورند.

استعارهٔ قارهٔ سیاه نشانگر وجود نوعی شکل‌گیری تاریخی و پیچیدهٔ مقوله‌های تمایز جنسی و تمایز نژادی است. مضمون زن سفید و مفهوم استعماری «سیاه» به گونه‌ای خارق‌العاده در این استعاره در هم تنیده‌اند. همان‌گونه که آفریقا قارهٔ بدوی تاریخ تلقی می‌شد، زن بودگی (ویایی نیز معرف حضوری ناب و فاقد زمان منظور می‌شد (که به‌نظر فروید تاریخ روانی آن تقریباً دست‌نیافتنی می‌نمود). هرچند این استعاره روابط بسیار پیچیدهٔ بین تمایزات نژادی و جنسی را آن‌گونه که استعمار به صراحت بیان کرده است، فرو می‌کاهد و بسیار ساده می‌کند، استعمار به حضور زن سیاه (که این استعاره تقریباً آن را تا حد نیستی تنزل داده است) به مثابهٔ عنصری بسیار مهم نیاز داشت. گفتمان‌های استعماری عکاسی، شعر و مقاله، غالباً زن آفریقایی و قارهٔ آفریقا را معادل هم تلقی می‌کردند. فتح دومی به منزلهٔ تصرف موفقیت‌آمیز اولی تلقی می‌شد. در متن مجموعه‌ای از عکس‌ها که در آفریقا و در بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۹۱۸ گرفته شده‌اند، و با ارجاع مشخص به عکسی تحت عنوان «دختری از قبیلهٔ بگیوک» نیکولاس مونتی می‌نویسد:

> به طریقی کاملاً خاص، شهوانیت به رسانه‌ای برای برقراری تماس، برای راهیابی به رازهای طبیعت، واقعیت و «بیگانه‌بودن» قارهٔ [آفریقا] بدل می‌شود. غریب زن آفریقایی و تصرف او استعاره‌ای می‌شود برای فتح خود آفریقا. نوعی نمادگرایی قوی شهوانی زن‌بودن، زن را چنان جاذبهٔ سرزمین پیوند می‌دهد که این دو به یک مفهوم واحد بدل می‌شوند، و افسونی مرگ‌آور و مقاومت‌ناپذیر به هر دو نسبت داده می‌شود.

البته قابل رؤیت بودن قارهٔ سیاه از طریق عکس در معرض دید قرارگرفتن بی‌وقفهٔ نوعی شهوانیت بومی را تحمیل می‌کند. در گفتمان عکاسی، که قارهٔ سیاه را به خانهٔ اروپاییان آورد، غریب بودن و شهوانی بودن در هم ممزوج شدن، و زن آفریقایی را به مثابهٔ دال جنسیت مفرط و غیرقابل قیاس معرفی کرد. بعدها برای سرزنش زن سیاه به‌خاطر آن‌چه مردان سفید بر سرشان آوردند به این انگاره‌ها متوسل شدند.

همان‌طور که ساندر ال. گیلمان گفته است، زن هوتنتوت [Hottentot] برای اروپاییان به نمونهٔ شاخص این جنسیت اغراق‌شده بدل شد. در بررسی‌ها و رساله‌های پزشکی جنسیت زن هوتنتوت به مثابهٔ نوعی آسیب‌شناسی (پاتولوژی) تعیین شد. گیلمان هم چنین به پژوهش‌های فرهنگیِ انجام‌شده در اواخر قرن نوزدهم در زمینهٔ تعیین نوعی وابستگیِ نزدیک بین زن هوتنتوت و فاحشهٔ سفیدپوست که به همان شکل موضوع حوزهٔ بخصوصی از آسیب‌شناسی پزشکی است، اشاره می‌کند. ناهنجاری‌های جسمیِ فاحشه آن‌گونه که در مطالعات «علمی» نشان داده شده است و هم‌چنین آن‌گونه که در کارهای زیبایی‌شناختی تجلی یافته است، غالباً به گونه‌ای حیرت‌انگیز با ناهنجاری‌های جسمیِ زن هوتنتوت قابل قیاس است؛ تا حدی که «تصویر فاحشه در اواخر قرن نوزدهم... با تصویر سیاه در هم آمیخته بود.» در پرتره‌ای که مانی [Manet] تحت عنوان نانا [Nana] کشیده است، برخی مشخصه‌های جسمی نشان می‌دهد که «حتی زیباییِ ظاهریِ نانا، نشانهٔ سیاه پنهان در درون اوست. همهٔ نشانه‌های بیرونی راه به آسیب‌شناسی درونیِ زنی که تجلی جنسی یافته است می‌برد.» در رمان زولا نیز، نانا در اثر بیماریِ آبله می‌میرد و در هنگام مرگ، «در راه بازگشت به سیاهیِ زمین گام برمی‌دارد، تا آن چهرهٔ دهشتناک هیولاواری را بپذیرد که متعلق به دنیای سیاهان تلقی می‌شد؛ دنیای «بدوی»، دنیای بیماری». در هر حال این خویشاوندیِ ویژه بین زن سفید و زن سیاه بسیار محدود است. زن سفید به لحاظ غیرقابل شناخت بودنش و همچنین افراط جنسی‌اش، بی‌تردید پیوند صوریِ نزدیکی با مفهوم «سیاه بودن» دارد. از سوی دیگر، زن سفید «متمدن»، نمونهٔ 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 همیشهٔ در آستانهٔ «لغزش و بازگشت» به سیاهی‌ای هستند که یا فحشا قابل قیاس است. زن سفید در این نظام نقطهٔ ضعف محسوب می‌شود، و دلالت می‌کند بر ریسمان بسیار نازک و آسیب‌پذیر تمدن.

در گفتمان عکاسی استعماری، گفتمان پزشکی گیلمان، یا زبان‌های زیبایی‌شناختی قرن نوزدهم، تمایلات جنسیِ اغراق‌آمیز سیاه در چارچوبی دیداری تجلی یافته است. کنش دیدن است که نوعی تضمین معرفت‌شناختی تلقی می‌شود. «سیاه بودن» نانا تجلیِ بیرونی پیدا می‌کند، طوری که بتوان آن را دید و لذا تصدیق کرد. بنابراین جای تعجب نیست که سینما به منزلهٔ یک نهاد، این پروژهٔ استعماری را می‌پذیرد و مناسبات خود را در منطق روایتی منحصر به‌فرد بصریِ آن باز می‌نویسد. به مثابهٔ ژانر ممتازِ معرفِ این پدیده، می‌توان فیلم‌های روایتی سفرنامه‌ای یا ماجراجویانهٔ دههٔ ۳۰ را نام برد که در آن میان کینگ کنگ مرین سی. کوپر (۱۹۳۳) نمونه‌ای بارز است. شهوانیت کینگ‌کنگ، نتیجهٔ مجاورت تحریک‌آمیز زن سفیدپوست بلوند و قدرت جنسیِ بسیار زیادی است که تلویحاً کینگ کنگ داراست و بی‌تردید با ترس‌آفرینی و مهارنشدنی بودن مرد سیاه در پیوند است. در این‌جا، در سینمای هالیوود، درست مانند استعارهٔ فرویدی قارهٔ سیاه، آن‌چه محو و نامربی می‌شود، زن سیاه است. خشونت نمادی که در پروژهٔ استعماری هالیوود به نمایش گذاشته می‌شود، در ژانر ماجراجویی اواخر دههٔ ۱۹۳۰ 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، ملودرام مادرانه. در فیلم ونوس موطلایی [Blonde Venus] ساختهٔ ژوزف ون استنبرگ در سال ۱۹۳۲، مارلن دیتریش پا را از خط متمایزکنندهٔ جایگاه محترمانهٔ زن از فحشا (سفید بودن در برابر سیاه بودن در انگارهٔ قرن نوزدهمی) فرا می‌گذارد. در ملودرام مادرانه،

شخصیت فاحشه سانسور نمی‌شود، بلکه با بازنمود آن در متنی غم‌انگیز، آمیخ نوعی دلسوزی و ترحم قرار می‌گیرد. تجدید نظر در اخلاقیات جنسی که با ظهور «زن نوین» در دهۀ ۱۹۲۰ همراه بود، درک انعطاف‌پذیرتری از تمایلات جنسیِ زن سفیدپوست می‌طلبید که به نوبۀ خود، قطب‌بندی بانوی محترم عصر ویکتوریا و فاحشه را تضعیف کرد. در واقع، مارلین دیترش در پایان فیلم با بازگشت به خانواده به مفهوم هسته‌ایِ آن اصلاح می‌شود. با این وجود، فروپاشی فریب‌لوقوع تقابل بین انواع زن سفیدپوست، امکان فروپاشی برخی تمایزات نژادی را محتمل می‌کند. «سیاه درون» تا حدّ با نقشی که به عنوان فاحشه دارد ابعادی که در قرن نوزدهم، کانون تمایلات جنسیِ افراطیِ زنانه محسوب می‌شدا پیش‌بینی می‌شود. اگر تمایلات جنسی افراطیِ زنانه در آن زیر طبقه [نسبی] مهار نشود، وضعیت زن سفیدپوستِ طبقۀ بالا به مثابۀ نمادین خدش نژادی، تهدید می‌شود.

در ونوس موطلایی صحنه‌ای است که به‌نظر می‌رسد با وارونه کردن آن‌چه برای تابلوی مانی و رولا رخ می‌دهد، واکنشی خشونت‌آمیز باشد. به این معضل. وقتی مارلن دیترش از لباس میمونی خود خارج می‌شود، سیاه بودن از جوهر درونیِ نانا به لباسی مبدل تبدیل می‌شود که می‌توان آن را از تن کند. وقتی دیترش به آرامی پنجه‌های بزرگ گوریلیِ خود را از دست بیرون می‌کشد، دست‌هایی سفید و ظریف پدیدار می‌شوند و وقتی سر گوریلی خود را بیرون می‌کشد تا آن را با کلاه گیس طلایی عوض کند، او شمایلی [icon] را با شمایلی دیگر عوض می‌کند. گویی زن‌بودگیِ سفید با زور و تلاش یک بار و برای همیشه و در فرآیند کالایی شدگی انگارۀ جنسیت زنانۀ سفید از «سیاه بودن» جدا می‌شود. این کالایی‌شدگی قبلاً با دانوی نقش حسمک‌زنی که روی آن نوشته شده است، «ونوس موطلایی» و آثار سکانس است و به‌تدریج در تصویر دیترش محو می‌شود، که خود را در مقابل آینه آماده می‌کند. اعلام شده است. در این‌جا سیاه بودن صرفاً به مثابۀ عامل قیاس عمل نمی‌کند [آن‌گونه که در قیاس زن هوتنتوت و فاحشه عمل می‌کرد] بلکه به منزلۀ نوعی صمیمۀ شهوانیِ سفیدبودن مطرح می‌شود. زن سیاه [که معرف آن گروه همسرمانی است که عمدتاً تشکیل شده است از زنان سفیدپوست که صورت‌هایشان را سیاه کرده‌اند و کلاه گیس‌های بزرگ سیاه بر سر گذاشته‌اند و سپر و نیزه به دست گرفته‌اند] حکم میزانسن زن سفید را دارد. مرد سیاه که صورت نمادین آن، لباس گوریل است، چنان به‌طور کامل لهی شده است که متصدی سیاه‌پوستِ یار را فقط می‌توان برای لحظۀ زبان ناشی از ترس و به جهت خلق حالتی خنده‌آور نشان داد. او به یک مشتریِ زن سفیدپوست می‌گوید: «اگر آن حیوان واقعی بود، من این‌جا نبودم.» اما شاید تهدید زن سفید، خطرناک‌تر از تهدید آن حیوان است. قارۀ سیاه در این‌جا به مثابۀ درونمایۀ معمول و جاافتاده، با ارزش خود در حکم چیزی تماشایی، در حکم صحنه، نقش می‌بندد.

موضوع‌نگاری نمادینی که زن سیاه را در ارتباط با زن سفید قرار می‌دهد، از نوعی است که گونه‌های پیش‌زمینه و پس‌زمینه را، حضور و غیاب را فعال می‌کند. در ساختار فرهنگی‌شان نوعی دوسویگی وجود دارد که در برخی گفتمان‌ها به گونه‌ای قوی نقش بسته است، از جمله در روان‌کاوی، سینما و نظریۀ فمینیستی. هدف این مقاله پی‌گیری رد برخی از این پیوندهای متقابل در متن پس‌زمینۀ وسیع‌تر بیان تاریخی ایدئولوژی‌های نژادی و جنسی از اواخر قرن نوزدهم به این سو است. چرا تفاوت‌های نژادی چنین مستمر در تمایلات و صناعت‌های جنسی آمیخته است؟ آیا روان‌کاوی صرفاً این عملیات شریک است یا آن‌که در تحلیل آن بالقوه عقید است؟ در این‌جا من کار فروید و فرانتس فانون را به مثابۀ مواردی از دلمشغولیِ روان‌کاوانه به این سؤالات جدّ می‌کنم. جایگاه مهم زن سفید در نظام نژادگرانه موقعیتی که غالباً زن سیاه را به قلمروی بیرون از قلمرو زن بیرون می‌رانند - در روان‌کاوی و در توجه فروید به استعارۀ قارۀ سیاه و هم‌چنین در تحلیلی که فانون از تجاوز و جایگاه آن در رابطه با ذهنیت [سوبژکتیویته] زنانه ارائه کرده، پذیرفته شده است. در سینما نیز در فیلم‌های متنوع از جوید یک ملت [گریفیث، ۱۹۱۵] گرفته تا تقلید زندگی [داگلاس سیرک، ۱۹۵۹]، این جایگاه برای زن سفید پذیرفته شده است. هر دو فیلم را در این‌جا به تفصیل مورد بررسی قرار خواهم داد. اما فانون روان‌کاوی سطح، روان‌کاوی قابلیت رؤیت را نیز ارائه کرده است که در تحلیل سیاست نژادی سینما بالقوه مفید است. تاریخ یک ملت که در رشد تاریخی نظام کلاسیک روایت حکم سندی را یافته است، به‌طور مستقیم و از طریق تغییر چهره‌های دیداری هویت نژادی - سیاه بودن و سفید بودن - به نشانه‌هایی که بر چهره‌های نمایشی‌شان تأکید شده است، به مواجهه با مسألۀ دیداری‌شدن [visibility] و ارتباط آن با سیاست نژادی می‌پردازد. تقلید زندگی ساختۀ سیرک که در اوج قدرت هالیوود ساخته شده است، نیز به مسائل دیداری‌شدن [visibility]، هویت نژادی، دانش و شناخت می‌پردازد. فیلم نخست، نگاشتی به لحاظ فرهنگی و تاریخی ویژه از روابط بین مردان سیاه و زنان سفید به دست می‌دهد و فیلم دوم گفتمانی منظم در باب روابط بین زنان سیاه و زنان سفید ارائه می‌کند. هر دو فیلم مسائل مهمی را دربارۀ 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 استعارۀ قارۀ سیاهند.

روان‌کاوی و نژاد: مورد فانون

نادیده انگاشتن یا بی‌توجهی به محل قارۀ سیاه در تفکر فمینیستی، نشانۀ مسأله‌ای است که اخیراً در گفتمان انتقادی برجسته شده است. نظریۀ فمینیستی آگاه به لحاظ روان‌کاوی، متهم می‌شود به اولویت قائل شدن برای تمایز جنسی نسبت به تمایز نژادی، و لذا ناتوانی در مواجهه با مسائل مربوط به ستم نژادی. ادعا صرفاً این نیست که نظریۀ 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 - زیرا آنها دچار واپس‌رانی [repression] و روان‌رنجوری نیستند - حتی به صورت ناخودآگاه - راه حل صرفاً این

نیست که این نظامی را که آنها را مستثنی کرده است بگیریم و در موردشان اعمال کنیم. استعارهٔ قارهٔ سیاه، از طریق قائل شدن قلمرو برای استعارهٔ دانش، نشانگر معضلی است که تا آن‌جا که پروژهٔ فروید به انگارهٔ استعماری و ساختاری دونمادی آن مرتبط است، هم نظری است و هم تاریخی: روان‌کاوی را نمی‌توان بدون برهم زدن مبانی آن در مورد مسائل تفاوت نژادی بکار بست.

کار فرانتس فانون [بخصوص پوست سیاه، نقاب‌های سفید] یکی از معدود تلاش‌هایی است که در جهت بکارگیری 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 روان‌کاوانهٔ نژادپرستی، ارتباط تنگاتنگی با بررسی حوزهٔ جنسیت دارد. این نکته، بخصوص در روابط بین سیاه و سفید مشاهده می‌شود، زیرا پیوسته فزون‌خواهی جنسی را به سیاهان نسبت داده‌اند. چرا جنسیت عرصهٔ اصلی تجلی صریح نژادپرستی است؟ از دیدگاه روان‌کاوی، جنسیت قلمروی است که در آن ترس و میل، نزدیک‌ترین پیوند ممکن را می‌یابند، در آن‌جا مفهوم بیگانه بودن [otherness] و غریب / شهوانی [exotic/erotic] غالباً در هم می‌آمیزند. تمایلات جنسی، اعم از دگرخواهی جنسی و یا هم‌جنس خواهی، غالباً از اثرات قطب‌بندی و تمایز تفکیک‌ناپذیرند، و اغلب آنها را با ساختارهای قدرت و برتری پیوند می‌زنند. کار فانون که تحت تأثیر افکار سارتر است ـ یعنی پوست سیاه، نقاب‌های سفید ـ پژوهش خود در استعمار و نژادپرستی را تا حد زیاد از طریق ردگیری جایگشت‌های مختلف در روابط بین مردان سیاه و زنان سفید، زنان سیاه و مردان سفید و مردان سفید و مزدان سیاه سازمان می‌دهد [رابطه‌ای که بدان پرداخته نشده است، رابطهٔ بین زنان سفید و زنان سیاه است، رابطه‌ای که من در ادامهٔ مطلب به آن باز خواهم گشت].

روش فانون ـ که التقاطی و بی‌ثبات است ـ مقولهٔ نژاد را پیوسته رو به تحلیل می‌برد و به این ترتیب، این سئوال 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، فقط اگر آنها ـ مرد یا زن ـ در تماس با سفیدان [استعمارگران] قرار بگیرند. مجاورت بین این دو است که تأثیرات روان‌رنجورانه به‌دنبال دارد و دیدِ اختلال‌آمیز خودشیفتگیِ دوگانه را به دنبال دارد. از دیدِ فانون، روان همیشه از قبل در جامعه بیان صریحی یافته است و موضوع بررسیِ او، فرد نیست، بلکه شبکهٔ اجتماعی نگاه‌ها، تمایلات، ترس‌ها و قانون‌شکنی‌هایی است که در نهاد استعماری / امپریالیستی زاده شده است. به علاوه، فانون از گسترهٔ عمل روان‌کاوی در «سطح ناکامی‌ها» گسترهٔ وابستگی آن به مقوله‌هایی چون شکست، فقدان و از خود بیگانگی و نوید نوعی کمال هستی‌شناختی به‌خوبی آگاه است. پژوهش او در چارچوب دو گزاره شکل گرفته است: ۱. گزارهٔ نخست در مقدمه آمده است ـ و سپس در نتیجه تکرار شده است ـ خود موضوع حیرت و تأمل بسیار بوده است، «هرچند پذیرش این نتیجه برای من بسیار دردناک است، چاره‌ای جز بیان آن ندارم: سیاه فقط یک سرنوشت محتوم دارد، و آن هم روی آوردن به سوی سفید است.» ۲. گزارهٔ دوم، که کمتر مورد توجه و اظهار نظر قرار گرفته است، در بخش نتیجه آمده است «چیزی تحت عنوان دنیای سفید وجود ندارد، اخلاقیات سفید و همچنین هوشمندی سفید نیز.» گزارهٔ دوم را می‌توان به مثابهٔ نوعی پاسخ به گزارهٔ اول خواند، پاسخی که سیاه بودن و همچنین سفید بودن ـ و در نتیجه نژاد را به منزلهٔ یک مقوله ـ را از جوهر وجودیِ خود تهی می‌کند. موضع به‌شدت انتقادیِ فانون نسبت به جنبش سیاهان ـ فلسفه و شعر آن که «سیاه بودن» را می‌ستاید ـ و نظرات او دربارهٔ عدم کفایت هستی‌شناسی، تأکیدی هستند بر دیدگاه او دال بر فروریزی مقوله‌های نژادی که یکی از جنبه‌های بنیادیِ پروژهٔ او را تشکیل می‌دهد. روابط نژادی در خیال و تصورات جای گرفته است.

هرچند، وقتی پای اثرات مادی و اقتصادیِ نژادپرستی مطرح می‌شود، نژاد به مثابهٔ مقوله‌ای دارای اهمیت سیاسی و روانی وجود دارد، اما معنای آن به لحاظ اجتماعی متغیر خواهد بود و نه جوهر زیستی. خودِ فانون، اولویت عامل اقتصادی را در «عقدهٔ حقارت» که به سیاهان نسبت داده می‌شود می‌پذیرد. با این وجود، از آن‌جا که فانون روان‌کاویِ خود را در مرزها قرار می‌دهد، آن‌جا که فرهنگ‌ها با هم تلاقی می‌کنند، بی‌تردید باید تحلیل خود را محدود کند به آن سیاهانی که تماس گسترده‌شان با فرهنگ سفید، امکان بدل شدنشان به نخبه‌ای تحصیل‌کرده را فراهم کرده باشد. به لحاظ تاریخی، آماج روان‌کاوی همیشه طبقات بالا و میانی بالا بوده است تا جایی که از دیدِ فروید، روان رنجوری ارتباط تنگاتنگ دارد با سطح فرهنگ و یا «تمدن» [به خاطر بیاورید که چطور فروید آزادی تمایلات جنسی نژادهایی که اولین گام‌ها را در تمدن برداشته‌اند، را با تمایلات جنسیِ «لایه‌های فرودست نژادهای متمدن» مقایسه می‌کرد]. پژوهش فانون بر تجربهٔ سیاهپوستی از اهالی مارتینیک [از جزایری که تحت استعمار فرانسه بوده است. م] متمرکز است که برای تحصیل به فرانسه سفر می‌کند و بخصوص فانون به مراحل خروج از جزیره، ورود به فرانسه و سپس بازگشت توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. فانون ادعا می‌کند که در روان‌کاویِ او، «بدوی جنگلی» جایی ندارد. این‌که بدوی جنگلی خارج از مناسبات روان‌کاویِ فانون قرار می‌گیرد، یادآور آن است که فروید نیز مدعی است «بدوی» قابل روان‌کاوی نیست. در حقیقت، فانون به نظام فکریِ فروید که تقابلی دو قطبی بین «بدوی» و «متمدن» قائل است تن در می‌دهد.

میل مرد سیاه‌پوست به سفید بودن، که فانون بسیار به بحث و بررسیِ آن پرداخته است، نتیجهٔ همانندسازیِ خود با این مفهوم‌سازیِ فرهنگی است و در نتیجه به از خود بیگانگیِ خودبه‌خودِ او منجر می‌شود. سیاه خود به عامل ترسِ خود بدل می‌شود. پذیرش نظام فکری فروید از سوی فانون نشانهٔ نوعی پرستش محافظه‌کارانهٔ فرهنگ اروپایی است که موجب می‌شود او در نقاب‌ها [Masks] آن فرهنگ را استانده‌ای هنجار تلقی کند. دست کم تا حدی همین موضوع مانع از آن می‌شود که فانون وجود تاریخ فرهنگی سیاه، میراث آفریقایی که خود می‌تواند قلمروی خودپو و قائم به ذات از دانش و اندیشه باشد را نپذیرد. از دیدِ فانون، مواجهه و تعامل فرهنگ‌ها، واقعیت تاریخیِ انکارناپذیری است و پیدایش روان‌رنجوری نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر آن.

روان‌رنجوری که فانون بررسی می‌کند، حول مسألهٔ هویت دور می‌زند. میل سیاه که در این‌جا فقط از طریق مواجهه‌اش با مفهوم سفید بودن تعریف شده است، به منزلهٔ میل به نوعی هستی‌شناسی متفاوت، میل به سفید بودن، تعیین می‌شود. اما «هیچ هستی‌شناسی در جامعهٔ مستعمره و متمدن قابل دستیابی نیست.» فانون این بحث را مطرح می‌کند که خانوادهٔ سیاه، برخلاف خانوادهٔ سفید، با کل ملت هم‌شکل [isomorphic] نیست و گذر سوبژهٔ سیاه از ملتی به ملت دیگر، همیشه با ضایعه همراه است. مواجههٔ سیاه با سفیدی به‌طور خودکار مواجهه‌ای آسیب‌شناختی است و اغلب

شکل خاصی از تقلید [mimicry] 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 است، و بررسی خود را در هر مورد، حول متنی ادبی متمرکز کرده است. در فصلی که عنوان «زنان رنگین پوست و مردان سفیدپوست» را با خود دارد، متن مورد مطالعه کتاب Je suis Martiniquaise [من مارتینکی هستم]، نوشتهٔ مارگوریه کاپسیا است که روحی رمان زندگی‌نامه‌ای است [البته فانون در این فصل اشاراتی سریع به داستان کوتاه «نی نی» نوشتهٔ بدولای ساجی دارد]. فانون بی‌وقفه و بی‌رحمانه میل کاپسیا به ازدواج با یک مرد سفید را مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ «هیچ نمی‌پرسد، هیچ نمی‌خواهد، آرزویی ندارد، جز اندکی سفیدی در زندگی‌اش». از دید زن سیاه، این میل نمایشی است برای روسن کردن پوست این نژاد و در نتیجه «نجات» آن؛ فانون این‌را به منزلهٔ نوعی آسیب‌شناسی در نظر می‌گیرد و عنوان «تحریک‌پذیری حاد عاطفی» را به آن می‌دهد.

برعکس، فصلی که عنوان «مردان رنگین پوست و زنان سفید» را بر خود دارد، شرحی همدلانه‌تر از رمان زندگی‌نامه‌ای Un homme pareil aux autres، نوشتهٔ ربه مارن، 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 روان‌رنجوری ژان، ارتباطی با رنگ پوست او ندارد، و نماد چیزی بیرون از خود نیست: «ژان روان‌رنجور است و رنگ پوست او، فقط زمینه‌ای است برای بیان ساختار روانی‌اش. اگر این تفاوت عینی وجود نداشت، او از هیچ آن را به‌وجود می‌آورد... من معتقدم که ژان نشانگر موردی از روابط بین سیاه و سفید نیست، بلکه معرفت حالتی خاص از رفتار فردی روان‌رنجور است که به‌طور تصادفی سیاه‌پوست هم هست.» نمود این رمان به مثابهٔ شرحی از روابط نژادی، فقط «ظاهری» است. چرا دو رویکرد کاملاً متفاوت در دو فصل متفاوت؟ چطور می‌توان این بی‌تباتی 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 ـ کاپسیا ـ مهم نیست که رنگ پوستش تا چه اندازه سفید است، به نمونهٔ نمادین سیاه بودن بدل می‌شود، که مشخصهٔ آن میل جذاب‌ناپذیر به تبدیل‌شدن به غیر [سفید شدن] است. از سوی دیگر، زن به واقع و از طریق تلاش بی‌وقفهٔ فکری‌ش به غیر بدل نشده است، و فقط به صورتی تصادفی، «اتفاقی» سیاه است. با توجه به این واقعیت که رفتار آسیب‌شناختی او به گونه‌ای انعطاف‌ناپذیر، از دید فانون، فردی است و سفید بودن، «حق» فردیت را به سویژه می‌دهد، پس زن بی‌نوید در طرح فانون به نوعی از سفیدبودن دست یافته است. نقاب سفید در مورد زن رنگین پوست، که در فلمرو تقلید و همرنگی جماعت، بیشتر خود را در خانهٔ واقعی‌اش حس می‌کند، بیشتر به مثابهٔ یک نقاب تلقی می‌شود.

روی دیگر «عقدهٔ روان وجودی» [psychoexistential complex] که فانون در مورد مبنای روابط استعماری می‌دانند نیز، در تحلیلی که از «سیاه ترسی» مردان سفید و زنان سفید ارائه کرده، مورد توجه قرار گرفته است. فانون به‌خوبی از منطق جنسی که سالودهٔ روابط بین مردان سفید، مردان سیاه و زنان سفید است آگاه است. ترس ناشی از سیاه بودن، ترسی است از نوع اضطراب جنسی، ترسی است که حول فرزون‌خواهی جنس مرد سیاه شکل گرفته است. آن‌چه می‌ماند ترس و میل همزمان مرد سفید است در ارتباط با توان جنسی که می‌داند هیچ‌گاه به آن دست نخواهد یافت. فانون یک بار دیگر به مفهومی فرویدی متوسل می‌شود و این پویش را فرآورده فرعی توسعهٔ فرهنگی می‌داند:

> هر دستاورد فکری ستژم نوعی افت در توان بالقوهٔ جنسی است. مرد سفیدپوست متمدن میل غیرمنطقی خود را برای راحیابی به حوزه‌های نامعمول جنسی حفظ کرده است. صحنه‌های عیاشی افراط‌آمیز، تجاوز بی‌کبره زنای با محارم... مرد سفید با فرافکنی امیال خود بر سیاه، طوری رفتار می‌کند که «گویی» این سیاه است که به واقع دارای آن امیال است.

گرچه به نظر می‌رسد این طرح مبتنی بر رفتار جبرانی مرد سفید و واگذاری متعاقب ترس‌های مرد سفید به زن سفید است و بر آن متمرکز شده است، در حقیقت این زن سفید است که در تحلیل فانون به رکن اصلی آسیب‌شناسی تبدیل شده است، و محل اصلی ضایعهٔ 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 سفید است: از «دختری که محرمانه به من گفت که هم‌بستر شدن با یک سیاه برایش وحشتناک‌آور است» تا مورد غیر قابل درک و اسرارآمیز زنی مبتلا به هیستری کلاسیک که نشانه‌های جسمی آن عبارتند از: بی‌قراری، ناپایداری حرکتی، تیک‌های عصبی و گرفتگی عضلانی، با داستان خیالی سیاهان بدوی، صدای توم تموم طبل‌ها، سان، و حلقه‌های وهم‌انگیز مرتبط است. فانون تیغتهٔ شیفتگی زنی فاحشه است به این داستان که زنی سفیدپوست با مردی سیاه هم‌خوابه شد 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، موردی است که با یک زن متفرد سر و کار ندارد، بلکه کل ذهنیت زن سفید در آن دخیل است. فانون از عنوان مقالهٔ فروید تحت عنوان «کودکی را کتک می‌زنند»، در شرح داستان خیالی «سیاهی به من تجاوز می‌کند» بهره گرفته است. او قبلاً این فکر را پرورانده است که ترس زن سفید از مرد سیاه در واقع انکار میل باطنی اوست که همان مورد تجاوز قرار گرفتن است [«درست همان‌طور که صورت‌هایی هستند مایل به سیلی خوردن، آیا نمی‌توان از زنانی سخن گفت که مایلند مورد تجاوز قرار گیرند؟»] «وقتی زنی با خیال مورد تجاوز یک سیاه قرار گرفتن زندگی می‌کند، به طریقی تحقق یک رؤیای خصوصی است، یک آرزوی درونی. در حقیقت این خود زن است که به خود تجاوز می‌کند.» به این ترتیب داستان خیالی اصلی این نیست که «سیاهی به من تجاوز می‌کند» بلکه این است که «من به خودم تجاوز می‌کنم.»

این تحلیل، آشکارا مبتنی است بر نوعی خلط تجاوز و رابطهٔ جنسی که فمینیست‌ها از هر رنگی که باشند بی‌نوید 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 همراه است با غیاب تقریباً کامل زن سیاه پوست از طرح تحلیلی. فانون در پایان شرح و تفسیر خود می‌نویسد: «آنها که نتیجه‌گیری ما را در مورد وضعیت روانی ـ جنسی زن سفید می‌پذیرند ممکن است بپرسند که نظر ما در مورد زنان رنگین‌پوست چیست. باید بگوییم که درباره آنها هیچ نمی‌دانیم.» فانون از تاریخی که شالودهٔ سناریوی فرهنگی و روانی او را تشکیل می‌دهد، به‌خوبی آگاه است. تاریخی که

لینچ کردن سیاهان، اخته کردن، و ادعای مرد سفید به ضرورت حمایت از زن سفید در برابر خشونت مرد سیاه که به لحاظ جنسی فزون‌خواه است. بخصوص در «ایالات متحده» را به هم می‌بیوندد. در این پاخت تاریخی، خیالات زن سفید در مورد مردان سیاه و تمایلات جنسی با ترس‌های جنسی مرد سفیدپوست در موجهه با تهدید قدرت و برتری نژادی او به‌هم پیوند خورده است. اما از این مهم‌تر، تحلیل فانون تجاوز را فقط خیال زن سفید می‌داند و جایگاه آن را به مثابهٔ رابطهٔ تاریخی بین مرد سفید و زن سفید و زن سیاه هم در محیط استعماری و هم در محیط برده‌داری نادیده می‌گیرد. جایگاه تجاوز خلط می‌شود ـ از امتیاز ویژهٔ مرد سفید در مقام ارباب / استعمارگر به ترس‌ها و تمایلات زن سفید در رابطه با مرد سیاه در الگوی تاریخی تجاوز.

لینچ کردن و اخته کردن سیاهان، که نمایانگر تجلی پیچیدهٔ قدرت و جنسیت است در ارتباط با هم زنان سفید و هم مردان سیاه، زن سیاه از صحنه محو می‌شود. زیرا او برای بازماندهٔ آرمان‌های اخلاقی مرد سفید یا حس ترحم و دلسوزی زن سفید مایهٔ 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 نکرار همان موضع تاریخی است (که بادآور نادیده گرفتن زن سیاه در نسخه‌های اولیهٔ فمینیسم است). با وجود و یا شاید به علت قصد من به بررسی موقعیت مهم تاریخی و روانی زن‌بودگی سفید در نظام نژادپرستانه که بیانگر تمایزهای جنسی و نژادهای است، باید این نکته را پذیرفت. فانون سئوالات چندانی در مورد وضعیت روانی ـ جنسی مرد سفید در مواجههٔ خشونت‌بارش با زن سیاه نمی‌پرسد ـ و چندان توجهی به چگونگی ذهنیت زن سیاه در رویارویی با این خشونت ندارد. در سناریوی تاریخی که تجاوز و لینچ کردن را در کنار هم قرار می‌دهد، اتهام عاطفی مرتبط با رابطهٔ جنسی و همخوابگی دو نژاد مختلف، به زن سفید وارد می‌شود و به گونه‌ای کارآمد نقش تاریخی زن سیاه نادیده گرفته می‌شود. بدیهی است که واقعیت روانی واقعیت تاریخی، به‌طور مستقیم بازتاب یکدیگر نیستند، اگرچه به هم مربوطند. همان‌طور که گروهی از فمینیست‌ها اشاره کرده‌اند، لینچ کردن سیاهان در حقیقت به‌قدرت با مسأله تجاوز مردی سیاه به زنی سفید مرتبط بود (و یا حتی به رابطهٔ جنسی مبتنی بر رضایت طرفین) به هر رو، لینچ کردن ـ به منزلهٔ تجلی نمایشی عملکرد دستگاه انتظامی ـ 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.

دیدن، بدن و سینما

فانون اگرچه از این جهت توجه خود را معطوف ذهنیت اسوبژکتیو مرد سیاه می‌کند، تحلیلی ژرف از قدرت نمادین نژادپرستی و فصل مشترک آن با مسائل روانی بدست می‌دهد، و چون این تحلیل حول مسألهٔ دیدن، فاعل رؤیت بودن و جنبهٔ نمادین‌یافتن می‌چرخد، می‌توان آن را در مورد زنان سیاه که در معرض سنو مشابه نژادی و جنسی هستند بکار بست. سارتر در «ارفیوس سیاه»[۲] در مقدمه‌ای که بر گزیده‌ای از شعر شاعران سیاه‌پوست مدافع استقلال و خودبودی فرهنگ سیاه نوشته است، پیوند از طریق دیدن / دیده شدن و از دیدگاه مرد سفید مورد بررسی قرار می‌دهد.

> در این جا، در این مجموعه اشعار، مردان سیاه ایستاده‌اند، مردان سیاه که ما را می‌بینند، و من از شما می‌خواهم که مانند من حس دیده‌شدن را تجربه کنید. زیرا مردان سفید سه هزار سال است که از امتیاز دیدن بدون دیده شدن بهره‌مند بوده‌اند. این دیدنی ناب بود و بدون دشواری، پرتو چشمان مردان سیاه همه چیز را از تاریکی درونی‌اش بیرون کشید. سفیدی پوست او، جنبهٔ بصری دهگری بود. خود متراکم، مرد سفید، سفید سال روز، سفید، چرا که حقیقت سفید است. سفید چون پاکدامنی. روشن مانند مضغ خلقت؛ او جوهر، راز و سفیدی هستی را آشکار کرد. امروز این مردان سیاه چشم به ما دوخته‌اند و نگاه‌های خودمان در چشم‌هایشان باز مانده است...

فانون شکنانه و گناهکارانه‌بودن مفهوم مرد سیاهی که «باز می‌نگرد» و نگاهش را فعالانه بکار می‌اندازد، مقاومتش را در برابر سطوره‌ی انجیلی که مشروعیت‌بخشنده برده‌داری و استعمار است، برجسته می‌کند. داستان [۱۱۱۱] که وقتی «پدر نوح عریان پدرش نگاه کرد» نفرین شد که هم پوستش سیاه شود و هم تا ابد برده بماند. از نظر سارتر «احساس دیده‌شدن» برای مرد سفید احساسی بیگانه است امتیاز دیدن / نه دیده شدن / که امتیاز ویژهٔ او بوده است، به عبارتی به گونه‌ای کارآمد او را نادیدنی کرده است. تأکید فانون در تحلیل روانی سیاهان بر همین پیوستهٔ در معرض دیده‌بودن است، که خود ناشی از رنگ پوست است.

پوست به کانون نوعی از خود بیگانگی بدل می‌شود که بسیار حاد است، تا جایی که گریزی از آن نیست. در نگاه اول، به گونه‌ی اجتناب‌ناپذیر هویت برملا و قطعیت سیاه / سفید با همهٔ تلویحات ضمنی‌اش فعال می‌شود. پوست به مثابهٔ مرز بین درون و برون، در درجهٔ اول، دلالت بر شدت روانی دارد. فانون در روان‌کاوی سطح / که غلب به محیط شدن مفهوم ناخودآگاه می‌انجامد / زندان جسمانی را که سیاه را در خود جای داده است، به شدت در معرض دید است، برجسته می‌سازد. هومی بهابها، در بررسی افکار فانون

نوشته است:

> یادگار گفتمان استعماری ـ آن‌چه فانون طرح‌وارهٔ پوست نامیده است ـ مانند یادگار (فتیش) جنسی، راز نیست. پوست، که دلالت بر نمایزهای فرهنگی و نژادی می‌کند، از میان یادگارها (فتیش‌ها) از همه دیداری‌تر است، و نقش مهمی در نمایش تراژدی بازی می‌کند؛ نمایشی که هر روز در جوامع استعماری به صحنه می‌رود.

نخست فانون از «درونی‌شدن» [internalization] حقارت (خودکوچک‌بینی) در بین سیاهان سخن می‌گوید، اما بعدها واژهٔ «پوستی‌شدن» [epidermalization] را به واژهٔ نخست ترجیح می‌دهد. سیاه هرجا که برود، هویتش زود از طریق عریان‌ترین بخش بدنش ـ یعنی پوست ـ 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 م. reification) است. فانون می‌گوید: «از درون خودم است که تکثیفم تعیین می‌شود. من بردهٔ آن‌چه دیگران در موردم می‌اندیشند، «فکری» که در موردم دارند نیستم، بلکه بردهٔ شکل ظاهری خود هستم.»

بنابراین سفید بودن سیاه بودن را تا حد یک طرح‌وارهٔ جسمانی مادی، یا به بیان دقیق‌تر به خودِ جسم مادی، تنزل می‌دهد. سیاه یعنی جسم، یعنی مشخصه‌ای زیستی. فانون به تفصیل شرح می‌دهد که چطور سیاه در معرض هوشیاری فزون از حد نسبت به جسم خود، آن‌چه او را (زن یا مرد) بیش از حد در معرض دید قرار داده و مشخص کرده است، قرار دارد. این که مرد سیاه دارای وضعیت خاصی است، در قیاس او با فردی یهودی مشخص می‌شود. فانون که به‌شدت تحت تأثیر کتاب Anti-Semite and Jew 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.

> آلت مردی، نماد مرد بودن، از میان برداشته می‌شود، یعنی به عبارتی 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 یهودی را عقیم می‌کنند، منشاء را قطع می‌کنند؛ هر بار که یهودی شکنجه می‌شود و مورد ایذاء و اذیت قرار می‌گیرد، این کل نژاد است که در قالب یک نفر شکنجه می‌شود. اما سیاه را به جسمیتش حمله می‌کنند. شخصیتی جسمانی است که لینچ می‌شود. این خودِ مادیِ اوست که تهدید محسوب می‌شود. جای خطر و مزاحمت یهودی را ترس از توان جنسیِ 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 نوشوندهٔ نژادپرستی به مقابلهٔ با آن برخاسته شود.

با این وجود، بدیهی است که این‌جا جسم مرد سیاه مطرح است و موجب بیشترین تهدید برای ذهنیت مرد سفید محسوب می‌شود. فانون به نظریهٔ مرحلهٔ آیینگی لاکان متوسل می‌شود تا بیان [atriculation] تصویر، هویت، جسم و بیگانگی نژادی را شرح دهد. اگر چه فانون بحث را با اشاره به این نکته شروع می‌کند که مرد سیاه برای مرد سفید «بیگانهٔ واقعی» است و در سطح انگاره‌های جسمی به مثابهٔ «غیرخود» [the not-self] «غیرقابل تشخیص و غیرقابل درک» پنداشته می‌شود، تحلیل او به حوزهٔ این بحث وارد می‌شود که سیاه خود را با سفید همانندسازی می‌کند. اما قبلاً او به تعبیری گسترده‌تر از مرحلهٔ آیینگی در بعد بین نژادیِ آن پرداخته بود. فانون با اشاره به «تأثیری که شکل ظاهریِ جسمی دیگر بر جسم اعمال می‌کند»، مدعی است که «سیاه به‌خاطر جسمش... در روان‌کاوی لاکانی، اهمیت مرحلهٔ آیینگی در آن است که طی این مرحله هویتی واهی ولی قوی بر مبنای انگارهٔ جسم (بدن) شکل می‌گیرد. انگارهٔ یک کل کامل و جسمی یکپارچه که تکیه‌گاه خود [ego] است، مبنای ترس روانیِ ناشی از اضطراب اختگی است. تا آن‌جا که سیاه امکان جسمی دیگر را مطرح می‌کند، موقعیتی مشابه موقعیت زن در روان‌کاوی دارد، و زن تجسم امکان اختگی است. با این وجود، تهدیدی که از ناحیهٔ زن وجود دارد، به صورت نوعی فقدان یا غیاب شکل داده می‌شود، در حالی‌که تهدید ناشی از مرد سیاه، صورت حضوری افراطی [overpresence] را دارد. آلتی غول‌آسا. این حضور افراطی بی‌ربط به آن نیست که سیاه به‌خاطر رنگ پوستش فزون از حد معرض دید است [hypervisibility] (در نگاه فرویدی، آلت تناسلیِ مرد نه تنها مشهودترین اندام جنسی است، بلکه به‌طور استعاری با چشم نیز در پیوند است).

شبکهٔ نمادینی که در معرض دید بودن [visibility]، رنگ پوست، هویت، انگاره و خود [ego] را به اضطراب اختگی پیوند می‌زند، سرنخی به دست می‌دهد برای راهیابی به دلایل محو شدن زن سیاه در دیدگاه فانون، و این‌که چرا دانش او دربارهٔ زن سیاه تا این حد محدود است. زیرا در این طرح‌واره، زن سیاه به گونه‌ای مجازی نامرئی است، فاقد آلت تناسلی [مردانه] است. این موضوع حتی در بحثی که فانون در باب سینما می‌کند نیز مشهود است. آن‌جا نیز می‌توان ارتباط بین صحنهٔ تماشایی [spectacle] و جنسیت

زنانه را پیش‌بینی کرد. قانون چندان دلمشغول صحنهٔ تماشایی بر روی پرده نیست، بلکه بیشتر توجهش معطوف صحنهٔ تماشایی در تماشاگران است، جنبهٔ بسیار مسأله‌ساز همانندسازی است. تماشاگر سیاه دسترسی به آن «نگریستن ناب و بدوی دشواری»، که به اعتقاد سارتر، امتیاز مردان سفید بوده است، ندارد و شیوه‌های همانندسازی شاهدی هستند بر تأثیر امپریالیسم فرهنگیِ هالیوود. در بافتی دیگر، کوامه نکرومه، آن‌چه را بر تنلینگر «تأثیر ویژهٔ وسایل ارتباط جمعی آمریکا بر آفریقایی‌ها» نامیده است، به این شکل شرح داده است:

> داستان‌های سینماییِ هالیوود افسانه‌ای پر از معنی و مفاهیم هستند. کافی است به فریادهای شادمانهٔ تماشاگران سیاه گوش کنید؛ وقتی قهرمانان هالیوود سرخپوستان را قتل عام می‌کنند تا کارآیی این سلاح را بشناسند. زیرا در کشورهای در حال توسعه، آن‌جا که میراث استعماری باعث شده است تا هنوز طیف گسترده‌ای از مردم بی‌سواد باشند، حتی کوچک‌ترین بچه‌ها پیام را می‌گیرند... این‌جا به‌واقع، این ایدئولوژی این قتل‌های سیاسی است که اغلب از مردم محلی به مثابهٔ ابزار خود استفاده می‌کند.

قانون نیز به پایهٔ همانندسازی سیاهان با سفیدها در رابطهٔ استعماری سفیدها با بیگانه توجه نشان می‌دهد. بخصوص وقتی سیاه مجبور می‌شود تا بپذیرد که غیر است، بیگانه است. قانون تارزان را که بر شرایط و بافت‌های متفاوت تماشا، ظرفیت‌های متفاوتی می‌پذیرد، به عنوان مثال مطرح می‌کند:

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

«نقاب سفید» قانون در سینما کاملاً در جای خود است، تا لحظه‌ای که با نگاه دیگران نقاب برداشته شود. قانون نسبت به حوزه‌های نمادین روابط نژادی بسیار حساس است. داستان‌های کودکان، کتاب‌های خنده‌دار و مضحکه و فیلم‌ها، اما چون توان فرسا بودن هویت فرهنگیِ سیاه ارتباط تنگاتنگ دارد با دلهره و اضطرابِ در معرض دید بودن، نگرانیِ طرح‌وارهٔ پوست، سینما بالقوه محل اصلیِ تأیید و ارائهٔ شاهد بر چنین هویتی است. هرچند، تأیید سینما نه بر روی پرده (و یا بهتر بگوییم نه فقط بر روی پرده) بلکه در خودِ سالن سینما رخ می‌دهد.

> نمی‌توانم بدون دیدن خودم به فیلم بروم. منتظر خودم هستم. مردم در سالن مرا نگاه می‌کنند، مرا می‌یابند، منتظر من هستند. مهتر سیاه روی پرده ظاهر می‌شود. قلبم توی دهانم می‌آید.

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

سیاه‌بودن و سفیدبودن به‌منزلهٔ نشانه: تولد یک ملت

سینمایی که قانون در «پوست سیاه، نقاب‌های سفید» به آن اشاره می‌کند، سینمای سفیدِ جریان غالب در هالیوود است که در نمایش تمایز نژادی دارای تاریخچهٔ پر مسأله‌ای است. سنت فیلمی که قانون در آن سخن می‌گوید ـ چه در فیلم و چه در سالن سینما ـ محل نمایش بر روی پرده، سیاهان را اساساً در حاشیه نشان می‌دهد؛ نقش‌های کلیشه‌ای و سطحی. با این وجود، سینمای هالیوود وقتی پای فیلم‌های سفرنامه‌ای، تاریخی و ملودرام پیش می‌آید، تحلیل قانون از ترس‌ها و تمایلات جنسیِ راسیسم (نژادپرستی) را در حول مسائلی چون دانش و امکان یا عدم امکان آن، نقاب، تظاهر و بالماسکه (مهمانی‌های با نقاب) آگاهانه یا ناآگاهانه می‌پذیرد. از این دیدگاه، بسیار حائز اهمیت است که تولد یک ملت، (گریفیث، ۱۹۱۵)، که غالباً از آن به منزلهٔ لحظهٔ انفعاد نظام کلاسیک روایت یاد می‌شود، گفتمانی است در باب قیافهٔ مبدل که منش عمیق روابط نژادی است.

اگرچه دیدگاه قانون در روان‌کاوی روابط نژادی بر متن تاریخیِ استعمارگرایی رشد و بسط یافته است، ولی ضمن آن‌که تحلیل او به طور کلی بی‌ارتباط با حوزهٔ نمادین سینمای هالیوود نیست، از طرف دیگر بی‌واسطه تحت تأثیر گذشتهٔ تاریخی آمریکا، یعنی برده‌داری، الغای برده‌داری و جنگ داخلی است. رابطهٔ ارباب / برده و رابطهٔ استعمارگر / استعمارشده فصول مشترکی دارد، بخصوص در زمینهٔ ساختارهای جنسی و روانیِ مرتبط با هر یک. در حقیقت، تولد یک ملت را می‌توان به مثابهٔ ثبت طرح‌واره‌ای می‌خواند که قانون به موجب آن تجاوز، لینچ کردن سیاهان و اخته کردن را با هم پیوند می‌دهد؛ نگاشتی که ژانرهای سینمای ملودرام و تاریخی را پشت سر می‌گذارد. در سینما، ملودرام، ژانر به ویژه مهمی است برای طرح مسائل و معضلات جنسی. البته ملودرام را پیوسته منش سینمایی دانسته‌اند که در آن اضطراب با کشمکش‌های اجتماعی به‌صورت اضطراب‌ها یا کشمکش‌های جنسی به تصویر کشیده می‌شوند. از این دیدگاه، به نظر می‌رسد ملودرام برای مشاهدهٔ فصل مشترک‌های مسائل نژادی و مسائل مربوط به جنسیت حوزهٔ مناسب باشد. فرافکنیِ 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 جنبهٔ تاریخیِ خود تأکید دارد، به دنبال نشان دادن اصالت خانواده، نژاد و ملت و هم‌چنین حفظ آن نیز هست. نمایش تاریخیِ جنگ داخلی و پیامدهای آن همراه می‌شود با ملودرامی خانوادگی که روابط بین خانواده‌ای از اهالی جنوب، خانوادهٔ کامرون و خانواده‌ای از اهالی شمال، خانوادهٔ استونمن را دنبال می‌کند. روابط رمانتیک موفق بین اعضای دو خانواده، نشانگر اتحاد دوبارهٔ شمال و جنوب و در نتیجه یکپارچگیِ کل ملت است. درست همان‌طور که در تحلیل قانون آمده است، خانوادهٔ سفید است که الگوی خردِ همهٔ ملت است. خانوادهٔ سیاه هم وجود خارجی ندارد. تمایزهای ایدئولوژیکِ این دو خانواده، هر چه که هست، آن‌چه سرانجام آنها را به هم

می‌آمیزد، تهدید ضمنی زن سفید است توسط مردان سیاه.

در تولد یک ملت، زن سفید بهانهٔ نوعی نژادپرستی خشن است. سیاهان، حال که از بردگی آزاد شده‌اند، اشتهای جنسی شدیدی به زنان سفید نشان می‌دهند [که با حسن نعیم به صورت تمایل به «ازدواج» با آنان نشان داده می‌شود]، و این تهدید اصلی از سوی سیاهان تلقی می‌شود و بهانهٔ تولد کوکلکس کلان. خطر جنسی از طریق نگاه هرزهٔ سیاهان به نمایش گذاشته می‌شود. برای مثال، گاس پیوسته پوسه می‌زند، به امید آن که بتواند دزدانه نگاهی به دختر کوچک کامرون بیندازد، و نگاه‌های زیر چشمی سیلاس لینچ به النسی، حکایت از نیات شهوانی او دارد. مایکل روگین می‌گوید در تولد یک ملت، شخصیت زن به لحاظ جنسی فعال که در فیلم‌های قبلی گریفیث حضور داشت ـ و معمولاً بلانش سوییت نقش او را بازی می‌کرد ـ محو می‌شود و جای او را شخصیت به لحاظ جنسی هنوز خام لیلین گیش گرفته است. جنسیت که قبلاً در مفهوم زن مدرن تجلی می‌یافت، حال جای خود را به تمایلات جنسی افراطی مرد سیاه داده بود: «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 به‌مثابهٔ عامل تهدیدکننده در حوزه‌های اقتصاد، سیاست و از همه مهم‌تر روابط جنسی به مثابهٔ هستهٔ مرکزی متن عمل می‌کند.

اگرچه در باب تولد یک ملت تکان‌دهنده‌تر است، دلالت ثانویه‌ای است که در ارتباط با مرتبهٔ سفیدبودن و سیاه‌بودن برمی‌انگیزد. گویی جداکردن نمایز نژادی از طریق پوست [آن‌گونه که قانون مطرح کرده است] و انتقال آن به دال سناور خود اهمیت بسیار داشته است. به این ترتیب، به سیاهان اجازه داده می‌شود تا خود را، فقط در حاشیه‌ای‌ترین نقش‌ها به نمایش بگذارند؛ در متن جمعیت یا پس‌زمینه. شخصیت‌های سیاه را که مهم‌ترین نقش‌ها را به عهده دارند، در عمل سفیدهایی بازی می‌کنند که صورت‌هایشان را سیاه کرده‌اند. سفیدی مستحکمهٔ پوست تلقی نمی‌شود، بلکه با لباس‌های سفید کوکلکس کلان‌ها که نقش پنهان‌کنندهٔ هویت واقعی آنها را نیز بر عهده دارد، به گونه‌ای اغراق‌آمیز تجلی آیینی می‌یابد. صورت‌های سیاه‌شده و پوشش‌های سفید هر دو به‌صورت بالقوه واقعیت یادگار شدهٔ [فتیش شدهٔ] تأثیر سینمای کلاسیک هالیوود را، به‌ویژه تأثیر ژانر تاریخی را که فیلم می‌کوشد مظهر آن باشد، را در موقعیتی لرزان، بی‌ثبات و در آستانهٔ فروپاشی قرار می‌دهد. این شگردها به مثابهٔ انکار جسم و هر نوع اهمیت دلالت‌گرانهٔ آن عمل می‌کنند. روگین گفته است: «سفیدها که صورت‌هایشان را سیاه کرده‌اند، نقش سیاه را به مثابهٔ بخشی از منش خودشان بازی کردند. گریفیث جوان به لباس خیلی علاقه دارد و آن‌طور که خود بعدها نوشته است، این علاقه ناشی از آن بوده که لباس را که نمی‌توانسته است عوض کند. گریفیث در فیلم تولد یک ملت کشف کرد که تعویض لباس به او امکان می‌دهد تا بدن را جا بگذارد، از آن پیشی بگیرد.» انکار بدن در گفتمان مربوط به نمایز نژادی، خود نوعی انکار تمایز و موجز قدرت سیاه بودن است.

به این ترتیب، تولد یک ملت، در روابط بین مسألهٔ در معرض دید بودن، دانش و قدرت نظام در خور توجهی خلق می‌کند. پوست که به نظر می‌رسد اصلی‌ترین و تغییرناپذیرترین تضمین تمایز نژادی است و زمینهٔ تشخیص سریع [و نمایز] است، از چیزی ممنوعی و بی‌واسطه نهی شده و به یک نشانه بدل می‌شود. سیاهی لباسی است که سفیدها به اراده، آن را می‌پوشند و ما از تن به‌در می‌کنند، در حالی‌که سفیدی در بعد نمادینش [لباس‌های سفید کوکلکس کلان‌ها] نیز نوعی نقاب است که هویت را می‌پوشاند. این جداکردن دانش مربوط به هویت نژادی از رنگ پوست با این واقعیت مطابقت دارد که معیارهای مشروعیت هویت نژادی در ایالات متحده به لحاظ تاریخی با خون [نسب] ارتباط داشته است و نه با پوست. قطب‌بندی سفید و سیاه، تضمین‌کنندهٔ این نکته است که هیچ جای بینابینی در هویت نژادی وجود ندارد: یک قطره خون سیاه کافی است تا کسی را سیاه کند. باورشناسی که خود بالقوه نوعی تاریخ نامرئی است، در نهایت هویت نژادی را تعیین می‌کند. دورگه که نشانهٔ آمیزش جنسی دو نژاد متفاوت است و این قطب‌بندی بین سفید و سیاه را زیر کار می‌اندازد، خطرناک است و باید تا جای ممکن از نفوذ و ممانعت کرد. در تولد یک ملت، دورگه‌ها نمایندگان سیطانی سیاه آزاد هستند؛ لیدیا براون، کلفت استونمن، حبیثانه او را می‌فریبد تا به حمایت سیاسی از نژادش بپردازد، در حالی که سیلاس لینچ، که بنا فقط ابزاری در دست استونمن بود، جادطبانه امتیازات ویژهٔ مردی سفید را برای خود قائل شده و خواهان ازدواج با دختر استونمن می‌شود.

این واقعیت که خون تعیین‌کنندهٔ تاریخی هویت نژادی است و امکان هیچ نوع آمیزش و حالت بینابینی وجود ندارد، بخصوص در صحنهٔ آیین عجیب دنبال کردن مردهٔ دختر کوچک کامرون و قتل گاس توسط کوکلوکس کلان‌ها بوجسته 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 لگام‌گسیخته بدل می‌شود.» خون زن سفید گواه پاکدامنی خود سفید بودن است. آن تبارشناسی که این پاکدامنی را تضمین می‌کند، از مسألهٔ رنگ پوست متمایز است و بی‌واسطه دیدنی نیست، بلکه به نظر می‌رسد آیین نمادین را فرا می‌خواند. با این وجود، گریفیث با رسانه‌ای [سینما] سر و کار دارد که در آن، این واقعیت روزبه‌روز روشن‌تر می‌شد که قلمرو آن‌چه دیدنی است حد غایی تشخیص معرفت‌شناختی است. چهرهٔ سیاه‌شده فقط می‌توانست رد و باقی‌ماندهٔ یک شگرد نمایشی را 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 منزلهٔ [نمود] جاذبهٔ وسوسه‌انگیز صحت تاریخی می‌سازد. آمیزش دید و دانش، «نمایرهای باورنی» و صحنهٔ 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 مدرام و رمزگان ژانر تاریخی، بین گرایش به نماد و گرایش به واقعیت تنش وجود دارد. این کشمکش از طریق بازنمود [representation] زن سفید حل می‌شود یا دست‌کم تخفیف یابد.

اگر قلمرو مردان سفید و مردان سیاه و زنان، قلمرو نوعی یالمامسکه است [صورت‌های سیاه و رداهای سفیدها]، از سوی دیگر در بازنمود سفیدی توسط زن سفید نوعی طبیعی جلوه‌دادن مشاهده می‌شود. او [زن سفید] آن‌جاست، بی‌آن‌که نقابی بر چهره یا لباسی مبدل بر تن داشته باشد، به گونه‌ای طبیعی نماد همهٔ آن چیزی است که مردم سفید برای حفاظتش تلاش می‌کند نماد پاکدامنی و اصالت، نماد فرهنگ سفید و سرانجام نماد خود سفیدی است [درست برعکس لیدیا براون که دورگه است و نماد اصلی زن سیاه در فیلم به نماد می‌رود، بر اساس ژست‌ها و حرکات به غایت مؤدبانه‌اش

تعریف می‌شود). به عنوان مثال می‌توان به صحنه‌ای که در آن عکسی در دست استونمن قرار دارد، اشاره کرد. بن کامرون عکس را از دست برادر استونمن که آشکارا شیفتهٔ تصویر اوست می‌قاید. این صحنه از جهاتی حائز اهمیت است و باید به بررسی نکاتی در مورد آن بپردازیم. نخست، نشان دادن آن‌چه می‌رفت تا به ساز و کار اصلیِ نهاد سینما بدل شود، میل با یک عکس جرقه زد. دیدنی بودن [visibility] و میل از طریق رمزگان عکاسی یعنی نور و صورتگری که «زیبایی» را طبیعی می‌کنند، تحقق می‌بخشند و بنا می‌نهند، نمود می‌یابد. 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 نشانهٔ نمادی و نشانهٔ شمایلی [iconic]، ملودرام و تاریخ، نمایش و عکاسی را در هم می‌آمیزد. عکس چیزی ملودراماتیک را به همراه صحت و درستیِ تاریخ که با «خانواده‌های تاریخیِ» گریفیث مرتبط است، در دل خود دارد. و این درامای بازنمود سینمایی بر متن حاشیه‌ای بودن و زمینه‌ای بودن شخصیت سیاه بازی می‌شود، سیاهی که کار همراه با تبسم او در مزارع میزانسن را با نوعی دیگری از «صحت و درستیِ تاریخی» سرشار می‌کند. سیاهان در سینمای هالیوود محدودند، به آن‌که محیط فضا، «رنگ و بوی بومی» و پس‌زمینه‌ای را ایجاد کنند برای آشکار کردن نمایش‌های سفید. در تولد یک ملت این زن بودگی سفید است که زمینهٔ این سیاست بازنمود می‌شود. شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت که نقش‌های مرد سفید، زن سفید و مرد سیاه را در تولد یک ملت به هم می‌پیوندد، باید عدم امکان نوع توازیِ معتبر بین موقعیت زن سفید و موقعیت سیاهان را روشن کند و به وضوح نشان دهد. با این وجود، در پرتو نظریه‌های سیاست دیداری [visual politics] که در تحلیل سینما بکار می‌روند، دیدن برخی تشابه‌ها بین این دو بسیار وسوسه‌انگیز است. وقتی قانون مدعی می‌شود که سیاه، بدن، زیست و یا جسمیت را با همهٔ ویژگی‌هایش به سفید باز می‌نماید، وقتی او از برکاریِ جنسی سیاه یا از نوعی پارانویای دیده‌شدن، کسب هویت در ارتباط تنگاتنگ با شکل ظاهری سخن می‌گوید، تشخیص نقش مهمی که این مقوله‌ها در تحلیل‌های فمینیستی [به‌ویژه در بررسی فمینیستیِ فیلم] بازی می‌کنند، بخصوص آن‌جا که این تحلیل‌ها برای بررسی جایگاه زن و بازنمود / خودنمودِ او بکار گرفته می‌شوند، کار چندان مشکلی نیست. هم زن و هم سیاه به این مفهوم، فراتر از حد در معرض دیدند.

اما باید در برابر این وسوسه مقاومت کرد، بخصوص به خاطر آن‌چه با این وسوسه به فلمرو نادیدنی رانده می‌شود. این ادعا که موقعیت زنان سفید شبیه موقعیت سیاهان است، صرفاً به خاطر آن‌که هر دو نقش غیر [بیگانه] را در ارتباط با مرد سفید می‌پذیرند، خطرناک و بسیار گمراه کننده است. همان‌طور که هازل کاربی گرفته است، ممکن است در نظر اول این توازی موجه جلوه می‌کند: مقوله‌های نژادی و جنسیت، هر دو دارای ساختاری اجتماعی هستند؛ تبعیض نژادی و تبعیض جنسی هر دو زمینه در مفاهیم «طبیعی» و «زیستی» و مشابه آن دارند. اما سرانجام «تجربهٔ زنان سیاه در پارامترهای این توازی وارد نمی‌شوند. این واقعیت که زنان سیاه به طور همزمان در معرض ستم ناشی از تفکر پدرسالار، ستم طبقاتی و سرانجام ستم نژادی هستند، دلیل اصلیِ عدم پذیرش توازی‌هایی است که موقعیت و تجربهٔ 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، مقولهٔ زنان معمولاً برای ارجاع به زنان سفید بکار گرفته می‌شود، در حالی که مقولهٔ سیاهان، غالباً فقط به معنی «مردان سیاه» بکار می‌رود. آن‌چه در این فرایند به کلی 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 به‌فرد است، او هم سیاه است و هم زن؛ به لحاظ نظری هیچ یک نیست. در واقع او موقعیتی را اشغال می‌کند که در چارچوب الگوهای جاریِ 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 شدهٔ مرد سفید مردان سیاه و زنان سفید است؛ سیاهان قطب مقابل نهادی‌شدهٔ زن سفید هستند؛ مرد سیاه می‌تواند زن سیاه را در آن موقعیت قرار دهد. اما زن سیاه فاقد آن غیر (آن قطب مقابل) است. هویت او را نمی‌توان به مفهوم سنتی جنبهٔ تقابلی ندارد. شاید به همین دلیل قانون می‌گوید: «من درباره‌ٔ او (زن سیاه) هیچ نمی‌دانم.»

با توجه به این موقعیت یکهٔ زن سیاه، بررسی فصل مشترک بین تمایز جنسی و تمایز نژادی ضروری است، نه صرفاً از آن جهت که این بررسی به روابط مردان سیاه و زنان سفید مرتبط می‌شود (در ملودرام‌هایی چون تولد یک ملت)، بلکه به آن جهت که پیامگر روابط بازنموده بین زنان سفید و زنان سیاه نیز هست (یعنی آن‌چه قانون نادیده گرفته است). همان‌طور که بارها گفته شده است، تمایزهایی که در تحلیل‌های فمینیستی فراموش شده‌اند، تمایزهای طبقاتی و نژادی هستند. بل هوکز مدعی است که نظریهٔ زن فمینیستی سفید کوشیده است در بحث‌های خود از نژاد نامی نبرد و خود را تحت مقولهٔ «زنان» ارائه کند؛

> نیرویی که به نویسندگان فمینیست سفیدپوست اجازه می‌دهد در کتاب‌هایی که دربارهٔ «زنان» نوشته‌اند که در واقع دربارهٔ زنان سفید نوشته شده‌اند، نامی از هویت نژادی ببرند همان نیرویی است که نویسنده‌ای را که در مورد زنان سیاه می‌نویسد وامی‌دارد تا به صراحت به هویت نژادی آنها اشاره کند. در ملتی که به لحاظ نژادی امپریالیست است، مانند ملت ما، این نژاد غالب است که حق عدم اشاره به هویت نژادی را برای خود محفوظ می‌دارد، در حالی که هویت نژادی نژاد تحت ستم دائماً به او یادآوری می‌شود. نژاد غالب است که تجربهٔ خود را به مثابهٔ تجربهٔ نمادین (و طبیعی) نشان می‌دهد.

نظریه‌پردازان سفید در طول تاریخ این حق را به طنز انحصاری برای خود قائل شده‌اند تا نژادهای دیگر را خاص و متمایز نشان دهند. از این دیدگاه سفید بودن یک هویت نژادی و قومی نیست، بلکه هنجاری است که همهٔ هنجارگریزی‌های دیگر بر مبنای آن سنجیده می‌شود.

تقلید زندگی

زنان سیاه از فلمرو 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 موسیقایی چون هوای نوغانی (۱۹۴۴) و کبله در آسمان (۱۹۴۳)) در تحلیل روابط بازنموده بین زنان سفید و زنان سیاه در سینمای هالیوود، تکنیک و بررسی ژانری که در نقدهای فمینیستی فیلم بسیار مورد توجه قرار گرفته است ـ و یا به بیان صحیح‌تر فیلم زنان سفید، «فیلم زنان» بسیار غایب خواهد بود. «مسائل زنان» که در این فیلم‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد، در اصل مسائل زنان سفید متعلق به طبقهٔ متوسط و به لحاظ جنسی دگرخواه [heterosexual] است. هرگاه زن سیاهی در فیلم حضور دارد، حضورش حاشیه‌ای است و نه اصلی؛ اغلب زنان سیاه در حواشی متن می‌زیند و بیشتر به شغل خدمتکاری مشغولند. خدمتکاران سیاه ارواح سرگردان فیلم‌هایی چون دروغ بزرگ (۱۹۴۱)، از وقتی رفتی (۱۹۴۴) و The Reckless Moment (۱۹۴۹) هستند.

در این بافتی که سفیدان برای زن سیاه بنا کرده‌اند، فیلم تقلید زندگی ساختهٔ داگلاس سیرک در سال ۱۹۵۹، یعنی درست زمانی که شاهد اضمحلال ژانر «فیلم زنان» به مثابهٔ کالایی درخور بود، شایستهٔ بررسی است به لحاظ تحلیل آن رابطه‌ای که در مطالعات روان‌کاوانهٔ فانون از چشم دور مانده بود؛ یعنی رابطهٔ بین زنان سفید و زنان سیاه. در این وجه پیوندهای بین در معرض دید بودن، دانش، قدرت و بالاخره کانون توجه روشنند. فیلم سیرک سومین نسخه از این روایت است، نسخهٔ اصلی، رمان تقلید زندگی نوشتهٔ فانی هرست (۱۹۳۴) است و نسخهٔ دوم فیلمی است که به اقتباس از آن رمان در سال ۱۹۳۴ و توسط جان استال ساخته شد. در هر سه نسخه درونمایهٔ «گذر» عنصر اصلی روایت است. از واسط سدهٔ نوزدهم به این سو، گذر یکی از درونمایه‌های رایج مورد توجه رمان‌نویسان آفریقایی ـ آمریکایی و همچنین رمان‌نویسان سفیدپوست بوده است. هر چند در دههٔ ۱۹۲۰ و در خلال رنسانس هارلم، و در رمان‌هایی چون Flight نوشتهٔ والتر وایت (۱۹۲۶) و Plum Bun، نوشتهٔ جسی فست (۱۹۲۸) و Passing اگذر را. نوشتهٔ نلا لارسن (۱۹۲۹) بود که این درونمایه بیش از همیشه در کانون توجه قرار گرفت. فانی هرست، مانند بسیاری از دیگر سفیدپوستان، شیفتهٔ زندگی فرهنگی هارلم و آن بیگانه بودن و بدوی بودنی که سیاهان تداعی می‌کردند شده بود. هرست برای مشارکت در نظام حمایت سفیدها از هنرمندان سیاه زورانیل هرستون را نخست به عنوان منشی استخدام کرد و بعد وقتی دید که چندان مهارتی در ماشین‌نویسی و تندنویسی 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 دریابد. یکی از تاریخ‌نگاران رنسانس هارلم مدعی است: «هرست... پیش هرستون مربیخی یک دورهٔ زندگی و فرهنگ سیاهان دید. هرستون الهام بخش و الگوی رمان برفروش او، تقلید زندگی شد؛ رمانی که دربارهٔ زندگی سیاهان نوشته شده بود. اگرچه این ادعا به هیچ‌وجه درست نیست که رمان هرست «رمانی است دربارهٔ زندگی سیاهان» و روشن نیست هرستون الگوی کدام یک از شخصیت‌های رمان است، رابطهٔ هرست با هرستون میل به غرق‌شدن در فرهنگ سیاه را در او برانگیخت؛ میلی که بعداً در قالب درونمایهٔ گذر در رمان تقلید زندگی نجمی یافت.

اگرچه درونمایهٔ گذر معادل قرارداد دورگهٔ تراژیک نیست (دورگه ممکن است گذر را انتخاب کند و یا نه)، این دو ارتباط بسیار نزدیکی با هم دارند، زیرا گذر همیشه نشان‌دهندهٔ تاریخی آمیزش دو نژاد است. دورگهٔ تراژیک «تراژیک» است، زیرا معمولاً به منزلهٔ 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 این صورت از آنها محروم می‌بود، اما به‌دست آوردن این امکانات، یعنی انکار میراث فرهنگی و روابط خویشاوندی، بنابر این او را قربانی «هوشیاری مضاعف» می‌دانند که «در جایی بینابین گرفتار شده است» یا آن گونه که کلودیا تیت در مقاله‌ای که در مورد رمان نلا لارسن نوشته است، مطرح می‌کند: «شخصیتی که می‌گذرد و رنج اضطراب ناشی از دست کشیدن از هویت سیاهش را آشکار می‌کند.» شخصیت دورگهٔ تراژیک امکان بررسی روابط بین نژادها، جابه‌جایی فرهنگی / اجتماعی و امکان یا عدم امکان آن را نیز به وجود می‌آورد...

دورگه همچنین شخصیتی است با نوعی تردید معرفت‌شناختی. در صحنه‌ای در اوایل رمان گذر، نوشتهٔ نلا لارسن، ایرن ردفیلد، قهرمان / 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 پارانوئیدی می‌شود که انگار کلیر که به چشمانش خیره شده است، به نوعی به هویت نژادی او پی برده است، و می‌ترسد از آن‌که او بتواند بدنش را چونان متنی بخواند و به رمز منشاء آن پی ببرد. گذر به گونه‌ای موضوع‌های نژادی را روایت‌پذیر می‌کند؛ تا حدی که در مورد دانش، هویت و گتمان مسائلی هرمنوتیک را بر می‌انگیزد. مضمون‌های این گونه از رمان حول ضربهٔ عاطفی ناشی از شناخت دور می‌زند؛ یا از طریق برخورد اتفاقی با کسی که از گذشتهٔ فرد آگاه است، و یا از طریق «بازگشت» مشخصه‌های ژنتیکی، یعنی به دنیا آوردن کودکی که خصیصه‌های سیاهان در او غالب باشد. دورگه همیشه دلالت می‌کند بر نوعی آشفتگی مقوله‌های نژادی و ناتوانی معرفت‌شناختی دید. این واقعیت که این‌ها نمایش‌های شناخت و شناخت نادرست هستند 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 سیاه پوست، استفاده از قراردادهای گذر و دورگهٔ تراژیک به‌مثابهٔ قراردادهایی «ملودراماتیک» را مورد انتقاد قرار داده‌اند. اما ملودرام هم در ادبیات و هم در سینما ژانر بسیار مهمی بوده است و اثرات ایدئولوژیک بر مسائل طبقاتی و ضدیت [آنتاگونیسم] جنسی داشته است. از این دیدگاه هم، رستا داستن ملودرام مادری یا ملودرام دورگهٔ تراژیک در نسخه‌های سینمایی تقلید زندگی قابل قبول به نظر می‌رسد. ملودرام مادری شاید یک ژانر فرعی سینمایی است که با روایت شناخت و شناخت غلط، پیامد حد بی شوم مادر از فرزند ارتباط نزدیک دارد. در هر مورد، انگیزهٔ کار عبارت است از جا دادن داستانی که به روابط نژادی مربوط می‌شود در دل ژانری که اساساً زن سفیدپوست در کانون آن است؛ یعنی ملودرام مادری. در نسخه‌ای که استال در ۱۹۳۴ ساخته است، مضمون گذر، صرفاً افزوده‌ای است به روایت زن سفید؛ در فیلم سیرک، این دو ارتباط متقابل عمیقی با هم دارند.

با توجه به این‌که در ساختار روایت گذر، مسائل دانش، هویت و قابلیت شناخت دیداری در کنار هم قرار داده می‌شود، جای تعجب است که سینمای هالیوود به‌طور گسترده‌تر از آن بهره نمی‌گیرد. به هر رو در سینما معضلی را به‌وجود می‌آورد که در آثار ادبی دیده نمی‌شود، زیرا فیلم به نوعی تحقق واقعی شخصیت دورگهٔ 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 نقلید زندگی ساخته است، نقش دختر دورگه را یک دو رگهٔ واقعی [فردی واشنگتن به نقش پولا] بازی کرده است، اما در نسخهٔ سیرک و همچنین در فیلم‌های مرزهای گمشده (۱۹۴۹)، پینکی (۱۹۴۹) و نسخه‌های ۱۹۲۹، ۱۹۳۶ و ۱۹۵۱ فیلم Show Boat نقش دورگه‌های تراژیک را هنرپیشه‌ای سفید بازی می‌کند. این گرایش به مثابهٔ نشانهٔ آن که 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 یا او همانندسازی کند، تلقی شده است. اما در عین حال شاید گرایشی باشد ناخودآگاه برای نشان دادن ناهمگونی جزم بین ایدئولوژی‌های هویت نژادی [که بر حسب نسبت [خون] تعریف می‌شوند] و ایدئولوژی‌های سینمایی واقع‌گرا [که بر حسب «چیز دیدنی» تعریف شده‌اند.] این شیوه [Typecasting] 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 هست» تا خود را به منزلهٔ یک سفید نشان دهد [تا به سفید بودن گذر کند] به تصویر بکشد؟ موفقیت این شیوه یعنی Typecasting وابسته به پیش‌فرض‌های مبتنی بر قطعیت دیداری و یا دانش بلافصل نااندیشه‌ای است که فرد از طریق نگاه به دست می‌آورد. دورگه، که نگاه‌هایش و هستی‌شناسی‌اش بر هم منطبق نیستند، تهدیدی محسوب می‌شود برای مبانی معرفت‌شناختی شیوهٔ Typecasting - و همچنین فکر مقوله‌سازی نژادی - . دانش دچار فرآیند 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.

نسخهٔ سیرک از تقلید زندگی، این رابطهٔ پیچیده بین تظاهر، هستی‌شناسی و واقعیت دینی را به مثابهٔ هستهٔ مرکزی گفتمان خود بکار می‌اندازد. رمان هرست و اقتباس استال از آن، بر جاذبه‌ای که در طی رنسانس هارلم سیاهان برای سفیدها داشتند متمرکز بود. به علاوه، فیلم استال در اواسط دههٔ ۱۹۳۰ یعنی در زمان اوج ملودرام مادری هالیوود به نمایش درآمد. نسخهٔ بازسازی‌شدهٔ سیرک، یکی از آخرین ملودرام‌های بلندپروازانهٔ مادری بود و در لحظه‌ای تاریخی بسیار دور از رنسانس هارلم، و در آستانهٔ جنبش حقوق مدنی دههٔ ۱۹۶۰ ساخته شد. همچون همهٔ بازساخته‌هایی که چند دهه از نسخه‌های اصلی فاصله دارند، فیلم تقلید زندگی سیرک، قراردادهای عام را در ارتباطشان با مسائل اجتماعی به نوعی برهم می‌ریزد. با این وجود، فصل مشترک این دو نسخهٔ ساخته‌شده از تقلید زندگی توجه آنهاست بر گونه‌ای از زن نوین اسفید] که رابطهٔ متحول شونده‌اش با کار / حرفه از طریق کار زنان سیاه به لحاظ اقتصادی پذیرفتنی می‌شود. به‌طور کلی، به لحاظ مواجههٔ قراردادهای ملودرام مادری با قراردادهای رمان «گذر» و از نظر تاریخی، به لحاظ تعریف نوعی سلسله‌مراتب اقتصادی از انواع کار، تقلید زندگی به بیان رابطهٔ بین زن سفید و زن سیاه می‌انجامد.

در نسخهٔ سیرک، استلزامات مفهوم «تقلید» که در عنوان فیلم آمده است، جدی‌تر از نسخهٔ استال بکار گرفته شده‌اند. پیوسته بین مادر سیاه [آنی] و مادر سفید [لورا] در روابطشان با دختران‌شان [سارا جین و سوزی] توازی‌هایی به تصویر کشیده می‌شود؛ توازی‌هایی که گرایش دارند به تأیید اشتیاق آنی به مادر بودن و بیگانگی و دور شدن لورا از آن نقش به‌خاطر حرفه‌اش. این تصویر همسو است با حکم عام ملودرام مادری که تمایل دارد مفهوم «مادر خوب» را در برابر مفهوم «مادر بد» قرار دهد. اما توازی دیگر نیز وجود دارد که مرزهای نژادی را زیر پا می‌گذارد و هر دو دخترها یعنی سارا جین و سوزی را وامی‌دارد تا به چیزی به نام «تظاهر» و در نتیجه تقلید تن در دهند. گذر سارا جین به‌صورت گسستی بنیادی بین هستی [being] و شکل ظاهری [appearing] به تصویر کشیده می‌شود، ادعای جعلی بودن آن‌چه نیست. بهاین ترتیب سارا جین با گفتمانی مربوط به بازی کردن [acting]، تظاهر، تصنع سر و کار دارد که با لورا و تمایلش به هنرپیشه‌شدن نیز در پیوند است. سارا جین هویت نژادی‌اش را انکار می‌کند و درست موازی با او، لورا هویت مادری‌اش را؛ اصرار بر حرفه‌ای که سر و کار داشتنش با تظاهر اتفاقی نیست. از همان آغاز فیلم، این دو در یک ساختار شناخت و شناخت غلط به‌هم پیوند خورده‌اند. در صحنهٔ اول، در ساحل دریا، لورا بی‌درنگ می‌پذیرد که سارا جین، دختر زنی سفیدپوست است و آنی فقط دایهٔ اوست. نوعی لغزش مجازی وجود دارد که به موجب آن سارا جین بلافاصله این تشخیص غلط [شناخت غلط] لورا را جدی می‌گیرد و در صحنهٔ بعدی، از گرفتن عروسک سیاهی که سوزی به او می‌دهد خودداری می‌کند. این شناخت غلط آغازمن تا پایان فیلم، یعنی وقتی سارا جین، موقعیت خود را به مثابهٔ دختر آنی باز می‌شناسد، «اصلاح نمی‌شود». به عبارتی، شناخت غلط نوعی وجه مشترک است، در بخش عمدهٔ فیلم سارا جین خود را به منزلهٔ دختر [daughter] و لورا خود را به منزلهٔ مادری باز نمی‌شناسد. فیلم از طریق قیاس پیوستهٔ دختر سیاه و مادر سفید می‌خواهد بگوید که درهم ریختگی نژادی به درهم ریختگی خانوادگی و سرانجام به فروپاشی خانوادهٔ سفید می‌انجامد.

جنبهٔ خاص نژادی «بازی» لورا در ارتباط آن با غایت تصنع تهفته است. موفقیت او معادل یک سبک و سیاق زندگی تصنعی و تغییرپذیر [plastic] تلقی می‌شود. خانه مدرن است و پر از وسایل تزئینی. اتاق‌خواب سوزی به رنگ صورتی تند است. لباس‌های لورا به گونه‌ای اغراق‌آمیز گران‌قیمت است و در عین حال حکایت از کج سلیقگی دارد. سوزی و لورا به شخصیت‌هایی پوچ و سطحی بدل می‌شوند، و هیچ تلاشی برای نجات آنا از زوال و دوبعدی که به تصویر می‌کشند نمی‌شود. و در نتیجهٔ خرقهٔ موفق لورا، پس‌زمینهٔ خانهٔ مدرنش به‌تدریج پر می‌شود از خدمتکاران سیاه پژواک یژواکی که آنی و سارا جین معرف آنند. این خدمتکاران مصرانه حضور دارند، کنار میز منتظرند و ساکت و آرام در زمینه در حرکتند. تظاهر که ویژگی حرفهٔ بازیگری لوراست، به‌تدریج به کل زندگی‌ش راه می‌آید و آن را می‌آلاید.

از سوی دیگر وقتی سارا جین بازی می‌کند، او به گونه‌ی تناقض‌آمیز، به بازی واقعیت می‌پردازد. جایی در فیلم از سارا جین خواسته می‌شود که از لورا که با ولیتس با یک کارگردان ایتالیایی در اتاق نشیمن ملاقات می‌کند پذیرایی کند. سارا جین سینی غذا را روی سر گذاشته و می‌برد و با لهجه‌ای جنوبی می‌گوید: «برایتان ماهی [crawdad] آماده کرده‌ام.» و وقتی لورا از او می‌پرسد که این را از کجا یادگرفته است؟ سارا جین پاسخ می‌دهد: «من این را از مادرم یاد گرفته‌ام و مادرم آن را از massuh‌اش، قبل از آن‌که او به شما تعلق داشته باشد.» این آشکارترین بازنمود فصل مشترک روابط نژادی و روابط مالکیت است و تاریخ بردگی که شالودهٔ آن است. هنرپیشه، سارا جین، با بازی در مقابل

لور، خود جنسی‌اش را بازی می‌کند و حقیقت یا واقعیت را در بعد تاریخی‌اش به تصویر می‌کشد. میل به سیاه بودن را که بر او تحمیل شده است، می‌پذیرد. به بازنمود سیاه بودن تبدیل می‌شود که به طور ضمنی با «گذر» او در تقابل است. پیچیدگی‌های نمادین که در این صحنه وجود دارد، گیج‌کننده است. رماشاگر با سفیدپوستی آموزش کوهن، هنرپیشه‌ای روبه‌رو می‌شود که ظاهر می‌کند سیاهی است که تظاهر می‌کند سفیدی است که تظاهر می‌کند سیاه است. همستی‌نداسی دور از دسترس است. با این وجود، تهدید ثبات هویت‌های نژادی با قرار دادن مردیت در جایگاه نمایشگر زن و سفیدپوست این صحنه مهار می‌شود. در حمل او، لور را به خواست غلبه دست پیدا می‌کند. زیرا وقتی سارا جین به سمت آسانسور می‌رود و به عنوان دفاع می‌گوید، لور و مادرش «مضطرب رنگین بودن پوست او هستند»، به سارا جین می‌گوید: «تو رنگین‌پوست نیستی» گویی یک هویت رنگین‌پوستی قابل قبول وجود دارد که سارا جین آن را درک نمی‌کند. «هستی» [being] به مثابهٔ مهار ایدئولوژیکی لغزش بالقوهٔ سیاه‌ساختی تظاهر عمل می‌کند.

به هر رو، تمایلات سارا جین به ما چیزهایی می‌گوید درباره مفهوم‌سازی زن بودن سفید و نیز همکنش آن با مفهوم‌سازی‌های مربوط به زن بودن سیاه. سارا جین نشان‌دهندهٔ ازخود بیگانگی تاریخی زن سیاه است. بیگانگی زن سیاه از مفاهیم زن بودن یا زن بودگی. آن‌گونه که در فرهنگ سفید دیده شده است. بی‌ربط نیست که وقتی زن سیاهی سودی «سفید بودن» در سر دارد، در چارچوب سینمای مسأله‌آفرین هالیوود که به‌شدت وابسته است به ساختارهای «جنس‌جرانی» و باندکاربرستی (فتیشیسم: تبدیل هیجانات جنسی به فتیش یا اندام) به‌خوبی قابل ارائه می‌شود. برای سارا جین بدل شدن به زن سفید یعنی به کالایی جنسی بدل شدن، یعنی در باشگاه‌های شبانه به آماج نگاه مردان تبدیل شدن و لباس‌های نیمه‌عریان پوشیدن. میل او به سفید بودن، میلش به گذر، در قالب تلاشی برای یافتن کار مثلاً صندوق‌داری در فروشگاه (آن‌گونه که در نسخهٔ اول تفید زندگی ساهد بودیم) یا پذیرش دیگر نقش‌های قابل قبول زنانه به تصویر کشیده می‌شود. آن‌چه را فیلم در فرونمایهٔ گذر، یعنی نپذیرفتن هویت نژادی خود، سیاه بودن خود، نکوهش می‌کند و نرم‌آور ضمنی می‌کند، مرتبط است با نگرانی‌های مربوط به گرایش جنسی فراطمی زن سفید که مشخصهٔ دههٔ پنجاه است. آن‌چه در گذر «غلط» است با آن‌چه در تمایلات جنسی فراطمی زن سفید «غلط» و نکوهیده است بر هم منطبق می‌شود. هر دو ثبات، قطعیت مکان و جایگاه جنسی را انکار می‌کند. در فیلم‌های سیک شخصیت مارلن (دوروتی مالون) [فیلم Written on the Wind، 1965] بسیار شبیه سارا جین و قابل قیاس با اوست. مارلن گرچه سفید پوست است، اما زنی است با تمایلات جنسی مهار نشدنی و بیمارگونه. صحنهٔ رقص سارا جین در اتاق خواب و بر روی صفحه‌های گرامافون و گذ. اتاق پخش شده‌اند او یکی از آن‌ها Porgy and Boss است؛ یادآور صحنهٔ رقص مارلن است وقتی پدرش بیرون از اتاق‌خواب او، در رادیو در آستر سکتهٔ قلبی می‌میرد. می‌توان گفت سارا جین نیز وقتی مادرش در حال مرگ است، می‌رقصد.

اگرچه این‌جا این ارتباط ضمنی و تلویحی است. به این طریق، به نظر می‌رسد مسائل نژادی کاملاً با مسألهٔ تمایل جنسی فراطمی زن سفید همگون‌سازی شده است. از خود بیگانگی زن سیاه که رنگ پوستش هویت نژادی او را تثبیت می‌کند و امکان گذر را از او می‌گیرد، در مخمصهٔ آنی نشان داده شده است. همهٔ صحنه‌های مربوط به باشگاه‌های شبانه که سارا جین در آنها بونامه اجرا می‌کند، از زاویهٔ دید آنی به منزلهٔ تماشاگر نشان داده می‌شود و در همهٔ این صحنه‌ها، تنها او از صحنهٔ این بازی جنسی بیرون است. انسجامیت و عمداً شخصیتی غیرجنسی ـ فاقد تمایلات جنسی ـ است، حتی مجاز به نگاه کردن نیز نیست. مردی سفید یا به او فرمان می‌دهد که از صحنه خارج شود و یا او و به بیرون از صحنه می‌راند.

به این ترتیب، به نظر می‌رسد روایت تقلید زندگی بسیار دلمشغول ایجاد اضطراب‌هایی در زمینهٔ هویت، موقعیت و مقوله‌های اجتماعی و در همان حال فرو خواباندن این اضطراب‌هاست. در رمان‌هایی که با درونمایهٔ گذر نوشته شده‌اند، تراژدی گذر غالباً با پیامد فقدان هویت فرهنگی پیوند خورده است. تقلید زندگی، در حال و هوای ملودرام دههٔ ۱۹۵۰، این تراژدی را به از دست دادن هویت خانوادگی، بخصوص فروپاشی رابطهٔ مادری ـ دختری برمی‌گرداند. در عمل، این موضع از گذر به مثابهٔ یکی از ابزارهای روایت سیاست‌زدایی [depolitisize] می‌کند و آن را در خدمت ایدئولوژی خانوادگی‌ای که جامعهٔ سفید، مولد آن است بکار می‌گیرد. و سرانجام، به‌نظر می‌رسد نقلید زندگی سیرک برای مفهوم هویت پایدار ممتاز قائل است. مادر سفید سرانجام موقعیت خود در جایگاه مادر را می‌یابد، دختر سیاه نیز دختر بودن و سیاه بودن را همزمان می‌پذیرد. آشفتگی‌های تراژدی و خانوادگی در سطح پیرنگ حل می‌شوند و از کشمکش‌ها گره‌گشایی می‌شود، و همهٔ هویت‌ها به‌طور همزمان با هم یگانه می‌شوند. اما اگر در این حرف آخر فیلم بود، قطعاً این فیلم در تعیین روابط بین تمایز نژادی و تمایز جنسی و یا بین زن سفید و زن سیاه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار نمی‌شد. در هر حال، قدرت انتقادی بیشتر آثار ملودرام تا حد زیادی نه ناشی از پیرنگ، بلکه ناشی از میزانسن بوده است. با ناپایدارکردن رابطهٔ دکور و شخصیت، پس‌زمینه و پیش‌زمینه، و بکارگرفتن امکان بالقوهٔ جابه‌جایی آنها، سیرک قدرت ملودرام را در مشهود کردن تنش‌های نژاد و جنسیت به نمایش می‌گذارد.

در ژانر فرعی «فیلم زنان» که تقلید زندگی به آن تعلق دارد، سیاهان حضوری مستمر دارند، ولی هیچ‌گاه حضورشان جنبهٔ مرکزی ندارد، اما از مؤلفه‌های مهم گفتمان هستند و در اثر واقع‌گرایانه‌ای که این گفتمان به دنبال آن است نقشی حائز اهمیت بازی می‌کنند. برای مثال در دروغ بزرگ، سیاهان موسیقی‌ای را ارائه می‌کند و تأمین‌کنندهٔ «حال و هوای بومی»‌ای هستند، که پس‌زمینهٔ رابطهٔ رمانتیک بتی دیویس را جرج بنت را به وجود می‌آورد. سیاهان از آن‌جا که قاطعانه در پس‌زمینه جا داده می‌شوند، به گونه‌ای مؤثر به یکی از عناصر دکور بدل می‌شوند و به ایجاد زمینه و واقعیت نمایی جهان متن و به این ترتیب به ساختار زن بودگی سفید [white femininity] کمک می‌کنند. و در ملودرام، رابطهٔ بین شخصیت و دکور رابطه‌ای بسیار غنی است، غالباً ناپایدار است و بالقوه جابه‌جا شدنی. در مورد بازنمود «سیاه بودن» که ممکن است در تعارض باشد با گرایش ملودرام به دادن بار عاطفی به دکور، اشیاء و به هم‌ریختگی «چیزها» که برای زن سفید طبقهٔ متوسط بسیار نگران‌کننده است، نوعی فرآیند تجسم‌گرایی [reification] دخیل است. توماس السیر محیط ملودرام را نمونهٔ محیط خانهٔ اشخاص متعلق به طبقهٔ متوسط می‌داند: «پر از اشیاء» که غالباً بار نمادین بسیار بالایی دارند. این دلمشغولی وسواسی به اشیاء:

> نشانگر تلاش ویژهٔ خانوار بورژوایی است برای متوقف کردن زمان، به سکون واداشتن زندگی، تثبیت روابط بین وسائل خانه به مثابهٔ الگوی زندگی اجتماعی و سدی در برابر جنبه‌های پرآشوب‌تر ذات انسانی. این درونمایه در بسیاری فیلم‌هایی که در مورد قربانی‌شدن و انفعال اجباری زنان ساخته شده است؛ زنانی که در خانه در انتظارند، در کنار پنجره ایستاده‌اند، گرفتار اشیایی که انتظار می‌رود مخاطب احساسات این زنان باشد یا اندوه و دلتنگی غریبی همراه است.

بی‌تردید، مستخدمان سیاه را که ساکنان حاشیهٔ این فیلم‌ها هستند، هیچ‌گاه نمی‌توان به کلی به اشیاء فرو کاست، اما جسم پنداری آنها به مثابهٔ جزایی از میزانسن تحقق می‌یابد. در ملودرام، میزانسن دارای اهمیت دلالتگرانهٔ بالایی است که از گفتمان رابطهٔ بین خود اشیاء، جدایی‌ناپذیر است. به این ترتیب رابطهٔ سلسله‌مراتبی شخصیت با دکور در ملودرام همیشه بالقوه جابه‌جا شدن است. هرچند چنین جابه‌جایی هیچ‌گاه در رابطهٔ بین زنان سفید و خدمتکاران سیاهشان به‌طور کامل تحقق می‌یابد، زیرا در آن حوزه روابط قدرت عموماً دست‌نخورده باقی می‌مانند. به علاوه طرح این نکته به‌نظر چندان درست نمی‌آید که زنان سفید به همان اندازه به لحاظ عاطفی وابسته به خدمتکاران زن سیاهپوستشان هستند که دلبستهٔ اشیاء پیرامونشان می‌باشند. به بیان دقیق‌تر، خدمتکاران سیاه اغلب به مثابهٔ نوعی پژواک متنی قهرمانان زن سفید عمل می‌کنند و یا دست‌کم، پژواک آن‌چه آنها مدعی هستند به بهای وابسته بودنشان به طبقهٔ متوسط از دست داده‌اند. دانش شهودی، قدرت مادری که به زن سیاه داده شده است به مثابهٔ سنجهٔ فاصله بین زن بورژوایی سفید و طبیعت یا دانش شهودی که او باید بدان تحقق بخشد عمل می‌کند. در این روایات، زن سیاه هیچ نقش مستقلی ندارد؛ به عبارتی جایگاه شخصیت به او داده نشده است.

این‌گونه است که تقلید زندگی سیرک (۱۹۵۹) در تقابل با نسخهٔ ۱۹۳۴ استال، این ژانر را چنین درخور توجه باز بکار می‌گیرد. به‌طور کلی، اندوه ملودرام، اندوه زن سفید است ـ یا برخی اوقات، اندوه مرد سفیدی که دارای حالات زنانه است ـ. سیرک در تقلید زندگی، این فیلمنامه را از طریق جابه‌جایی تدریجی ارزش‌های عاطفی و روایتی از شخصیت‌های سفید به شخصیت‌های سیاه مورد بازنگری قرار می‌دهد. فیلم به داستان زندگی آنی بدل می‌شود. صحنهٔ نهایی فیلم سیرک، ثبت مویه موی مراسم تدفین آنی و بازگشت دختر او، سارا جین است. از سوی دیگر، نسخهٔ استال (۱۹۳۴) با مراسم تدفین پایان نمی‌یابد، بلکه صحنه‌ای دیگر را به آن می‌افزاید که نشانگر به تعویق انداختن میل جنسی دگرخواهی [heterosexual] 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 نسخهٔ سیرک بر ناپایداری و قابلیت جابه‌جایی رابطهٔ ملودراماتیک بین دکور و شخصیت، شخص و زمینه دلالت دارد.

در تقابل شدید با صحنهٔ تدفین و وفور افراطی اشیاء و رنگ‌ها، صحنهٔ ساحل در آغاز فیلم، که درآمدی است بر سناریوی کودک گمشده، یکنواخت و بی‌روح و ناشناخته است و به صورت 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. فضاهایی شلوغ که در آنها حس تهدیدکنندهٔ فرو بلعیده‌شدن شخصیت‌ها در دل اشیاء پیوسته حاضر است، و اهمیت دلالت‌گر آن نمادین نیست، بلکه ملموس است. این نقش نشانه‌شناختی اشیاء برای شخصیت‌های سفید جابه‌جا 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 قرار گرفتن اشیاء و رنگ‌ها، توجه را به زوایای بهره‌گیری از تصویر به مثابهٔ 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 هشدار دهنده‌تر و برجسته‌تر می‌کند. وقتی سارا جین، تحت تأثیر آشکار شدن ناگهانی هویت نژادی‌اش که خورده است و ستایان به بیرون می‌دود و مادرش او را متوقف می‌کند، نشانهٔ یک درخت کریسمس بزرگ و با بهجت 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 کتش کمکش می‌کند. و این کل نمایش هویت و شناخت [شناخت غلط] در برابر پس‌زمینهٔ سفیدی که حضور کوبنده‌اش با وجود برف سنگین و سفیدی که همه جا را پوشانده است غنیت می‌یابد و ملموس می‌شود. بدون این قطب‌بندی افراطی، و ایجاد سلسله‌مراتب سفیدی در ارتباط باسیاهی، گذر، تکرار، صمیت نژادی برای مظاهر به تعلق گروه نژادی دیگر، هیچ بار و ظرفیت عاطفی نخواهد داشت. در ادامهٔ 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 خانهٔ بزرگ و مجلس ـ که زیر بار تأثیه دارد خرد می‌شود ـ باز می‌گردد. گذار بزرگی از نشون‌های سرخ قسمت چپ قاب تصویر را اشغال کرده است، و در آن صحنه به نوع غم‌انگیزی وضع آنی را القاء می‌کند. و مانند بسیار از صحنه‌های فیلم، شخصی سیاه در پس‌زمینهٔ دور از پله‌ها بالا می‌رود، و حکایت از حضور مستخدمان سیاهی دارد که کار و زحمتی که می‌کشند، زندگی به سیاق لورا را امکان‌پذیر کرده است. به این طریق، میزانسن و بیرون دلالت‌گر اشیایی که در آن قرار دارند، در ارتباط با نمایش شناخت [drama recognitation] که پیوندی بنیادی دارد با نمایز نژادی بسیج می‌شوند.

در صحنهٔ پایانی فیلم، این موضوع به‌خوبی نمان داده می‌شود. ساختار سه‌پرده‌ای ییونگ فرمی بر هم 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 داده شده‌اند. از همه مهم‌تر، ساز و کار اصلی مودرام در ایجاد حالتی غم‌انگیز ـ شناختی که دیر حاصل می‌شود در هنگام مرگ ـ در بازگشت سارا جین به مراسم تدفین مادرش بکار گرفته شده است. سارا جین، که قبلاً به مادرش گفته بود: «اگر تصادفی یکدیگر را در خیابانی دیدیم، لطفاً مرا نشناس!» حالا فهمیده است که دیگر امکان چنین دیداری وجود ندارد، که دیگر «خیلی دیر» شده است. اشک تماشاگران در این‌گونه مودرام، مستقیماً برای شخصیت‌ها ریخته نمی‌شود، بلکه برای شناخت ارزش از دست‌رفتهٔ کمال و سازگاری است که اشک می‌ریزند. برای واقعیت فقدان یا غیاب است که زاری می‌کنند. اما این نکته نیز نکتهٔ گناهیتی نیست که این فقدان در ارتباط با یک مفصل خاص نژادی مطرح می‌شود. در بافت سازوکارهای برانگیزنده‌ای که معمولاً عمل می‌کنند تا ناموئی [نادیدنی] بودن زن سیاه را تضمین کنند، این فیلم وضع اسفناک او را (که دقیقاً مسألهٔ عدم شناخت non-recognition است) مرئی [دیدنی] می‌کند. برای فمینیست‌های سفید، این یادآور گسترهٔ حضور همیشگی فقدان در انتزاع بازنمود زنان است.

پایان فیلم از همان پایان‌های کلاسیک ساد اغراق‌انگیز سیرکی است، که در آن شکنندگی ساده‌ی شخصیت‌ها با زیرکی متزلزل می‌شود و مورد تردید قرار می‌گیرد. اگرچه سارا جین بازگشته است و آشکارا نقش نژادی و خانوادگی خود را پذیرفته است، لورا به‌نظر می‌رسد می‌خواهد نقش مادری را ایفاء کند، سوزی احتمالاً با استیو بودن و رها کرده است و... تنش قسمت‌های قبلی فیلم بر این احساس اطمینان سینگینی می‌کند. فاسبایندر خوانش دیگری از غمباری رابطهٔ بین آنی و سارا جین به دست می‌دهد:

> این مادر (آنی) است که بی‌رحم است. می‌خواهد فرزندش را در تملک بی‌چون و چرای خود داشته باشد. چون بسیار دوستش دارد. و سارا جین از خود در برابر فردیسم مادرش دفاع می‌کند، در برابر فردیسم جهان. این ظلم است که ما هر دو را درک می‌کنیم، هر دو حق دارند و هیچ کس نمی‌تواند کمکشان کند. مگر آن‌که جهان را دگرگون کنیم. همهٔ ما در این لحظه در سینما گریستیم. زیرا دگرگون کردن دنیا این‌قدر مشکل است.

فاسبایندر بخصوص اشاره به صحنه‌ای دارد که در آن، آنی، سارا جین را در پشت صحنهٔ باشگاه شبانهٔ لاس وگاس می‌بیند، اما آن‌چه گفته است در مورد پایان فیلم صادق دارد. گفته‌های او همچنین یادآور نوسیهٔ فانون نیز هست، وقتی می‌بیند سیاهان، نظام ارزشی سفید را پذیرفته‌اند و لذا میل به سفیدبودن دارند: «باید بدانیم که راه‌حل دیگری نیز هست؛ بازسازی جهان!»

شاید تنها شخصیتی که به لحاظ «نژادی» خنثی است، شخصیت استیو آرچر است؛ عاشق صبور، سخت‌کوش و شریف لورا. در صحنهٔ پایانی، در داخل لوموزین در مراسم تدفین، سارا جین سر بر شانهٔ لورا می‌گذارد، لورا دست سوزی را می‌گیرد و هر سه گرفتار نگاه پدرسالارانهٔ تأییدآمیز آرچر هستند. با بازگشت مرد سفید، خانواده آرامش تدکی می‌یابد و اقتدار نگاهش به این صحنه معنا می‌دهد. این جایگاه قدرت معمولاً و بخصوص در این مورد، به نوعی عاری از مسائل نژادی است یا به عبارتی ورای هویت نژادی قرار دارد. مرد سفید بازنمود هویت نژادی را واگذار می‌کند، زیرا نژاد را لحظهٔ زن سفید می‌توانند به مثابهٔ چیزی خاص، مجسم و نمونه‌ای از محدودیت درک کند. در توند یک ملت. سفید بودن در رابطه با شخصیت زن سفید است که موئی [دیدنی] می‌شود و شکل می‌گیرد. قانون این نظام ارزشی را شناخته است، وقتی مطرح می‌کند که سیاه که به مثابهٔ بخشی از میلش به سفید بودن یا زنی سفید ازدواج می‌کند که سیاهی که به مثابهٔ بخشی از میلش به سفید بودن با زنی سفید ازدواج می‌کند با «فرهنگ سفید، زیبایی سفید، سفیدی سفید» ازدواج کرده است. «سفیدی سفید» زن سفیدپوست به مرد سفید امکان عام بودن (عاری از نژاد) و متعالی‌بودن می‌دهد.

با این وجود، این تفسیر به ظاهر پیچیده به نظر می‌رسد. تناقضی بنیادی در طرح‌واره بازنمود وجود دارد. آن‌چه به زن سفید امکان می‌دهد سفیدی را باز نماید، با جوهر آن بازنمود در تناقض است: سفیدی به مثابهٔ مفهومی عام، انتزاعی، مطلق از بی‌نشان‌ها. همان‌طور که ریچارد دایر اشاره کرده است، مشخصهٔ سفیدی خاص بودن است، نادیدنی بودن است [بی‌نشان بودن است]، و به این ترتیب اصلاً امکان بازنمود برای آن نباید وجود داشته باشد.

> در قلمرو عقوله‌ها، سیاه همیشه به مثابهٔ یک رنگ نشان‌دار است (همان‌طور که واژهٔ «رنگی» در مقابل

سفید، بی‌رنگ نشان می‌دهد)، و همیشه مشخص‌کننده است؛ در حالی‌که سفید در حقیقت هیچ نیست. چون همه چیز است. سفید رنگ نیست. چون همهٔ رنگ‌هاست.

آن‌چه به سفیدی امکان بازنمود می‌دهد (برخلاف مورد سیاهی) نوعی مفهوم‌سازیِ تمایز جنسی است.

در هر حال، تناقضی که ثانیِ بازنمود «سفیدی سفید» توسط زن سفیدپوست است، به نوعی با موقعیت متغیرِ او در این زمینه تخفیف می‌یابد. هرگاه فرهنگ پدرسالار سفید به نمادی برای خلوص و پاکیِ نژادی نیاز دارد تا روابطش را با سیاهان (معمولاً مردان سیاه، و گاه زنان سیاه) سازمان دهد و مهار نماید، زن سفید بازنمود خود سفیدی به مثابهٔ هویتی نژادی و زمینهٔ نشانه‌شناختیِ 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 عام‌شدن [Universality] در هیچ‌جا بهتر از ادعای فمینیسم معاصر سفید به سخن گفتن دربارهٔ «زن» یا «زنان» مشهود نیست.

هویت‌ها و نظریه‌ها

استعارهٔ قارهٔ سیاه نشانه‌ای است از نقش بنیادی و مسأله‌آفرین زن سفید در تجلی نژاد و جنسیت. ماهیت هویت نژادیِ 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 همهٔ پژواک‌های روانیِ مرتبط با جنسیت زن (سفید) همراه بوده است تا از سلسله‌مراتب نژادی محافظت شود. بنابراین نمی‌توان با نادیده انگاشتن روان‌کاوی و تحلیل متن به تحلیلی از روابط نژادی دست یافت. توصیهٔ فاسبایندر و فانون به تغییر یا بازسازی جهان، نشان از چیزی ورای مرزهای روان‌کاوی دارد؛ در عمل، قطب‌بندی جهان و روان است. به هر رو، تصور این‌که بازسازی جهان تا چه حد بدون بازسازی روان عملی است مشکل به نظر می‌رسد. موضع نه‌چندان مطلوبِ فانون در مقام یک روان‌کاو سیاه سبب می‌شود تا برای درمان آسیب‌های روانی که حاصل استعمار و امپریالیسم فرهنگ سفید هستند، از روش‌های درمانی استفاده شود که در همان فرهنگ شکل گرفته‌اند. معضل دوسویهٔ او، معضل ما نیز هست.

تا آن‌جا که تحلیل من به نقش محوریِ 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 من به پذیرش این فکر بدهند که موضوع نژاد، موضوعی خاص است و فقط باید مورد علاقهٔ آنهایی باشد که بار فرهنگیِ 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 و مشخصه‌های ویژهٔ بازنمود آن به‌نظر کاری عبث خواهد بود، یا ممکن است 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 مثابهٔ نهادی عام و بی‌نشان معرفی کند، نظام معنی‌شناختیِ متفاوتی را بیابد. متأسفانه نشان دادن این موضوع در سینمای هالیوود بسیار مشکل‌تر از زمان آمریکایی است، زیرا زنان آفریقایی ـ آمریکایی (زنان سیاهپوست آمریکایی) نسبت به سینما به نهاد ادبیات دسترسی بسیار داشته‌اند. با این وجود، زاویهٔ دید چه سیاه باشد و چه سفید، فانون در اصرار بر این نکته که نژاد، امری تمایزی است کاملاً حق دارد. هنری لوئیز گیتز می‌گوید: «از دیدگاه علوم زیست‌شناسی دیرپازی است این نظر که نژاد معیاری معنادار است، را داستانی بیش نمی‌دانند». و او حتی از این هم پیش‌تر می‌رود و مدعی می‌شود: «نژاد استعارهٔ غاییِ تمایز است، زیرا کاربرد آن بسیار دلبخواهی [arbitrary] است. معیارهای زیست‌شناختی که در تعیین «تمایز» جنسی بکار 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 نژادیِ زن سفید، هیچ ویژگی خاص و ذاتی ندارد، و همچنین دلیلی ندارد که آن را در هاله‌ای از غرور بپوشانیم. غلبه برای حمایت سیاهان از سیاه بودنشان دلایل قانع‌کنندهٔ سیاسی وجود دارد، اما در مورد رابطهٔ سفیدها با سفید بودن چنین موردی معنی ندارد. برای حمایت از هویت نژادی سفید در این برههٔ بخصوص تاریخی، به معنی هم‌سو شدن با برتری‌طلبیِ سفیدهاست. اگر آن‌طور که گیتز می‌گوید، نژاد دالی دلبخواهی باشد، سفیدبودن و سیاه‌بودن، تصنعی‌ترین مقوله‌های نژادی هستند. زیرا سفیدبودن و سیاه‌بودن، مجموعه‌ای از ویژگی‌های قومی و پس‌زمینه‌های فرهنگی را پوشش می‌دهند و پنهان می‌کنند که تمایزهایشان با مفاهیم سیاه و سفید نادیده گرفته می‌شود. سفیدبودن و سیاه‌بودن، فقط از جهت برخورد طولانی و مسأله‌آفرینشان با یکدیگر در بافت نظام‌های استعماری و برده‌داری به لحاظ تاریخی مقوله‌هایی واقعی‌اند.

□ □ □

در این مقاله کوشیدیم به تفصیل، صورت‌بندیِ سفیدها از فصول مشترک نژاد و جنسیت را بررسی کنیم. بی‌تردید لازم است چنین طرحی تداوم یابد و به بررسیِ ساختارهای نژاد و جنسیت، آن‌گونه که مورد نظر سیاهان است بپردازند (فراتر از آن‌چه در تحلیل فانون از سیاهان ارائه شده است، چرا که او میل به سفید بودن دارد و در نتیجه در چارچوب فکریِ سفیدها به بررسی پرداخته است.) اما حتی در این حوزهٔ محدودی که من بررسی کردم، مشکلاتی وجود دارد که به‌نظر می‌رسد ناشی از هویت نژادیِ خودِ من در مقام تحلیل‌گر باشد. مشکل اصلیِ نوشتنِ این مقاله برای من، مسألهٔ مستمر و ناراحت‌کنندهٔ محدودیت دانشم بوده است. در سطحی مشخص، آن فقدان نگرن‌کنندهٔ دانش یا نوعی عدم «تسلط» کافی به این حوزه پیونده داشته است؛ این احساس که انسان هرچه بیشتر می‌خواند بیشتر به این نکته پی می‌برد که چقدر کم خوانده است. این حوزه که دربرگیرندهٔ بسیاری مسائل تاریخی و نظریه‌های مربوط به روابط نژادی، دوران استعمار و دوران پس از استعمار و همچنین مطالعات آفریقایی ـ آمریکایی 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

مناظر 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 سفیدبودن، این سودا را در سر می‌پروراند که بر بی‌رنگ بودن، غیاب، و به کلی فقدان نژاد دلالت کند؟

به‌نظر می‌رسد این معضل تقلید، معضلی باشد که ژاک دریدا در مقاله‌ای که در نقد ساختگرایی نوشته، یعنی «ساختار، نشانه، و بازی در گفتمان علوم انسانی» مطرح کرده است. دریدا دو دلیل محتمل برای عدم امکان یکپارچگی [totalization] علوم انسانی برمی‌شمارد. نخست آن‌که این حوزه صرفاً حوزهٔ بسیار گسترده‌ای است و تا بی‌نهایت قابل بسط است، و هیچ‌گاه نمی‌توان دریافت کاملی از کلیت آن داشت. این دیدگاهی «تجربه‌گرایانه» [empiricist] است. دلیل دوم، که دریدا آن را می‌پسندد، این است که در عین حال که این حوزه محدود است، و به لحاظ غنایش مهار شدنی است، نمی‌توان آن‌را در یک تحلیل یکپارچه [totalizing] 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، با شیوه‌ای که فمینیست سفیدپوست با مسألهٔ نژاد برخورد می‌کند، مشابه نیست. زیرا این‌که فمینیست سفیدپوست ـ نه البته به‌طور کاملاً آگاهانه ـ می‌پذیرد که «حق» ندارد راجع به مسائل نژادی حرف بزند، و به کفایت 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 جایی که بتواند رابطهٔ او با فمینیسم را مجاز بنماید و اعتبار ببخشد. سئوالی که به موازات سئوال اول مطرح می‌شود، زن سفید از جنسیت و تمایز جنسی چه می‌تواند بداند؟ نیز شاید همین وضع را داشته باشد. آیا هویت او به عنوان یک زن، در گفتمان به او موقعیتی می‌دهد، یا بهتر بگوییم موقعیتی را برایش مجاز می‌شمارد که مدعی نوعی دانش باشد؟ آیا کمی از دشواری و عدم قطعیت عمل نوشتن می‌کاهد؟ فضای نهادی که نظریهٔ فمینیستی در برابر زن سفیدپوست نویسنده باز می‌کند، به نظر می‌رسد این را احتمالی دور و دست‌نیافتنی تلقی می‌کند!

به نظر می‌رسد مباحث بی‌پایان در مورد مردانی که دربارهٔ فمینیسم می‌نویسند، دگرخواهان جنسی که در مورد هم‌جنس‌بازی می‌نویسند، سفیدپوستانی که دربارهٔ سیاهان می‌نویسند و غیره نیز همین وضع را دارند. برای بسیاری، نوشتن دربارهٔ چیزی که خود نویسنده متعلق به آن نیست، گناهی جدی است. اما چنین موضعی تجربه، گفتمان و هستی‌شناسی را تهدید به فروپاشی می‌کند، چراکه هر نوع نوشته به این ترتیب صرفاً به نوعی زندگی‌نامه‌نویسی بدل می‌شود. راه‌حل صرفاً این نیست که در متن‌های فمینیستی سفید، هر بار از واژهٔ «زن» استفاده می‌شود، یک کلمهٔ «سفیدپوست» نیز به دنبال آن بیاوریم، بلکه این وضعیت ما را به بازبینی و ارزیابی مجدد مفهوم تجربه در نظریهٔ 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 به سوی آن‌چه دقیقاً در محدوده‌ای او یا بهتر بگوییم در ورای) نظام «من» وجود دارد تغییر کند. گایاتری اسپیواک گفته است: «آن‌چه من نمی‌توانم تصور کنم نگهبان و محافظ همهٔ آن چیزی است که من باید / می‌توانم انجام بدهم، بیندیشم، بزنم و غیره.» آن‌چه من نمی‌توانم تصور کنم اغلب به «تجربه» دیگران مربوط می‌شود.

در این زمینه‌اند محدودیت‌های رویکردی که در این مقاله برای تعیین برخی از استلزامات جایگاه زن سفید به مثابهٔ انگاره / نماد / عامل در نظام نمادین [representational] نژادپرستانه انتخاب شده است. اشکال اصلی آن است که این تحلیل را می‌توان با توجه به تأکیدی که بر هویت نژادی سفید دارد، نگاشت دوبارهٔ مرکزیت زن سفید و تکراری موضعی که زن سیاه را به بیرون از دامنهٔ دید می‌راند و نادیدنی می‌کند دانست. به همین دلیل لازم است از این فراتر رفت و چگونگی بازنمود سفید بودن توسط سیاهان را 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. یانریک برانتلینگر مقالهاش در باب تبارشناسی اسطورهٔ قاره سیاه را با نقل قولی از آن‌چه به (Achebe : نویسندهٔ نیجریه‌ای که در آثارش از جمله رمان 1958 Things Fall Apart، به شرح زندگی سنتی آفریقایی در تقابل با قوانین استعماری و غرب‌زدگی پرداخته است. م) دربارهٔ سفرنامه‌نویسی به پایان برده است: «مسافرانی با ذهن‌های محدود و بسته نمی‌توانند جز دربارهٔ خودشان چیز زیادی به ما بگویند.» به نظر می‌رسد سئوال مهمی که مطرح می‌شود، این است که «آیا مسافران می‌توانند دربارهٔ چیزی جز خود برای ما سخن بگویند؟» میدوارم که همهٔ صورت‌های متفاوت فمینیسم بپذیرند که چنین چیزی نه تنها ممکن است، بلکه ضروری است.■

یادداشت‌ها

۱. ارفیوس نام شاعر و موسیقیدانی اساطیری است که می‌گویند نوای موسیقی‌اش چندان قدرتی داشته که اشیاء بی‌جان را به حرکت درمی‌آورده است. م

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی