Ousmane Sembène's Cinema: An Anti-colonial Perspective in the Film Mandabi

Fereshteh Nezafat[1], **Ataollah Koopal**[2]

Receive Date: 23 April 2025, Accept Date: 24 May 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2058794.1141

Abstract

Contemporary world cinema seeks to study and analyze the structure and content of cinema from earlier periods. In many respects, cinema owes much to films and filmmakers who acted differently from their contemporaries. The emergence of filmmakers who have often succeeded in effectively representing the culture and social history of their countries is notable. African cinema during the 1960s and 1970s encountered diverse ideological perspectives and a postcolonial worldview, which influenced various literary and artistic fields. Cinema is also inseparable from cultural and social developments. African directors such as Ousmane Sembene benefited from these features and developments in their films during those years. Analyzing the structure of films in the African cinema can have cinematic results and achievements for the history after it. How to use cinematic features in a simple and fluent language for audiences who live in the height of simplicity and poverty can be one of the most important features of Sembene's cinema. He can easily connect with his audience and transfer the real atmosphere of his society to his films. The main aim of this study is to represent the features of form and content in relation to each other. The form of cinema can be influenced by both the filmmaker and the society in which the cinema is produced. Sembene is among those filmmakers who, even before entering cinema, understood the importance of form in other fields such as writing, and through this understanding, was able to depict the colonized society in which he lived. Library-based studies in various cinematic fields can highlight these significant achievements in the cinema of many countries. African cinema, which is still relatively unknown in Iran, has always been among the most important cinemas in the world. Understanding the cinematic and formal characteristics of other countries' cinemas can provide filmmakers with a pathway into the world of filmmaking, allowing them to observe the rules and structures within their cinematic forms. Over the

1. MA in Cinema, Faculty of Arts, Pars University of Architecture and Art, Tehran, Iran. Email: fereshteh_nezafat@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Cinema, Pars University of Architecture and Art, Tehran, Iran (corresponding author). Email: Ataollah.Koopal@pu.ac.ir

years, the African continent has produced notable films, which cannot be separated from the history of African cinema and the significant influence of its filmmakers. This article addresses the topic of Ousmane Sembene's anti-colonial cinema in the film *Mandabi*. In *Mandabi*, Sembene employs the language of cinema in both content and form to depict the perspective examined in this study, ultimately presenting the features of anti-colonial and postcolonial culture to the audience through cinematic techniques.
Keywords: Ousmane Semben, Anti-Colonial Cinema, Mandabi, African Cinema

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمای عثمان سمبن: یک دیدگاه ضد استعمار در فیلم ماندابی

فرشته نظافت[۱]، **عطاالله کوپال**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

چکیده

سینمای امروز جهان به دنبال مطالعه و تحلیل ساختار و محتوای سینما در دوران پیش از خود است. سینما در بسیاری از زمینه‌ها وام‌دار فیلم‌ها و فیلم‌سازانی است که در دوران سینمایی خود نسبت به سایرین متفاوت عمل کرده‌اند. ظهور فیلم‌سازانی که اغلب توانسته‌اند در بازنمایی فرهنگ و تاریخ اجتماعی این کشورها به‌خوبی عمل کنند. سینمای آفریقا در خلال دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی با دیدگاه‌های متفاوت ایدئولوژیک و جهان پسااستعمار، روبه‌رو شد که این دیدگاه‌ها در زمینه‌های مختلف ادبی و هنری وارد شدند. سینما نیز از تحولات فرهنگی و اجتماعی جدا نیست. کارگردان‌های آفریقایی مانند عثمان سمبن در طی آن سال‌ها از این ویژگی‌ها و تحولات در فیلم‌های خود بهره بردند. این مقاله به مقوله سینمای ضد استعمار عثمان سمبن در فیلم *ماندابی* می‌پردازد. عثمان سمبن در فیلم *ماندابی*، با استفاده از زبان سینما در دو جنبهٔ محتوایی و فرم، به تصویرسازی نگرش مورد مطالعه در این مقاله می‌پردازد که درنهایت ویژگی‌های فرهنگ ضد استعمار و پسااستعمار را با استفاده از ویژگی‌های سینمایی به مخاطب نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: عثمان سمبن، سینمای استعماری، ماندابی، سینمای آفریقا، پسااستعمار

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران.
Email: fereshteh_nezafat@yahoo.com

۲. دانشیار، گروه سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Ataollah.Koopal@pu.ac.ir

مقدمه

سینمای آفریقا در طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شاهد فیلمسازانی بود که توانستند موضوعات روز سینمای آفریقا را به تصویر بکشند. سینمای سنگال در اوایل قرن بیستم، قبل از بسیاری دیگر از کشورهای آفریقایی آغاز شد. در میان کشورهای غرب آفریقا، سنگال بهترین شروع سینما را پس از استقلال داشت. سینمای سنگال با شش فیلم بلند ساخته شده توسط فیلمسازان سنگالی تنها در سال ۱۹۷۴، و هشتاد سالن پر رونق در سراسر کشور و شبکه توزیعی که حتی به کشورهای همسایه خدمات رسانی می‌کرد، در دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در سنگال یک تجارت پر رونق بود. عثمان سمبن[۱]، که اغلب به عنوان پدر سینمای آفریقا از او یاد می‌شود، بود که مشعل سینمای آفریقا و به‌خصوص سینمای سنگال را روشن کرد. تحولاتی که دیدگاه‌های سمبن در روند پیشرفت سینمای آفریقا داشت، برای سینمای امروز جهان آشکار و سازنده است. فیلم‌های سمبن حتی از فیلم‌های کوتاه و اولیه او تحت تأثیر روند سیاسی و ایدئولوژیک آفریقا هستند. سمبن در فیلم‌های خود تجربه‌های زیستی خویش را به تصویر می‌کشد. زندگی در سنگال و وضعیت سیاسی و فرهنگی مردمان باعث شد تا سمبن از فیلم و تصویر به عنوان تریبونی برای صحبت با مردم و حتی آگاهی‌بخشی به آنها استفاده کند. سمبن در فیلمی به نام *ماندابی*[۲] که دومین ساخته بلند اوست، با استفاده از ویژگی‌های فرم و محتوای سینمایی خود، مضمون استعمار[۳] و دیدگاه ضد استعمار[۴] خود را نشان می‌دهد. مطالعه و تحلیل *ماندابی* مخاطب را با دیدگاه‌های ضد استعمار و فلسفه انقلابی سمبن آشنا می‌سازد. علاوه‌بر این دیدگاه، سمبن تفکرات مردم آفریقا را مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهد. در جامعهٔ پسااستعماری[۵] که مردم در حال گذار از دنیای سنت به مدرنیته هستند، تأثیرات مدرنیته در زندگی روزمره مردم، بازتابی منفی از دیدگاه سمبن در شخصیت آنها دارد، که این نقد پسااستعماری نیز به واسطهٔ ویژگی‌های بصری در *ماندابی* به تصویر کشیده شده است. «هنر سمبن چیزی فراتر از داستان‌های ایدئولوژیک یا پروپاگاندا است. توانایی پاسخ دادن به داستان با سؤال کردن از آن به عنوان بخشی از سینمای اوست» (Repinecz, 194: 2016). دیدگاه ضد استعمار و تحلیل جنبه‌های آن در *ماندابی*، همپوشانی محتوا و فرم را در سینمای سیاسی سمبن، به‌خوبی نشان می‌دهد.

پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با عنوان مقاله پیش رو چندین مقاله، در خارج از ایران به نگارش در آمده است و یک پایان‌نامه مرتبط نیز در ایران به تحریر در آمده‌اند.

ـ مولایی خسرقی، محمدباقر (۱۳۸۸). پسااستعماری و سینما «فیلم کوتاه: زیستن: همه پیرمردها خوب نیستند». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران، دانشکدهٔ سینما و تئاتر.

در این پایان‌نامهٔ پسااستعمارگری، نگرش یا شیوه در تحلیل فیلم به مسئلهٔ گفتمان پسااستعمارگری و سینما می‌پردازد. پسااستعمارگری نگرشی است در حیطهٔ مطالعات فرهنگی که به بررسی فرهنگ و ظهور آن در آثار فرهنگی جهان استعمار و همچنین مستعمره‌نشین می‌پردازد. این نگرش بعد از دههٔ ۱۹۸۰ در بررسی آثار سینمایی نیز به کار گرفته می‌شود.

روش تحقیق

روشی که پژوهش حاضر از آن بهره برده توصیفی- تحلیلی است. نحوه جمع‌آوری داده‌ها نیز به صورت کتابخانه‌ای است. حجم عمده‌ای از اطلاعات این پژوهش از، کتاب‌ها و مقالات سینمایی که در خارج از ایران چاپ شده گرد آوری شده است. در این راستا، داده‌های تحقیق از طریق مشاهده مکرر فیلم مورد مطالعه، یادداشت برداری از نشانه‌های دیداری و شنیداری، تحلیل موقعیت‌های روایی، بررسی رفتار و گفتار شخصیت‌ها و تحلیل میزانسن، نورپردازی و قاب‌بندی گردآوری شده‌اند.

بحث و تحلیل

نظریهٔ ضد استعمار

سینمای ضد استعمار در زندگی و آثار *فرانتس فانون*[۶] گنجینه‌ای غنی از الهامات، تصاویر و ایده‌ها پیدا کرده است. از جمله فیلمسازانی که در آثار خود به فانون اشاره کرده‌اند یا از او به عنوان تأثیرگذار یاد کرده‌اند، می‌توان به *گیلو پونتکوروو*[۷]، *عثمان سمبن*، *کلود لنزمان*[۸]، *گلابر روشا*[۹]، *کلر دنیس*[۱۰]، *مد هوندو*[۱۱] و *سارا مالدورور*[۱۲] اشاره کرد. علاقهٔ آنها به نویسندهٔ سیاه تعجب‌آور نیست. نوشته‌های فانون در مورد نژادپرستی، استعمار و مبارزات آزادی بخش ملی، بنیادی‌ترین عناصر تصویرسازی را دارند: طرحی جذاب

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

برای فیلمنامه (درام وجودی و خشونت‌آمیز استعمارزدایی)، احساسات شدید و تصویرسازی گیرا.

فرانتس فانون

نوشته‌های فرانتس فانون متفکر الجزایری چپ‌گرای دههٔ ۱۹۵۰ به طور مستقیم در شکل یافتن این نگرش مؤثر بوده است. او که به مطالعهٔ قدرت مهارکننده تصورات ذهنی در جوامع استعماری پرداخته بود، باگرایش مارکسیستی و اگزیستانسیالیستی خود، استعمار را نظام سرکوب نژادی می‌دانست که هم بر ذهن و هم بر جسم تأثیر می‌گذارد (کین و هریسون، ۱۳۸۶: ۲۶۸). بینش فانون در مورد تحریف روابط اجتماعی ناشی از توسعه ضعیف استعماری، که لزوماً با غارت‌های فرهنگی و روانی مرتبط است، امروز ارزش بازنگری دارد. به‌ویژه در زمانی که سرمایه‌داری همچنان به ویرانی در ساختار اجتماعی کشورهای پس از استعمار در تکرارهای نئولیبرال و نئوکولونیال خود ادامه می‌دهد. چون این بینش‌ها در مورد اهمیت روابط اجتماعی مادی بود که درک فانون از آنچه استعمار واقعی را شامل می‌شود را شکل داد. به عبارت ساده، برای فانون، وعده آزادی انسان که توسط استعمارزدایی، که یکی از غلبه بر بی‌شکل شدن عمیق انسان توسط حکومت استعماری بود، به سازمان‌دهی مجدد روابط اجتماعی، که همچنین روابط اقتصادی است، مربوط می‌شد (Awan, 2024: 16) «سبک اروپایی از این پس نباید ما را بفریبد. تصمیم بگیریم که از اروپا تقلید نکنیم. مغزهایمان را در مقصدی تازه به کار اندازیم و بکوشیم تا یک انسان کلی بسازیم» (فانو، ۱۳۶۱ ج: ۹). بازتاب‌های فانون در مورد فرهنگ در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ این نگرانی را با وضعیت انحلال اجتماعی که توسط حکومت استعماری معرفی شد، به همراه داشت. فانون در سخنرانی خود نژادپرستی و فرهنگ که در کنگرهٔ نویسندگان و هنرمندان سیاه‌پوست در سال ۱۹۵۶ ارائه شد، استدلال می‌کند که ویژگی یک فرهنگ این است که باز باشد، با خطوط خود به خود، سخاوتمندانه و بارور نیروی خود باشد (Fanon, 1956: 34). آنها این واقعیت را نادیده می‌گیرند که فرهنگ مردم یک جامعه متراکم، زیرزمینی و در تجدید دائمی است و نه یک فهرست از الگوهای رفتاری، لباس‌های سنتی و آداب و رسوم مختلف که فرهنگ تحت حکومت استعماری تعیین می‌کند (Fanon, 1963: 172). نظریات او دربارهٔ استعمارزدایی فرهنگی تأثیر عمیقی بر سینمای آفریقایی گذاشت، به‌ویژه بر فیلم‌هایی که به انقلاب‌های ضداستعماری، مانند *نبرد الجزایر*[۱۳] اثر جیلو پونته‌کوروو[۱۴]، می‌پردازند. فانون تأکید داشت که سینما باید واقعیت‌های مردم مستعمره را نشان دهد و راهی برای بازسازی هویت مستقل باشد.

روش‌شناسی پژوهش و منطق اجرایی پژوهش

روشی که پژوهش حاضر از آن بهره برده توصیفی- تحلیلی است. نحوه جمع‌آوری داده‌ها نیز به صورت کتابخانه‌ای است. حجم عمده‌ای از اطلاعات این پژوهش از، کتاب‌ها و مقالات سینمایی و فلسفی که در خارج از ایران چاپ شده گرد آوری شده است. در این راستا، داده‌های تحقیق از طریق مشاهده مکرر فیلم‌ها، یادداشت‌برداری از نشانه‌های دیداری و شنیداری، تحلیل موقعیت‌های روایی، بررسی رفتار و گفتار شخصیت‌ها و تحلیل میزانسن، نورپردازی و قاب‌بندی گردآوری شده‌اند. سپس این داده‌ها با مفاهیم دیدگاه ضداستعمار در تفکرات فرانتس فانون مورد تطبیق و تحلیل قرار گرفته‌اند.

بحث و تحلیل

از دورهٔ مبارزه برای آفریقا در دههٔ ۱۸۸۰ تا عصر استعمارزدایی که در دههٔ ۱۹۵۰ آغاز شد، فرهنگ و رسانه نقش مهمی در ساخت تصاویر سوژه مستعمره شده و همچنین حکومت امپراتوری‌های تازه فتح شده ایفا کردند. در مبارزه برای استقلال سیاسی، آفریقایی‌ها از فیلم، موسیقی، ادبیات، مجلات و روزنامه‌ها برای مقابله با ایده‌های اروپایی در مورد جامعه آفریقایی و همچنین فراهم کردن پایه‌های هویت ملی پس از استعمار استفاده کردند. نقش فرهنگ و رسانه در ایجاد پیوندهای ملیت و تثبیت مشروعیت کشورهای جدید بسیار مهم بود. بااین‌حال این تلاش‌های رسمی به‌طور فزاینده‌ای با آرزوهای فعالان فرهنگی که خواستار تحول کامل‌تر جوامع خود برای فراتر رفتن از میراث استعماری و ساخت جوامع مترقی بودند، در تضاد بود. رسانه‌ها و فرهنگ در آفریقا به یک انجمن مهم برای درگیری‌های سیاسی تبدیل شدند که در آن دولت‌ها به‌طور فزاینده‌ای خلاقیت را محدود کردند و پس از آن به دنبال کنترل کامل ابزار ایجاد و انتشار فرهنگی بودند (Genova, 2017: 3).

آفریقا در کنار رود سن[۱۵] اثر پائولین سومانو ویرا[۱۶] که

اولین فیلم سنگالی تاریخ سینما نیز است در سال ۱۹۵۵ متأثر از سینمای نئورالیسم ایتالیا در کشور فرانسه تولید شد. *آفریقا در کنار رود سن* تلاش بصری گروهی از هنرمندان و دانشجویان آفریقایی است که در جست‌وجوی فرهنگ و تمدن خود هستند. ویرا پس از این فیلم چندین فیلم کوتاه دیگر نیز تا اواخر دههٔ پنجاه ساخت. از دیگر آثار مهم وی می‌توان به فیلم *یک ملت متولد می‌شود*[۱۷] اشاره کرد که او آن را در سال ۱۹۶۰ کارگردانی کرد. این فیلم دربارهٔ سرانجام نزاعی است که موجب استقلال کشور سنگال شد. در میان فیلمسازان پیشگام در سینمای سنگال باید به عثمان سمبن اشاره کرد. «سینما واقعی‌تر از ادبیات فرانسه زبان است و سینما حاصل یک ادبیات آفریقایی انقلابی و پسران ارشد ادبیات ضداستعمار است» (Murphy, 2000: 245). در فیلم‌های سمبن و همچنین در فیلم‌های دیگر سینماگران سنگالی زمانی که تصویری از جهان سوم ارائه می‌شود به تجربه کردن سینما می‌پردازد که با وقار، غرور و تمامیت حاصل از سنت‌های فرهنگی و قومی سخن می‌گوید. سمبن برخلاف بسیاری از کارگردانان آمریکایی که در فیلم‌هایشان نمونه‌های منفی بی‌شمار و متعارف از مردم جهان سوم به‌ویژه سیاه‌پوستان یافت می‌شود. به تحریف حقیقت شخصیت‌ها تمایل ندارد، در عوض می‌کوشد تصویری صادقانه و پر از احساس از چیزی که برای مردم وطنش با مفهوم و ارزش است عرضه کند (شفا، ۱۳۶۴: ۳۷). سمبن نقطهٔ برخوردی بین سنت‌های آفریقایی و اروپایی به وجود آورده است. او به سنت افراطی و شخصی زندگی بورژوازی سیاه حمله می‌کند. فیلم‌های او در زمان استعمار مفاهیم زیاد سیاسی را نیز در بر دارد. او نگاه استعمار را رد کرده و با اینکه در عمل به سنت‌ها وابسته است، از عیب و نقص‌های مردم خود نیز چشم پوشی نمی‌کند. برای او تهیه یک فیلم یک عمل سیاسی با الهام از تاریخ است.

عثمان سمبن و تجربهٔ استعمار

نویسندهٔ محبوب و مرد فرهنگ سنگال در ۱ ژانویه ۱۹۲۳ در زینگوئینکور[۱۸]، در استان کازامانس[۱۹] سنگال متولد شد. پسر موسی سمبن[۲۰] و رامتولایه ندایه[۲۱] است. او در سن ۷ سالگی مانند سایر کودکان سنگالی به مدرسه در فرانسه می‌رود و در آنجا به‌طور پراکنده اصول اولیه زبان فرانسه را می‌آموزد و مکتب اسلامی را در آنجا از منابع قرآن می‌آموزد، اسلام و زبان عربی را فرا می‌گیرد، در حالی که زبان مادری او ولف[۲۲] است. در سال ۱۹۳۶، در آستانهٔ سیزده سالگی، با مدیر مدرسه، پیر پرالدی[۲۳]، دچار درگیری شد و به او سیلی زد، زیرا وی می‌خواست به او زبان کورسی[۲۴] بیاموزد. به دنبال بی‌انضباطی او، تحصیلاتش ناگهان به پایان می‌رسد. بنابراین، به شکلی غیرمنتظره، او به تلاشی طولانی برای بقا دست زد که طی آن از تجارتی به تجارت دیگر می‌رفت. مانند پدرش ماهیگیر شد. اما به زودی، او این کار را رها کرد، زیرا در طول ماهیگیری در اعماق دریا دچار بیماری دریازدگی شد. پس از آن او در سِرَمیکس مارساسوم[۲۵] دانشجو شد. او به سختی پانزده ساله بود که به داکار[۲۶] آمد تا حرفه‌ای پردرآمدتر بیاموزد. اما به نظر می‌رسد بداقبالی او را تعقیب کرده است و تمام مراحل او را به بی‌ثباتی محکوم می‌کند: لوله‌کشی، سنگ‌تراشی و در نهایت به سوی مکانیکی می‌رود جایی که در نهایت به نظر می‌رسد پس از استخدام در شرکت ایرفرانس[۲۷]، قرار است در آنجا شغلی بیابد در سال ۱۹۴۲، زمانی که جنگ آغاز شد، سمبن جوان، که در آن زمان شهروند فرانسوی بود، وارد ارتش فرانسه شد و در بادن بادن[۲۸] (آلمان) از ارتش خارج شد و پس از انتصاب ۱۸ ماهه خود ارتش استعمار را ترک کرد. در سال ۱۹۴۶، او به‌طور غیرقانونی به فرانسه و مارسی رفت، جایی که کارهای کوچک مختلفی را دید. از سال ۱۹۵۶ بود که او اولین رمان خود را به نام بارانداز سیاه[۲۹] منتشر کرد، جایی که او تجربه خود را به عنوان یک بارانداز در بندر مارسی بازگو می‌کند. ده سالی که او در مارسی گذراند، لحظه‌ای تعیین‌کننده در زندگی او بود. اقامت او در مارسی از یک سو برای شناخت کارش و از سوی دیگر برای درک تحول ایدئولوژیک او اهمیت داشت. در نهایت از آنجا می‌رود و راهش را به سمت ادبیات و به‌خصوص سینما انتخاب می‌کند. این موضوع برای مارسی و تاریخ آن بسیار مهم است، زیرا آثار (رمان) او منعکس کننده این دوره از جنبش کارگری، زندگی و مبارزات هستند. بنابراین، او شاهد یک سری حرکات بود که دستگاه استعمار را تکان داد. علاوه‌بر این، در سال ۱۹۶۴، سمبن *مأموریت*[۳۰] را منتشر کرد که داستانی مبتنی بر آفریقای پسااستعماری است که در آن طبقهٔ بورژوازی که جایگزین استعمارگران سنگال شده بودند، افشا می‌کند.

سمبن پس از سفری طولانی در مالی، گینه و ساحل

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

عاج، ایدهٔ ساخت فیلم را در سر داشت. بنابراین بی‌سوادی و بی‌ثباتی زندگی توده‌های مردمی منبع الهام اوست. «نویسنده باید آثاری را خلق کند، زیرا: توده، یعنی نویسنده سعی کند همان چیزی باشد که به آن بومی می‌گویند» (Fofana, 2012: 8). در اندیشه‌های ادبی عثمان سمبن او با کارل مارکس همذات‌پنداری کرده است که به خاطر برداشت سوسیالیستی یا ماتریالیستی‌اش از تاریخ، توصیفش از عملکرد سرمایه‌داری و فعالیت انقلابی‌اش در سازمان‌های کارگری در اروپا شناخته شده است. سمبن در انجمن بین‌المللی کارگران شرکت کرد. خلاصه سخنان سمبن در حمایت از ایدئولوژی مارکسیستی: «من طرفدار سوسیالیسم هستم، اما می‌دانم که قرار نیست با یک فیلم، هر چند که پیشرو باشد، رژیم سرمایه‌داری را وارونه کنم. نمی‌خواهم به بینندگان این احساس را بدهم که توهم انقلاب با نیابت است (Minyon Nkodo, 1979: 12). به همین دلیل عثمان سمبن برای افشای عقاید مارکسیستی و با وجود آگاهی از بی‌سوادی حاکم بر جامعه خود، تفکرات خود را به تصویر کشید (Hilaire, 2010: 9). عثمان سمبن همچنین نویسنده و نمایشنامه‌نویس متعهدی بود که در زندگی خود همواره با استعمار و استعمار نو مبارزه می‌کرد. او مصیبت‌هایی را که سیاهان از استعمارگران و نخبگان و رهبران جدید آفریقا متحمل شده بودند، تجربه کرده بود. هنگامی که عثمان سمبن به عنوان یک مهاجر در سال ۱۹۴۸ وارد مارسی شد و توانست به عنوان یک بارانداز کار کند، رنج‌های کارگران سیاه‌پوست را درک کرد. زمانی که در بندر مارسی کار می‌کرد، از امکان مالی ناکافی، در یک محله نکبت بار آفریقایی زندگی می‌کرد، نژادپرستی را در درگیری بین سفیدپوستان و سیاه‌پوستان و مخالفت نژادی بین فرانسوی‌ها (مردم بومی) و آفریقایی‌ها (مهاجران) مشاهده کرده بود. برخلاف دیگر آفریقایی‌هایی که بر الکل یا مذهب به عنوان تسکین‌دهنده تمرکز می‌کردند، سمبن مایل بود سطح فرهنگی خود را بهبود بخشد. او به‌راحتی به کتابخانه‌ها راه پیدا می‌کند و در آنجا نویسندگانی مانند ریچارد رایت[۳۱]، کلود مک کی[۳۲]، ژاک رومن[۳۳] را کشف کرد. همچنین شایان ذکر است که در حزب کمونیست فرانسه، سمبن با خواندن کتاب معروف «دفترچه یادداشت‌های جنوبی»[۳۴] ادبیات را کشف کرد و به تئاتر علاقه داشت. بین سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۰، او سفرهای زیادی کرد و از برخی کشورهای اروپایی و سایر کشورهای جهان مانند: اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۵۷)، چین، ویتنام شمالی (۱۹۵۸) و کوبا بازدید کرد. او به دور آفریقا، به‌ویژه به گینه سفر کرد تا از کشوری که توسط گولیسم[۳۵] (فلسفه‌ای سیاسی برگرفته از شارل دوگل[۳۶]) محاصره شده بود حمایت کند. در سال ۱۹۵۹ با نویسندگانی چون لوئی آراگون[۳۷]، سیمون دوبووار[۳۸]، ژان پل سارتر[۳۹]، ایمه سزر[۴۰]، ادوارد گلسان[۴۱]، لئون گونتران داماس[۴۲]، دیوید دیوپ[۴۳]، مونگو بتی[۴۴] آشنا شد. در سال ۱۹۶۰ سمبن در کنگو (لئوپولدویل)[۴۵] بود، با پاتریس لومومبا[۴۶] آشنا شد، پس از ترور این قهرمان کنگو (اوایل سال ۱۹۶۱) به سرعت این کشور را ترک کرد و سفر خود را در آفریقا، مالی، ساحل عاج و کنگو برازاویل ادامه داد. همان سال؛ یعنی در سال ۱۹۶۰، سال استقلال سودان و سنگال فرانسه که فدراسیون زودگذر مالی را تشکیل می‌دهد. سمبن پس از یک سفر طولانی در کشورهای آفریقایی فوق به سنگال باز می‌گردد. از این سفر در سراسر آفریقا است که ایدهٔ ساخت سینما به ذهنش خطور کرد. بی‌سوادی و بی‌ثباتی زندگی توده‌های مردمی منبع الهام اوست. او می‌خواهد تصویری واقعی از آفریقا، متفاوت از تصویری که در بینش غربی‌شده از بهشت استعماری یا پسااستعماری به تصویر کشیده شده، منتقل کند (Hilaire, 2010: 12).

عثمان سمبن فیلم‌هایش را زیر نظر سازمانی[۴۷] که متعلق به خود اوست تهیه می‌کند. عنوان این سازمان و تشکیلات واژه‌ای در زبان ولوف به معنی پسر بومی است. *امپراتوری سونگای* دربارهٔ امپراتوری سونگر که هرگز به نمایش در نیامد و به عنوان فیلم پایان‌نامهٔ تحصیلی او زیر نظر مارک دونسکوی ساخته شد که اکنون ظاهرا گم شده است. همچنین فیلم کوتاه دیگری به نام *نیای*[۴۸] توسط او ساخته شده که این فیلم نیز در سنگال به نمایش در نیامد. *دختر سیاه*[۴۹] فیلم بلند او که از روی داستانی که او نوشته است ساخته شد. *حواله پول*[۵۰] نیز از روی داستان کوتاهی با همین نام به دو زبان ولوف و فرانسه ساخته شد. فیلم *تائو*[۵۱] فیلمی کوتاه از سمبن است که در آمریکا و برای شورای ملی کلیساهای مسیح ساخته شد. *امیتایی*[۵۲] یا خدای طوفان فیلمی بلند دیگری از سمبن است. همچنین فیلم *اگزالا*[۵۳] فیلمی اقتباس شده از کتاب‌های خود او است. *چدو*[۵۴] نیز فیلم بلند بعدی داستانی بود که توسط سمبن ساخته شد (شفا، ۱۳۶۴: ۷۱).

ویژگی‌های سینمای عثمان سمبن

تعهد اجتماعی و سیاسی

عثمان سمبن در مصاحبه‌هایی که در زمینهٔ فیلم‌هایش انجام داده است که به چارچوب تفکرات و عقاید خود اشاره کرده است. این تفکرات و دیدگاه‌ها به سینمای سمبن نیز وارد شده است. «من، خود را فردی مبارز به شمار می‌آورم. هدف فیلم‌هایم، بیدار کردن وجدان مردم آفریقا و نشان دادن خواستن از طریق گریز به زمان گذشته یا زمان حال و اوضاع و احوالی‌ست که آفریقایی‌ها خود را در آن گرفتار می‌یابند» (شفا، ۱۳۶۴: ۷۳). منتقدان عمدتاً بر این باورند که ویژگی بارز حرفهٔ سمبن، تعهد اجتماعی و سیاسی اوست. سمبن که در مسکو با سبک رئالیسم سوسیالیستی شوروی آشنا شد، هدف خود از فیلم‌سازی را نه سرگرمی بلکه آگاهی‌بخشی به مردم دربارهٔ واقعیت‌های جامعه می‌داند. او در مصاحبه‌ای اظهار داشت: «آنچه برای من اهمیت دارد، نشان دادن مشکلات مردمم است. سینما را ابزاری برای اقدام سیاسی می‌دانم. البته نمی‌خواهم فیلم‌هایی شعاری بسازم، اما معتقدم که اگر گروهی از ما فیلم‌هایی با همین رویکرد بسازند، می‌توانیم واقعیت را تا حدی تغییر دهیم» (Pfaff, 1993: 14).

اقتباس از سنت‌های فرهنگی آفریقا

سمبن به خوبی توانسته است سینما را که یک رسانه غربی است، با فرهنگ آفریقا تطبیق دهد. نوشتن داستان‌ها و رمان‌هایی که به سنت و تفکرات مردم آفریقا اشاره می‌کند و اقتباس از این داستان‌ها در فیلم‌هایش، اشاره به وفاداری او نسبت به سنت این قاره را دارد. او با بهره‌گیری از سنت شفاهی آفریقا، خود را به نقش یک گریوت[۵۵] (راوی سنتی) نزدیک می‌کند. گریوت‌ها در فرهنگ آفریقای غربی نقش مورخان، داستان‌سرایان و وجدان جامعه را ایفا می‌کنند. «فیلم‌ساز آفریقایی مانند گریوت است، فردی که دانش و درایت دارد و باید مشکلات جامعه خود را بیان کند» (Pfaff, 1993: 14). سمبن به سنت‌های فرهنگی سیاه‌پوستان در قارهٔ آمریکا نیز توجه داشت. اما با این حال نگاه عمده او به سمت فرهنگ آفریقایی است و از سیاه‌پوستان آمریکایی نیز دعوت می‌کند که فرهنگ آفریقا را مورد توجه خود قرار دهند. «سیاه‌پوستان آمریکایی، دشواری‌هایی در درک آفریقا دارند چراکه شدیدا سرگرم و گرفتار یافتن پایگاهی فرهنگی برای خود هستند. نکته‌ای که باید درک کرد این است که آنها آمریکایی هستند و ما آفریقایی. این لزوماً به این معنا نیست که مشکلات هر دو طرف می‌تواند یکی باشد» (شفا، ۱۳۶۴: ۷۴). همچنین نگاه سمبن به تمام جنبه‌های مشکلات سیاه‌پوستان در سراسر آفریقا و به‌خصوص سنگال است. «سمبن در فیلم‌هایش نه‌تنها فرهنگ و سنت‌های کشورش را به تصویر کشیده بلکه همچنین مشکلات و درگیری‌های سنگالی‌ها و آفریقایی‌ها را به عنوان یک کل نشان می‌دهد» (Musab Yilmaz, 2024: 637).

ترکیب عناصر سینمایی با سنت‌های شفاهی

فیلم‌های سمبن دارای ویژگی‌هایی هستند که با داستان‌گویی سنتی آفریقا همخوانی دارند. شخصیت‌های او اغلب از تیپ‌های شناخته‌شده در ادبیات شفاهی الهام گرفته شده‌اند، مانند شاهان، شاهزاده خانم‌ها، فریبکاران و گدایان. همچنین، استفاده از زبان‌های محلی، ضرب‌المثل‌ها، موسیقی و روایت‌های شفاهی، فیلم‌های او را به بازتابی از هویت آفریقایی تبدیل کرده است (Pfaff, 1993: 15).

طنز و هجو اجتماعی

سمبن از طنز برای فهم و درک بهتر مردم آفریقا و همچنین به تصویر کشیدن تلخی و تاریکی مفهوم فیلم هایش از شرایط مردم آفریقا برای جوامع بین‌المللی، از طنز و هجو استفاده می‌کرد. «در *ماندابی*، ارزش سنتی همبستگی آفریقایی توسط نفوذ تحریف شده است. از سرمایه‌داری به‌طور طنزآمیز به عنوان یک وسیله برای پاسخ‌گویی به نیازهای فردی استفاده می‌شود، و حتی به عنوان یک ترفند برای از بین بردن و بهره‌برداری از دیگران» (Zadi, 2017: 1). یکی از ویژگی‌های برجستهٔ سینمای سمبن، استفاده از طنز و هجو برای نقد مسائل اجتماعی است. در فیلم *آگزلا*، او از موقعیت‌های کمیک برای نشان دادن فساد و ناتوانی نخبگان سیاسی سنگال بهره می‌برد. در *دختر سیاه*، سمبن با طنزی تلخ، استانداردهای دوگانهٔ استعمارگران فرانسوی را به چالش می‌کشد (Pfaff, 1993: 15). «سمبن عثمان در فیلم‌هایش از طنز لذت می‌برد اما این طنز[۵۶] با هدف اصلاح جامعه است که مکانیسم لذت بخشی است که جامعه از طریق آن با انحراف از کدهای رفتاری پذیرفته شده مقابله می‌کند، که ساطیر اینگونه تکامل یافته است» (Ogundokun, 2013: 29).

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

ماندابی و سینمای ضد استعمار

ماندابی فیلمی طنز از عثمان سمبن است که روایت مرد آفریقایی به نام ابراهیم است. او در منطقه‌ای فقیر و محروم به نام داکار[۵۷] زندگی می‌کند. ابراهیم دارای دو زن و هفت فرزند است. نوهٔ ابراهیم که در فرانسه کار و زندگی می‌کند، حوالهٔ پولی را برای ابراهیم ارسال می‌کند. اما ابراهیم برای نقد کردن پول در داکار با مشکلاتی مواجه می‌شود. در طول فیلم ما شاهد مشکلات و سرخوردگی‌های ابراهیم در مسیر نقد کردن پول هستیم. زیرا ابراهیم پس از مراجعه با مقامات دولتی و دیوان سالاری‌ها با این مشکل روبه‌رو می‌شود که کارت شناسایی ندارد و برای به دست آوردن این پول با مسیر پر از چالشی روبه‌رو خواهد شد. جامعهٔ سنگالی که سمبن در فیلم _ماندابی_ به تصویر کشیده است، یک جامعهٔ مدرن و اروپایی به نظر می‌رسد، به این معنی که جامعه‌ای در حال انتقال از سنت (فرهنگ‌های آفریقایی) به مدرنیته (سبک زندگی اروپایی) است. در واقع می‌توان تفاوت‌ها و تقابل فرهنگ استعمار و فرهنگ مستعمره را مشاهده کرد. مدرنیته می‌تواند در شهر داکار مشاهده شود. در این فیلم سبک زندگی اروپایی جدید به تصویر کشیده شده است. شخصیت‌های غربی که در دولت جدید کار می‌کنند لباس‌های سبک غربی می‌پوشند. از سوی دیگر، مردم محلهٔ ابراهیم به‌طور سنتی لباس پوشیده‌اند. مردان از بوبو[۵۸] سنتی استفاده می‌کنند و زنان از بوبو به سبک آفریقایی استفاده می‌کنند. تأثیر سبک زندگی اروپایی را می‌توان در نحوهٔ ارتباط زنان با مردان در فیلم درک کرد. در حالی که زنان در جامعهٔ سنتی ابراهیم تمایل دارند تا لباس محافظه‌کارانه‌تری برای نشان دادن احترام به مردان بپوشند، زنان غربی یا مدرن آزادانه‌تر رفتار می‌کنند. مدرنیته در شهر داکار از طریق ساختمان‌های بلند، خیابان‌های سنگفرش شده و اتومبیل‌های اروپایی (عمدتاً فرانسوی) نشان داده می‌شود. همچنین می‌توان آن را از طریق دولت الهام گرفته از فرانسه مشاهده کرد: ادارهٔ پستی که ابراهیم سعی می‌کند پولش را نقد کند؛ ادارهٔ پلیسی که باید درخواست کارت هویت ملی خود را بدهد؛ شهرداری که در آن باید گواهی تولد مورد نیاز برای کارت شناسایی را بسازد؛ و همچنین ارز فرانک CFA[۵۹] در فیلم، نشان‌دهندهٔ نماد استعمار در سنگال هستند (Zadi, 2018: 3). فیلم به‌طور مستقیم به عناصر هویتی سنگال از جمله زبان، آداب و رسوم محلی می‌پردازد. استفاده از زبان‌های محلی و دیالوگ‌های فرهنگی به تماشاگران کمک می‌کند تا با زمینه اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌ها آشنا شوند. سبمن در فیلم به آداب و رسوم محلی مانند جشن‌ها، مراسم‌ها و سنت‌های خانوادگی اشاره می‌کند. این آداب نشان‌دهنده ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه سنگال نیز هستند. پوشش شخصیت‌ها نماد هویت فرهنگی آنهاست. لباس‌های سنتی و محلی به‌طور خاص انتخاب شده‌اند تا به تماشاگران احساس تعلق به فرهنگ و تاریخ سنگال را منتقل کنند. این نمادها در جهت تقابل و نقد استعمار به تصویر کشیده شده‌اند. نمادهایی که برای جامعه عوام آفریقایی قابل فهم و درک هستند. «استفاده سمبن از نمادگرایی، همان‌طور که از چند جهت یکپارچه است. نمادهای بصری یا صوتی دلگرم‌کننده هم نیاز به توجه تماشاگر و هم شخصیت‌های فردی دارد» (Repinecz, 2016: 187). طبیعت و مناظر طبیعی در _ماندابی_ به عنوان نمادهایی از هویت و تعلق به مکان عمل می‌کنند. زمین و منابع طبیعی به عنوان بخشی از هویت فرهنگی شخصیت‌ها به تصویر کشیده می‌شوند و نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق مردم با سرزمین خود هستند. موسیقی و رقص به عنوان نمادهای فرهنگی قوی در فیلم حضور دارند. این عناصر نه‌تنها به فضاسازی و احساسات داستان کمک می‌کنند، بلکه منعکس‌کننده تاریخ و فرهنگ سنگال هستند. موسیقی محلی به‌ویژه در صحنه‌های مهم، احساسات شخصیت‌ها و همچنین مخاطبان فیلم را تقویت می‌کند. _ماندابی_ همچنین به روابط خانوادگی و اجتماعی تأکید دارد. نمادهای مربوط به خانواده و جامعه، مانند احترام به بزرگ‌ترها و ارزش‌های همکاری و همبستگی، به‌طور خاص در داستان به تصویر کشیده می‌شوند. _ماندابی_ استفاده نادرست از همبستگی در جوامع آفریقایی پسااستعماری را که تحت تأثیر سرمایه‌داری و فردگرایی غربی قرار گرفته‌اند، را محکوم می‌کند. «نویسندگان از دیدگاه‌های مختلف به استعمار نزدیک شده‌اند و آن را تجزیه‌وتحلیل کرده‌اند. آنها دربارهٔ اینکه چگونه استعمار می‌تواند به پایان برسد نظریه‌پردازی کرده‌اند و نقش مهمی در افزایش آگاهی مردم قاره ایفا کرده‌اند» (musab Yilmaz, 2024: 639).

در این جوامع که با فقر گسترده مشخص می‌شود، بسیاری از مردمی که ابزاری برای برآوردن نیازهای خود که نظم جدید سرمایه‌داری دیکته شده است ندارند، ارزش سنتی همبستگی را برای برآوردن نیازهای فردی و گاه خودخواهانه

خود دستکاری می‌کنند. از همبستگی آفریقایی برای تحت فشار قرار دادن کسانی که به نظر می‌رسد چیزی (اقلیتی) دارند، برای به اشتراک گذاشتن فراتر از آنچه به‌طور واقع‌بینانه استطاعت مالی دارند، تحت فشار قرار می‌گیرد. افراد تحت چنین فشارهایی به دلیل ترس از به حاشیه راندن احساس می‌کنند مجبورند از این خواسته‌های نامعقول پیروی کنند. بنابراین آنها حتی فقیرتر از آنچه بودند نیز می‌شوند. بازرگانان سرمایه‌دار حریص از همبستگی آفریقایی به عنوان ترفندهای بازاریابی برای پایین آوردن گارد مردم و آسیب‌پذیرساختن آنها دربرابر سلب مالکیت استفاده می‌کنند. این سوءاستفاده از همبستگی سنتی، آن را به عاملی برای پسرفت اجتماعی و اقتصادی در جوامع آفریقایی پسااستعماری تبدیل می‌کند. درنهایت، *ماندابی* خوانشی تازه از آثار عثمان سمبن به عنوان فیلمسازی متأثر از ایدئولوژی مارکسیستی ارائه می‌دهد «سمبن این واقعیت را تأکید کرده است که امکان استفاده از هنر به عنوان سلاح یا ابزار مبارزه با سیاست‌های سرکوبگر، فرهنگ بیگانگی و سایر رذایل اجتماعی به منظور توسعهٔ جامعه وجود دارد. از آنجا که رابطهٔ عمیقی بین هنر وجود دارد و جامعه‌ای که راه را برای ایجاد آن هموار می‌کند، هنر سلاحی برای جنگیدن ایدئولوژی‌های سرکوبگر مانند سرمایه‌داری، فاشیسم و سایر هژمونیک[۶۰] های استبدادی است» (Ogundokun, 2013: 31). سمبن به مالکیت مشترک کالاها دربخش‌هایی از آفریقای پسااستعماری که تحت تأثیر سرمایه‌داری قرار گرفته‌اند نیز توجه دارد. او از بازگشت به نوعی مالکیت مشترک کالاها که مشکل‌ساز باشد، دفاع نمی‌کند. او بیشتر واقعیت‌های پسااستعماری راتصدیق می‌کند و شکل جدیدی از همبستگی را پیشنهاد می‌کند که قدیم (همبستگی آفریقایی) و جدید (سرمایه‌داری) را در نظر می‌گیرد (Zadi, 2017: 4). «در واقع، تمام حقایق اجتماعی و سیاسی به خوبی نشان می‌دهد که آفریقا هنوز به دنبال راهی برای استقلال اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی یا سیاسی خود است، یا سمبن به دنبال راهی برای آینده‌ای بهتر و صلح‌آمیز برای شهروندانش است» (Olufemi Baba-tunde, 2017: 26).

ویژگی‌های بصری عثمان سمبن در *ماندابی*

سبمن در این فیلم از رنگ‌های زنده و متنوع بهره می‌برد که نه‌تنها زیبایی بصری را افزایش می‌دهد، بلکه به بیان احساسات شخصیت‌ها و فضای داستان کمک می‌کند. رنگ‌ها به طرز هوشمندانه‌ای برای نشان دادن تضادها و تنش‌های درونی شخصیت‌ها استفاده شده‌اند. سمبن از قاب‌های ثابت و ترکیب‌بندی‌های متقارن استفاده می‌کند تا واقع‌گرایی اجتماعی را تقویت کند و اغلب از نماهای مدیوم و لانگ‌شات بهره می‌برد تا فضا را به صورت گسترده نشان دهد و شرایط اجتماعی و محیط زندگی شخصیت‌ها را برجسته کند. فیلم‌هایش را در محیط‌های واقعی، نه استودیو، فیلم‌برداری می‌کند تا حس مستندگونه و مردمی به آثارش بدهد. سبمن با استفاده از عناصر مختلف در هر صحنه، از جمله نور، سایه و فضا، به تماشاگران کمک می‌کند تا احساسات و تنش‌های داستان را بهتر درک کنند. حرکت دوربین در *ماندابی* به‌طور قابل توجهی با داستان ارتباط دارد. سمبن از حرکات نرم و روان دوربین برای ایجاد حس نزدیکی به شخصیت‌ها و فضا استفاده می‌کند و این موضوع به تماشاگران کمک می‌کند تا با احساسات و تجربیات شخصیت‌ها همدلی کنند. «آفریقایی‌ها قبل از اینکه توسط اروپا مستعمره شوند، نوع بهتری از سوسیالیسم (همبستگی آفریقایی) را تجربه می‌کردند و نیازی به نگاه کردن به غرب برای مدل‌های سوسیالیسم برای واردات نداشتند. او در عوض از کشورهای جدید آفریقایی خواست همبستگی سنتی خود را حفظ کنند وسوسیالیسم غربی را با بعد معنوی که فاقد آن است غنی کنند. جامعهٔ سیاه‌پوست آفریقایی از نوع جمع‌گرایانه است، به‌عبارت دقیق‌تر، اشتراکی است» (Zadi, 2018: 5). نورپردازی او اغلب کمتر مصنوعی است و در صحنه‌های داخلی از سایه‌ها و کنتراست‌های قوی برای نشان دادن تضاد طبقاتی و روان‌شناختی شخصیت‌ها بهره می‌گیرد.

ماندابی مانند بسیاری از فیلم‌های سمبن، سیاست جنسیت در جامعه آفریقایی را بررسی می‌کند و انتقاد واقعی از پدرسالاری را ارائه می‌دهد. ابراهیم یک مرد خانوادهٔ میانسال است که به‌راحتی قربانی فساد می‌شود و نماینده یک نوع اجتماعی است که سمبن با ترکیبی از انتقاد و همدردی به آن نگاه می‌کرد. بخشی از انتقاد جنسیتی او از طریق عناصر فنی فیلم، که او با کمی بی‌میلی، در رنگ فیلمبرداری کرده است، ظاهر می‌شود. سمبن از حرکات کم و زبان بدن قوی برای انتقال احساسات استفاده می‌کند. ابراهیم اغلب از نزدیک، عرق زده و پر زرق و برق است،

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

وسواس دارد که در مواجهه با بدهی‌های رو به رشد، ظاهر خود را حفظ کند. «استعمار باعث بیگانگی در سطح شخصی و اجتماعی می‌شود. این بیگانگی پذیرش بورژوازی اروپایی و استانداردهای آن به عنوان ارزش برتر را نتیجه می‌دهد» (Musab Yilmaz, 2024: 633). اغلب مرکز قاب قرار دارد و شخصیت او همواره درخشان است. سمبن در مورد چگونگی شلیک و برجسته کردن جزئیات پوست سیاه بسیار فکر کرده است. عثمان سمبن شناخته بود که بازیگرانی را انتخاب کند که به‌طور حرفه‌ای آموزش دیده نیستند، اما در عوض فرهنگ و منطقه‌ای که می‌خواهد به تصویر بکشد، بنابراین در داستان‌های خود حقیقت واقعی را به دست می‌آورد. علاوه‌بر این، انتخاب استفاده از ولوف به عنوان زبان گفت‌وگو در *مانداربی* در مقابل فرانسه، شورش علیه گذشته استعماری سنگال است. همچنین موسیقی و سازهای محلی نیز در راستای مفهوم *مانداربی* به کار برده شده است. سازهای محلی در موسیقی فیلم *مانداربی* عثمان سبمن شامل کورا[۶۱] است. کورا یک ساز زهی سنتی است که با استفاده از پوست حیوانات ساخته می‌شود. این ساز به‌ویژه در موسیقی غرب آفریقا رایج است و صدای ملایم و دلنشینی دارد. در *مانداربی*، کورا به عنوان نمادی از هویت فرهنگی و سنتی سنگال مورد استفاده قرار می‌گیرد. دولا[۶۲] یک ساز کوبه‌ای است که معمولاً در مراسم و جشن‌ها استفاده می‌شود. صدای پرانرژی و ریتمیک آن به ایجاد حس شادی و حرکت در صحنه‌های مختلف فیلم کمک می‌کند. سنتور سنگالی[۶۳] یا سابر یکی دیگر از سازهای کوبه‌ای است که در مراسم خاص و رقص‌های محلی به کار می‌رود. این ساز به ایجاد حس همبستگی و ارتباط اجتماعی در فیلم کمک می‌کند. گیتار محلی در برخی صحنه‌ها، استفاده می‌شود که به تنوع موسیقایی فیلم افزوده و حس مدرن‌تری به آن می‌دهد. این سازها به‌ویژه در صحنه‌هایی که به جوانان و زندگی روزمرهٔ آنها مربوط می‌شود، به کار می‌روند. «سمبن بر ترویج زبان‌های آفریقایی و هم‌زیستی صلح آمیز در میان سیاه‌پوستان و سفیدپوستان ساکن در یک محیط استعماری در آفریقا اصرار دارد تا آفریقایی‌ها را حساس کند و شایستگی استفاده از زبان‌های آفریقایی را دارند» (Olufemi Babatunde, 2017: 18). فیلمبرداری واضح با رنگ‌های گرم، *مانداربی* را برای سینمای مدرن مناسب می‌کند و فیلمی را فراهم می‌کند که هم از نظر پیچیدگی شخصیت و هم از نظر توانایی آن برای روایت وضعیت انسانی پس از استعمار، مهارت به دست می‌آورد. «مورفی[۶۴] استدلال می‌کند که *مانداربی* از نظر بصری ساختار یافته در اطراف آیین‌های دنیای سرمایه‌داری و آیین‌های جامعه تقلیدی است» (Murphy, 2003: 2). در نهایت تدوین در *مانداربی* آرام است و ریتمی کند دارد تا مخاطب را وادار به تفکر و تحلیل کند. او به‌جای استفاده از برش‌های سریع، از تداوم تصویری و تدوین درونی میزانسن بهره می‌گیرد، تا مخاطب درگیر فضا و معانی ضمنی شود.

تحلیل محتوایی *مانداربی* و نشانه‌های جهان پسا استعماری

سمبن در نقد دنیای پسااستعمار، به مردم آفریقا و جامعه هشدار می‌دهد. خصلت‌ها و ویژگی‌هایی که کشورهای استعماری در دنیای پسااستعمار به آن گرفتار می‌شوند، از دیگر اهداف سمبن در *مانداربی* است. همبستگی آفریقایی که در طی سال‌ها مورد هدف جامعه آفریقا بوده است، در *مانداربی* تحت تأثیر قرار گرفته است. ابراهیم مردی است که به این تفکر معتقد است، اما در طول فیلم و به مرور زمان تحت تأثیر دنیای مدرن و شکستن سنت‌های آفریقایی خود قرار می‌گیرد. «اگرچه سرمایه‌داری و فردگرایی غربی به ارزش‌های بالفعل غالب در این جامعه پسااستعماری تبدیل شده‌اند، مردم همچنان همبستگی آفریقایی را به عنوان یک ارزش و نماد اصلی اظهار می‌کنند و می‌خواهند آن را درست مانند جوامع سنتی اجرا کنند. یکی از ویژگی‌های کلیدی همبستگی سنتی آفریقایی که در *مانداربی* اعمال می‌شود، احساس مالکیت مشترک کالاهاست که در *مانداربی* این کالا حواله پول است» (Zadi, 2018: 4). بااین‌حال، او می‌خواهد که خبر حواله‌اش از اعضای جامعه مخفی بماند تا مجبور نباشد آن را با همه به اشتراک بگذارد. وقتی همسران ابراهیم در راه رفتن به مسجد به او می‌گویند حواله‌ای دریافت کرده‌ای، حرفش را قطع می‌کند و مانع از صحبت آنها در یک مکان عمومی می‌شود: بیایید در خیابان دربارهٔ پول صحبت نکنیم. او با آنها به خانه برمی‌گردد تا بیشتر در مورد حواله پرس‌وجو کند. او پس از اطلاع درست، سعی می‌کند مطمئن شود که اخبار از جامعه مخفی بماند: امیدوارم همسایه‌ها از این موضوع اطلاعی نداشته باشند. اندازه غذای ابراهیم به همراه بخشی از خانه‌اش که در آن غذا

می‌خورد را نیز می‌توان نمونه‌ای از مقاومت در برابر تمرین همبستگی دانست. وقتی همسران ابراهیم متوجه می‌شوند که شوهرشان حواله‌ای دریافت کرده است، غذای بسیار خوبی را با موادی که به صورت اعتباری از فروشگاه محله خریداری کرده‌اند، تهیه می‌کنند. این صحنه شامل نمایی نزدیک از ابراهیم است که در حال خوردن یک وعدهٔ غذایی فراوان در اتاق خوابش که خصوصی‌ترین منطقهٔ خانه‌اش است (Zadi, 2018: 5). سمبن در فیلم‌هایش نه‌تنها به نقد استعمار بسنده نکرد، بلکه فساد حکومت‌های آفریقایی پس از استقلال را نیز به چالش کشید. او نشان داد که چگونه برخی از رهبران آفریقایی، میراث استعماری را ادامه داده و به مردم خود ظلم می‌کنند. او ثابت کرد که فیلم می‌تواند فراتر از سرگرمی باشد و به عنوان سلاحی برای روشنگری و تغییر اجتماعی عمل کند. «سمبن فیلم‌های خود را در زمینه‌های تصویری که دوره‌های خاصی را به یاد می‌آورد، می‌سازد: دوره استعماری، استقلال و پس از استقلال. او مخاطب را به خودنگری دعوت می‌کند» (Olufemi Babatunde, 2017: 22).

نتیجه‌گیری

عثمان سمبن و سینمای ضد استعمار او در فیلم *ماندابی*، ویژگی‌های دیدگاه‌های ایدئولوژیک او را به تصویر می‌کشد. سمبن با تکیه بر شرایط فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی آفریقا در دهۀ ۶۰ میلادی، *ماندابی* را تصویری کوچک از جامعۀ بزرگ آفریقا می‌سازد. *ماندابی* با شخصیت‌پردازی و استفاده از نمادهای بصری، به نقد دنیای پسااستعمار می‌پردازد. دیدگاه سمبن در این فیلم نتیجۀ سال‌ها پرداختن به ادبیات و تجربه زیستی در جوامع تحت استعمار است. تحولات فرهنگی و اجتماعی آفریقا، همواره در آثار مکتوب و تصویری سمبن به چشم می‌خورد. همچنین حضور او و آشنایی با نویسندگان و بزرگان حوزه‌های مختلف ادبی و سیاسی، جهان فکری و هنری سمبن را تحت تأثیر قرار داده است. سمبن سینما را ابزاری برای مقاومت فرهنگی و سیاسی می‌داند. او با استفاده از تصویر با مردم آفریقا سخن می‌گوید و آنها را در راستای تفکرات و دیدگاه‌هایی که جامعه آفریقا به آنها نیاز دارد هدایت می‌کند. او با استفاده از فیلم‌هایش از مردم آفریقا می‌خواهد که جامعه را در راستای بهبود یاری بخشند. فیلم‌های سمبن به تأثیرات استعمار فرانسه بر سنگال و دیگر کشورهای آفریقایی می‌پردازند. او نشان می‌دهد که چگونه استعمار نه‌تنها منابع طبیعی و اقتصادی آفریقا را غارت کرده، بلکه فرهنگ و هویت مردم را نیز تحت تأثیر قرار داده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Ousmane sembene 1923-2007
2. Mandabi (1968)
3. Colonialism
4. Anti-Colonialism
5. Post Colonialism
6. Frantz Fanon
7. Gilberto Pontecorco
8. Claude Lanzmann
9. Glauber Rocha
10. Claire Denis
11. Med Hondo
12. Sarah Maldoror
13. The Battle of Algiers (1966)
14. Gilo Pontecorvo
15. Afrique – sur – Seinen (1955)
16. Paulin Soumanou Vieyra
17. Une nation est nee (1960)
18. Zinguinchor
19. Casamance
20. Moussa sembene
21. Ramatoulaye Ndiaye
22. Wolof
23. Pierre Peraldi
24. Corsican
25. Ceramics Marsassoum
26. Dakar
27. Air France
28. Baden-Baden
29. Le Docker Noir
30. Le Mandat
31. Richard Wright
32. Claude McKay
33. Jacques Roumain
34. Cahiers du Sud
35. Gaullism
36. Charles de Gaulle
37. Louis Aragon
38. Simone de Beauvoir
39. Jean-Paul Sartre
40. Aime cesaire
41. Edouard Glissant
42. Leon Gontran Damas
43. David Diop
44. Mongo Beti
45. Leopoldville
46. Patrice Lumumba
47. Films Domireew
48. Niaye (1964)
49. Black Girl (1966)
50. Mandabi (1968)
51. Tauw (1970)
52. Emitai (1971)
53. Xala (1975)
54. Ceddo (1977)
55. Griot
56. Satire
57. Dakar
58. Boubous
59. Colonies francaise d'afique
60. Hegemonie
61. Kora
62. Djembe
63. Sabar
64. Murphy

DoI: 10.22034/RPA. 2025.2058794.1141

فهرست منابع

شفا، پرویز (۱۳۶۴)، *سینمای آفریقا*، تهران: انتشارات هدف.

فانون، فرانتس (۱۳۶۱ الف)، *بررسی جامعه‌شناسی یک انقلاب یا سال پنجم انقلاب الجزایر*، ترجمهٔ دکتر نورعلی تابنده، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

فانون، فرانتس (۱۳۵۳)، *پوست سیاه، صورتک‌های سفید*، ترجمهٔ محمدامین کاردان، تهران: خوارزمی.

فانون، فرانتس (۱۳۶۱ ب)، *انقلاب آفریقا*، ترجمهٔ محمدامین کاردان، تهران: خوارزمی.

کین، پیتر؛ مارک، هریسون (۱۳۸۶)، (صد سال نظریه‌پردازی در باب امپریالیسم، ترجمـه رضـا شیرزادی)، فصلنامهٔ تخصصی *علوم سیاسی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، شماره پنجم، بهار.

مولایی خسرقی، محمدباقر (۱۳۸۸)، پسااستعماری و سینما «فیلم کوتاه: زیستن: همه پیرمردها خوب نیستند»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران، تهران.

فهرست منابع انگلیسی

Awan, Arwa (2024). The work of Decolonization: Fanon and post-colonial predicament. Chicago: Middle east political science

Fanon, F. (1956). Black Skin, White Masks, Trans, Charles Lam Markmann, Pluto, London.

Fanon, F. (1963). The Wretched of the Earth. New York: Grove Press.

Genova, James. (2017). Film, Radio, and Society in Colonial and Postcolonial Africa. London: Oxford Research

Minyono-Nkodo. (1979). L'Afrique Littéraire. M-F, No 49, 114-120

Musab YILMAZ, Muzaffer. (2024). (Ousmane Sembene's Camp De Thiaroye in the Context of Anticolonial African Literature). the human and social science research, No 13, 630 – 643

Murphy, David. (2003). Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction. London: Oxford, James Currey; Trenton, NJ, Africa World Press

Murphy, D. (2000). Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema. Journal of African Cultural Studies, 13 (2), 239-249

Ogundokun, sikiru adeyemi. (2013). (Cultural and Political Alienations in Sembene Ousmane's Xala). global journal Inc (USA), No 13, 27-31

Olufemi BABATUNDE, Samuel. (2017). SEMBÈNE OUSMANE: A CRITIC OF COLONIAL AND POSTCOLONIAL LEADERS IN AFRICA. Nigeria: Ijebu-Ode

Pfaff, Francois. (1993). 25 black African filmmakers. 236-264

Repinecz, Jonathon. (2016). (This is Not a Pipe'?: Reflexivity, fictionality and dialogism in Sembène's films). African cinema, No 8, 181-197

Sikounmo Hilaire. (2010). Ousmane Sembène, Ecrivain populaire. Paris: L'Harmattan

T. Fofana, Amadou. (2012). The Films of Ousmane Sembène: Discourse, Politics, and Culture. New York: Cambria Contemporary Global Performing Arts Series General Editor: John M. Clum

Zadi, Samuel. (2018). (The Irony of 'African Solidarity' in Ousmane Sembene's Mandabi. Humanities), No 7, 2-9.

پرتال جامع علوم انسانی