

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا

از منظر پی‌یر بوردیو^۱

امیرحسین بهروز^۲؛ سیدعلی روحانی^۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۴

چکیده

با کم شدن قدرت استودیوهای فیلم‌سازی در هالیوود، جریانی از فیلم‌سازی مستقل در آمریکا به وجود آمد. به مرور زمان و با گذشت چند دهه از شروع این رویکرد تازه، بر اساس مناسبات مختلف حاکم بر نظام سینمایی آمریکا، تفاوت‌هایی در دل این مدل از فیلم‌سازی قابل رصد است. هدف از این پژوهش، تبیین این تمایزات و گرایش‌هاست. تمایزهایی که در سینمای مستقل معاصر آمریکا انشعاب ایجاد می‌کنند. این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از آرای پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، به‌ویژه «نظریه میدان» وی و مفاهیم پیرامونی آن، دو رویکرد مشخص در سینمای مستقل آمریکا را شناسایی و تبیین کند. نخست سینمایی موسوم به سینمای «شبه‌مستقل» که به‌مثابه تمهیدی اصلاحی در خدمت سینمای جریان اصلی قرار می‌گیرد و از طرفی دیگر، شکلی از سینما با عنوان «سینمای مستقل» که توانسته است از جنبه‌های گوناگون زیبایی‌شناختی، نگاه به اقلیت، مباحث اقتصادی و سیاسی در دل سینمای آمریکا، میدان متمایزی را ایجاد کند.

واژه‌های کلیدی

سینمای مستقل و شبه‌مستقل، هالیوود، پی‌یر بوردیو، نظریه میدان.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

amirho3einbehrouz1376@gmail.com

۳. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

alirouhani@art.ac.ir

مقدمه

سینمای آمریکا در طول دوران‌ش آکنده از جریان‌ات گوناگون فرمی و سرشار از جنبه‌های متفاوت مضمونی و اجتماعی بوده است. حوادث تاریخی مختلف، هر یک به نوعی بر روی سیاست‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار بوده است و به تبع همه اینها، سینمای این کشور را نیز به فراخور شرایط، دستخوش دگرگونی‌های کوچک و بزرگی کرده است. در دوران جنگ ویتنام و پس از آن، در نتیجه سرخوردگی‌های حاصل از این پدیده، رنسانسی در سینمای هالیوود به وجود آمد که حاصل آن، تولد آثار متهورانه مستقلی با رویکردهایی به پاپ‌آرت و جنبش هیپی‌ها و از طرفی دیگر، آثاری با محوریت فروپاشی‌های روانی شد.

به مرور، با کم‌تر شدن قدرت استودیوهای فیلم‌سازی و از طرفی، دستاوردهای روزافزون تکنولوژی برای رشد قدرت فنی فیلم‌ها همراه با شکل‌گیری رویکردهای نظری «پست مدرن»، زمینه برای ایجاد تحول تازه‌ای در سینمای آمریکا رقم خورد؛ زمینه‌ای که آن را «هالیوود جدید»^۱ می‌خوانیم و از دل آن بود که سینمایی مستقل با رویکردهای تازه پدید آمد. به هر حال هالیوود به گفته موری اسمیت^۲، «پدیده‌ای چند وجهی» است و نمی‌توان آن را به جوهره‌ای واحد، یعنی «جدید» و «قدیم» فروکاست. هرگونه تغییر در یک سطح به تغییراتی در سطوح دیگر مربوط است، ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که این تغییرات، پیوستگی منسجمی داشته باشند (کینگ، ۱۳۹۶: ۳).

آرای پی‌یر بوردیو^۳ که یک جامعه‌شناس سنتزی است و در رویکردش به هنر، علاوه بر خود آثار هنری و فرایند خلق آنها، بر مخاطب و جامعه تمرکز دارد و علاوه بر آن بر دیالکتیک میان پژوهش‌های کمی و کیفی نیز اصرار می‌ورزد، می‌تواند برای تبیین و طبقه‌بندی رویکردهای مختلف سینمای آمریکا مفید باشد.

1. New Hollywood
2. Murray Smith
3. Pierre Bourdieu (19302002-)
4. Field theory

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

بوردیو با استفاده از «نظریه میدان»^۱ و بحث‌هایی که برای بسط مفهوم «سرمایه»^۲ و به تبع آن، مفاهیمی چون «عادت‌واره»^۳، «سلیقه» و البته «سلطه»^۴ مطرح می‌کند، به این پژوهش باری رسانده تا فضاهای گوناگون موجود در سینمای آمریکا به فراخور حجم و نوع سرمایه‌ای که تصاحب کرده‌اند و سلیقه و خلق‌وخویی که از خود در میدان سینما بروز داده‌اند، به‌مثابه فضاهای بازی‌ای در نظر گرفته شوند که برای کسب مشروعیت هنری و نشان دادن هرچه بیشتر خود، با یکدیگر مبارزه می‌کنند.

پیشینه پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای ما از منابع مختلف درباره موضوع مورد پژوهش، تا کنون هیچ تحقیق علمی و جامع همسانی صورت نگرفته است؛ با این حال، تحقیقات زیر از نظر موضوع یا مبانی نظری، با پژوهش حاضر اشتراکاتی دارند.

۱. نیک‌رفعت، شادی (۱۳۹۱): «بررسی تکوین ساختار تولید سینمایی در ایران از ابتدا تا ۱۳۵۷ با استفاده از تئوری میدان پی‌یر بوردیو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ تهران، به راهنمایی سیدمحسن هاشمی و با مشاوره جواد علی‌محمدی.

این پژوهش برآمده از کوششی در راستای تبیین وضعیت سینما با ترسیم شرایط اجتماعی و فردی مختلفی است که در جهت‌گیری‌های آن مؤثر بوده‌اند. این شرایط مؤثر و چگونگی تأثیر آنها، در چارچوب نظری میدان‌های اجتماعی پی‌یر بوردیو صورت‌بندی شده است. این پایان‌نامه به کارگزاران متفاوت دخیل در صحنه سینما، از جمله منتقدان و کارگردانان می‌پردازد و تمرکز ویژه‌ای بر ابراهیم گلستان دارد که در نهایت نیز با بررسی فیلم «خشت و آینه» به پایان می‌رسد.

۲. غنی‌پور، پیام؛ روحانی، علی (۱۴۰۰): «تحلیل جایگاه گروه هنر و تجربه در سینمای ایران به عنوان میدانی مستقل، از منظر آرای پی‌یر بوردیو»: فصل‌نامه علمی مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه، سال چهارم، شماره (پیاپی ۱۱)، ص ۸۱-۱۰۲.

1. Capital
2. Habitus
3. Domination
- 4

نویسنده در این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از آرای پی‌یر بوردیو، جایگاه فرهنگی گروه سینمایی هنر و تجربه در سینمای ایران را تحلیل کند و نشان دهد که سینمای هنر و تجربه، به منزله‌ی مجرای برای سینمای هنری و تجربی، چگونه تلاش می‌کند در میدان قدرت سینمای ایران، برای خود زیرمیدانی با ویژگی خودمختاری تعریف کند و در این زمینه، تا چه حد موفق بوده است.

یکی از راهبردهای اساسی این مقاله، مقایسه‌ی گروه هنر و تجربه با موج نوین فرانسه است که از این طریق مشخص می‌شود به چه علت سینمای گروه هنر و تجربه، هرگز نتوانست میدان مستقلی را برای خود بنا نهد.

چارچوب نظری

بوردیو جامعه‌شناسی انتقادی است که وجه اشتراکش با دیگران، بررسی پدیده «سلطه» در جامعه و اشکال متفاوت ظهور و بروز آن است. گرچه در بررسی این مفهوم باید او را مدیون مارکس دانست، ولی تحلیل او از کارکردهای سلطه در جامعه و تقابل‌های حاصل از آن، با تحلیل مارکس متفاوت است. آنچه تحلیل بوردیو را متمایز و از نظری به‌روز جلوه می‌دهد، تقسیم‌بندی‌های نو درباره سرمایه و سلطه نمادین است و اهمیتی که او به این مفاهیم جدید می‌دهد.

بوردیو با نقد مارکس، از سرمایه صرفاً اقتصادی فراتر می‌رود و به تبیین سایر سرمایه‌ها می‌پردازد. وی چهار نوع سرمایه را از یکدیگر متمایز می‌سازد:

۱. «سرمایه اقتصادی» که همان عوامل گوناگون در تولید همچون املاک و کارخانه‌ها و مجموعه دارایی‌های اقتصادی مانند درآمد، میراث و به‌طور کلی کالاهای مادی است.

۲. «سرمایه فرهنگی» که با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری تعریف می‌شود که توسط نظام آموزشی تولید می‌شوند یا از طریق خانواده انتقال می‌یابند. این مدل از سرمایه، می‌تواند به سه شکل ساختار یابد:

❖ نخست، وضعیتی که شکل یک استعداد پایدار جسمی را به خود گرفته است؛ مانند قدرت بیان؛

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

❖ دوم، وضعیتی عینی به شکل محصول فرهنگی؛ همچون مالکیت تابلو یا داشتن کتابخانه شخصی عظیم؛

❖ سوم، وضعیتی نهادینه شده؛ یعنی وضعیتی که به لحاظ اجتماعی از سوی نهادهای رسمی و اجتماعی، مشروعیت داشته باشد؛ همانند مدارک تحصیلی (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۶۸).

۳. «سرمایه اجتماعی» که اساساً مجموعه‌ای از روابط اجتماعی است که فرد یا گروهی در اختیار دارد. این سرمایه می‌تواند با شغل پدر، یکی از اعضای خانواده و فامیل یا دوستان منتقل شود و چنانکه از نامش برمی‌آید، به برقراری و حفظ روابط اجتماعی متکی است.

۴. «سرمایه نمادین یا سمبولیک» که با مجموعه‌ای از مناسک یا برچسب‌ها و تشریفات خاص، مطابقت دارد و با افتخار و بازشناسی مرتبط است. این مدل از سرمایه، «تنها اعتبار و اقتداری است که برای یک عامل اجتماعی به رسمیت شناخته شده و برخورداری از سه نوع سرمایه دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد» (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۶۸).

دیدگاه بوردیو درباره جامعه، همانند ماکس وبر، «جدلی» است. از منظر وی، قلمرو اجتماعی، جایگاه رقابتی شدید و بی‌پایانی است که از میان و در جریان این رقابت‌ها، تفاوت‌هایی ظهور می‌کند که ماده و چارچوب لازم برای هستی اجتماعی را فراهم می‌آورد. او فضای اجتماعی را چنین توصیف می‌کند:

فضای اجتماعی را می‌توان نوعی فضای چند بُعدی از موقعیت‌هایی توصیف کرد که در آن، هر موقعیت در رابطه با یک نظام چند بُعدی از مختصات تعریف می‌شود و ارزش‌ها تناسب متغیری دارند. در این راستا عاملان در این فضا در یک بُعد براساس حجم کلی سرمایه در اختیار و در بُعد دیگر، براساس ترکیب سرمایه‌شان -وزن نسبی مجموع فضاهای متفاوتی که در اختیار دارند- توزیع می‌شوند (بوردیو به نقل از بون‌ویتز، ۸۹۳۱: ۷۶).

بنا بر دو اصطلاح «حجم سرمایه» (از لحاظ کمی) و «ساختار سرمایه» (از لحاظ کیفی و نسبتی از ترکیب سرمایه‌ها) و تلفیقی از این دو، گروه‌هایی براساس «سلايق» و وجوه «تمایز»^۱ شکل می‌گیرند که سازنده «میدان»‌ها هستند؛ میدان‌هایی که بنا بر میزان و نوع سرمایه در اختیار، استراتژی‌های خاصی را برای مبارزه و کسب حداکثر مشروعیت و قدرت، تنظیم و اجرا می‌کنند.

مبنای نظریه میدان‌ها این است که «جهان اجتماعی، محل نوعی فرایند تفکیک تدریجی است» (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۷۳). در ساده‌ترین شکل، بوردیو میدان را به زمین بازی تشبیه می‌کند: «میدان از نظر من فضای بازی است و به عبارتی، روابط عینی بین افراد یا نهادهای در حال رقابت بر سر مسئله‌ای یکسان و همانند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۲۳۵). میدان، قلمرویی است که در آن «ویژگی‌های تولیدکنندگان به واسطه جایگاهشان در مناسبات تولید تعیین می‌شود؛ یعنی جایگاهی که در فضای مشخص روابط عینی اشغال می‌کنند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۹۸).

جهان اجتماعی مدرن که حاصل فرایند طولانی شکل‌گیری تمایز یابی‌هاست، به فضاهای خُرد بی‌شماری تجزیه می‌شود که میدان نامیده می‌شود. هر فردی به تناسب سرمایه‌ای که دارد یا کسب می‌کند و بنا به سبک زندگی، خلق‌و‌خو و حس تشخیص و تمایز یابی‌اش، خود را به عضوی از یک میدان تبدیل می‌کند که می‌تواند در نقش تولیدکننده، مصرف‌کننده، منتقد، مفسر و... در آن میدان ظاهر شود؛ میدان‌هایی همچون هنر (که خود می‌تواند به میدان ادبی، موسیقی و سینمایی تقسیم شود)، میدان سیاسی، دانشگاهی، دینی و....

هر یک از این میدان‌ها شرایط بازی، موضوعات و منافع ویژه‌ای دارد. این خرده فضاهای اجتماعی نسبت به یکدیگر خودسالاری دارند و در تنظیم قواعد خود آزادند. فرایند تمایز یابی جهان اجتماعی که به ایجاد میدان‌های خودسالار منجر می‌شود، هستی و شناسایی این میدان‌ها را توأمان تضمین می‌کند. ساختار میدان نیز حالتی از مناسبات قدرت میان کنشگران یا نهادهای دخیل در مبارزه یا توزیع گونه‌ای از سرمایه است که در جریان منازعات پیشین انباشته شده و استراتژی‌های بعدی را هدایت می‌کند.

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

از سوی دیگر، مفهوم عادت‌واره اهمیتی ویژه دارد. عادت‌واره، مفهوم مرکزی تفکر بوردیو است. او عادت‌واره را با عبارت ساختار ساختاربخش یا اصل زاپایی (با توجه به دستور زبان زایشی چامسکی) تعریف می‌کند: «عادت‌واره، تولیدکننده کنش‌هاست؛ درحالی که خود محصول مشروط شدن تاریخی و اجتماعی است، ولی نه به معنای کاملاً جبری آن» (شویره، ۱۳۸۵: ۷۵).

عادت‌واره به طور غیرممکنی به رفتارهای مطابق با منطق میدان اجتماعی شکل می‌دهد. این رفتارها جواز خود را از این منطق می‌گیرند؛ بنابراین با توجه به همین منطق محدود می‌شوند. عادت‌واره پایه ساختارهای ذهنی یا شناختی مسلط در یک میدان معین است: «عادت‌واره نظام طرح‌واره‌های ادراکی، ارزشیابی و عملی است؛ یعنی مجموعه‌ای از شناخت‌های عملی که در طول زمان حاصل شده و به ما اجازه می‌دهد در عالم اجتماعی معین خود درک کنیم، عمل کنیم و تحول بپذیریم» (شویره، ۱۳۸۵: ۲۹).

به نظر بوردیو، جامعه‌پذیری از طریق شکل‌گیری عادت‌واره مشخص می‌شود: «عادت‌واره‌ها بدون آن‌که محصول تبعیت از قواعد باشند، به‌طور عینی تنظیم و قاعده‌مند شده‌اند؛ بنابراین آنها بدون آن‌که محصول کنش سازمان‌دهنده یک رهبر ارکستر باشند، به‌طور جمعی هماهنگ شده‌اند» (89-Bourdieu, 1990: 88).

هر میدان توسط عاملانی مشخص می‌شود که عادت‌واره‌های یکسان دارند؛ هرچند عادت‌واره محصول تعلق اجتماعی است، اما در ارتباط با یک میدان، ساختارمند می‌شود. منطق خاص هر میدان در حالت درونی شده، به شکل عادت‌واره یا آشنایی با قواعد بازی در بطن میدان جای گرفته است: «هر میدان با پیگیری هدف خاص مشخص می‌گردد. این هدف، همانا سرمایه‌گذاری مطمئن برای همه کسانی است که رغبت لازم را کسب کرده‌اند» (شویره، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

کلیدواژه «سلطه» در میدان‌ها با مفهوم مهم و مؤثر «دولت»^۱ در نظر بوردیو بسیار نزدیک است. کاربرد واژه «دولت» در اینجا صرفاً به معنای مرسوم و معروفش نیست، بلکه به نهاد اصلی و بزرگ موجود در هر میدان اطلاق می‌شود. دولت در معنای مرسومش، نهاد اصلی میدان سیاسی است، در حالی که هر میدان مجزا می‌تواند دولت ویژه خود را داشته باشد.

1. Etat

از منظر کلاسیک آنتونی گیدنز دولت-ملت «مجموعه‌ای است از اشکال نهادی حکومت که حافظ انحصاری مدیریت بر سرزمینی است با مرزهای مشخص. قانون و اداره مستقیم ابزار درونی و بیرونی خشونت نیز ضامن اجرایی حکومت آن دولت است» (۱۹۸۱: ۱۹۰)، ولی در نظرگاه جامعه‌شناسی بوردیو، دولت به صورت ویژه، همه اصول دسته‌بندی را با تولید مقوله‌های شناختی «شیئیت‌یافته» و «طبیعی‌نما» جا می‌اندازد (شویره، ۱۳۸۵: ۸۱).

در واقع تحمیل بی‌چون‌وچرای احکام دولتی با چنین قدرتی میسر نمی‌شود، مگر اینکه دولت بتواند پیشاپیش ساختارهایی شناختی را تحمیل کند که به درک آن در اذهان کمک کنند. دولت «با تصمیمات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی‌اش، در نقش یک تنظیم‌کننده ظاهر می‌شود و قواعد بازی خاص میدان را تثبیت می‌کند یا تغییر می‌دهد» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۷۹)؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که هر میدان، فضای سلطه و تضاد است.

به‌لحاظ روش‌شناسی، بوردیو به یک روش ساده، ثابت و تغییرناپذیر قائل نبود، بلکه ترکیبی از روش‌های پیمایشی، کمی، تفسیری و کیفی را ارائه می‌دهد. برتری آثار او در این است که تئوری را با تجربه درآمیخته است و با سنجش‌های تجربی، میکوشد وجوه تمایز را مشخص کند؛ همان چیزی است که موجب می‌شود ما جامعه‌شناسی او را «جامعه‌شناسی سنتزی» بنامیم.

روش تحقیق

در این پژوهش میکوشیم به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تحلیلی به بررسی وجوه سینمای مستقل آمریکا و تمایز دو جریان مستقل و شبه‌مستقل، از نظرگاه پی‌یر بوردیو در جامعه‌شناسی هنر بپردازیم. در این مسیر از آرای گرامشی نیز کمک خواهیم گرفت تا ابعاد وابستگی این مدل از سینما را به سینمای جریان اصلی مشخص کنیم. از سوی دیگر با نگاهی به سبک سینمای نئورئالیستی و توجه به نگرش اقلیت‌محور، نشان خواهیم داد که سینمای مستقل در آمریکا چگونه خود را از سینمای جریان اصلی جدا می‌کند و میدان متمایزی را شکل می‌دهد.

گفتنی است که چون این تقسیم‌بندی سینمای مستقل برای نخستین بار صورت پذیرفته است، هیچ داده آماری و نظرسنجی کمی که منطبق با آن باشد، موجود نیست

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

و چون نگارنده فرصت حضور در آمریکا و طراحی مدلی از نظرسنجی برای مخاطبان و تولیدکنندگان سینمایی این کشور را منطبق بر اسلوب پژوهش خود نداشته، این مقاله فاقد تحلیل کمی است، اما تلاش شده تا با مروری بر جوایز جشنواره‌های سینمایی و جایگاه آنها به عنوان نهادی که بر سازنده عادت‌واره‌ها در میدان سینمای آمریکاست، به مدلی از تحلیل کمی-کیفی در زبان بوردیو دست یابیم.

یافته‌های پژوهش

ابتدا باید تعریفی از سینمای مستقل ارائه شود:

سینمای مستقل، به فیلم‌هایی اشاره دارد که توسط فیلمسازانی ساخته شده که مستقل از صنعت فیلم غالب و تثبیت شده کار می‌کنند. از آنجا که این فیلم‌ها بیرون از روبه‌های سینمایی رسمی و رایج ساخته شده‌اند، اغلب آوانگارد و ضد سینما هستند و حتی اگر هم تجربی نباشند، همه صدای بدیلی را در برابر «ایدئولوژی» مسلط علم می‌کنند. آنها عمدتاً فیلم‌هایی کم‌هزینه هستند که یا با هزینه شخصی ساخته شده‌اند یا از تخفیف حکومتی برخوردار شده‌اند (هیوارد، ۱۹۹۳۱: ۳۸۱).

حال با توجه به این تعریف باید دید که آیا تمام فیلم‌ها و فیلمسازانی که با برچسب «مستقل» شناخته می‌شوند، به معنای واقعی، مستقل هستند یا خیر؟ آنچه در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ با عنوان سینمای آوانگارد و تجربی به عنوان منادی سینمای مستقل در آمریکا شناخته می‌شد، به مرور مورد تردید قرار گرفت. دیوید کرتیس و ای. ال. ریس معتقد بودند: تجربه‌گری، منادی و پیشاهنگ آوانگاردیسم نیست، بلکه صرفاً اشکال متنوع‌تری از بیان را برای سینمای سنتی فراهم می‌آورد. تکنیک‌های تجربی را باید در سنت سینمایی محافظه‌کارانه‌ای یافت که برای اهدافی به همان اندازه محافظه‌کارانه به کار می‌رود (به نقل از اوپری، ۱۴۰۱: ۲۱).

از سوی دیگر می‌توان در رویکردهای هالیوود جدید که تحت لوای مدرن و پست‌مدرن، فیلم‌هایی خارج از جریان مسلط می‌سازند، تردید کرد. گرچه استودیوهای فیلم‌سازی، قدرت گذشته را نداشتند و کنترل نمایش از دستشان خارج

شده بود، اما همچنان کنترل پخش را در اختیار داشتند؛ بدین ترتیب «پخش به عامل اصلی کنترل صنعت سینما تبدیل شد» (کینگ، ۱۳۹۶: ۴۲).

ظهور بسیاری از کارگردانان مستقل در طول سه دهه اخیر و رونق صنعت سینمای مستقل در این سال‌ها باعث شد که باور کنیم صنعت سینما در آمریکا به لحاظ رویکردهای تماتیک و جامعه‌شناختی، مستعد تغییرات بنیادین است؛ با این حال، همان استودیوهایی که بر هالیوود کلاسیک سلطه داشتند، بر سینمای امروز آمریکا نیز مسلط هستند و با توجه به قدرت گرفتن در عرصه پخش، این سلطه به سراسر جهان نیز کشیده شده است.

«صنعت سینما با اشاره به نوع خاص انحراف از هنجارها در هر یک از فیلم‌سازان مستقل، مقابله و مقاومت را به نفع خود تمام می‌کند» (کوهلکن، ۱۳۹۹: ۵۸). به بیان دیگر، هر کارگردانی که با سرسختی بر موضع شخصی خود بماند، با تهدید به محرومیت و طرد شدن مواجه خواهد شد و در پی آن، در موقعیت یک بیگانه قرار خواهد گرفت که این بیگانه، ممکن است به سادگی توسط نظم حاکم به ناکارآمدی متهم شود.

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان در درون سینمای مستقل آمریکا انشعابی را در نظر گرفت که سینمای مستقل را در آمریکا به دو گروه شبه‌مستقل و مستقل تقسیم می‌کند. اصلی‌ترین رهیافت ما برای تبیین این انشعاب، مفهوم «اصلاحات» آنتونیو گرامشی^۱ است. نکته مهمی که ما را متقاعد می‌سازد به آرای گرامشی هم‌گریزی بزنیم، پرداختن او (همچون بوردیو) به بحث «میدان» است که «جامعه مدنی را در حکم میدان منازعه می‌فهمد» (بوراوی، ۱۴۰۱: ۲۰).

نقطه عزیمت گرامشی در بازگویی مفهومی با عنوان «جامعه مدنی» است؛ جامعه‌ای که به مدد پیوندش با دولت، به سازماندهی رضایت و محدود سازی منازعه طبقاتی مبادرت می‌ورزد. به بیان دیگر، این بخش به جای تشدید منازعه در خلال دوقطبی شدن ساختار سرمایه، سبب سازماندهی آن در میدان جامعه می‌شود؛ میدانی که در واقع، یک شبه‌میدان است؛ زیرا تقویت کننده همان میدان اصلی است.

1. Antonio Gramsci

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

چیزی که این بحث را ملموس‌تر می‌کند، مفهوم «هژمونی»^۱ است. وجه مشخصه بهره‌گیری عادی این مفهوم در میدانی که دولت سنتی تسلط دارد، تلفیقی از زور و رضایت است که متقابلاً یکدیگر را موازنه می‌کنند، بدون آن‌که زور بر رضایت غلبه کند. در واقع، همیشه باید تضمینی وجود داشته باشد تا زور بر پایه رضایت اکثریت پدیدار شود (Gramsci, 1971: 80).

به‌نظر گرامشی، هیچ گروه یا طبقه‌ای به سادگی با استفاده از اجبار ایدئولوژیک نمی‌تواند خود را بر گروهی دیگر تحمیل کند. همیشه طبقه مسلط باید نشان دهد که بهتر از بقیه می‌تواند منافع یا آرزوهای طبقات دیگر با ترکیب سرمایه‌ای متفاوت را برآورده سازد؛ بنابراین گروه اجتماعی مسلط در یک میدان، زمانی می‌تواند بر دیگران استیلا یابد و آن را حفظ کند که بتواند با توجه نشان دادن به منافع و آرزوهای آنان، نظر موافقشان را جلب کند و به آنان تسهیلات و امتیازاتی دهد.

از آن‌جا که مفهوم سلطه، همواره وابسته به گروه سلطه‌پذیر است، با تغییراتی که ممکن است در عادت‌واره‌های عمومی به واسطه رویکردهای نوین فرهنگی و اجتماعی رخ دهد، طبقه مسلط با این چالش مواجه می‌شود که چگونه به ریاست خود بر میدان تحت سلطه‌اش ادامه دهد؛ پس او به جای تشدید مبارزه و برای آرام کردن و راضی نگه‌داشتن این گروه‌های جدید، دست به «اصلاحات» می‌زند تا هم آنان را راضی کند و هم تحت انقیاد درآورد.

بنابر آنچه گذشت، میتوان سینمای مستقل معاصر آمریکا را به دو گروه تقسیم کرد: مستقل‌های وابسته که در نقش یک جامعه مدنی ظاهراً مستقل که به‌واقع، نقش دست راست هالیوود را بازی می‌کنند و دیگری، مستقل‌های واقعی. از فیلم‌سازان گروه نخست، می‌توان استیون سودربرگ، برادران کوئن، جیم جارموش، کوئنتین تارانتینو، ترنس مالیک، دیوید لینچ، پل توماس اندرسون و... را نام برد و از گروه دوم میتوان به کلی رایکارد، شان بیکر، جف نیکولز، دبرا گرانیک و رابرت ماچویان اشاره کرد.

1. Hegemony

۱. سینمای شبه‌مستقل

اثبات هم‌آوایی فیلم‌سازان شبه‌مستقل از دو طریق اصلی ممکن است:

الف) سلطه سرمایه اقتصادی:

یکی از واضح‌ترین هم‌آوایی‌ها این است که فیلم‌سازان شبه‌مستقل پس از اولین ساخته‌های خود، توسط تهیه‌کنندگان جریان اصلی جذب می‌شوند و به فیلم‌های تجاری روی می‌آورند؛ البته فیلم‌هایی که سرمایه فرهنگی را به‌طور کامل فدا نمی‌کنند، اما به زیر سایه انباشت سرمایه اقتصادی می‌کشاند تا یار و یاور تهیه‌کنندگان هالیوودی باشند؛ از اینرو شرکت‌های مستقل نیز به عنوان نهادهایی که باید در پی میدان مجزایی برای محصولاتشان باشند، برای بازاریابی فیلم‌هایشان همانند هالیوود رویکرد مؤلف‌گرایی را در دستور کارشان قرار دادند. در واقع شرکت‌های تولید فیلم مستقل به بنگاه‌هایی تبدیل شدند که فیلم‌سازان مستقل و البته مستعد برای فیلم‌سازی در هالیوود را به فروش می‌رساندند.

مایک د. لوکا، رئیس بخش تولید شرکت فیلم‌سازی مستقل «نیو لاین»^۱ که در سال ۱۹۶۷ تأسیس شده بود، می‌گوید: «من همیشه خودمان را یک شرکت هالیوودی دانسته‌ام» (به نقل از بوردول و تامسون، ۱۳۸۸، ج ۲: ۸۹۲). شرکت‌های عظیم هالیوودی که در پی تنوع بخشیدن به جدول فیلم‌های خود بودند تا خیل عظیم‌تری از مخاطبان را به سیطره خود درآورند، به سراغ مؤلف‌های غیراستودیویی جوانی رفتند که می‌توانستند تولیدات متفاوتی عرضه کنند. دیوید فینچر^۲ در شرکت نیو لاین فیلم‌های «هفت»^۳ و «بازی»^۴ را ساخت، اما فیلم «باشگاه مشت‌زنی»^۵ (۱۹۹۹) توسط فاکس در قرن بیستم پخش شد. شرکت مستقل میرامکس^۶ با کمک دیزنی توانست فیلم «پالپ فیکشن»^۷ (کوئنتین تارانتینو، ۱۹۹۴)

1. New Line Film Productions Inc

2. David Fincher

3. Seven

4. The Game

5. Fight Club

6. Miramax

7. Pulp Fiction

را تهیه کند (پولان، ۱۴۰۰: ۷۹).

در اوایل دهه ۲۰۰۰ صاحب‌نظران پیش‌بینی کردند که استودیوها پل توماس اندرسون^۱، اسپایک جونز^۲، وس اندرسون^۳ و دیگر مستقل‌ها را به استخدام خود درخواهند آورد (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۹۰۰) و همین‌طور شد.

در این میان فیلم‌سازانی نیز بودند که با فیلم‌سازی مستقل شروع کرده و به جریان اصلی پیوستند و در بین فیلم‌های پرخرجی که می‌ساختند، به مستقل‌ها و کم‌هزینه‌های پیشینشان بازمی‌گشتند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این گروه، استیون سودربرگ^۴ است. نکته قابل توجه، رفتار جشنواره‌ها و مراسم اصلی آمریکاست که در قبال این تطورات سبکی سودربرگ خودنمایی می‌کند. در رأس آنها اسکار است که یک سال پس از ساخت فیلم «لایمی»^۵ که سودربرگ دست به ساخت دو فیلم «ارین براکوویچ»^۶ و «قاچاق»^۷ در سال ۲۰۰۰ زد، جایزه اسکار کارگردانی را برای این دو فیلم به او اعطا کرد؛ حال آنکه این دو فیلم، نسبت به «لایمی» یا حتی فیلم پیش از آن «خارج از دید»^۸ (۱۹۹۸)، فیلم‌های بسیار متعارف‌تری بودند (چه به‌لحاظ تماتیک و چه به‌لحاظ فرم روایی).

هالیوود که به مثابه دولت مرکزی در میدان سینمایی آمریکاست و جریان اصلی حاکم به شمار می‌رود، به‌مثابه نهاد مشروعیت‌بخشی که عادت‌واره‌ها و نیز سلاویق را تعیین می‌کند، به جای آن‌که مانع فیلم‌سازی مستقل سودربرگ شود، با سوق دادن جوایز به سمت سودربرگ برای فیلم‌هایی که مد نظر خودش است، تلویحاً به او فهماند که بهتر است در چه مسیری قدم بردارد. اعطای اسکار به سودربرگ و آنچه پس از آن برای او اتفاق افتاد، نشان داد که از فیلم‌سازان مستقل انتظار می‌رود وقتی بودجه بزرگی در اختیارشان قرار می‌گیرد، در شکستن قواعد، حد

1. Paul Thomas Anderson
2. Spike Jonze
3. Wes Anderson
4. Steven Soderbergh
5. The Limey
6. Erin Brockovich
7. Traffic
8. Out of sight

و حدود را نگه‌دارند و در بیان مضامین، محتاط باشند. این اتفاق از آنجا ریشه می‌گیرد که هالیوود چون اساساً نوعی تجارت است، به این گرایش دارد که فرمول‌های آزموده و موفق را دوباره به کار گیرد (کینگ، ۱۳۹۶: ۸۰).

ب) جشنواره‌ها در جایگاه نهاد:

مسئله بعدی که عینی‌ترین نمود هم‌آوایی سینمای شبه‌مستقل با سینمای جریان اصلی است، در رویکردی آشکار می‌شود که جشنواره‌های مستقل سینمایی آمریکا به عنوان نهادهای مستقل در پیش گرفته‌اند. به اعتقاد بوردیو نهادها می‌توانند به اشاعه باورها کمک کنند. نهادها به نوعی همان بازنمایی قدرتی هستند که در نهادینه‌سازی آنچه باید واقعیت دانسته شود و رسمیت‌بخشی به روابط اجتماعی و تحکیم آنها نقش دارند. نهادها می‌توانند در قلمرو خاص خود، تعریف‌های مشروع واقعیت را که پیشاپیش اعتبار کاملی بدانها بخشیده‌اند، در اختیار عاملان بگذارند و از اقتدار خود برای اعتبار بخشیدن یا بی‌اعتبار کردن ادعاهای عاملانی که ویژگی‌های خاص خود را دارند، استفاده می‌کنند (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۱۱۷).

زمانی که نهادها مقام یا جایزه‌ای را به یک عامل اجتماعی اعطا می‌کنند و به عاملی دیگر خیر، با تأثیرگذاری بر بازنمایی‌هایی که دریافت‌کنندگان گفتمان نهادی از واقعیت دارند، نوعی مشروعیت را به عاملی منسوب شده تحمیل می‌کنند. بوردیو بر نقش نهادها در اعطای شأن یا سرمایه نمادین به هنرمندان تأکید می‌کند. چنین چارچوبی را می‌توان در فهم مصرف فیلم نیز به کار گرفت (کریگان، ۱۳۹۷: ۲۲۳).

حال باید دید جایگاه نهادهایی که برای مشروعیت بخشی به سینمای مستقل و شکل دادن به این میدان مجزا در جهت معنا دادن بدان ایجاد شده‌اند، کجاست. از این میان می‌توان به دو مورد از سرشناس‌ترین جشنواره‌های مستقل آمریکا که اساساً برای شرکت و نمایش فیلم‌های مستقل و اعطای جایزه بدانها شکل گرفته‌اند، اشاره کرد:

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

نخست، جشنواره «این‌دیندنت اسپریت»^۱ که در سال ۱۹۸۴ با هدف برگزیدن فیلم‌های مستقل پایه‌گذاری شد. مقارن با سیاست‌های جدید اسکار، این جشنواره نیز برنامه‌هایش را تنظیم کرد و در سال ۲۰۱۶ فیلم «مهابت»^۲ ساخته بری جنکینز^۳ بهترین فیلم این‌دیندنت اسپریت شناخته شد؛ فیلمی که به دو دوست سیاهپوست هم‌جنس‌گرا می‌پرداخت. این فیلم در هر دو مراسم اسکار و گلدن گلوب به عنوان بهترین فیلم معرفی شد. بری جنکینز در ادامه رویکرد پرداختن به مسائل سیاهپوستان، دو سال بعد برای فیلم «اگر خیابان بیل می‌توانست حرف بزند»^۴ دوباره جایزه بهترین فیلم جشنواره این‌دیندنت اسپریت را دریافت کرد؛ فیلمی که بسیاری از مشکلات نژادپرستی در آمریکا را محصول نزاعی می‌داند که میان خود سیاهپوستان برقرار است. با توجه به این مسئله، فیلم، محافظه‌کار می‌نماید و می‌تواند کاندیدای بهترین فیلم درام گلدن گلوب شود.

با نگاهی به عملکرد اخیر این جشنواره، همه چیز به شکل کاملاً شفاف قابل رؤیت است. در سال ۲۰۲۲ فیلم پرسر و صدا و پرخرج «همه‌چیز همه‌جا به یکباره»^۵ به کارگردانی دانیل کوان^۶ و دانیل شینرت^۷ در این جشنواره در هشت بخش، از جمله بهترین فیلم و بهترین کارگردانی، نامزد دریافت جایزه شد و در نهایت نیز هفت جایزه را کسب کرد. این درو کردن جایزه به همین ترتیب در مراسم اسکار که مراسم اصلی سینمای آمریکاست، ادامه داشت. حال آنکه در همین سال فیلم مستقل‌تر «بلوند»^۸ به کارگردانی اندرو دامینیک^۹ به علت رویکرد انتقادی بی‌پرده‌اش از نظام هالیوود و نمایش چگونگی سوء استفاده هالیوود از مرلین مونرو به عنوان یک ابزار در جهت منافع خود، نه تنها در جشنواره‌های مستقل توفیقی نداشت، بلکه در شش بخش کاندید تمشک طلایی شد!

1. Independent Spirit Award
2. Moonlight
3. Barry Jenkins
4. If Beale Street Could Talk
5. Everything Everywhere All at Once
6. Daniel Kwan
7. Daniel Scheinert
8. Blonde
9. Andrew Dominik

جشنواره بعدی «جشنواره فیلم ساندنس»^۱ است. این جشنواره در سال ۱۹۸۰ توسط رابرت ردفورد^۲ بنیان‌گذاری شد. برنامه‌ریزی این جشنواره در نخستین سال‌های تأسیسش، به نمایش فیلم‌هایی با رویکرد بازنمایی حاشیه‌نشینان، با حال و هوایی انسان‌دوستانه متمایل بود.

پس از نخستین نمایش فیلم «سکس، دروغ و نوار ویدئویی»^۳ (استیون سودربرگ، ۱۹۸۹)، جهت‌گیری جشنواره تغییر کرد. با فروش بالای این فیلم، محل برگزاری این جشنواره، از دلال‌ها و توزیع‌کنندگان هالیوودی که به دنبال فیلم پرفروش بعدی و شکار سازنده‌اش بودند، پر شد. بعدها حتی خود ردفورد در موضعی کاملاً محتاطانه توضیح داد که تمرکز ساندنس بر فیلم‌های شخصی، به معنای نقد هالیوود نیست: «کاری که ما کرده‌ایم این بوده است که از تنشی که می‌تواند بین مستقل‌ها و استودیوها وجود داشته باشد، جلوگیری کنیم» (به نقل از بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۸۹۲). ردفورد در اینجا آشکارا بیان می‌کند که به دنبال مبارزه نیست (چیزی که لزوم شکل‌گیری یک میدان مستقل است)، بلکه او و جشنواره‌اش با جریان اصلی همراه هستند.

در سال ۲۰۲۱ فیلم «گدا»^۴ به کارگردانی سیان هدر^۵ جایزه بهترین فیلم را از این جشنواره گرفت؛ فیلمی که در اسکار نیز بهترین فیلم شد. یک سال قبل از این اثر، فیلم «میناری»^۶ به کارگردانی لی ایزاک چانگ^۷ جایزه بهترین فیلم را در ساندنس تصاحب کرد؛ فیلمی خوش‌بینانه، ساده‌انگارانه و تا حدودی ایده‌آلیست که مفهوم رؤیای آمریکایی را این بار از زاویه دید یک فیلم‌ساز مهاجر اعاده می‌کند. این فیلم هم در اسکار بسیار مورد توجه قرار گرفت و «یون یو جونگ»^۸، بازیگر نقش مادر بزرگ، توانست برنده اسکار بهترین بازیگر نقش مکمل شود.

1. Sundance Film Festival
2. Robert Redford
3. Sex, Lies and Videotape
4. Coda
5. Sian Heder
6. Minari
7. Lee Isaac Chung
8. Youn Yuh-jung

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

در سال ۲۰۲۲ نیز فیلم «پرستار بچه»^۱ به کارگردانی نیکیتاتو جوسو^۲ با رویکرد بسیار خوش‌بینانه‌ای که به سختی‌های یک مهاجر سیاهپوست آفریقایی داشت، بهترین فیلم ساندنس شد. جالب توجه است که در سال ۲۰۱۵، کلوی ژائو^۳ با فیلم «ترانه‌هایی که برادرهایم به من آموختند»^۴ شرکت کرده بود و از ساندنس جایزه‌ای نبرد، ولی در سال ۲۰۲۰ با ساختن «سرزمین خانه به دوش‌ها»^۵ جایزه اسکار را تصاحب کرد و یک سال بعد از آن، با ساخت فیلم ابرقهرمانی «جاودانگان»^۶ به کارمند مارول تبدیل شد.

با رشد مخاطبان جدید سینمایی، نظام هالیوود، این دو جشنواره را طرح و برنامه‌ریزی کرد تا بتواند از این طریق استعداد‌های نو را برای مخاطبان نو کشف و گزینش کند؛ استعداد‌هایی که این پتانسیل را از خود نشان می‌دادند که اگر پول بیشتری داشته باشند، می‌توانند از ترجیحات آوانگارد خود به نفع ارزش‌های سیستم مرکزی دست بکشند.

در طی این سال‌ها سبک سنتی هالیوود نشان داده است که می‌تواند انعطاف‌پذیر باشد و تمهیدات متنوع و گسترده‌ای را پذیرا گردد؛ به شرط آن‌که این تمهیدات با منطق اخلاق نظام سرمایه‌داری آمریکا همخوان باشد؛ یعنی کاربرد این تمهیدات بر مبنای شخصیت، ژانر یا جنبه‌های مهم روایت توجیه شود. فیلم‌ساز تحول‌خواهی که می‌خواهد کارش را در درون مرزهای آمریکا به میل خود ادامه دهد، نباید کل ساختمان نظام سلطه‌گر را نابود کند؛ به همین دلیل است که کارهای نوآورانه فیلم‌سازان شبه‌مستقل به علت رواج یافتن از طریق ماشین صنعتی نظام هالیوود، پس از مدتی عمدتاً به تمهیداتی رایج بدل می‌شود.

این دو جشنواره شبه‌مستقل با اعطای جایزه به فیلم‌سازان و فیلم‌های مورد نظر هالیوود، آنها را به بازی جشنواره‌های اصلی، یعنی اسکار و گلدن گلوب وارد

1. Nanny
2. Nikyatu Jusu
3. Chloe Zhao
4. Songs My Brothers Taught Me
5. Nomadland
6. Eternals

می‌کنند و اعطای جایزه از طرف این نهادهای اصلی و حتی دیده شدن در این مراسم‌ها به این فیلم‌سازان سرمایه‌نمادینی می‌بخشد که علاوه بر ایجاد اعتماد به نفس، می‌تواند توشه بسیار مناسبی برای ادامه پیشرفت در مسیر جریان مسلط باشد.

این جاذبه‌ها از سه طریق اتفاق می‌افتد: نخست این‌که این فیلم‌سازان با جذب سرمایه اقتصادی معقول و به دنبال آن، دعوت از چند ستاره مشهور، فیلم‌هایی در جهت تثبیت ایدئولوژی حاکم بسازند. دوم این‌که با جذب سرمایه‌های سرسام‌آور، فیلم‌های عظیم و پرخرجی بسازند تا از طریق فروش خوب، سرمایه اقتصادی هالیوود را سامان دهند و سوم این‌که جذب پروژه‌های سریال‌سازی پرسود شوند.

هر یک از این گزینش‌ها به فراخور استعدادهای فنی و ذاتی فیلم‌ساز برمی‌گردد؛ برای مثال، تمام برندگان دو جشنواره شبه‌مستقل پیش‌گفته که فیلم‌هایی درباره مسائل سیاهپوستان و نژادپرستی بوده‌اند، توسط فیلم‌سازان سیاهپوست ساخته شده‌اند؛ پس هالیوود از این پتانسیل استفاده می‌کند و نگاه تماتیک و رادیکال آنها را نسبت به تاریخ و جامعه، به نفع خود جهت‌دهی می‌کند و با این استدلال که این فیلم‌سازان خودشان سیاهپوست هستند و هرچه می‌سازند، چیزی جز حدیث نفس نیست، از خود اتهام‌زدایی می‌کند.

بوردیو تفاوت‌ها را از سلیقه‌های فردی ناشی نمی‌داند، بلکه معتقد است شیوه جامعه‌پذیر شدن هر فرد درون طبقات مشخص، با میانجی‌گری نهادهاست که این تفاوت‌ها را به وجود می‌آورد. ما سلیقه‌های خود را امری شخصی می‌دانیم، اما در جامعه‌شناسی بوردیو این سلیقه، محصول سلیقه‌سازی وسیع‌تری است. در میدان سینمای آمریکا طبعاً این سلیقه‌ساز، همان دولت سلطه‌گر است؛ یعنی همان استودیوها و تهیه‌کنندگان هالیوود. این دولت سلیقه‌ها را تعیین می‌کند و اگر سلیقه تازه را در افتراق با خود دید، از طریق اصلاحات در استراتژی‌ها مجدد سلیقه‌ها را برای این سلیقه‌ساز نو ایجاد می‌کند و سلیقه تازه تأسیس در دل سینمای هالیوود، همان سینمای شبه‌مستقل است.

۲. سینمای مستقل آمریکا

نخستین وجه تمایز این میدان در تضادش با رفتار اصلاحاتی سینمای شبه‌مستقل است. هیچ یک از فیلم‌سازان مستقل به جریان اصلی نیویوستند و به شکل مستمر، همان مسیر نخستین آثارشان را ادامه دادند. شاید تنها چیزی که در گذر زمان در فیلم‌هایشان تغییر ایجاد کرده باشد، تفاوت در کیفیت تصویر باشد. در این نوع آثار، عموماً از ستارگان خبری نیست. تمام فیلم‌های شان بیکراً خالی از ستاره‌اند؛ به استثنای حضور ویلیام دفو^۲ در یک نقش مکمل در فیلم «پروژه فلوریدا»^۳ (۲۰۱۷). اکثر بازیگران فیلم‌های بیکر نابازیگر هستند و فقط در فیلم‌های خودش مجدد به بازیگری می‌پردازند.

مخاطب در مواجهه با آثار کلی رایکارد، بجز «برخی زنان»^۴ (۲۰۱۶) و تا حدودی «حرکات شبانه»^۵ (۲۰۱۳)، جف نیکولز^۶ و دبرا گرانیک^۷ حضور تک‌ستاره‌ها را به طور ملموسی درک میکند؛ ضمن این‌که این فیلم‌ها به لحاظ جنبه‌های سیاسی و اجتماعی، به شدت پررنگ و از طرفی در جهت کاملاً مخالف با ایدئولوژی جریان اصلی سینمای آمریکاست. در نتیجه در جشنواره‌ها نیز نه توفیقی دارند و نه حضور.

کلی رایکارد^۸ در یکی از مصاحبه‌هایش با اظهار حس انزجار نسبت به مراسم اسکار، می‌گوید: «من اهمیتی به جایزه اسکار نمی‌دهم. اصلاً نمی‌توانم این مراسم را تماشا کنم. از دید من، آنها کمی خجالت‌آورند؛ غرق شدن در پول و این‌طور چیزها» (پایلا، ۱۴۰۰). حال در ادامه به تبیین ریشه‌های این مخالفتها خواهیم پرداخت:

1. Sean Baker
2. William James Dafoe
3. Florida Project
4. Certain Women
5. Night Moves
6. Jeff Nichols
7. Debra Granik
8. Kelly Reichardt

الف) سلطه سرمایه فرهنگی:

سینمای مستقل آمریکا در واقع یک «سینمای جامعه‌شناختی» است؛ ازاینرو که لزوماً چیزهای خوشایند را بازنمایی نمی‌کند، بلکه در پی واکاوی است و بالطبع در ضمن این واکاوی، تلخی‌ها را در مقابل دیدگان ما قرار می‌دهد؛ تلخی‌هایی که دولت از به تصویر کشیدنش واهمه دارد: «مشکل خاصی که پرداختن به جامعه‌شناسی دربردارد، اغلب این است که افراد از آنچه در پی یافتن آن هستند، می‌ترسند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۲۶). این در حالی است که اگر سینمای شبه‌مستقل آمریکا رویکرد جامعه‌شناختی هم داشته باشد، جامعه‌شناسی‌اش از رویکرد «مهندسان اجتماعی» برمی‌آید. مهندسانی که نقش آنان ارائه دستورالعمل‌هایی برای گرداندن مؤسسات خصوصی و ادارات است: «دانش عملی یا نیمه‌عالمه‌ای را که اعضای طبقه مسلط از جهان اجتماعی دارند، کارآمدتر می‌سازند» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۳). از اینجاست که پژوهاک‌های مبارزه‌طلبی سبکی از فیلم‌سازی در آمریکا طنین‌انداز می‌شود: «جامعه‌شناسی [و هر رویکردی مربوط به آن] هر قدر وظیفه علمی خود را بهتر انجام دهد، احتمال بیشتری دارد که قدرت را از خود ناامید سازد یا باعث رنجش آن شود» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۴).

فیلم‌های مستقل برای فایده‌مندی آنها ساخته نمی‌شوند، بلکه ساخته می‌شوند تا جامعه آمریکایی را به درک جهان اجتماعی خویش برسانند؛ جهانی که توسط هالیوود با برجسب «رؤیای آمریکایی» به مردم تحمیل شده است: «تقاضا از جامعه‌شناسی برای به درد چیزی خوردن، همواره به نوعی به منزله تقاضا از آن برای خدمت به قدرت است» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۴) و به همین دلیل است که سینمای مستقل در آمریکا نه توسط تهیه‌کنندگان هالیوودی حمایت می‌شود، نه توسط مراسم سینمایی و نه حتی چندان از طرف جشنواره‌های مستقل. به هر حال «ساختار توزیع سرمایه اقتصادی، قرینه و عکس سرمایه فرهنگی است» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۷۵).

در این مدل از سینما ما با گونه جدیدی از سرمایه‌گذاری طرف هستیم که اگر بخواهیم مفهوم سرمایه‌گذاری را به بستر استعلا بکشانیم، دو مفهوم کلی را به ذهن متبادر می‌کند: یکی به معنای سرمایه‌گذاری اقتصادی و دیگری به معنای دلبستگی عاطفی. از منظر جامعه‌شناسی بوردیو گروه دوم همان است که هیچ

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

راهنمایی جز عشق به هنر نمی‌شناسد و هنگامی که از روی غریزه به سوی چیزی حرکت می‌کند که به آن عشق می‌ورزد، در پی محاسبه‌های سودجویانه و سوداگرانه نیست، بلکه «التذاذ شخصی خود و اشتیاق پاک و بی‌ریا را دنبال می‌کند که یکی از پیش‌شرط‌های سرمایه‌گذاری موفقیت‌آمیز است» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۳۳).

رویکرد سینماگر مستقل، بی‌شک از نوع دوم است. سینمای مستقل می‌کوشد جامعه و مخاطبینش را از «سالخوردگی اجتماعی» که محصول نظام سینمایی هالیوود و هم‌رزم دست راستی‌اش، سینمای شبه‌مستقل است، نجات دهد. سالخوردگی اجتماعی، چیزی نیست جز انصراف از سرمایه‌گذاری حسی و کناره‌گیری آهسته و تدریجی که به صورت اجتماعی، مساعدت و تشویق می‌شود و «عاملان را به سمت تنظیم کردن آرزوهایشان با بخت‌های عینی و کنار آمدن با شرایطشان و تبدیل شدن به چیزی که هستند و قناعت کردن به چیزی که دارند، سوق می‌دهد» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۶۴)؛ از همین رو سینمای مستقل، فاقد اخلاق‌گرایی‌های مصلحت‌اندیشانه است. سینمای مستقل آمریکا به‌جای پیروی از اخلاق مصلحت‌اندیش، از اخلاق انقلابی پیروی می‌کند.

نمونه «میناری» پیش‌تر مطرح شد که در جشنواره ساندنس جایزه بهترین فیلم را گرفت. با نگاهی دقیق به این فیلم، می‌توان به راحتی دریافت که چرا فیلم «نخستین گاو»^۱ از ساخته‌های کلی رایکارد که یک سال پیش از این فیلم اکران شد، در هیچ جشنواره‌ای ندرخشید و در اسکار نیز پذیرفته نشد. فیلم «میناری» با تمام فشاری که روی خانواده مهاجرش می‌گذارد، هرگز نمی‌خواهد تصویر کلیشه‌ای و اتوپییایی از آمریکا به عنوان مدینه فاضله را خدشه‌دار کند. در نقطه مقابل فیلم کلی رایکارد مفهوم رؤیای آمریکایی و آمریکا به عنوان مدینه فاضله را با سرنوشت تراژیکی که برای آن مهاجر چینی رقم می‌زند، به‌طور کامل زیر سؤال می‌برد.

در ادامه این مخالف‌خوانی، نگاه زهرخندگونه بیکر در فیلم «پروژه فلوریدا» (۲۰۱۷) جالب توجه است. در نزدیکی دیزنی‌لند محله‌ای با دیوارها و فضایی رنگین می‌سازد که مردمی در خانه‌هایی سازمانی در حال غرق شدن در فلاکت هستند. این نگاه مخالف‌خوان، تنها به همین‌ها ختم نمی‌شود، بلکه فیلم‌های مستقل

1. First Cow

اساساً در خلاف جهت مُد روز حرکت می‌کنند. یکی از مفاهیم مُد شده در سینمای آمریکا، لزوم پرداختن به مباحث همجنس‌گرایی است که در دو فیلم کلی رایکارد به‌وضوح می‌بینیم این رویکرد را به بازی می‌گیرد.

در فیلم «شادی قدیمی»^۱ (۲۰۰۶) دو رفیق پس از مدتی که یکی از آنها ازدواج کرده، تصمیم می‌گیرند همچون گذشته با یکدیگر به دل طبیعت بزنند. بیننده در تمام مدت و بخصوص در سکانسی که در دریاچه‌ای شنا می‌کنند، منتظر است ببیند این دو چه زمانی وارد یک رابطه عاطفی می‌شوند، اما هرگز این اتفاق نمی‌افتد و دوستی آن دو به‌رغم آنچه در ذهن مخاطب هالیوودی می‌گذرد، یک رفاقت مردانه عادی است.

در «نخستین گاو» نیز پس از کندن زمین، دو اسکلت می‌بینیم که در حال به آغوش کشیدن یک‌دیگر، سال‌ها پیش مرده‌اند. به مرور که فیلم پیش می‌رود و رفاقت دو مرد را روایت میکند، تقریباً مطمئن هستیم که بالاخره با صحنه‌ای مواجه می‌شویم که نمایش معاشقه این دو خواهد بود، ولی در کمال ناباوری، در پایان متوجه می‌شویم که این دو برای فرار از دست سرمایه‌داری که قصد کشتنشان را داشت، در جایی پناه گرفتند که همانجا نقطه پایان زندگیشان شده است.

کلی رایکارد در واقع افراط سینمای جریان اصلی آمریکا در بازنمایی این‌گونه روابط را به‌سخره می‌گیرد و از طرفی طعنه‌ای هم به مخاطبانی می‌زند که توسط این مدل از فیلم‌ها احاطه شده‌اند. به تبع همین ذهن کجی، بازنمایی سوژه‌های فمینیستی نیز نزد فیلم‌سازان مستقل به دغدغه‌ای حقیقی تبدیل می‌شود؛ برای مثال میتوان به فیلم «ارین براک‌وویچ» (۲۰۰۰) به کارگردانی استیون سودربرگ که موفق به کسب اسکار شد، اشاره کرد. این فیلم درباره زنی است که زیر فشار مشکلات زندگی قرار دارد، اما سرانجام با هوش و تلاش خود باعث حل شدن یک پرونده قضایی می‌شود.

در سکانسی از فیلم، زمانی که او می‌خواهد به برخی پرونده‌ها دسترسی پیدا کند، از روش اغواکردن استفاده کرده و به آنچه می‌خواهد، می‌رسد؛ یعنی در نظام هالیوود، یک زن قدرتمند و خودساخته، بالاخره باید بدنش را به نمایش بگذارد

1. Old joy

و خود را به هدف نگاه خیره بدل کند تا بتواند قدرتمند باشد. همین نگاه به شکلی ناملموس‌تر در سینمای لینچ نیز وجود دارد.

حال در مقایسه این آثار با سینمای مستقل می‌توان گفت: در فیلم‌های کلی رایکارد با توجه به جنسیت فیلم‌ساز، بحث زنان طبعاً مسئله است، اما او هرگز در آثارش به ورطه سانتیمانتالیسم نمی‌افتد. در فیلم «وندی و لوسی»^۱ (۲۰۰۸) شاهد سفر یک دختر به همراه سگش هستیم. او در این میان و در زمانی که در شهری گرفتار و دچار مشکلات زیادی می‌شود، هرگز عزت نفسش را از دست نمی‌دهد و لحظه‌ای به نگاه خیره بدل نمی‌گردد.

در فیلم «میان‌بر میک»^۲ (۲۰۱۰) که یک وسترن استعلایی است، برخلاف روند مرسوم وسترن‌ها یک زن، گروهی را برای رسیدن به جایی رهبری می‌کند و در «برخی زنان» (۲۰۱۶) نیز در سه اپیزود، رویکردی کاملاً جامعه‌شناختی برای ارائه جایگاه زن در سه وضعیت متفاوت اتخاذ می‌کند. دبرا گرانیک نیز در فیلم «زمستان استخوان‌سوز»^۳ (۲۰۱۰) دختری را که تمام مسئولیت یک خانواده را بر دوش دارد، جهت یافتن پدرش به دل مشکلات می‌فرستد، ولی بدون ذره‌ای احساس‌گرایی و زیاده‌روی در بازنمایی اخلاقیات، همراه با ظرافت ویژه‌ای او را ظفرمند می‌گرداند.

حتی دیدگاه سینمای جریان اصلی و شبه‌مستقل با دیدگاه سینمای مستقل نسبت به پدیده مبتذلی چون «پورنوگرافی» تفاوت دارد. در فیلمی چون «شب‌های عیاشی»^۴ (پل توماس اندرسون، ۱۹۹۷) اگرچه در کلیت اثر با رویکردی انتقادی مواجه هستیم، در جای جای فیلم، مسئله این نمایش‌های مبتذل برای فیلم‌ساز صرفاً به بازی و سرگرمی بدل می‌گردد؛ چیزی پرزرق و برق و جذاب که دیدنش می‌تواند مخاطبان را سر ذوق آورد. در مقابل، همین مسئله در دو فیلم از بیکر، یعنی «استارتل»^۵ (۲۰۱۲) و «موشک قرمز»^۶ (۲۰۲۱) با دیدگاهی کاملاً وارونه نگریسته

1. Wendy and Lucy
2. Meeks Cutoff
3. Winter's Bone
4. Boogie Nights
5. Starlet
6. Red Rocket

شده است. شان بیکر در هر دو فیلم، بر فلاکت و تنهایی آدم‌هایی که در این مدیوم فعالیت دارند، تأکید می‌کند. آنها هرگز خوشی نمی‌بینند و چیز زیبایی در زندگیشان وجود ندارد. این دو فیلم به معنای واقعی، ضد پورنوگرافی هستند.

ب) رویکرد نئورئالیستی در نقد ایدئولوژی حاکم

یکی از جنبه‌هایی که به‌لحاظ فرم، سینمای مستقل آمریکا را بنا به ادعای مطرح شده، جامعه‌شناختی می‌نمایاند، نئورئالیستی بودن ساختار این فیلم‌هاست. از نظر لوکاچ^۱ و جانشینانش در مکتب فرانکفورت، هنر می‌تواند «از طریق فرم‌های بازنمایی واقع‌گرایانه که به ایدئولوژی بورژوازی نفوذ می‌کنند و ویژگی حقیقی استثمارگرانه و ناعدلانه جامعه صنعتی مدرن را می‌نمایاند، کارکردی انتقادی و رهایی‌بخش در رشد و دگرگونی جامعه سرمایه‌داری داشته باشد» (تنر، ۱۳۹۹: ۵۸).

جزاره زاواتینی^۲، یکی از ستون‌های اصلی تبیین‌کننده نظریات نئورئالیستی، اعتقاد داشت که «یک کارگردان نئورئالیست باید همه سعی خود را در این راستا صرف کند تا در حد توان، به جای بازسازی نمایشی واقعیت، نفس واقعیت را تصویر کند» (شیردل، ۱۳۹۵: ۱۰۱). به عبارت دیگر، مسئله مهم از دیدگاه زاواتینی «تعقیب کردن دیگران به منظور مشاهده و بررسی زندگی آنها به عنوان یک محمل دراماتیک است» (شیردل، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های سبک نئورئالیسم عبارتند از: استفاده از نورپردازی طبیعی، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و تازه‌کار، بیان دیدگاه‌های تند سیاسی و اجتماعی در لایه‌های سطحی و زیرین داستان فیلم‌ها و ارائه تصویری محکم و گاه تکان‌دهنده از فقر، بی‌کاری، فساد و فحشا.

با چنین تعاریف و مؤلفه‌هایی، فیلم‌سازی همچون بیکر، یک مؤلف بی‌چون و چرا در این سبک به‌شمار می‌آید. فیلم نخست او «کلمات چهارحرفی»^۳ (۲۰۰۰)، چیزی نیست جز وقایع‌نگاری یک شب از جوانانی که در حومه شهر دور هم جمع شده‌اند و با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند و برخی از آنان در کوچه و خیابان‌ها

1. Georg Lukacs (1885-1971)

2. Cesare Zavattini

3. Four Letter Words

پرسه می‌زنند.

فیلم بعدی او «بیرون بردن»^۱ (۲۰۰۴)، درباره زندگی روزمره یک مهاجر غیرقانونی چینی است که یک پیک رستوران در شهر نیویورک است. تقریباً تمام فیلم شامل تحویل‌دادن‌های اوست؛ در حالی که برای پول بیشتر و بدهیهایش مجبور است به‌جای همکاری نیز کار کند. در این فیلم حتی به مسئله دزدیده شدن دوچرخه نیز اشاره می‌شود که فیلم «دزدان دوچرخه» را که ساخته ویتوریو دسیکا، یکی از مظاهر اصلی سبک نئورئالیسم است، به یاد می‌آورد.

فیلم «شاهزاده برادوی»^۲ (۲۰۰۸) نیز دنبال‌کننده زندگی چند رفیق است که هر یک با مشکلاتی دست به‌گریبان هستند و تمام فیلم، آکنده از خرده‌روایت‌های این آدم‌هاست. فیلم «نارنگی»^۳ (۲۰۱۵) که دیگر از حدود رئالیسم نیز عبور کرده و به ناتورالیسم پهلو می‌زند، روایت دردناک چند زن خیابانی است که باید با مشکلاتی که مواجه شده‌اند، مقابله کنند. «پروژه فلوریدا» (۲۰۱۷) نیز تھی از داستان‌گویی مرسوم است و صرفاً نگاهی مستندگونه به گروهی از آدم‌های حاشیه‌نشین به مرکزیت یک زن و دخترش دارد.

جدای از بیکر، در ضد و سترن‌های کلی رایکارد، یعنی «میان‌بر میک» (۲۰۰۸) و «نخستین گاو» (۲۰۱۹) شاهد تأکید ویژه فیلم‌ساز بر لحظه‌های زندگی روزمره و زمان‌های مُرده هستیم که از ویژگی‌های سبک نئورئالیسم است. به همین ترتیب «زمستان استخوان‌سوز» (۲۰۱۰) نیز یک فیلم نئورئالیستی است (شیردل، ۱۳۹۵: ۲۲۸).

اگر دنباله رویکرد نئورئالیستی سینمای مستقل آمریکا را پی بگیریم، به مسئله «اقلیت» می‌رسیم. در نظام مردم‌شناسی بوردیو نگاه به اقلیت، جایگاه خاصی دارد. او می‌گوید: «نیت من این بود که کنشگرانی را که در دست‌های لوی اشتراوس و دیگر ساختارگرایان، به‌ویژه آلتوسر به صورت پدیده‌های فرعی ساختارها ناپدید شده بودند، به زندگی برگردانم» (به نقل از ریتزر، ۱۳۷۴: ۷۱۶).

1. Take Out
2. Prince of Broadway
3. Tangerine

بوردیو در تداوم سنت دورکیمی، به شدت بر این باور بود که «وظیفه علمی و اخلاقی جامعه‌شناسی، دخالت در واقعیت‌های اجتماعی برای ایجاد بهبود در موقعیت محروم‌ترین اقشار است» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). بدین ترتیب، فیلم‌سازان مستقل آمریکا در جایگاه یک جامعه‌شناس، به واکاوی اقلیت‌های جامعه آمریکا و حاشیه‌نشین‌های آن می‌پردازند و از این راه جدی‌تر میدان سینمایی هالیوود را به مبارزه می‌طلبند؛ چراکه «روی هم رفته، شرکت‌های عظیم اعتنایی به سلیقه‌های تماشاگران اقلیت نداشتند» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۵: ۸۹۷).

تمام فیلم‌های جف نیکولز، شان بیکر، کلی رایکارد و دبرا گرانیگ در خارج از شهرهای اصلی می‌گذرند و به حاشیه‌نشین‌ها می‌پردازند. فیلم‌های بیکر اساساً راوی آدم‌هایی است که بالقوه هیچ جذابیتی برای روایت سینمایی ندارند. فیلم «ردی به‌جا نگذار»^۱ (۲۰۱۸) به کارگردانی دبرا گرانیگ، در بازنمایی اقلیت‌ها به‌شدت عینی عمل می‌کند. این فیلم درباره پدر و دختری است که اصرار دارند در جنگل و خارج از شهر و تمدن مدرن زندگی کنند. سازمان‌های مددکاری اجتماعی می‌کوشند برخلاف خواسته آنها، خانهای در شهر به آن دو بدهند و به کاری که علاقه‌ای به آن ندارند، مجبورشان کنند.

فیلم‌های کلی رایکارد نیز درباره افراد حاشیه‌ای و فرودست است؛ حاشیه‌نشین‌هایی که برای دستیابی به زندگی بهتر تلاش می‌کنند، اما اغلب ناموفقند و با سرنوشت تراژیکی مواجه می‌شوند. جف نیکولز در فیلم «لاوینگ»^۲ (۲۰۱۶) مسئله نژادی را از طریق دیالکتیکی که میان منازعات محلی و دستگاه‌های سیاسی دولتی شکل می‌دهد، تبیین می‌کند. همین دیالکتیک، پیش‌تر در فیلم «داستان‌های شات‌گان»^۳ (۲۰۰۷) از نیکولز درباره منازعات حاشیه‌نشینان آمریکایی وجود داشت.

جف نیکولز در مسیر حرکت به سمت اقلیت‌گرایی‌های نژادی، پا را از فیلم‌سازی

1. Leave No Trace
2. Loving
3. Shotgun Stories

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

همچون اسپایک لی که از جریان اصلی بود، فراتر می‌گذارد و به‌جای هیاهوهای بلاک‌باستری، به روایتی آرام روی می‌آورد و در آن از کلیشه‌های دلخواه تفکیک‌ها و مبارزات انتزاعی دوری می‌جوید. نیکولز آفت پرداختن به مسائل نژادی را اتفاقاً در مبارزات حاصل از تفکیک می‌بیند؛ چیزی که به‌وضوح در آثار اسپایک لی^۱ قابل‌رصد است؛ از همین رو او سوژه‌های التقاط‌خواهش را بیشتر به سمت رویکردهای سیاسی بسط می‌دهد؛ به‌طوری که همان‌گونه که یک زن و مرد به خاطر سیاه‌پوست بودن زن در ازدواج قانونی مشکل دارند، یک وکیل سفید پوست می‌تواند به این مسئله تبعیض نژادی علیه سیاه‌پوستان اعتراض کند.

سینمای مستقل آمریکا در خدمت تماشاگر مطرود است؛ تماشاگری که ژاک رانسیر^۲ او را «رها شده» می‌خواند و معتقد است: «رهایی، زمانی آغاز می‌شود که ما تقابل میان دیدن و عمل کردن را به چالش بکشیم؛ هنگامی که متوجه می‌شویم واقعیاتی بدیهی که روابط میان گفتن، دیدن و انجام دادن را می‌سازند، خودشان به ساختار سلطه و انقیاد تعلق دارند» (به نقل از کولمن، ۱۴۰۰: ۱۵۷). در همین جهت است که فیلم‌هایی همچون «لاوینگ» و «نارنگی»، ایراداتی را که بر تماشاگر طبقه‌شناس و نژادشناس لورا مالوی^۳ هست، اصلاح می‌کنند.

ج) سینمای خودبنیاد

این مدل از سینما از آن جهت مستقل می‌نماید که به معنای حقیقی «خودبنیاد» است. «هنر بدان معنا خودبنیاد نیست که به شکل متافیزیکی از جامعه کنده شده و مستقل از آن است. هنر از آن منظر خودبنیاد است که قابل تقلیل به استلزامات جامعه نیست؛ یعنی ملزم به نمایش کلیتی هماهنگ و بامعنا نیست» (آکانر، ۱۳۹۹: ۶-۷). به همین دلیل است که این سینما خارج از میدان بازی جریان اصلی قرار دارد. اکثر تولیدکنندگان و کارگردانان آمریکا در طول زندگی خود، تنها یک فیلم می‌سازند؛ همان‌طور که فاکنر و اندرسون در مطالعه پژوهشی خود درباره نظام هالیوود به این نتیجه می‌رسند که «پول به دنبال پول است و

1. Spike Lee
2. Jacques Rancière
3. Laura Mulvey

این نظام قراردادی، از کم‌درآمدها می‌پرهیزد. کارآیی به دنبال کارآیی است. به‌نظر می‌رسد عاملانی که درآمدهای انباشتی بالایی دارند، از آنهایی که به‌لحاظ درآمد مالی، عملکرد ضعیف‌تری دارند، دوری می‌جویند» (۱۹۸۷: ۹۰۱).

رایکارد در ادامه مصاحبه‌ای که پیش‌تر گذشت، به نکته‌ای اشاره می‌کند که حاصل محروم‌شدن از امکانات سینمای جریان اصلی و حاشیه‌نشینی خود این سبک فیلم‌سازی در دل سینمای آمریکاست: «این فیلم من است. شما پول کمتری می‌گیرید، اما در عوض به آنچه می‌خواهید، می‌رسید» (پایلا، ۱۴۰۰). این جمله در واقع بازگویی یکی از مفاهیم مهم و فراموش‌شده امروز سینمای آمریکاست؛ یعنی مفهوم «فیلم‌ساز مؤلف».

با قاطعیت و بنا به دلایلی که مطرح شد، می‌توان ادعا کرد که فیلم‌سازان مستقل آمریکا همان مؤلفان حقیقی امروز سینمای این کشورند. شان بیکر در فیلم‌های «بیرون بردن» (۲۰۰۴) و «شاهزاده برادوی» (۲۰۰۸) علاوه بر سبقت کارگردانی، فیلمنامه نویسی، تهیه‌کننده، عکاس، نورپرداز، تنظیم‌کننده صدا، تدوینگر و پژوهشگر نیز هست. این سینمایی است که میدان مجزای خود را بنا کرده است؛ فارغ از هیاهوها و زرق و برق‌های مرسوم سینمای جریان اصلی و همدست‌ظاهراً مستقلش که تمام نهادها و عرصه‌های وجود را در خود بلعیده است، سینمایی در جهان معاصر آمریکا با تمام فشارها و سختی‌ها ظهور کرده است که می‌توان بدان عنوان «مستقل» داد؛ سینمایی که قوانین خود را بنا کرده است و با همین بضاعت کم، خود را از جریان اصلی جدا کرده و خلاف جهت آن شنا می‌کند.

نتیجه‌گیری

نظام هالیوود به‌مثابه دولت سلطه‌گر، تمام نهادها را تحت نظارت کامل خود دارد و عادت‌واره‌های جمعی را در جهت حفظ ایدئولوژی فردگرایی و سرمایه‌داری تبیین می‌کند. ایدئولوژی‌هایی که اغلب به نفی عوامل فرهنگی می‌انجامند و در شکل‌دهی و کنترل زندگی توده جامعه، نقش پررنگی ایفا می‌کنند؛ تا جایی که حتی اگر قرار باشد نظام مستقلی به‌پا خیزد، باید زیر نظر همین دولت حاکم کار کند، اما جدای از تمام این نهادهای در خدمت، عاملانی هستند که خارج از کنترل هژمونی حاکم رفتار می‌کنند و می‌توانند عادت‌واره‌های جدیدی شکل دهند.

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

این عاملان، مخاطبانی هستند که سینما برایشان بحث جدی‌تری نسبت به توده مردم است؛ یعنی استادان دانشگاه، منتقدان، دانشجویان سینما و هرکسی که به سینما نگاهی جامعه‌شناختی دارد. برای این عاملان با فراگیری فیلم‌های سینماگرانی چون دیوید لینچ، ترنس مالیک، پل توماس اندرسون، جیم جارموش و... دیگر آن وجوه تمایز ایجاد نمی‌شود؛ پس آنها برای این‌که بتوانند فاصله خود را با سایر اقشار جامعه بنا به سرمایه فرهنگی‌ای که در حوزه سینما انباشته‌اند، حفظ کنند، به سینمایی علاقه نشان می‌دهند که کمتر طرفدار دارد و کمتر دیده می‌شود.

این عاملان بدین طریق می‌توانند با توده جامعه که سینمای جریان اصلی حامی آنان است، وارد مبارزه‌ای نمادین شوند و با سکنی گزیدن در میدانی نو، این وجوه تمایز را بیش از پیش آشکار سازند. سینمای مستقل آمریکا یک خرده‌میدان در میدان سینمایی آمریکا نیست، بلکه با توجه به آنچه گفته شد، یک میدان مجزای سینمایی خلق می‌کند؛ میدانی که آن را با قاطعیت می‌توان «میدان سینمای مستقل آمریکا» نامید و مختصات و عاملان مشخصی دارد و به مسیر مستقلش ادامه می‌دهد و در این مسیر می‌کوشد برسازنده یک فضای اجتماعی متفاوت و متمایز باشد.

منابع

- آکانر، برایان (۱۳۹۹)، «خودبنیادی هنر»، مقاله در: *جامعه‌شناسی هنر: مجموعه مقالات*، گردآوری و ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: مروارید.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران؛ مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- اوپری، مایکل (۱۴۰۱)، *سینمای آوانگارد؛ فرم‌ها، زمینه‌ها، گرایش‌ها*، ترجمه روناک رنجی، تهران: بان.
- بوراوی، مایکل (۱۴۰۱)، *مارکسیسم جامعه‌شناسانه: همگرایی آنتونیو گرامشی و کارل پولانی*، ترجمه محمد مالجو، تهران: نی.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافیان، جلد ۲، تهران: مرکز.
- بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.
- بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۱)، *مردم چیست؟*، ترجمه صالح نجفی، جواد گنجی، تهران: بان.
- بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۱)، *مسائل جامعه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: آس. بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۸)، *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*، ترجمه جهان‌گیر جهان‌گیری، حسن پورسفیر، تهران: آگه.
- پایلا، گابریلا (۱۴۰۰)، «گفت‌وگو با کلی رایکارد، کارگردان مستقل آمریکایی»، ترجمه شیوا اخوان راد، بازیابی از: www.cine-eye.net
- پولان، دانا بی (۱۴۰۰)، *یک فیلم، یک جهان: پالپ فیکشن*، ترجمه احسان چادگان، تهران: نشر خوب.
- نر، جرمی (۱۳۹۹)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه حسن خیاط، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پی‌یر بوردیو

ریتزر، جورج (۱۳۷۴)، *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: علمی.

شویره، کریستیان؛ فونتن، اولیویه (۱۳۸۵)، *واژگان بوردیو*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نی.

شیردل، کامران (۱۳۹۵)، *نئورئالیسم چیست؟ تاریخ اجمالی سینمای نئورئالیسم ایتالیا ۱۹۵۵-۱۹۴۵*، تهران: دنیای اقتصاد.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۴)، «پی‌یر بوردیو: پرسمان دانش و روشن‌فکری»، *فصلنامه اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*، شماره ۵، ص ۱۴۱-۱۶۱.

کریگان، فیولا (۱۳۹۷)، *بازاریابی فیلم*، ترجمه محمد سروی زرگر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

کلمن، فلیسیتی (۱۴۰۰)، *نظریه فیلم: آفرینش گرامر سینمایی*، ترجمه وحیداله موسوی، تهران: نشر بان.

کوهلکن، جولی (۱۳۹۵)، «تئودور آدورنو»، مقاله در: *فیلسوفان سینما*، ویراستار: فلیسیتی کلمن، ویراستار ترجمه: مهرداد پارسا، ترجمه فائزه جعفریان، تهران: شَوند.

کینگ، جف (۱۳۹۶)، *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمه محمد شهبان، تهران: هرمس.

هیوارد، سوزان (۱۳۹۹)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

Bourdieu, Pierre (1990), *The logic of practice*, Translated by Richard Nice.

Faulkner, Robert R; Anderson, Andy B (1987), "Short-term projects and Emergent careers: Evidence from Hollywood" in *American Journal of Sociology*, 92 (4): 879-909.

Giddens, Anthony (1981), *A Contemporary critique of Historical*

بررسی تمایز میان جریان مستقل و شبه‌مستقل در سینمای معاصر آمریکا از منظر پیر بورديو

Materialism, London, Macmillan, vol. 1.

Gramsci, Antonio (1971), *Selection from the prison notebooks*, London: Lawrence and Wishart.

www.filmindependent.org

www.sundance.org