بازنمایی اقلیت‌ها و مهاجران در سینمای متأخر اروپا

نویسنده: الکس لیکیدیس [1]
مترجم: بهزاد لطفی *

بازنمایی تجربهٔ اقلیت‌ها و مهاجران، توسط شمار بسیاری از فیلمسازان اروپایی معاصر مثل جیانی آملّیو، تونی گتلیف، کنستانتین جی‌یانریس، میشائیل هانکه، یسیم اوستااغلو و مایکل وینترباتم صورت گرفته است. آثار این فیلمسازان، نشانی از مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین جنبه‌های مسألهٔ مهاجرت و تکثرگرایی فرهنگی در اروپای معاصر را دارد، از قبیل: مهاجرت آلبانی‌تبارها در مقیاس وسیع پس از سقوط کمونیسم، سیل پناهجوهای سیاسی افغان و کورد، آزار و شکنجهٔ ادامه‌دار و نادیده‌گرفتن مداومِ جمعیت کولی‌ها، قاچاق زنان به صنعت سکس اروپا و چالش معطوف به اقلیت‌های مسلمان در سکولاریسم اروپایی. در حالی‌که این قبیل فیلم‌ها که با چنین مسائلی دست و پنجه نرم می‌کنند، از قراردادهای دیرپای سینمای اروپا بهره می‌برند، غیرقابل لمس بودنِ تجربهٔ اقلیت‌ها و مهاجران ما را وامی‌دارد تا پویش‌های مربوط به تماشاگری فیلم اروپایی را بر محور تفاوت‌های آنها از نو ارزیابی کنیم. در این مقاله، من به استراتژی‌های هم‌ذات‌پنداری به کاررفته در بازنمایی هویت اقلیت‌ها و مهاجران در فیلم‌های اروپایی خواهم پرداخت که گوناگونی قابل توجه آن، بازتابندهٔ پویایی نامتوازن اجتماعی در منازعات چندفرهنگی در اروپای معاصر است.

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران. پست الکترونیک: left.wing.bl@gmail.com

هم‌ذات‌پنداری

پس از ظهور نئورئالیسم در دوران پس از جنگ در ایتالیا، رئالیسم به رویکرد زیباشناسی غالب برای بازنمایی جمعیت اروپاییِ محنت‌زده بدل شد. دو فیلم متأخر «در این دنیا» (۲۰۰۲) از مایکل وینترباتم و «ایست بازرسی» (۲۰۰۰) از استاوروس ایونا از رئالیسم مستند استفاده کرده‌اند که سفر مهاجران را به اروپای امروزی ثبت و ضبط کنند. «در این دنیا»، سفر دو نوجوان افغان با نام‌های عنایت و جمال، از کمپ مهاجران در شمال غربی پاکستان تا لندن را دنبال می‌کند و فیلم «ایست بازرسی»، داستان احمد، پناهجوی کورد است که توسط دولت یونان سلب پناهندگی شده و به همراه دیگر کوردها، در یکی از میدان‌های عمومی شهر آتن به نشانهٔ اعتراض بست نشسته‌اند. هر دو فیلمساز، داستان‌های خود را به طرز چشمگیری به صورت بی‌واسطه روایت می‌کنند، در محل‌های واقعی با یک گروه کوچک، فیلم‌برداری شده‌اند و فارغ از فیلمنامه‌های کلیشه‌ای و دیالوگ‌های از پیش تنظیم‌شده، با بازیگرانی غیرحرفه‌ای و در شرایط زندگی و شغلی واقعی آنها ساخته شده‌اند.

در فیلم «در این دنیا»، عنایت و جمال در بدو امر به وسیلهٔ پاکستانی‌ها، کوردها، ترک‌ها، ایرانی‌ها و عرب‌ها حمایت می‌شوند؛ ولی کم‌ترین ارتباط بین آنها و اروپایی‌های سفیدپوست به وجود می‌آید و فیلم، هیچ نمایی از کشور انگلیس نشان نمی‌دهد وقتی که جمال به آن وارد می‌شود؛ همچون فیلم «ایست بازرسی» که بخش اعظم فیلم در میدان کومونـدورو می‌گذرد، در یک فضای اجتماعی که در آن خبری از نشانه‌های بومیان یونان نیست. در حالی‌که ورود به اروپا و تجمیع با جامعهٔ اروپایی، اعیان ظاهری قهرمان‌های آن فیلم‌هاست، جامعهٔ جریان اصلی اروپایی، عمدتاً غایب و نادیدنی است. آنچه واقعاً می‌توان دید یک بافتار اجتماعی پیچیده از هویت اقلیت‌ها و مهاجران در کشورهای مختلف است که در طول این دوره‌های مهاجرتی از آسیا به اروپا، در تلاقی و تعامل‌اند. محرومیت‌ها و مخاطرات این دوره‌ها ـ گذشته از مطالبات و مجازات نهادها و گفتمان اروپایی مسلط ـ عطف به اجازهٔ بیان آزاد هویت اقلیتی آنها، تقلیل و تخفیف می‌یابد. برداشت ما از این فرم‌های بیانی به وسیلهٔ تجربهٔ مهاجرتی که بر پرده ظاهر شده تعیین می‌شود. «در این دنیا»، بر خودِ سفر متمرکز است، بنابراین دریافت‌های ذهنی جمال و عنایت، پنهانی و گذرا هستند و در لایهٔ زیرین و قلب روایتِ این حرکت بی‌وقفه به سوی اروپا قرار گرفته‌اند. در مقابل، تمرکز «ایست بازرسی» بر تجربهٔ پناهنده‌های کوردی است که خود را در برزخ قانون گرفتار می‌بینند و اجازهٔ مهاجرت به بخش‌های دیگر اروپا به آنها داده نمی‌شود. از پس وقفه‌ای که در سفر آنها می‌افتد، احمد و همراهان او، برای گفتگو، یاد خاطرات، آوازهای اعتراضی و با هم در میان گذاشتن رویاهای‌شان دربارهٔ آینده، زمان بیش‌تری می‌یابند.

هر دو فیلم، با اندوه و مرگ پایان می‌یابند. در فیلم «در این دنیا»، زندگی عنایت در سفر

محنت‌بارش با قایق، در میانهٔ ترکیه و ایتالیا به پایان می‌رسد و جمال در انگلستان به عنوان پناهندهٔ سیاسی پذیرفته نمی‌شود. در «ایست بازرسی»، احمد در مسیر خود به ایتالیا می‌میرد و برادر او و دوستش زیرک، با به آتش کشیدن خود در خیابانی در آتن به زندگی خود پایان می‌دهند. قهرمان‌های این فیلم‌ها انتخاب دیگری ندارند و با سیاست‌های حذفی دولت، از ماندن در اروپا منع شده‌اند. در این فیلم‌ها، مرگ و پایان روایت آنها محتوم است و به نظر می‌رسد ما به نقطه‌ای می‌رسیم که در آن، خودِ بازنمایی از هم می‌پاشد. سرنوشت آن دسته از مهاجران که می‌توانند به اروپا وارد شوند، ماقبل و بیرون از بازنمایی قرار می‌گیرد و این موضوع که رئالیسم مستند، فرم درخوری است که به موجب آن می‌توان داستان‌های مهاجران را بازنمایی کرد، ناروشن باقی می‌ماند. به بیان دیگر، در تمام مدتی که رئالیسم مستند به ما اجازهٔ درک خطرات سفر مهاجرتی را می‌دهد، تلاشیِ واضحِ کنش‌گری مهاجران که در انتهای فیلم‌ها رخ می‌دهد، نیاز به رویکرد زیباشناسانهٔ متفاوتی دارد که بتواند تجربهٔ آنها را وقتی می‌خواهند پایگاهی برای خود در جامعهٔ اروپایی بسازند بازنمایی کند.

فیلم «چیزهای کثیف زیبا» (۲۰۰۲) اثر استفن فریرز و «از لبهٔ شهر» (۱۹۹۸) اثر کنستانتین جی‌یاناریس، اقلیت‌هایی در تکاپو برای رهایی از حاشیهٔ جامعهٔ اروپایی را به نمایش می‌کشند. داستان این فیلم‌ها، در مراکز جهان‌وطنی (لندن و آتن) اتفاق می‌افتند و آسیب‌پذیری مهاجران را در برابر به استثمار درآمدن و همدست شدن با جهان زیرزمینی مجرمان به تصویر می‌کشند. «چیزهای کثیف زیبا»، داستان اوکوِی است؛ دکتر نیجریه‌ای‌تبار و تبعیدیِ سیاسی که از پی دوستی با یک مهاجر ترک به نام شِنای، وارد بازارِ سیاه پیوند اعضای بدن در هتل محل کارشان می‌شود. «از لبهٔ شهر»، داستان ساشا، مهاجر قزاقستانیِ یونانی‌تبار را بازگو می‌کند که خود را در اختیار خواسته‌های جنسیِ آتنی‌های ثروتمند- از هر دو جنسیت- قرار می‌دهد. او زمان زیادی از فیلم را با دوستان مهاجر جوان و عاصی خود به ولگردی می‌گذراند، کسانی که هم‌چون ساشا، برای رسیدن به گونه‌ای آشتی میان تن‌فروشی و انتظارات ابرمردانهٔ فرهنگ مردانهٔ کوچه و خیابان دست و پا می‌زنند.

با اینکه در فیلم‌های «ایست بازرسی» و «در این دنیا»، جوامع اروپایی، نیروی کارِ مهاجران را پس می‌زنند، فیلم‌های «چیزهای کثیف زیبا» و «از لبهٔ شهر»، استثمار مهاجران را به تصویر می‌کشند که تقاضای‌شان برای کار پذیرفته شده است. این دو فیلم، از کالاشدگی بدن‌های مهاجران، خواه از طریق فاحشگی و بردگی جنسی، خواه تجاوز در محیط کار یا تجارت اعضای بدن‌شان، پرده برمی‌دارند. این فیلم‌ها نشان می‌دهند چگونه چرخهٔ بهره‌کشی، متکی بر همکاری اقلیت‌ها و مهاجران است؛ آنان که برای نظارت بر اِعمال استثمار یا به سادگی چشم فروبستن بر آن، فراخوانده می‌شوند. از اوکوِی خواسته می‌شود که

عمل پزشکی غیرقانونیِ خارج کردن عضو پیوندی بدن یک مهاجر دیگر را انجام دهد و در ازای آن، به دروغ به او وعدهٔ پاسپورت جعلی داده شده است و ساشا، قوادی زنان مهاجر روسی‌زبان را می‌کند؛ هم‌چون دارایی خود، آنها را می‌خرد یا به دیگر قوادان می‌فروشد. در انتهای این فیلم‌ها، اوکوِی و ساشا، برای پایان‌دادن به استثماری که در اطراف خود می‌بینند، جان خود را به خطر می‌اندازند و نقشی که برای آنها رقم خورده را خط می‌زنند. اوکوِی به سردستهٔ حلقهٔ تاجران اعضای پیوندی بدن رودست زده و شِنای را از زیرِ تیغ جراحی نجات می‌دهد و ساشا، با ناتاشا که قوادی‌اش را می‌کرد فراری عاشقانه را ترتیب می‌دهد. با پیشرویِ عاملّیت اوکوِی و ساشا، فریرز و جی‌یاناریس، سلسله مراتب اجتماعی و فضاهای داخلی سرکوبِ جوامع اقلیت و هم‌چنین مسئولیت‌های اخلاقی مهاجرانِ متأخر اروپایی را روشن می‌کنند، در حالی‌که در تلاش‌اند تا قدرت و موقعیت خود را به دست آورند.

جایی که به نظر می‌آمد رئالیسم مستند، شیوهٔ بازنمایی مناسبی برای ماجرای مهاجرت باشد، فریرز و جی‌یاناریس به محض رسیدن به اروپا، از ژانرهای مرسوم استفاده می‌کنند. وقتی اوکوِی و شنای تلاش می‌کنند از دست پلیس فرار کنند و چهرهٔ اصلی سردستهٔ حلقهٔ تاجران اعضای پیوندی بدن را رو کنند، فریرز، از قواعدِ تریلر پرتعلیق استفاده می‌کند؛ صحنه‌هایی که از لحظه‌های نزدیک به شکست، چرخش داستانی غافلگیرانه، کلیشهٔ جنایتکاران نفرت‌انگیز، گفتگوهای طنز و ساختار روایی دارای نقطهٔ اوج، پر است. تصمیم اوکوِی برای کمک به شنای، در مجموعه‌ای از رخدادهایی قرار گرفته است که انتظارات بیننده را از طریق به کارگیری قواعد یک تریلر پرتعلیق برآورده می‌کند. در راستای وفاداری به قواعد ژانری و با تکیه بر اقبال مردم به فرهنگ عامیانه، فریرز، فاعلیت اقلیت‌ها را از رهگذر بیداری اخلاقی اوکوِی به تصویر می‌کشد. جی‌یاناریس، پوچی دیوانه‌وار محیط پیرامون ساشا را به میانجی تصاویر حرکت سریع، تدوین مقطع، موسیقی پرهیجان سبک کلاب و همین‌طور، ساختار روایی متقاطع که با مصاحبه‌های کوتاه و پرسش‌های جی‌یاناریس از ساشا از پشت دوربین چندپاره شده است، به تصویر می‌کشد. این گسستگی میان صمیمیت کم‌قوتِ بخش‌های مصاحبه و افراط بصری در بقیهٔ دقایق فیلم، به جی‌یاناریس این اجازه را می‌دهد که بسندگیِ باورهای غلط شهری را که می‌خواهند هویت اقلیت‌ها را روشن کنند، به پرسش بکشد. تلاقی روایت‌های مهاجران در ظرف ژانرهای عامه‌پسند با جذبهٔ مبتذل بهره‌کشی جسمانی از بدن آنها مطرح می‌شود و هر دو فیلم، در بازنمایی شیءوارهٔ بدن مهاجران، دست به تکثیری مخاطره‌آمیز می‌زنند.

روایت‌ها در هر چهار فیلمی که بحث شد، از دیدگاه شخصیت‌های اقلیت و مهاجر ارائه شدند. بدین قرار، رابطهٔ ساختاری مابین مخاطب و نیروی‌های سرکوبِ درون روایت‌های‌شان مسدود شد.[۲] تماشاگران این فیلم‌ها که غرق در

هم‌ذات‌پنداری با قهرمان رنجوراند، از یک حس صداقت اخلاقی- ایدئولوژیکی انباشته می‌شوند که متکی بر نظر میشل آرون[۳]، مسئولیت اخلاقی ما را با دهشتِ تصویرشده بر پرده و جامعه در مقام یک کل، جایگزین می‌کند: «وقتی که ما تحت‌تأثیر قرار گرفته‌ایم، در حقیقت در حال شانه خالی‌کردن از زیر بار مسئولیت هستیم. اشک‌های ما، ذره‌های ناچیزی هستند که توانایی ما را در تشخیص آنچه فاجعه‌بار و خطاست نشان می‌دهند، ولی معمولاً فقط به همین تشخیص و تأثر ختم می‌شوند».[۴] سازوکار هم‌ذات‌پنداری این فیلم‌ها، به جای اینکه در مورد اختلاف‌هایی که ساختار جوامع اروپایی معاصر را ساخته‌اند توضیحی بدهند، آنها را تخریب می‌کند.[۵] رئالیسم مستند در فیلم «در این دنیا» و «ایست بازرسی»، فاصلهٔ اجتماعی میان سوژه‌ها و تماشاگران را مبهم کرده و در نهایت، از تبیین ترس‌ها و امیالی باز می‌ماند که قرار است بر مفاهیم مسلط دربارهٔ اقلیت‌ها و مهاجران نور بتاباند. «چیزهای کثیف زیبا» و «از لبهٔ شهر»، بیش‌تر قدر سرمایه‌گذاری عاطفی مخاطبان در فرهنگ اقلیت‌ها را می‌دانند وقتی که از ژانرهای عامه‌پسند بهره برده و لذت تماشاگری را، پوستهٔ کار خود می‌کنند. در «چیزهای کثیف زیبا»، آیرونی‌های دیداری، به مخاطبان، پیش‌فرض‌هایشان دربارهٔ مهاجران را یادآوری می‌کنند. یک نمونه، زمانی است که اوکوِی به معاینهٔ اندام تناسلی همکاران تاکسی‌ران خود می‌پردازد؛ تصور ما از مضمونِ ظاهراً جنسی این صحنه، با کشف این واقعیت که او یک دکتر کاربلد است وارونه می‌شود. در «از لبهٔ شهر»، نماهای بدن عریان ساشا، عامدانه به تصویر کشیده شده و بازجویی دربارهٔ زندگی عاشقانهٔ او در مصاحبه‌ها، بهره‌برداری از ویژگی‌های مردانهٔ اقلیت‌ها را به مخاطبان گوشزد می‌کند. اما سازوکار هم‌ذات‌پنداری مخاطبان از این جهت که نمی‌توانند در برابر نابرابری‌های اجتماعی که به تصویر کشیده می‌شوند، مسئولیت اخلاقی خود را تشخیص دهند، تهدید می‌شود. این تشخیص، فقط در آن دسته از فیلم‌ها رخ می‌دهد که ساختمان روایی خود را پیرامون طبقه و هویت نژادی تماشاگران‌شان بنا کنند.

هم‌ذات‌ناپنداری

فیلم «لامریکا» (۱۹۹۴) اثر جیانی آملّیو و «سفر به خورشید» (۱۹۹۹) اثر یسیم اوستااوغلو، قهرمان‌هایی را به نمایش می‌گذارند که اعضای گروه‌های اکثریت هستند و هویت طبقاتی و نژادی اکثر تماشاگران را منعکس می‌کنند. به جای اینکه مستقیماً با شخصیت‌های مهاجران و اقلیت‌ها هم‌ذات‌پنداری ایجاد کنند، بینندگان این فیلم‌ها با اعضای گروه‌های غالب که احساس همدردی‌شان برانگیخته شده، ولی دربارهٔ اقلیت‌ها و مهاجران دچار اشتباه بودند، در یک ردیف قرار می‌گیرند. «لامریکا»، داستان مرد ایتالیایی، جینو را روایت می‌کند که به دنبال اسپیرو، یک مرد آلبانی‌تبار وارد کشور او می‌شود. قرار است اسپیرو به عنوان مدیر یک شرکت جعلی ایتالیایی-آلبانیایی که به قصد دور

زدن مالیات تأسیس شده، مشغول به کار شود. وقتی اسپیرو گم می‌شود، جینو، سراسیمه در میانهٔ ازدحام آلبانی‌تبارهایی که به امید رسیدن به ایتالیا، حاشیه دریای آدریاتیک را می‌پیمایند به دنبال وی می‌گردد. در بحبوحهٔ این مهاجرت عظیم و آشفتگی اجتماعی ناشی از آن، جینو، ماشین و روادید خود را گم می‌کند؛ محروم از هویت، محبوس و در پیکار با مرگ، از یک وسیلهٔ حمل و نقل به دیگری می‌آویزد و به یک مهاجر آلبانیاییِ بالفعل بدل می‌شود. «سفر به خورشید»، داستان محمت، مرد ترک‌تبار ساکن ترکیهٔ غربی را روایت می‌کند که در استانبول به این دلیل که مردی یک اسلحه زیر صندلی او در یک اتوبوس عمومی گذاشته بازداشت می‌شود. او را به خاطر پوست تیره‌اش به اشتباه به جای یک شورشی کورد دستگیر می‌کنند و هنگامی که از زندان آزاد می‌شود، حرمانی و بی‌چیز، شغل و آپارتمان خود را از دست می‌دهد. به کمک برِسلان، دوست کورد خود در منطقهٔ فقیر شهر جایی که کوردهای بسیاری زندگی می‌کنند، مجموعه‌ای از شغل‌های پادویی را امتحان می‌کند.

به جای انتقاد به سیاست‌های حذفی دولتی که در فیلم‌های «در این دنیا» و «ایست بازرسی» مطرح شد، در فیلم‌های «لامریکا» و «سفر به خورشید»، تمرکز اصلی بر نقصان «عقل سلیم» ملّی است؛ منظور، بی‌تفاوتی گروه‌های اکثریت در یک کشور نسبت به مخمصه‌ای است که اقلیت‌ها و مهاجران در آن گرفتار شده‌اند. در «لامریکا»، ما درمی‌یابیم که اسپیرو در اصل میشله تالاریکو یک مرد ایتالیایی است که از آلبانیِ اشغال‌شده توسط ارتش موسولینی گریخته است. بعد از اینکه کمونیست‌ها جای ارتش موسولینی را می‌گیرند، میشله برای مدت پنجاه سال زندانی می‌شود و

تصویر ۱: صحنه‌ای از فیلم «سفر به خورشید»

ناگزیـر، هویـت آلبانی‌تبـار را برمی‌گزینـد تـا از آزار و شـکنجهٔ آتـی، مصـون بمانـد. داسـتان میشـله، امـکان وارونه‌شـدن نظـم اجتماعـی را بـه واسـطهٔ تغییـر رژیم‌هـای سیاسـی نشـان می‌دهـد و همین‌طـور ایـن تصـور کـه ایتالیایی‌هـا همیشـه دسـت بـالا را در برابـر آلبانیایی‌هـا دارنـد متزلـزل می‌کنـد. در «سـفر بـه خورشـید»، کوردهایـی کـه بـه اسـتانبول می‌آینـد و هم‌چنیـن ترک‌هـای بومـی کـه از مناطـق روسـتایی بـه شـهر می‌رونـد، تجربـهٔ تغییـر محیـط زندگـی را از سـر می‌گذراننـد؛ هـر دو، از خانـه و خانواده‌هـای خـود جـدا می‌شـوند. در اصـل، محمـت بـه کمـک شـبکهٔ گسـتردهٔ کردهـای سیاسـی کـه برسـلان بـه آن تعلـق دارد، می‌توانـد پـس از زنـدان کار پیـدا کنـد. ایـن وارونگـیِ سلسـله مراتـب اجتماعـی، در هـر دوی ایـن فیلم‌هـا بـه تماشـاگران ایـن نهیـب را می‌زنـد کـه اتفاقاتـی مثـل جابه‌جایـی، فقـر و محنتـی کـه مهاجـران و اقلیت‌هـا بـا آن روبـه‌رو هسـتند، می‌توانـد بـرای آنهـا هـم رخ دهـد و رضایـت خاطـر از ایـن برتـری را بـه چالـش بکشـد.

جنبـهٔ دیگـری از ایـن حـس مشـترک ملّـی، سـر بـاز زدن از پذیـرش مسـئولیت شـخصی در برابـر مخمصـه و گرفتـاری اقلیت‌هـا و مهاجـران اسـت کـه در ایـن فیلم‌هـا بـه چالـش کشـیده می‌شـود. در ابتـدای فیلـم «لامریـکا»، مـا صـدای رئیـسِ جینـو، فیـور را می‌شـنویم کـه فروتنانـه دربـارهٔ مسـائل پیـش روی آلبانی‌هـا مثـل کمبـود شـغل و عـدم سـازماندهی، بی‌توجهـی بـه نابرابری‌هـای سـاختاری در سیسـتم ملت-دولت‌هـای اروپایـی و نقـش نابودکننـدهٔ سـرمایه‌داری ایتالیایـی در آلبانـیِ در حـال توسـعه، سـخن می‌گویـد. در جریـان سـفر غم‌بـارِ جینـو بـا میشـله (اسـپیرو)، او بـا توده‌هـای عظیـم پناهجویـی آلبانی‌تبارهـای محـروم بـا عاملیـت ناچیـز، از نزدیک و بی‌واسـطه روبـه‌رو می‌شـود کـه خیلـی زود، تقصیـر را از دوش قربانـی برمـی‌دارد. در «سـفر بـه خورشـید»، پـس از اینکـه برسـلان تـا سـرحد مـرگ از پلیـس کتـک می‌خـورد، محمـت تصمیـم می‌گیـرد جسـد او را پـس بگیـرد و بـا خـود بـه زوردوک، روسـتای زادگاه برسـلان در جنـوب شـرقی ترکیـه ببـرد. امـا وقتـی او بـه زوردوک می‌رسـد، تمامـی روسـتا بـه دلیـل پـروژهٔ عمرانـیِ تحـت حمایـت دولـت، زیـر آب رفتـه اسـت. بـا کشـف واقعیت‌هـای پیچیـده‌ای از شـکنجه و آزار و بـه حاشـیه رانـدن کوردهـا در ترکیـه، محمـت، نقـشِ غفلـت‌زدهٔ خـود را در دوام آن آزار و اذیت‌هـا بـاز می‌شناسـد.

آنچـه در مـورد «لامریـکا» و «سـفر بـه خورشـید» دلخـراش اسـت فقـدان حیرت‌انگیـز حقـوق و امتیازاتـی اسـت کـه بـا فروپاشـی ناگهانـی تفاوت‌هـای اجتماعـی، اوج تـازه‌ای می‌گیـرد. ولـی ترومـای هـر روزهٔ تکثرگرایـی فرهنگـی بـرای اعضـای گروه‌هـای اکثریـت، حاصـل مواجهـهٔ بیـش از پیـش بـا تفاوت‌هـای اجتماعـی اسـت تـا اینکـه حاصـل حـذف کامـل آن باشـد و ایـن فـرم متداول‌تـرِ بی‌ثباتی‌هـای اجتماعـیِ ناشـی از چندفرهنگـی، موضوعـی اسـت کـه در سـینمای میشـائیل هانکـه مـورد بررسـی قـرار می‌گیـرد.

در فیلم‌هـای فرانسـوی‌زبان میشـائیل هانکـه، «کـد ناشـناخته» (۲۰۰۰) و «پنهـان» (۲۰۰۵)، تکثرگرایـی فرهنگـی یـک بی‌ثباتـی فراگیـر و سیسـتماتیک از سلسـله مراتـب اجتماعـی ایجـاد کـرده و بـه یـک

مرزبندی جدید معنی‌دار در روابط اجتماعی اشاره می‌کند. در این فیلم‌ها، برتری بورژوایی در طی برخوردهای تروماتیک چندفرهنگی به چالش کشیده می‌شود و از خلال آن، فروپاشی مرزهای منطقه‌ای مابین گروه‌های اکثریت و اقلیت در فرانسه پسااستعماری را فاش می‌کند. هانکه، اختلافات هویتی این گروه‌ها را حفظ می‌کند اما فاصلهٔ اجتماعی بین این گروه‌ها را کم می‌کند تا نابرابری‌های اجتماعی را برجسته و غیرقابل دفاع سازد.

سینمای هانکه، به گفتمان ضدمهاجرت فرانسوی ارجاع می‌دهد که مهاجرت را تهاجمی می‌داند که فرهنگ ملّی، انسجام و امنیت را تهدید می‌کند. فیلم «پنهان»، تهاجم به خانهٔ قهرمان بورژوا را به تصویر می‌کشد که خوشنامی و شهرت او را در معرض تهدید قرار می‌دهد. مجموعه‌ای از ویدیوها و نوشته‌های تهدیدآمیز به خانهٔ خانواده لارنت، بورژوای ساکن پاریس فرستاده می‌شود. ژُرژ، رئیس خانواده، به مجید ـ کسی که مدتی فرزندخوانده والدین او بود ـ مشکوک می‌شود. پدر و مادر مجید ناپدید شده‌اند و احتمالاً در قتل‌عام ننگین مهاجران الجزایری توسط پلیس پاریس در تاریخ ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱به قتل رسیده‌اند. همچنان‌که ژرژ، مصرانه به دنبال مجید می‌گردد، رابطهٔ او و همسرش اَن به مخاطره می‌افتد، زیرا رازهای تکان‌دهنده‌ای از دوران کودکی او برملا می‌شود: مقصر اصلی در اخراج مجید از خانه آنها ژرژ است. در سینمای هانکه، برخوردهای تروماتیک چندفرهنگی، قلمرو عمومی را نیز به حرکت در می‌آورد. در صحنه‌ای از فیلم پنهان، ژرژ با یک دوچرخه‌سوار آفریقایی تقریباً گلاویز شده ولی نمی‌تواند از پس او بر آید. در «کد ناشناخته»، برای اَن، قهرمان فیلم که یک بازیگر پاریسی است، از سوی یک مرد عرب در مترو به شکل سنگدلانه‌ای ایجاد مزاحمت می‌شود. دولت در خلال این برخوردها غایب است و نابرابری‌ها در جوامع اروپایی، تا زمانی نامشخص پابرجا به نظر می‌رسند، این دو علت، منجر به تحریک روزافزون عرصهٔ عمومی از سوی عناصر معارض با تکثرگرایی فرهنگی می‌شود. برخلاف آنچه در فیلم‌های بالا بحث شد، تمرکز سینمای هانکه بر افشای ترس‌ها و اضطراب‌هایی است که به انحراف دید بورژوایی در مورد تکثرگرایی فرهنگی منتج شده و نه انسانی کردن شخصیت‌های اقلیت و مهاجر. شخصیت‌های مهاجر و اقلیت، فاعلیتی را بروز می‌دهند که از دید شخصیت‌ها و تماشاگران بورژوا، ضدساختار و غیرقابل پیش‌بینی است. در «کد ناشناخته»، مزاحمتی که اَن در مترو از آن رنج می‌برد، برای او و تماشاگران، بی‌توضیح باقی می‌ماند. در «پنهان»، وقتی مجید جرم خود را در قبال رنجی که برای ژرژ پیش آمده انکار می‌کند و متعاقباً دست به خودکشی می‌زند، تمام تصورات قبلی ژرژ از گناهکاری او دگرگون می‌شود. هنگامی که پسر مجید در صحنه‌های انتهایی فیلم، وارد]قصّه[می‌شود، تلقی کهنهٔ فرد بورژوای اروپایی از مهاجران را همچون انسان‌هایی ایزوله و بی‌خانواده، به عنوان ادعایی جاری

میان نسل‌های شهروندان فرانسوی به چالش می‌کشد؛ غافلگیری ژرژ و تماشاگران، نشان‌دهندهٔ این باور است. چنین تأثیری، در مقام نشانه‌ای از وفاداری نانوشته در میان شخصیت‌های مهاجر و اقلیت با اتفاق دیگری در فیلم حاصل می‌شود؛ آن هم وقتی است که آمادو، شهروند فرانسوی آفریقایی‌تبار، به دفاع از ماریا، زن نیازمند رومانیاییِ بدون اوراق هویت برمی‌خیزد، عملی که قفل «کد ناشناخته» را نیز باز می‌کند.

به جای لذت از دست‌یابی تمام و کمال به ذهنیات شخصیت‌های مهاجر و اقلیت که (فکر می‌کنیم) به ما اجازهٔ درک هرچه بیش‌تر آنها را می‌دهد، تماشاگران فیلم‌های هانکه، از طریق ابهامِ روایی که رخدادها را گنگ و نامتعین می‌کنند، به پرسپکتیو معیوب شخصیت‌های بورژوا آلوده می‌شوند. در «پنهان»، معمایی حل‌نشده باقی می‌ماند که در اصل، قلب روایت با آن پیوند دارد و آن، هویت ناشناختهٔ فرد آزارگر ژرژ است. در «کد ناشناخته»، مجموعه‌ای از صحنه‌های تروماتیکِ به نظر واقعی برای اَن رخ می‌دهند که بعدها معلوم می‌شود صحنه‌هایی ساختگی از یک گروه فیلمبرداری بوده‌اند. در اینجا، هم‌چون «پنهان»، در ابتدا اهمیت اندوه قهرمان بورژوایی، دست بالا گرفته می‌شود فقط به این دلیل که در نهایت دریابیم که آن، نتیجهٔ امتیازات ویژهٔ بورژوایی است (کاتارسیس بازیگری در مورد اَن و نظم دوران استعماری در مورد ژرژ). از این طرق، فیلم‌های هانکه با جزیی‌نگری رادیکال و نسبیت‌گرایی معرفت‌شناختی شناسایی می‌شوند و تظاهر به جهان‌شمولی جمهوری‌خواهی فرانسوی و جهان‌وطن‌گرایی اروپایی را زیر سوال می‌برند. سازوکارهای هم‌ذات‌پنداری در اینجا به نفع انتقادی تمام‌عیار از مفاهیم مسلط تکثرگرایی فرهنگی و مهاجرت، دامنهٔ خود را تنگ‌تر می‌کنند. با منع دسترسی تماشاگران به ذهنیات شخصیت‌های مهاجر و اقلیت، هانکه، پیامدهای بالقوه مضرِ این هم‌ذات‌پنداری را که به جای درک تفاوت‌ها به دنبال تخریب آنهاست، در نطفه خفه می‌کند. در عین حال، آغشتگی به ذهنیت بورژوایی، جلوی استحالهٔ شخصیت‌های مهاجر و اقلیت به بازیچه‌هایی نمادین در ساختار روایی را می‌گیرد. همان‌طور که پل گیلروی[۶] در مورد «پنهان» چنین می‌گوید: «هنگامی که مجیدهای این جهان اجازه می‌یابند رشد کنند و به شخصیت‌هایی کامل و عمیق‌تر بدل شوند، ویژگی‌های شخصیتیِ برخوردار از سنگینی و پیچیدگیِ روانی که وجودش در آدم‌های بی‌اهمیت و آلتِ دستی چون ژرژ، بدیهی فرض می‌شود، آنگاه درخواهیم یافت که پیشرفت واقعی در شکستن انحصار بورژوازی و سفیدپوستی بوده؛ [یعنی ابطال] دراماتیزه کردن تنش‌های تجربهٔ زیسته در این مدرنیته».[۷]

به هر صورت، تصویرگری‌های جامع‌الاطراف، مشکلات خود را دارند و نمی‌توانند فرایند هم‌ذات‌پنداری را به گونه‌ای همدلانه به پیش برند، به طوری که برای بیان صریح مسئولیت‌های اخلاقی تماشاگران، حول محور تفاوت‌ها به مشکل برنخورند. یک راه سوم در فیلم‌های تونی

گتلیف ارائه شده است؛ کسی که استراتژی‌های خود- بازنمایی‌اش ما را از خطر دوپاره شدن مابین هم‌ذات‌پنداری و هم‌ذات‌ناپنداری به سویی درست راهنمایی می‌کند.

خود- بازنمایی

در فیلم‌های کارگردانِ کولی، تونی گتلیف، تأکید بر اجراهای فرهنگی کولی‌هاست، آنها که محبوبیت‌شان باعث توجه و تحسین همگان از سینمای گتلیف در سطح بین‌المللی شده است. کولی‌ها از جمله بزرگترین گروه‌های اقلیت هستند که بیش‌تر از هر گروه دیگری در قارهٔ اروپا، آنها را شکنجه و آزار داده‌اند، به لحاظ اجتماعی نادیده گرفته‌اند، به لحاظ سیاسی در بند کشیده‌اند و قدرت مالی آنها را تضعیف کرده‌اند. آنها به وسیلهٔ جریان سریع بازاری‌سازی و ملّی‌گراییِ احیا شدهٔ دولت‌های شرق اروپا، به شکل دردناکی متضرر شده، حملات نژادپرستانه به آنها اوج گرفته، فقر و محرومیت گسترده گریبان‌گیر آنها شده و بیش از پیش، به سمت غرب کوچانده شده‌اند. طُرفه آنکه، کولی‌ها در ادبیات و پژوهش‌های دانشگاهی برای صدها سال موضوعات جذابی به حساب می‌آیند؛ آنها تبدیل به سمبل‌های یک آرمان‌شهر بدیل در برابر قید و بندهای اجتماعی جامعهٔ جریان اصلی شده‌اند. آنیکو ایمره[8] می‌گوید: «اغلب، آزادی رمانتیک شدهٔ کولی‌ها در سرتاسر جهان به مثابهٔ یک خواست جمعی یا فردی برای رهایی از قیود تمدن شناخته می‌شود».[9] به دلیل بی‌دولت بودن آنها، معمولاً کولی‌ها برای گروه‌های ملّی و قومیِ غالب، یک خطر محسوب نمی‌شوند، اتفاقاً آنها با فرهنگ کولی همذات‌پنداری می‌کنند تا صورت‌های ایده‌آل هویت ملّی و فراملّی را فرافکنی و ابراز کنند.

در سینمای گتلیف، اجرای موسیقی، معمولاً نقش گفتگویی میان هم‌ذات‌پنداری فرافکنندهٔ گروه‌های مسلط بومی با فرهنگ کولی‌ها است. در «ونگو» (۲۰۰۰)، کاکو، رئیس یک خانواده کولیِ آندلسی است که با کاراواکاس یکی از اعضای قبیلهٔ رقیب، درگیر نزاعی تلخ می‌شود. کاراواکاس به وظیفه خود برای مراقبت از دیگو، برادرزاده معلول کاکو عمل نکرده و حال، قصد ادامهٔ جدال با هدف [احتمالی] قتل دیگو را دارد. به منظور بالا بردن روحیهٔ خانواده و از بین بردن ترس‌های دیگو، کاکو مجموعه‌ای از مهمانی‌های شبانه را در رستوران، کلوب‌های مشهور سطح شهر و خانه خودش با دعوت از گروه‌های موسیقی کولیِ شاخص ترتیب می‌دهد که به تقابل فزایندهٔ تهدیدآمیز و خشن با کاراواکاس منجر می‌شود. در یک صحنه، لاکایتای خواننده، برای کاکو و خانواده‌اش آهنگی را در یک رستوران می‌خواند و گروهی از سربازان اسپانیایی از میز دیگری به آنها چپ‌چپ نگاه می‌کنند. همین‌طور که او می‌خواند، سربازان یکی یکی بلند شده و اطراف میز لاکایتا جمع می‌شوند. آنها، بی‌احساس و سرد به اجرا نگاه می‌کنند ولی تنش موجود، سرآخر با تشویق سربازان در هم می‌شکند. این صحنه، مجازاً تاریخ شکنجه و آزار بر کولی‌ها را بازسازی می‌کند و تمایز میان فشارهای داخلی و خارجی از فرهنگ کولی را پیش می‌کشد.

تصویر ۲: صحنه‌ای از فیلم «ونگو»

در سراسر فیلم «ونگو»، اجراها به عنوان بستر کنش‌گری شخصیت‌های کولی به کار می‌روند، کسانی که منطبق بر سلایق خود، قدرت اقناع یا انکار در اجراها را دارا هستند. معلولیت دیگو، انتظارات کلیشه‌ای از عملکرد کولی‌ها را بر هم می‌زند. تصمیم گتلیف برای گزینش آنتونیو کانالس، رقصندهٔ بین‌المللی و مشهور فلامنکو، برای بازی در نقش کاکو در مقام بازیگر نقش اول فیلم، به این منظور است که انتظارات تماشاگران از او به عنوان یک اجراکننده موسیقی را خنثی کند. محافظه‌های کاراواکاس در صنعت موسیقی فعال هستند و مدیر برنامه‌های لاکایتا یک رفتگر است؛ این تمهیدها، تنش میان بهره‌برداری تجاری و تأثیر عاطفی موسیقی کولی‌ها را واژگون می‌کند. از این رهگذر، گتلیف، افسانهٔ کولی‌های بی‌خیال یعنی کسانی که تنها کارشان سرگرم کردن مخاطبان غیرکولی است را از اعتبار می‌اندازد. اجراهای موسیقی که از سوی کاکو برنامه‌ریزی می‌شود، برای حفظ وضع عادی خانواده از گسست، علی‌رغم همهٔ فشارهای بیرونی است که این آرامش را تهدید می‌کند. این موضوع، به وضوح یادآور کارکرد اجرای کولی‌ها در اردوگاه‌های مرگ نازی است: «بعضی اوقات اجراها به صورت موقتی ارادهٔ آنها را تقویت می‌کرد تا بتوانند در این وضع هولناک که در آن گیر افتاده بودند یعنی اردوگاه‌های مرگ، دوام بیاورند. همان‌طور که الوین گلدفارب[10] می‌گوید: اگر جهان بیرون هیچ حمایت و اعانتی را تأمین نمی‌کرد، تئاتر برای قربانیان، تلاش بدیلی بود تا دیگری را محافظت کنند، کوششی بود برای حفظ ظاهری عادی، در یک جهان زشت غیرعادی».[11]

سینمای گتلیف، تحرکات پرتنش اجتماعی را که به تعامل بین کولی‌ها و اعضای گروه‌های اکثریت شکل می‌دهد، پررنگ می‌کند. هر دو فیلمِ «غریبه دیوانه» (۱۹۹۷) و «آونگ» (۲۰۰۲)، با مردان جوان غیرکولی آغاز می‌شود که در راه درک عمیق‌تر فرهنگ کولی، به اردوگاه‌های آنها کشیده می‌شوند. در «تاب»، مکسِ نوجوان می‌خواهد نوازندگی گیتار جاز به سبک مَنوچ را یاد بگیرد،

درست مثل جنگو راینهارت معروف. در «غریبه دیوانه»، استفنِ جوان می‌خواهد موزیک کولی‌ها از جمله نورا لوکا، خوانندهٔ کولی رمانی‌تبار محبوب پدرش را ضبط کند. مکس و استفن، هر دو بسیار تحت‌تأثیر فیگورهای کولی پدران خود (به ترتیب میرالدو و ایزیدور) هستند که به آنها سبک زندگی کولی را آموزش می‌دهند. گتلیف، فرهنگ و هویت کولی‌ها را به عنوان بستری برای مبادله به تصویر می‌کشد، همچنان‌که میرالدو و ایزیدور تلاش دارند از مهارت‌های ارتباطی و ارزش‌های نمادینی که مکس و استفن دارند بهره ببرند تا رابطه و تعامل با دولت و همسایگان غیر کولی خود را بهبود ببخشند. در ابتدا، استفن و مکس، خواستار آگاهی از فرهنگ کولی‌اند ولی خیلی زود مؤلفه‌های عاطفی هویتِ کولی‌ها از اشکال پراکندهٔ فرهنگی که پیش‌تر مجذوب آن بودند، برای آنها مهم‌تر می‌شود. هر دو فیلم، با مرگ پایان می‌یابند (همان‌طور که کاکو در فیلم ونگو به قتل می‌رسد): قتل پسر ایزیدور به وسیلهٔ روستایی‌ها و مرگ ناگهانی میرالدو. مرگ به عنوان یک یادآوریِ بی‌پرده و خشن از محدودیت‌های تفاهم و مبادلهٔ فرهنگی با کولی‌ها عمل می‌کند، چرا که آنها در دنیایی سرشار از فقر و شکنجه، همچون آوارگان زندگی می‌کنند و با دوستداران غریبهٔ خود تفاوت‌هایی مبهم و سنجش‌ناپذیر دارند.

نتیجه‌گیری

در حالی که این مقاله بر تحلیل تطبیقی استراتژی‌های هم‌ذات‌پنداری متمرکز است، می‌توان پای چارچوب‌های مرجع دیگری را نیز به میان کشید و دربارهٔ این فیلم‌ها بحث کرد که تفصیلی بر مقالاتی از این دست باشند. در مقام نتیجه‌گیری دربارهٔ دو مورد از اینها بحث می‌کنم. اول، علی‌رغم اینکه فیلم‌های مورد بحث این مقاله از استراتژی‌های زیباشناسیِ باسابقهٔ متصل به سینمای اروپا تغذیه می‌کنند، باید در نظر داشت محدودهٔ وسیع بازنمایی اقلیت‌ها و مهاجران که رویکرد ما به فیلم‌های اروپایی را تغییر می‌دهد، نیاز به توجه بیش‌تری دارد: «در این دنیا» و «ایست بازرسی»، سنت نئورئالیسم ایتالیایی و مستندهای اجتماعی را سرمشق قرار داده‌اند؛ «لامریکا» و «سفر به خورشید» سنت مخالفت با سینمای ملّی اروپا را زنده می‌کنند؛ «از لبه شهر» و «چیزهای کثیف زیبا» به دنبال تماشاگران بین‌المللی، از نظم جهان‌وطنی و مضامین جنسی استفاده می‌کنند. به منظور غلبه بر دشواری‌های تاریخی سینمای عامه‌پسند اروپا؛ سینمای تونی گتلیف اجراهای موسیقی را با استفاده از زیباشناسی مخالف‌خوان خود - که سنتاً به سینمای اقلیت اروپایی تعلق دارد - عامه‌پسند می‌کند؛ و فیلم‌های میشائیل هانکه با به‌کارگیری زبان هنری سینما، در نقد بورژوازی، جا پای لوئیس بونوئل و گدار می‌گذارد.

دوم، می‌توان بیش‌تر دربارهٔ روشی حرف زد که فیلم‌های موردبحث در این مقاله با مداخله‌گری انتقادی در گفتمان سیاسی و خط مشیء عمومی،

بـه زندگـی اقلیت‌هـا و مهاجـران در اروپـای معاصـر شـکل می‌دهنـد. تأکیـد بـر انـکارِ حـق اجـازهٔ ورود، پناهجویـی و اجـازهٔ اقامـت بـرای مهاجـران در «در این دنیـا» و «ایسـت بازرسـی»، کنترل‌هـای رو بـه رشـد سـخت‌گیرانه و اخـراج مهاجـران از سـوی ملت‌هـای اروپـای غربـی را در دو مقطـع زمانـی رکـود اقتصـادی دهـهٔ ۱۹۷۰ و دوبـاره پـس از سـقوط کمونیسـم، برجسـته می‌کنـد. از وقتـی کـه اروپایی‌هـا تصمیـم گرفتنـد زیسـت قـاره‌ای یکپارچـه داشـته باشـند کـه بتواننـد در کشـورهای عضـو اتحادیـه اروپـا سـفر کننـد، شـغل داشـته باشـند و اقامـت کننـد، ایـن سیاسـت‌ها، شـکل نژادگرایانـهٔ فزاینـده‌ای بـه خـود گرفتـه اسـت. نظـام حقوقـی پلکانـی بـر مبنـای شـهروندان بومـی و مهاجـران از کشـورهای اتحادیـهٔ اروپـا، مهاجـران از کشـورهایی غیـر از اتحادیـه اروپـا، کارگـران ثبـت نشـده در جـدول مقیـاس متغیـر[۱۲]، و حتـی تقسـیم‌بندی‌های جزیی‌تـر بـر مبنـای قومیـت، دیـن و جنسـیت، پدیـدار شـد.[۱۳] ایـن نظـم صغارتـی در فیلم‌هـای «چیزهـای کثیـف زیبـا» و «از لبـهٔ شـهر»، در فضاهـای متنـوع اجتماعـی اقلیت‌هـا احظـار شـده اسـت. سیاسـت‌های حذفـی دولـت، بـه میانجـی نژادپرسـتی و بیگانه‌هراسـیِ عنان‌گسـیختهٔ اعضـای گروه‌هـای اکثریـت در کشـورهای اروپایـی، اغلـب بـه بهانـه دفـاع از نظـم اجتماعـی موجـود و برآمـده از بی‌تفاوتـی نسـبت بـه مصیبـت و وضعیـت اسـف‌بار مهاجـران برقـرار می‌شـود؛ آنچـه کـه در فیلم‌هـای «لامریـکا» و «سـفر بـه خورشـید» شـاهد آن بودیـم. گفتمـان سیاسـی غالـب در اروپـای امـروزی کـه بـر یکسان‌سـازی اقلیت‌هـا و مهاجـران در هنجـار شـکل‌گرفته از مرجـع فرهنگ‌هـای ملّـی تکیـه دارد، حـق تفـاوت و نابرابـری مترتـب بـا مهاجـران و اقلیت‌هـا را در جامعـهٔ اروپایـی نادیـده گرفتـه کـه ذیـل عنـوان آنتاگونیسـم‌های چندفرهنگـی در فیلم‌هـای هانکـه یـادآوری می‌شـوند. بـرای اقلیت‌هـا، حـذف از حـوزهٔ سیاسـی، اغلـب بـا علاقـهٔ شـدید بـه آمیـزش بـا حـوزه فرهنگـی در هـم می‌آمیـزد کـه خـود تناقضـی اسـت کـه در فیلم‌هـای تونـی گتلیـف کنـدوکاو می‌شـود.

اگـر یـک چارچـوب مرجـع تطبیقـی بتوانـد بـه فهـم سـهم هـر یـک از گروه‌هـای درگیـر در اسـتراتژی‌های متفـاوت هم‌ذات‌پنـداری کمـک کنـد، شـاید بتـوان رابطـه بیـن خـط مشیء عمومـی، گفتمـان سیاسـی و بازنمایـی اقلیت‌هـا را نیـز شـفاف کـرد. آنچـه مـن امیـد دارم در ایـن مقالـه نشـان داده باشـم تحـرکات نامتـوازن قـدرتِ شـکل‌دهندهٔ تعامـلات اقلیت-اکثریـت در قلمروهـای سیاسـی و اجتماعـی اسـت کـه بـه اسـتراتژی‌های بازنمایـی فیلم‌هـای اروپایـی اشـاره می‌کننـد، آن هنـگام کـه بـه مسـائل مهاجـران و اقلیت‌هـا می‌پردازنـد. بـا پرداختـن بـه اسـتراتژی‌های هم‌ذات‌پنـداری و هم‌ذات‌ناپنـداری در ایـن فیلم‌هـا می‌توانیـم یـک چارچـوب اخلاقـی بـه وجـود بیاوریـم تـا از ایـن طریـق فیلم‌هـای سـینمای معاصـر اروپـا را بـر مبنـای تفاوت‌هـای اجتماعـی مـورد ارزیابـی قـرار دهیـم. اینهـا موضوعاتـی نیسـتند کـه قـرار باشـد در ابهـام محـو شـوند، چـرا کـه مـا ایـن اجـازه را نمی‌دهیـم.

تصویر ۳: صحنه‌ای از فیلم «ایست بازرسی»

تصویر ۴: صحنه‌ای از فیلم «پنهان»

تصویر ۵: صحنه‌ای از فیلم «ایست بازرسی»

۱. Alex Lykidis

۲. فیلم‌هایی که در این مقاله مورد بحث قرار گرفته‌اند، همانند فیلم‌های اقلیت‌ها در آمریکای دهۀ ۱۹۷۰، مخاطبان اقلیت را هدف قرار نداده‌اند، زیرا امروزه در اروپا، چرخۀ تولید، توزیع و نمایش وجود ندارد که به گروه‌های خاص اقلیت اختصاص داده شود. بنابراین، من تصور می‌کنم که مخاطبان این فیلم‌ها، به صورت کلی، مشخصات جمعیتی مشابه با جوامع اروپایی دارند و از این رو، عمدتاً از اعضای گروه‌های اکثریت تشکیل شده‌اند. در مقابل، در مطالعات فیلم‌های اقلیت آمریکایی، منطقاً تصور می‌شد که مخاطب اصلی فیلم‌های اقلیت در دهۀ ۱۹۷۰، خود جامعه اقلیت بودند. این تصور که سینمای اقلیت، اساساً برای مصارف داخلیِ ساخته شدۀ مبتنی بر زندگی در این چرخۀ توزیع و نمایش بدیل برای رسانه‌های اقلیت است، مانند برنامه‌های تلویزیونی، شرکت‌های تولید مستقل، جشنواره‌های ملّی فیلم و سندیکاهای ملّی برنامه‌های همگانی است به عنوان رسانه‌هایی برای حمایت از رسانه‌های اقلیت مانند خبرنامه‌ها ، ائتلاف‌های اعتراضی (علیه شیوه و روال صنعت) ، کنفرانس‌های دانشگاهی و اعلامیه‌ها. برای مثال، به Noriega .A Chon مراجعه کنید: «بین سلاح و دستور کار: سینمای Chicano و زمینه‌های آن».

Chicanos and Film: Representation and Resistance, ed., Chon A. Noriega, (Minneapolis: University of Minnesota Press ,1992b) pp .143-144

۳. Michelle Aaron

۴. Aaron, Michelle. (2007), Spectatorship: The Power of Looking On, London: Wallßower, p 117.

آرون استدلال می‌کند که فیلم‌ها با شخصیت‌های برجستۀ اخلاقی که ما به همذات‌پنداری با آنها فرا خوانده می‌شویم، درک ما از «دیگری» را مختل می‌کنند، چرا که مانع از تشخیص نقشی می‌شوند که تکانه‌های فرا افکنده در فهم «دیگری» دارند: «فیلم‌هایی که رد هر ترکیب سطح بالای اخلاقی را دنبال می‌کنند و شکوه اعمال قهرمان‌های خود را به رخ می‌کشند، چه نجیبانه و چه رذیلانه، با وفاداری آهنین به تماشاگر و قهرمان تراژیک، ولی ظفرمند، داستان‌های تکان‌دهندۀ خود را روایت می‌کنند... درست به این دلیل که تعهد اخلاقی، تابعی از به رسمیت شناختن دیگری و به عهده گرفتن مسئولیت این شناخت و پذیرش خواهش‌های خود شخص است، بنابراین چنین فیلم‌هایی دقیقاً غیراخلاقی هستند زیرا به نظر می‌رسد شناخت و مسئولیت را نیز منتفی می‌کنند» (Ibid, 114).

۵. هومی بابا، گفتمان‌های لیبرال تکثرگرایی فرهنگی را مورد انتقاد قرار می‌دهد، چون آنها تفاوت‌های فرهنگی را به شرط ارجحیت قوم و نژاد خود، به رسمیت می‌شناسند. بابا استدلال می‌کند جوامعی که تفاوت‌های فرهنگی را ارج می‌نهند، باید گنگی ناگزیر آنها و تضادی که ایجاد می‌کنند را زندگی کنند. او از فهمی از سیاست مبتنی بر هویت‌های نامتوازن، چندگانه و گاه متضاد حمایت می‌کند که وجود نابرابری اجتماعی و بی‌عدالتی را به جای اینکه نادیده گرفته و انکار کنند، با آن روبه‌رو شده و قدر می‌نهند. نک:

Rutherford, Jonathan. (۱۹۹۰), "The third space: interview with Homi Bhabha", Identity: Community, Culture, Difference,

ed., Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart.

۶. Paul Gilroy

۷. Gilroy, Paul. (2007), "Shooting crabs in a barrel", Screen, 2) 48), p. 234.

۸. óAnik Imre

۹. Imre, Anikó. (2004), "Screen Gypsies", Framework, 2) 44), p. 21.

۱۰. Goldfarb Alvin

۱۱. Grobbel, Michaela. (2003), "Contemporary Romany Autobiography as Performance", The German Quarterly, 2) 76), p. 145 .

۱۲. جدول مقادیر دستمزد، مالیات، پرداختی‌ها و ...

۱۳. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد طبقه‌بندی حقوق در اروپای معاصر، نک:

Morris, Lydia. (2002), Managing Migration: Civic StratiÞcation and Migrants' Rights, London: Routledge.

منابع

- Aaron, Michele. (2007), *Spectatorship: The Power of Looking On,* London: Wallßower.

Gilroy, Paul. (2007), "Shooting crabs in a barrel", *Screen* 235-233 ,48.

- Grobbel, Michaela. (2003), "Contemporary Romany Autobiography as Performance", *The German Quarterly*, 154-140 , (2) 76.

- Imre, Anikó. (2004), "Screen Gypsies", *Framework,* 33-15 ,(2) 44.

Morris, Lydia. (2002), *Managing Migration: Civic StratiÞcation and Migrants'* Rights, London: Routledge.

- Noriega, Chon A. (1992). *Between a Weapon and a Formula: Chicano Cinema and Its Contexts*, Chicanos and Film: Representation and Resistance, ed., Chon A. Noriega , Minneapolis: University of Minnesota Press, 167-141.

- Rutherford, Jonathan. (1990). *The third space: interview with Homi Bhabha, Identity: Community, Culture, Difference*, ed., Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart.