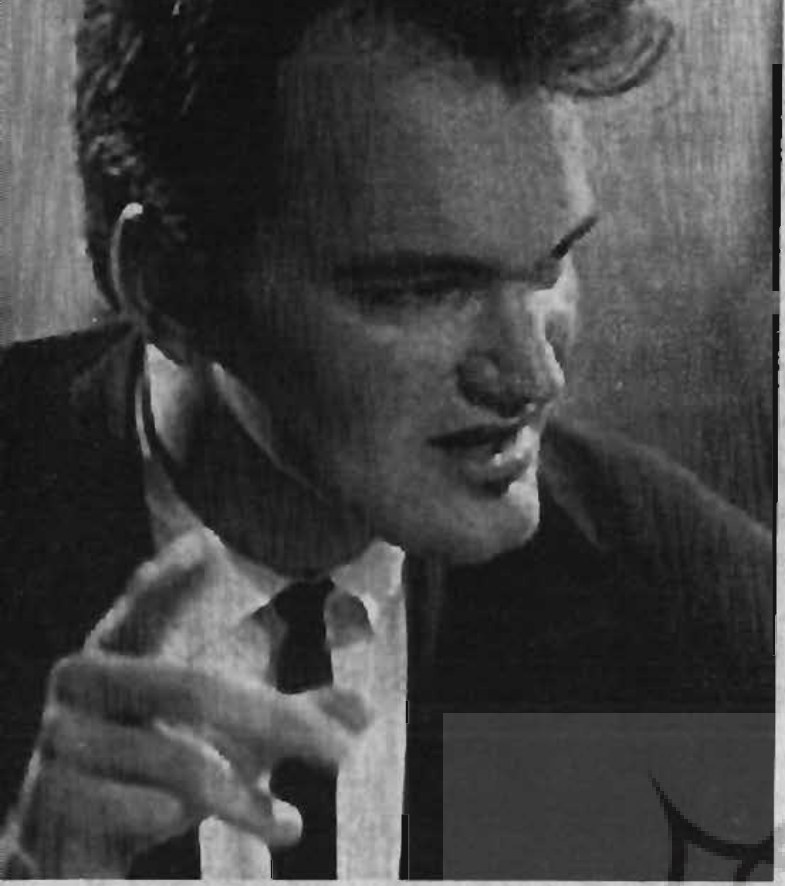


هنری اِی. ژیرو

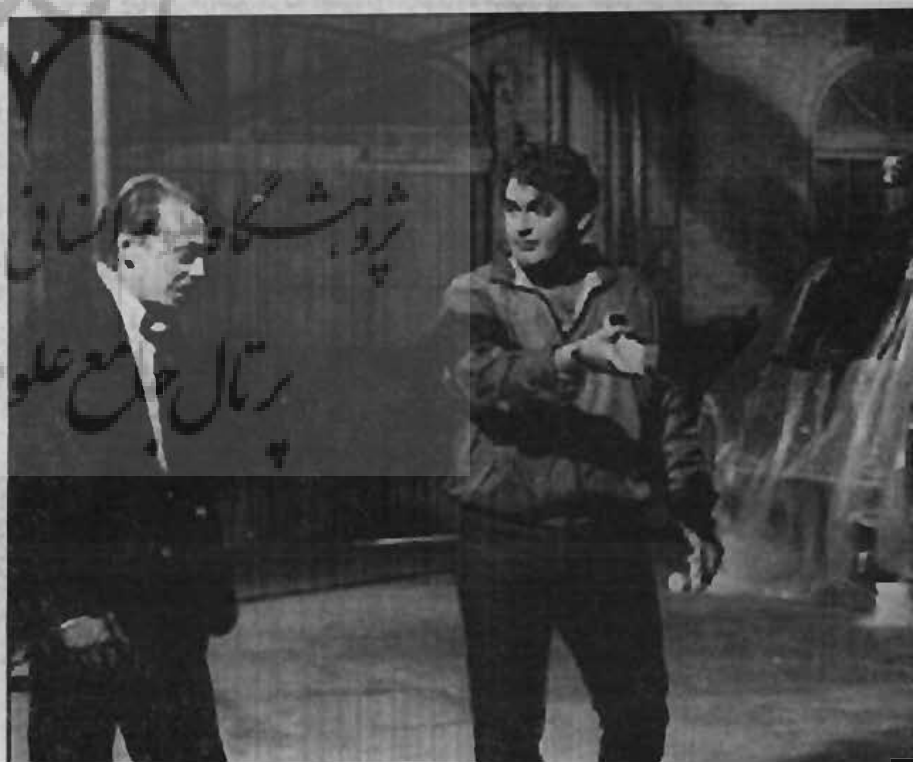
شهراد تجزیه‌چی

فرهنگ خشونت در سینمای روز آمریکا

(با مثال: داستان عامه‌پسند)

خشونت سلولوئیدی در دهه ۱۹۹۰

در روز مارتین لوترکینگ سال ۱۹۹۳، به عنوان بخشی از برنامهٔ مدرسه برای تعمیق درک دانش‌آموزان از تاریخ و ظلم، و وسعت بخشیدن به درک آنها از تلاشهایی که در جهت احقاقِ حقوق بشر صورت می‌گیرد، گروهی از دانش‌آموزان دبیرستان کَسِل مونت (در اکلند کالیفرنیا) را به دیدن فهرست شیندلر (۱۹۹۳) بردند. دانش‌آموزان که بیشترشان سیاهپوست و اهل امریکای جنوبی بودند، به برخی از خشن‌ترین صحنه‌های فیلم خندیدند. مدیر سینما حیرت‌زده شد و از آنها خواست سینما را ترک کنند. این حکایت از طریق رسانه‌های جمعی توجه همه را به خود جلب کرد و این پیش‌فرض را تشدید کرد که جوانان شهری از نظر شخصیتی دچار نیهیلیسم و آسیبی شده‌اند که بی‌شک سبب اختلالات و جنایات بیشتری خواهد شد. آسیب شخصیتی در این زمانه خصیصهٔ مشخص جو «نژادگرایانه» درون شهری بدل شده است، جوی از خشونت بی‌رویه که خطر آن است به مرزهای «امن» طبقهٔ متوسط



امریکا سرایت کند.

در این مقاله، این بحث را پیش می‌کشم که واکنش این دانش‌آموزان نسبت به فهرست شیندلر، تا اندازه‌ای بیانگر پاگیری دوبارهٔ نژادگرایی است که ظاهراً چهار فصل در میان مردم پیش می‌تازد. نژادگرایی دوباره منزلت یافته است. این را می‌توان در تیراژ بالای قوس ناقوس، کتابی نوشتهٔ ریچارد هرنشتاین و چارلز موری مشاهده کرد، کتابی که به این موضع‌گیری مشروعیت می‌بخشد: «نژادگرایی یک موضع‌گیری روشنفکرانهٔ قابل احترام است و در بحث و بررسی‌های ملی در مورد نژاد، جایگاهی قانونی دارد[1]» همین دیدگاه را می‌توان در حملات جاری سیاستمدارانی دید که جوانان سیاهپوست را بخاطر فقرشان محکوم می‌کنند یا به امریکایی‌هایی افریقایی الاصل تهمت می‌زنند که ذاتاً احمقند، یا در توهین روزافزون پلیس و سایر مراجع انتظامی به جوانان سیاهپوست دید که بخشی از تلاش برای جانی جلوه دادن یک نژاد است. اما چنین وقایعی حامل کنایه‌ای تراژیک هستند چراکه جوانان سیاهپوست را به عنوان منبع خشونت قلمداد می‌کنند و نه قربانیان آن. در حقیقت آمارهای اخیر نشان می‌دهند که «جوانان سیاهپوست ۱۷/۷٪ نفر از ۱۰۰/۰۰۰ نفر مردان سیاهپوست بیش از ۲۴ سال، قربانی قاتلان می‌شوند. این رقم در بین مردان سفیدپوست تنها ۷/۸ نفر از هر ۱۰۰/۰۰۰ نفر است»[2] تصویری که رسانه‌ها ترسیم می‌کنند، به هر حال نمایانگر حالت محافظه‌کارانه‌ای است که در کشور وجود دارد: برخورد با جوانان بزهکار به عنوان غریبه‌های شهرنشین خطرناک، بی‌هیچ تردیدی سبب خشنودی عامه می‌شود. توجه به اثرات مخرب نژادگرایی (سفیدپوستان)، فقر رو به فزونی و بیکاری جوانان سیاه، طرفدار چندانی ندارد.[3]

بی‌اعتنایی اخلاقی دانش‌آموزان مدارس هشداردهنده‌تر از خشمی است که رسانه‌های جمعی باز می‌تابانند. چیزی که در تحلیل رسانه‌ها وجود ندارد، تحلیل فرهنگ خشونت وسیع‌تری است که در ایالات متحده، رخنه می‌کند. شاید چنین بررسی بتواند واکنش دانش‌آموزان را نسبت به صحنه‌های خشن فهرست شیندلر توجیه کند و در عین حال جامعهٔ سفیدپوستان را وادارد تا مسئولیت و مشارکتشان را در این فرهنگ خشونت در حال گسترش و نهیلیسم «هیپی‌وار» بررسی کنند. رابطه‌ای از این دست، تقسیم‌بندی با مضامین طبیعی و غیرطبیعی را برای همه مشکل کرده است. علاوه بر این، از آنجایی که زمینه و شرایط تولید نمودهای خشونت به‌اسم سرگرمی و سود فراوان حاصل از فروش فیلمها توجیه می‌شود، جوانان به نحوی روزافزون خودشان را هم فاعل خشونت و جنایات هر روزه می‌یابند و هم مفعول آن. سرمقالات مهمل مطبوعات عوام‌پسند و رسانه‌های حاکم، تصویری بازگونه از جوانان ارائه کرده و این حقیقت را کتمان می‌کنند که «نوجوانان بین ۱۲ تا ۱۷ سال بیشترین قربانیان جنایات در امریکا هستند و ازهر سه نفر یکیشان دستخوش تجاوز، دزدی یا تعدی است»[4] اگرچه رابطه بین نمودهای خشونت و تأثیر آن بر کودکان و جوانان روشن نیست، اما فرهنگ خشونتی که به واسطه «تلویزیون»، نوارهای ویدئو و فیلمها ارائه می‌شود آشکارتر از آن است که بر آن چشم فرو بندیم.

قصد دارم این بحث را پیش بکشم که فرهنگ رسانه‌ها در حقیقت سنگ زیربنای نژادگرایی نوینی است که شکل گرفته است. ظاهراً یکی از منابع آموزش بسیاری از جوانان، رسانه‌های الکترونیکی هستند که مثل قارچ می‌رویند، از جمله مناظره‌های رادیویی، تلویزیون و فیلم. این را می‌توان در نژادگرایی افراطی برنامه «مناظره» نیویورک به گردانندگی باب گرفت مشاهده کرد که امریکایی‌های افریقایی الاصل را «وحشی» می‌نامد. این را می‌توان در فیلمهایی از قماش دلیلِ منطقی (Just Cause)، ۱۹۹۵) شاهد بود که در آن، نمونه‌های نوعیِ سنتی مردجوان سیاهپوست به عنوان متجاوز دوباره به کار گرفته شده است تا آتش اشتیاقِ محافظه‌کاران را برای قانونی کردن دوبارهٔ مجازات اعدام شعله‌ورتر کند. فرهنگ تلویزیونی روزبه‌روز بیشتر، جوانان سیاه را تا حد «باند»های شهری تنزل می‌دهد و موسیقی «رپ» را به عنوان نمود موسیقایی مشروعیت‌بخشیدن به فرهنگ موادمخدر، خشونت و سکس قلمداد می‌کند. فرهنگ خشونت به یک منبع لذت بدل شده است، چه به عنوان محلی برای نظربازی و لذت بردن از آن، و چه به عنوان یک اصل زیبایی شناختی در تمام رسانه‌های اصلی اطلاعاتی و سرگرم کننده. در نتیجه بیش از هر زمان دیگری بر آموزش‌دهندگان و کارگران فرهنگی ـ یعنی کسانی که خارج از چارچوب مدارس و در مکانهای دیگر به عنوان معلم عمل می‌کنند ـ فرض است که روشهایی را بیابند تا ریشه‌های فرهنگ خشونت و اثرات آن را بررسی کنند، اثرات سیاسی و آموزشیِ که ایدئولوژیهای خاص و دیدگاه خاصی را نسبت به جوانان می‌پروراند و مشروعیت می‌بخشد. آموزش دهندگان چگونه جوانان و دیگران را آماده می‌کنند تا بتوانند در میان نمودهای خشونت بیندیشند و آنها را درک و نقد کنند و دریابند که این نمودها «اسبابی هستند برای توجیه تضادها، بی‌عدالتی‌ها و سیاستهای شکست خوردهٔ نژادیِ جامعه‌شان؟»

در قسمتهای بعدی این مقاله، با توجه به آثارِ کوئینتین تارانتینو، نویسنده و کارگردان، به کنکاش چیزی خواهم پرداخت که می‌توان آن را تلاقی سرگرمی، سیاست و آموزش و پرورش در رسانه‌های الکترونیک دانست. تحلیل من عمدتاً بر فیلم جنجالی او، داستان عامه‌پسند (۱۹۹۴) متمرکز شده است. به خاطر این که بتوانم پیش‌زمینه‌ای برای بحث دربارهٔ فیلم فراهم کنم، ابتدا طرحواره‌ای توصیفی از نمودهای گوناگون خشونت ارائه خواهم کرد تا چارچوب تئوریکی را که برای متمایز کردن شیوهٔ شکل‌گیری خشونت در فیلمها لازم است مشخص کنم؛ سپس پیوند این خشونت شبیه‌سازی شده را با نژادگرایی و خشونت عمیق جامعه نشان

می‌دهم. در نهایت، این بحث را پیش خواهم کشید که آموزشگران و سایرین باید فیلمهایی چون داستانهای عامه‌پسند و سایر فیلمهای فرهنگ عوام را بررسی کنند تا با درک آنها، به این نکته بپردازند که تا چه حد نژادگرایی با چیزی آمیخته شده است که می‌توان آن را فرهنگ رو به رشد خشونت در امریکا نامید.

سه شکلِ خشونت سینمایی

اگر آموزش‌دهندگان واقعاً قصد داشته باشند از محکوم کردن سادهٔ نمودهای خشونت به طور کلی، فراتر روند، لازم است که حتی به صورت ابتدایی، بین خشونت غیرضروری و خشونتی که می‌تواند پیامهای مهمی در مورد انسانیت و سبعیت منتقل کند، تمایز قایل شوند. به عنوان نمونه، خشونتی که در فیلمهایی متفاوت از همِ فهرست شیندلر و سلاح مرگبار ۲ (۱۹۸۹) به تصویر کشیده می‌شود اهداف و علایق جداگانه‌ای را پی می‌گیرد در فهرست شیندلر، خشونت می‌کوشد واقعاً دردناک قتل عام را در حافظهٔ مردم ثبت کند. برخلاف آن، خشونت فیلمهای صرفاً سرگرم کننده‌ای از قماش سلاح مرگبار ۲ تقلیدی سطح پایین است که هدف آن سرگرمی صرف است. این شکلِ خاصِ خشونت، نکات برانگیزاننده و هراس‌آوری را به کار می‌گیرد؛ فیلم هیچ هدفی ندارد جز نمایش بی‌وقفهٔ خون و زخم به قیمت از دست رفتن ساختار دراماتیک، عمق عاطفی و هر نوع همخوانی احتمالی با اجتماع.

در تحلیل خشونت بصری، سه شکل مشخص را مد نظر دارم: آئینی [۱]، نمادین [۲] و فوق واقعی [۳]. مفهومِ خشونت سینمای آئینی آن است که این نوع سینما بکرات و به نحوی فرموله شده، ژانری را که فیلم در آن ساخته می‌شود، توصیف می‌کند. مثلاً ژانر وحشت، اکشن ـ ماجرایی و درامهای وودی. این نوع خشونت، غیرجذاب، قابل پیش‌بینی و اغلب به نحوی نوعی، مردانه است. نرم آن کاملاً غیرواقعی و محتوایش بسیار سطحی است. تماشاگران با این تصاویر عمیقاً ارتباط برقرار می‌کنند اما به مفهوم دقیق آموزشی و پرورشی ارتقاء ذهنی نمی‌یابند و تنها چند صحنهٔ معدود از طیف پیچیدهٔ رفتارها و کنشهای انسانی به آنها ارائه می‌شود. این نوع استفاده از خشونت، تحمیق کننده و نیز ارضاء کنندهٔ تماشاگر است، نه وقایع عادی را باز می‌تاباند و نه می‌کوشد که به نحوی انتقادی عواطف تماشاگر را تغییر دهد. برعکس، این نوع خشونت، در گرماگرم تصویرپردازی، هراس و برنامه‌ریزی پیشاپیش شکل می‌گیرد و در عین حال کاملاً فرموله شده است. این نوع خشونت، مکتب خشونتِ آرنولد شوارتزنگر و بروس ویلیس است که خزعبلاتی چون جان سخت ۲ (۱۹۹۰) و ترمیناتور را تغذیه می‌کند. سایر نمونه‌های این نوع خشونت را می‌توان در فیلمهایی مثل سرعت (۱۹۹۴)، منفجر شده (۱۹۹۴) و فراری (۱۹۹۳) یافت. در این فیلمها «بازتابی از پورنوگرافیک کردن خشونت برای افزایش لذت آن»[۶] به چشم می‌خورد. نمونه‌های خشونت‌آئینی، نیرویشان را از تکرارِ بی‌شمار جنایات طرحریزی شده کسب می‌کنند که هدف آن نابود کردن احساسات با استفاده از جریان بی‌وقفهٔ توانایی کشتارِ بدوی است. به عنوان نمونه، قهرمان پلیس آهنی (۱۹۹۰) ۸۱ نفر را قتل عام می‌کند و بروس ویلیس در جان سخت ۲، ۲۶۴ نفر را می‌کشد.[۷] خشونت افراطی در این موارد تا حدی پیش می‌رود که ژانری نو با چم‌وخم‌های جدید روانشناختی و بصری می‌آفریند. با این همه، هیچگاه از تماشاگر توقع چیزی بیش از واکنش برنامه‌ریزی شده ندارد. این ژانر ادعایی جز دستیابی به اوج چشم‌نوازی بصری ندارد، اما خشونتِ فیلم‌های اکشن هالیوود تنها سبب همذات پنداری بیمارگونهٔ تماشاگران می‌شود تا اینکه به آنها فرصت تفکر و نقدِ ساز و کارها و اثرات خشونت را بدهد.

یکی از عواقب آموزشیِ خشونت آئینی آن است که به ذهنیت عمومی در این مورد که فیلمهای هالیوود فقط و فقط برای سرگرم کردن ساخته می‌شوند و نباید اثرات سیاسی و آموزشی آنها را داوری کرد، دامن می‌زند. به این ترتیب این فیلمها به عنوان یک اصل فرمالیستی، مکمل سایر اشکال فرهنگ رسانه‌ای هستند و هیچ تلاشی علیه تلاشهای محافظه‌کارانهٔ جاری برای شکل دادن حافظهٔ عامه و شریر جلوه دادن حقانیت دههٔ ۱۹۶۰*، و ارتباط آن با جوانان و مقاومت، نمی‌کنند. با تکیهٔ صرف بر سرگرم کننده بودن، خشونت آئینیِ فیلمها توجه مردم را از سیاستهای اعمال شده منحرف می‌کند؛ سیاستهایی که جوانان سیاهپوست را جنایتکار، مشمولین تأمین اجتماعی را اخلاقاً فاسد، و شهر را به عنوان مکان فساد قلمداد می‌کنند. اما خشونت آئینی فیلمها نقشی بیش از سرگرم کردن دارد؛ این نوع خشونت، تاریخ را پاک و در عین حال بازنویسی می‌کند و با این عمل به دوران گذشته متوسل می‌شود؛ زمانی که مدل جوانان، جوانی بود در حاشیه، سفیدپوست و پرورش یافتهٔ والدینی «آسمانی».

خشونت آئینی به روشهای گوناگون به عنوان وسیله‌ای جهت برانگیختن و مشروعیت بخشیدن به دیدگاه عمیقاً محافظه‌کارانهٔ عامه عمل می‌کند. چنین خشونتی هم هراس از جنایت را باز می‌تاباند، و هم تمایل به زمانهٔ تاریخی دیگری را، که در آن سیاهان پایشان را به اندازهٔ گلیمشان دراز می‌کردند و زنان در صف اولِ نبرد برای احقاق حقشان نمی‌جنگیدند. در میانهٔ این خشونت افراطی فیلمهای اکشن هالیوود، از فیلمهای هالیوودیی مثل فارست گامپ (۱۹۹۴)، نل (۱۹۹۴) و ضربِ هوشی (۱۹۹۴) نیز ظاهراً استقبال می‌شود؛ فیلمهای خانوادگی عاری از خشونت، یک پادزهر سینمایی که دست به دامن گذشته‌ای نوستالژیک می‌شود. اما

نقش این فیلمها چیزی بیش از مسکنی در برابر خشونت سینمایی افراطی است؛ این فیلمها در عین حال بیانگر این نکته هستند که چگونه حافظهٔ عمومی به سبک هالیوودی بازنویسی می‌شود. چنین فیلمهایی «بی‌خطری» در حدی وسیع، هم در جهت سرگرم کردن به کار می‌آیند و هم در جهت مرحق جلوه‌دادنِ مرگ بینش دموکراتیک، تا گونه‌ای فردگرایی ضد روشنفکری خودخواسته را تشویق کنند، و پشتوانه‌ای باشند برای ادعاهای مسئولیت اخلاقی که حقانیتشان ناشی از بکارگیری نوستالژیک ارزشهای سنتیِ بیان شده در فیلم دههٔ ۱۹۲۰، شهر پسرها است. اگر خشونت سینمایی یک روی سکهٔ فرهنگ پُست‌مدرن دههٔ ۱۹۹۰ باشد، روایتِ حال از طریق بکارگیری نوستالژیک گذشته روی دیگر سکه است. لوئیس لفام برخی از شاخص‌ترین عناصر این دیدگاه محافظه‌کارانهٔ حافظهٔ جمعی و دست‌آویزی آن به دوران پیشین سرخوشی و تولزن را توصیف کرده است:

یکی بود یکی نبود، پیش از بدبختی‌های وحشتناک دههٔ ۱۹۶۰ آمریکا پارک سرسبزی بود پر از نیروی کارِ بدون اتحادیه، و درست دیوار به دیوار روضهٔ رضوان پا گرفته بود. اما بعد، اتفاق وحشتناکی افتاد و طاعون گیتاریستها بر این سرزمین سایه افکند. باد جوانه‌های ایدئولوژی مارکسیسم را که در دامن گیجی ویجی‌های جنسی رسانه‌های خبری غیراخلاقی پرورانده شده بود، به همه جا پراکند؛ جوانه‌ها توان دولت را چندین و چند برابر کردند و هیولای بریتانیایی شالوده‌شکنی سر برآورد که هنر آموختن را بلعید. به چشم برهم زدنی، قرن‌آلایِ دانش در وایومینگ به جان کندن افتاد و بعدش، همه می‌دانند که مدارس ابتدایی کشور را پی زدند؛ حواس همه جلب زنان و سیاهپوستان شد؛ قرطاس‌بازهای دولتی مال و منالِ سرمایه‌دارها را زیر خروار خروار قانون پنهان کردند؛ تلویزیون پشت سرهم آگهی شیر مرغ تا جان آدمیزاد پخش کرد؛ بنای پرهیبت تمدن غرب فرو ریخت و حاصلش شد خرده سنگهای نثر فمینیستی.[8]

این روایت طنزآلود به نحوی تازه نشان می‌دهد که چگونه سینما می‌تواند از سیاست تقلید کند. به این معنی که، خشونت و معصومیت اکنون به گونه‌ای ترکیب می‌شود که ترس و امید را برانگیزد و در همین حال روایتی از حال رابازگوید که به یک اندازه ارتجاعی و میانه رو باشد. اما کارکرد فیلمهای هالیوود چیزی بیش از القای فراموشی تاریخی است؛ این فیلمها در عین حال عرصهٔ نبرد و مقاومت نیز هستند، هم از نظر چیزی که می‌کوشند بگویند و هم از نظر نحوهٔ برداشت مخاطبان گوناگون از پیام فیلم. دقیقاً به خاطر خودآگاهیِ انتقادی هالیوود از جایگاه فیلمهای هالیوودی در کل فرهنگ جامعه و ارتباط آنها با انتقاد اجتماعی است که این فیلمها چیزی را به کار گرفته‌اند که می‌توان آن را خشونت نمادین نامید.

خشونت نمادین پیشینهٔ سینمایی دور و درازی دارد. می‌توان آن را در فیلمهای جدیدتر، از جمله جوخه (۱۹۸۷)، الیور استون، نابخشوده (۱۹۹۲) کلینت ایستوود، بازی اشکبار (۱۹۹۲) نیل جوردن و فهرست شیندلر (۱۹۹۳) استیون اسپیلبرگ بازشناخت. خشونت نمادین می‌کوشد بین واکنش غیرارادی و فکر شده پیوند برقرار کند. این نوع خشونت، تحریک عواطف را با تصاویرِ فراگیر ناخوشایند ترکیب می‌کند تا «حساسیت‌های حیاتی ما را معنا بخشیده، هدف قرار دهد... این نوع خشونت همه چیز را درهم می‌ریزد و محیط تخیلی حول و حوش خود را متحول می‌کند.»[9] خشونت نمادین به خودی خود هدف نیست بلکه می‌کوشد منطقی فراگیرتر و دیدگاهی درونی‌تر را هدف قرار دهد. خشونت نمادین، تماشاگر را رودرروی خون و خشم استیلیزه قرار نمی‌دهد تا سبب لذت و گریزبصری آنی شود، بلکه به بررسی تضادهای پیچیده‌ای می‌پردازد که انسان را می‌سازند؛ محدودیتهای استدلال و مسائل حیاتی‌ای که ما را به دیگر انسانها و یک دنیای اجتماعی فراگیرتر پیوند می‌دهند. خشونت نمادین از بکارگیری تکنیک قابهای ریتمیک با ضرباهنگ تند یا الگوهای تکرار تصویرگیج‌کننده، پرهیز می‌کند. در عوض می‌کوشد با بکارگیری روشهای گوناگون قاب‌بندی، کنار هم قرار دادن تصاویر، تکرار و تصاویر گویا» در زمینه‌ای که تماشاگر را «دعوت به اظهارنظر انتقادی و با مفهوم می‌کند»[10] به نقد و بررسی خشونت و عوارض آن بنشیند.

یکی از نمونه‌های خشونت نمادین را می‌توان در نابخشوده کلینت ایستوود مشاهده کرد. فیلمی که عملاً سنت وسترن جان‌وینی هالیوود را بازنویسی می‌کند. ایستوود برخلاف سنت حکایت رمانتیک قهرمانان زن بیچاره، نماهای بیرونی به هنگام غروب آفتاب و قهرمانیهای کابوییها؛ فیلمی را می‌آفریند که در آن خشونت هم به عنوان جلوه‌ای بصری و هم به عنوان نکته‌ای اخلاقی به کار گرفته می‌شود تا اسطورهٔ غرب بررسی شود، اسطوره‌ای که در آن زنان تنها شیئی تزئینی هستند و عدالت چیزی است کهن و پاک و ارزش قهرمانان سفیدپوست مذکر به سرعت هفت‌تیرکشی‌شان است. نابخشوده، وسترن سنتی و تجدیدنظر طلب را بازنویسی می‌کند و به این ترتیب پرسشهای اخلاقیِ را پیش می‌کشد: چگونه خشونت ردای اسطوره بر تن کرده و ماهیت آن فراموش گشته است تا روایتی نوستالژیک و به کلی مغلوط از گذشتهٔ امریکا ساخته شود؛ گذشته‌ای که با انتخاب رونالد ریگان در سال ۱۹۸۰ ظاهراً موفق شده است دوباره حافظهٔ جمعی و هویت ملی را به روشی که می‌خواهد شکل دهد. نابخشوده با شکستن سینمایی فرهنگ خشونت در قالب یک اثر خاطرانگیزه انتقادی بکارگیری محافظه کارانهٔ تاریخ را درهم می‌شکند.

نوع سوم خشونت سینمایی که می‌خواهم به آن بپردازم، خشونت فوق واقعی نام دارد. این نوع خشونت نسبتاً جدیدتر است و می‌توان آن را در تعدادی از فیلمهای معاصر مشاهده کرد از جمله سگدانی (۱۹۹۲) تارانتینو، فیلمی با بودجهٔ کم و خوش‌ساخت که جسورانه تاریخ خشونت دسته‌های شهری و شکنجه یک پلیس را پس از دستبرد ناموفق جواهرات باز می‌گوید؛ کشتن زو (۱۹۹۳) که حکایت دزدی ناموفق از یک بانک به عنوان پیش‌زمینه‌ای برای نابودی رفاقت و عشق است و حکایت اعماق روانشناختی خشونت روانی، و داستان عامه‌پسند (۱۹۹۴) که آخرین فیلم و تحسین‌شده‌ترین فیلمی است که خشونت سینمایی را به تصویر می‌کشد. داستان عامه‌پسند حول ردیفی از سه داستان نامتوالی تشکیل شده است که ادای دینی است نسبت به ژانر جنایی عامیانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ در امریکا. در عرصهٔ بین‌المللی، خشونت فوق واقعی را می‌توان در فیلمهایی از قماش قاتل (۱۹۸۹) محصول هنگ‌کنگی جانی‌وو، مرد سگ را گاز می‌گیرد محصول ۱۹۹۲ بلژیک اثر رِمی بلوا و اندره باتزل مشاهده کرد. نکتهٔ جدید در این فیلمها پاگیری شکل جدیدی از خشونت است که مشخصهٔ آن محرک بودن تکنولوژیک بیش از حد، دیالوگهای جسته گریخته، داستانگویی دراماتیک، هزل و تمایل به سمت ناتورالیسم جسورانه است.

در حالی که خشونت آئینی از هر نوع دید انتقادیِ اجتماعی خالی شده است، خشونت فوق واقعی از سوی پنهان مسائل جنجالی سوءاستفاده می‌کند. این نوع خشونت به عواطف بدوی چنگ می‌اندازد و کیفیتی وابسته به نسل دارد که خشونت بکری را دست‌آویز قرار می‌دهد که جوانان در کوچه‌ها و محله‌های امریکایی روزبه‌روز بیشتر نژادگرا، با آن رودررو می‌شوند. این نوع خشونت جدید فوق واقعی ـ با تمایلات فرمالیستی و اعجاب تکنولوژیکش، کنایه‌ها و طنز معصومانه‌اش، دیالوگهای خردمندانه‌اش، و، تکریم حس و حال فرهنگی دههٔ ۱۹۷۰ ـ یکی از مشخصه‌های زمانهٔ ماست. این نوع خشونت، به گونه‌ای نمایانگر و توصیفگر دوبارهٔ نظر متفکرانهٔ هانا آرِنت[۱۲] در مورد حضور فراگیر شیطان است. آرنت می‌گوید، شیطان همه جا حضور دارد چراکه فراگیر بودن آن به گونه‌ای است که برای انسان قرن بیستم بسیار مشکل است که تحت تأثیر آن قرار نگیرد. آرنت دقیقاً همین ماهیت فراگیر و پیش پاافتادهٔ خشونت را دلیل خطرناک بودن شدید آن برای جامعه می‌داند. خشونت فوق واقعیِ ژانر گانگستری جدید که با نخوت به عنوان فیلمهای آوانگارد معرفی می‌شوند، با منفک کردن ماجراهای وحشتناک از زمینهٔ اجتماعی وسیع‌تر، همراه با شخصیتهایی که در یک برزخ اخلاقی دست و پا می‌زنند و خودشان را با توسل به کنشِ بی‌معنی خشونت به عنوان یکی از اصول اصلی حیات بیان می‌کنند و خشونتشان به خاطر میزان بالای جنایت و بدبینی مشروعیت می‌یابد، انگار از دیدگاه هانا آرنت تقلید می‌کند. برای بیشتر کارگردانان جوان این فیلمهای خشن فوق واقعی، دقیقاً همین روزمره و عادی بودن خشونت است که راحت جلوه دادن، احساساتی کردن و تحت قراردادهای زیبایی شناختیِ رئالیسم قرار دادن آن را به هدف اصلی بدل می‌کند. تماشاگران می‌توانند به خشم و خون و زخم روی پرده خیره شوند و با خیال راحت هر نوع ارتباطی را بین نمودهای خشونت و خشونت واقعی منکر شوند.

نژادپرستی و رمزبندی خشونت

لایهٔ زیرین فرهنگ خشونت، چه واقعی و چه شبیه‌سازی شده یک نژادپرستی عمیق است. عناصر چنین نژادپرستیِ تا اندازه‌ای در ترس رو به تزاید طبقهٔ متوسط سفیدپوست دربارهٔ نزول کیفیت زندگی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی که نتیجهٔ افزایش فقر، موادمخدر، نفرت، اسلحه، بیکاری، عدم وجود نظام تأمین اجتماعی و ناامیدی است، ریشه دارد. تظاهرات هراس نژادی را می‌توان در تصویب بیانیهٔ ۱۸۷ مشاهده کرد که افزایش جنایت، سوءاستفاده از تأمین اجتماعی، فساد اخلاقی و اختلال اجتماعی را به سرازیر شدن مهاجرین مکزیکی به سوی مرزهای امریکا منتسب می‌کند. هراس نژادی را می‌توان در توصیف جنایات توسط روزنامه‌ها و مجلات کشور هم مشاهده کرد. هرگاه که نیاز به نمادی برای تحریک و توصیف هراسِ عامه از جنایت و نژاد باشد، تصویری از مردی سیاهپوست برجلد مجلاتی چون نیوزویک، نیویورک تایمز، ساندی مگزین و تایم نقش می‌بندد.

رمزبندی نژادپرستانه خشونت بیش از همه در ارتباط دادن آن به جوانان سیاه، به چشم می‌خورد. چنانکه هالی اسکلر اشاره می‌کند «در نمادهای تندنویسی، پسران سیاه و امریکای جنوبی به معنی خطر و دختران به معنای تأمین اجتماعی هستند و همه روی‌هم به منای موادمخدر. همه‌شان مظنون هستند»[۱۳] رمزبندی نژادپرستانهٔ خشونت، در پیوند دادن موسیقی سیاهپوستی رپ، توسط رسانه‌های عمومی؛ با خشونت، موادمخدر و ناامنی اجتماعی نیز مشهود است. فیلمهایی که ادعا می‌کنند به نحوی «واقعگرا» زندگی محله‌های سیاهپوست نشین را به تصویر می‌کشند حکم سندی را پیدا می‌کنند که به حقانیت تفکر عامه در مورد پیوند بین نژاد و خشونت، دامن می‌زنند.[۱۴] در نتیجهٔ چنین نمونه‌سازی نژادی، حساسیت جمعی سفیدپوستان دچار چیزی بیش از تعصب و هراس می‌شود. نمادهای نژادپرستانه در عین حال سبب افزایش تقاضای عامه برای تخصیص مبالغ بیشتر برای ساخت زندان و تصویب قوانین شدیدتر علیه رنگین‌پوستان و طبقات فرودست می‌شود. همه اینها همراه می‌شود با رشدِ مطالعات شبه علمی و تبلیغ نظر ریچارد جی. هرنشتاین و چارلز موری که ایجاد یک ایالت زندان مانند را پیشنهاد می‌کنند تا «برخی از اقلیتهای پرجمعیت را در آنجا نگهداری کنند و بقیه مردم امریکا بکوشند که امور تجاری آن را سر و

سامان دهند.»[۱۵]

رسانه‌ها، با چشم‌پوشی بر علل سیاسی و اجتماعی خشونت بر روی خواسته‌های سیاستمداران محافظه‌کار متمرکز می‌شوند: در خواست زندانهای بیشتر، پرورشگاههای بیشتر برای فرزندان مادران فقیر، و سانسور هنر و رسانه‌ها به نفع مهار کردن نابرابریهای اجتماعی به جای تلاش در جهت تغییر آنها. چه در به تصویر کشیدن موسیقی مردم پسند سیاه چه در فیلمهای هالیوود خشونت به نماد مشخص متهم کردن تمامی یک گروه نژادی بدل گشته است. خصومت کلی با جوانان، در فیلمهای هالیوود با واژه‌های مربوط به یک نژاد نمود می‌یابد. جوانان سفیدپوستی را که مرتکب خشونت می‌شوند عمدتاً به عنوان روان‌نژند، روان پریش یا عصبی توصیف می‌کنند. خشونتی که توسط جوانان سفیدپوست در فیلمهایی چون زن سفید مجرد (۱۹۹۲)، Kalifarnia (۱۹۹۳)، قاتلین بالفطره (۱۹۹۲) و درک بالاتر (۱۹۹۵) اعمال می‌شود، در شرایط فروپاشی روانی، قتلهای ناشی از روان پریشی و افراط‌گرایِ سیاسی پا می‌گیرد.

در این فیلمها، جوانان منزوی و بیگانه هستند و نشانی از متهم کردن جامعه امریکا در آنها به چشم نمی‌خورد، نه نتها به خاطر این که این جوانان گونه‌ای پوچ‌گرایی آزاردهنده را پذیرفته‌اند، بلکه به خاطر آنکه در حاشیه، بدون مرکزیت و بسیار دور از مراکز اجتماعی زندگی حاشیه‌ای، به تصویر کشیده شده‌اند. خشونتی که این جوانان به آن دست می‌یازند حس و حال آسوده کنندهٔ جنون طبقهٔ فرودست نسبت به خشونت را در خود نهفته دارد. این جوانان را در یک گردهم‌آیی از قماش گردهم‌آیی مذهبی پت رابینسون نخواهید یافت. هنگامی که جوانان سفیدپوست مرتکب خشونت می‌شوند، پرسش‌های پرتشویش از این دست پیش کشیده نمی‌شود: عامل خشونت کیست؟ توصیف اخلاقی آن چیست؟ و مسئولیت اجتماع کدامست؟

عامل خشونت بودن جوانان سفیدپوست را با مطرح کردن اختلالات شخصیتی لوث می‌کنند و هیچگاه به کنکاش در شرایط اجتماعی و تاریخی موجد آن اختلالات نمی‌پردازند. اما در نمودهای نژادپرستانهٔ خشونت در فیلمهای مربوط به سیاهپوستان، مطلقاً اختلالات فردی عجیب و غریب پیش کشیده نمی‌شوند و در عوض سیاهان به عنوان یک گروه اجتماعی محکوم می‌شوند و به نمونه‌سازی عامه مشروعیت می‌بخشند: اینکه جوامع سیاهپوست و محله‌های آنها جایگاه اصلی جنایت، هتک قانون و بی‌اخلاقی است.

در فیلمهایی که جوانان سیاهپوست را دستمایه قرار می‌دهند، مانند شوگر هیل (۱۹۹۳)، تهدید نسبت به جامعه (۱۹۹۳) و عاشقانه‌های جیسون (۱۹۹۴)، این معنای پنهانی وجود دارد که سیاهان به تنهایی مسئول زندگی‌شان هستند و در میانهٔ فرهنگ شهری پوچ‌گرا و تبعیض‌گرا، امید چندانی به زندگی ندارند. در پایان، عدم دستیابی سیاهان به قدرت مترادف جنایت قمداد می‌شود این فیلمها با امتناع از کنکاش در فشارهای پیچیده‌ای که سیاهان در زندگی روزمره ناچار به روبرویی با آنها هستند، روی‌هم رفته از آشکار کردن نقش شاخص‌های تاریخی، اجتماعی و اقتصادی در تعیین حد و حدود انسان در محله‌های فقیر شهری، سرباز می‌زنند. در نتیجه، چنین فیلمهایی نمی‌توانند زبانی را بیابند که سوای موعظه‌های مد روز نژادپرستی، داروینیسم اجتماعی و یا بدگمانی افراطی به بیان شاخص‌های فراگیرتر شکل‌دهندهٔ جوانان سیاه فقیر بپردازد.

رمزبندی نژادپرستانهٔ نمودهای جوانان سیاه بیش از آنکه از چنین جوانانی بگویند، حاکی از این هستند که چگونه جامعهٔ سفیدپوست، حافظهٔ عامه، هویت ملی و تجارب گروههای حاشیه‌ای امریکا را شکل می‌دهد. در همین حال، پاگیری دوبارهٔ فرهنگ نژادپرستی، آموزش‌دهندگان را موظف می‌کند که سیاستهای تدریسِ دگرگون کننده را دوباره توصیف کنند تا به مفهوم وسیع‌تری دست یابند و به نحوی انتقادی به تمام مکانهای گوناگونی بپردازند که جوانان در آنها مفاهیم دانش، فضیلت و هویت اجتماعی را می‌آموزند. نژادپرستی در فیلمها و زندگی روزمره از بحران بی‌حد و حصر بینش، معنا و جامعه در ایالات متحده حکایت می‌کند. در دل این بحران فراگیرتر است که پیدایش خشونت فوق واقعی اهمیت می‌یابد، اهمیتی فراتر از جذابیت فعلی فیلمهایی که ترکیبی از خشونت پوچ‌گرا و بداعت فرمالیستی را به کار می‌گیرند، آمیزه‌ای با معنا از کنایه و بدگمانی تحقیرکننده. خشونت جدید فوق واقعی و آوانگارد فیلمها، که حکم دستگاه آموزش را پیدا کرده‌اند، هم حاکی از افول جامعهٔ شهری است و هم میدانی برای آموزشگران تا بار دیگر به تفکر در این باره بپردازند که چگونه آموزش جوانان در طی چنددههٔ اخیر از چارچوب مدرسی آن به کوچه‌های وسیع فرهنگ عامه کشانده شده است. در قسمتهای بعدی این مقاله، از طریق تحلیلِ داستان عامه‌پسند، به کارگردانی کوئینتین تارانتینو، نامزد هفت جایزهٔ اسکار و یکی از تحسین شده‌ترین فیلمهای ژانر خشونت فوق واقعی؛ برخی از عواقب احتمالی این نوع آموزش و پرورش فرهنگی را بررسی خواهم کرد.

ماوراء خشونت در *داستان عامه‌پسند*

داستان عامه پسند از سه داستان در هم تنیده تشکیل شده است. فیلم با یک زوج دزد تازه کار به نامهای پامکین و هانی‌بانی با بازیِ تیم راث و آماندا پلامر آغاز می‌شود که بدون نقشهٔ قبلی تصمیم می‌گیرند با غارت رستورانی که در آن غذا می‌خورند؛ بختشان را از این رو به آن رو کنند. به محض اینکه روی میز می‌پرند و با فریاد مقصودشان را به همه اعلام می‌کنند، فیلم به اولین داستان اصلی قطع می‌شود که راجع به دو آدمکش حرفه‌ای است. وینسنت (جان تراولتا) و همزیست سیاهپوستش جولز (ساموئل ال.جکسون) در راه

انجام مأموریتی برای رئیسشان، سلطان موادمخدر شهر، مارسلوس (وینگ ریمز) هستند. وینسنت و جولز در راه در مورد مسائلی از این دست صحبت می‌کنند: آیا رئیسشان وقتی که دستور داده مردی را که با پاهای زنش را ماساژ داده است از پنجره پایین بیندازند زیاده‌روی کرده است یا نه؟ گفتگوهای این دو نفر با جدیت تام حولِ کنکاش در حد و حدود اخلاقیِ ماساژ پا دور می‌زند و اینکه آیا چنین کاری سزاوار انتقامی در حدِ مجازات زنا است یا نه. سپس گفتگوها به دلمشغولی وینسنت کشیده می‌شود که مارسلوس از او خواسته امشب را که خارج از شهر است، همسرش میا (اوما تورمن) را سرگرم کند.

تنها چیزی که جولز و وینسنت دربارهٔ آن حرفی نمی‌زنند مأموریتی است که در حال انجام هستند: پس گرفتن کیفی که چند جوان از رئیسشان دزدیده‌اند و برای انجام آن، با خونسردی تمام همهٔ پسران جوانی را که در اتاقند، جز یکی می‌کشند. خشونت، سریع و غیرمنتظره است و کاملاً خارج از روال گفتگوهای پیش از آن. اما هراس شدید قتلها اینجا به پایان نمی‌رسد. وینسنت و جولز به هنگام ترک آپارتمان، پسر جوان سیاهپوست هراسانی را به گروگان می‌برند. اما در ماشین، وینسنت تصادفی پسرک را می‌کشد و خون و استخوان به در و دیوار ماشین می‌پاشد و تکه‌های استخوان و لخته‌های خون بر موهای مجعد جولز می‌نشیند.

همان شب، وینسنت زن رئیس را برای شام و رقص بیرون می‌برد. ظاهراً میا علاقهٔ بی‌حد و حصری به کوکائین دارد و هنگامی که وینسنت آغاز شب در آستانهٔ در ظاهر می‌شود، او را مشغول بالا کشیدن گرد مشاهده می‌کنیم. پس از شام، وینسنت او را تا خانه‌اش همراهی می‌کند و در فاصله‌ای که به دستشویی باز می‌گردد و متوجه می‌شود که زن بیش از حد کشیده است و بیهوش و یا دماغ خونریز و دهان آبریزان، بر زمین افتاده است، وحشت می‌کند. میا را در ماشینش می‌اندازد و به خانهٔ کسی که جنس را از او خریده است، می‌شتابد. صحنه لحظه‌ای چنان وحشتناک می‌شود که تماشاگر یا مغلوب به پرده خیره می‌ماند یا از ترس زیر صندلیش پنهان می‌شود. غرابت تکان دهندهٔ صحنه با کمدی سیاه در هم می‌آمیزد: وینسنت تلاش می‌کند سرنگی را که سوزنی بسیار دراز دارد و حاوی آدرنالین است مستقیماً درون قلب میا تزریق کند، و میا انگار دوباره زنده می‌شود.

داستان سوم، راجع به باچ (بوریس ویلیس) است. یک بکسور حرفه‌ای که مارسلوس به او دستور داده است در یک مسابقه ببازد. باچ به او خیانت می‌کند و به خاطر این که ضربه‌اش نکنند به سرعت از رینگ بکس می‌گریزد. روز بعد، باچ متوجه می‌شود که معشوقه‌اش، ساعت پدر او را در آپارتمان قبلیش جا گذاشته است و باچ ناچار باید به آنجا برگردد تا ساعت را بردارد. در راه، به مارسلوس برمی‌خورد که در حال رد شدن از عرض خیابان است. با ماشین به او می‌کوبد، کنترل ماشین را از دست می‌دهد و با دیوار تصادف می‌کند. مارسلوس و باچ با دست خالی با هم درگیر می‌شوند. در طی تعقیب و گریز نهایتاً گذرشان به یک سمساری می‌افتد. صاحب آنجا و دوست پلیسِ منحرفش، دست و پای آنها را می‌بندند و در دخمه‌ای زندانیشان می‌کنند. در حالی که پلیس منحرف به مارسلوس تجاوز می‌کند، باچ موفق می‌شود خودش را آزاد کند. اما هنگام فرار، صدای فریادهای مارسلوس را می‌شنود. باچ یک شمشیر سامورایی را از بین خرت و پرتهای سمساری بر می‌دارد و باز می‌گردد تا مارسلوس را آزاد و به این طریق دینش را به او ادا کند. مارسلوس آزاد می‌شود و باچ یکی از آن دو نفر را می‌کشد. منحرفی که باقی می‌ماند با شلیک دقیق مارسلوس، که یک تفنگ دور زن را برداشته است، از مردی ساقط می‌شود. مارسلوس حکم اعدام باچ را معلق می‌کند مشروط به اینکه شهر را ترک کند و بداند اگر در مورد تجاوز به کسی حرفی بزند تعلیق مجازات، منتفی است و باچ کشته خواهد شد.

تارانتینو با پی گرفتن خط داستان دوم، دوباره به وینسنت و جولز باز می‌گردد که به ناچار باید راهی پیدا کنند تا از شر جسد بدون سر درون ماشین و خون و چرک در و دیوار آن راحت شوند. جولز ماشین را به سمت خانهٔ یکی از دوستانش به نام جیمی، با بازی تارانتینو می‌راند و آن را در گاراژ پارک می‌کند. سپس به رئیس تلفن می‌کند و رئیس به او دستور می‌دهد از خدمات مردی که نام مستعار «گرگ» (هاروی کتیل) را برگزیده است استفاده کند. آقای گرگ با لباس رسمی در خانهٔ جیمی حضور می‌یابد و عملیات پاکسازی با موفقیت انجام می‌شود. فیلم دوباره به رستوران آغاز آن باز می‌گردد، جایی که جولز و وینسنت وسط دزدی هانی بانی و پام‌کین گیر افتاده‌اند. جولز آنها را خلع سلاح می‌کند و به جای این که بکشدشان، کاری را انجام می‌دهد که به ظاهر باید گرایش زمانهٔ نوین باشد می‌گذارد که فرار کنند. فیلم با تصویر جولز و وینسنت که رستوران را ترک می‌کنند، به پایان می‌رسد.

خشونت و سیاست نژادپرستانهٔ رئالیسم

خشونت در زندگی واقعی، یکی از بدترین جنبه‌های امریکاست. اما تو فیلم ـ واقعاً با حاله! یکی از خنده‌دارترین و با حال‌ترین چیزهایی که دوست دارم تماشا کنم. من لذت می‌برم ـ درست شد؟[۱۶]

از مصاحبه تارانتینو با فیلم «پریوو»، نوامبر ۱۹۹۴

از نظر سینمایی، تارانتینو هیچ تلاشی نمی‌کند تا الگوهای خشونتی را که فیلمهایش می‌آفرینند یا ادعا می‌کنند که می‌نمایانند؛ بشکافد یا مورد سؤال قرار بدهد. برعکس، او خشونت را از هر نوع عواقب اجتماعی مهم، تهی می‌کند و تنها آنیت هراس، طنز و کنایه را به عنوان عناصری برای مکاشفه به تماشاگران ارائه می‌کند. و هیچ کدام از این عناصر از فریب و لذت نظربازانه در نمی‌گذرند تا لزوم بررسی انتقادی را ایجاب کنند. در این حالت، استفادهٔ سطحی از

تصاویر هراس‌آور و سرخوشی هذیانی که نتیجهٔ آن است؛ امکان آموختن «اظهار نظر نسبت به تصاویر به جای پذیرش گذر آن» را از تماشاگران سلب می‌کند. عملاً هیچ فرصتی در اختیار تماشاگران گذارده نمی‌شود تا بتوانند «لحظهٔ خشونت را هضم کنند و بگذارند به نحوی معنادار بازتاب یابد و لزوم اظهارنظر انتقادی پیش بیاید.»[17]

هدف زیبایی‌شناسی تارانتینو، نظام دادن دوباره به درکِ مخاطب از ضربه است و این کار را از طریق فرمالیسمی انجام می‌دهد که هر نوع رد و اثر سیاست را انکار می‌کند. این، خشونت است با یک سوپاپ اطمینان، خشونتی که معتقد است خشونت «نیرویی است که ماهیچ کنترلی بر آن نداریم» و بر زیبایی‌شناسیِ بنا شده است که این گمان کاذب را تشویق می‌کند که «خشونت را می‌توان به واسطهٔ استقلالِ آشکارِ نشانه‌های آن، از واقعیت باز شناخت.»[18]

در ساختار فیلم تارانتینو، هیچ اشاره‌ای بر محکومیتِ خشونت بیرحمانهٔ به کار گرفته شده وجود ندارد، خشونتی که خطرناک است چون می‌تواند ما را نسبت به بی‌رحمیِ که بخشی از زندگی روزمرهٔ همه، خصوصاً کودکان و جوانان؛ شده است بی‌اعتنا کند. درعوض، او استفادهٔ خیالیش را «از خشونت با دست آویز قرار دادن واقعیت» توجیه می‌کند.[19] او معتقد است که به تصویرکشی خشونت به روش او و آهسته کردن سرعت جان کندن آدمها به این خاطر است که «زمان سینمایی را متوقف کنم و خشونت را با زمان واقعیش نمایش دهم. نگذارم که هیچ چیز به شکل خودش پیش برود و بگذارم که به روش خشونت واقعی به چشم آید.»[20] اما خشونت «واقعی» ناشی از چیزی است؛ نه معصوم است و نه خارج از پس زمینهٔ تاریخی و روابط اجتماعی موجود شکل می‌گیرد. مهمتر اینکه، نمودهای خشونت، گذشته ازاینکه تا چه حد واقع‌گرایانه به تصویر کشیده شده باشند، به طور خودکار ایدئولوژیهای غالب را رد نمی‌کنند، ایدئولوژیهایی که غالباً خشونت را در زندگی واقعی توجیه می‌کنند یا پاس می‌دارند. نه توسل به واقعیت بدونِ انتقاد از آن تماشاگران را قادر می‌سازد که آزادانه به روشهای برهم زدن الگوهای معمول خشونت بیندیشند، و نه بزرگداشت واقعیت توسط تارانتینو بستری فرمایشی می‌آفریند که بتواند با خشونت مبارزه کند یا در برابر قدرتی که سرکوبگر و بی‌رحم است مقاومت کند. برعکس، زیبایی‌شناسیِ رئالیسم، از نظر آموزشی؛ در جهت توجیهِ جدا کردن نمودهای خشونت از تعهد اخلاقی فیلمسازان و تماشاگران برای مبارزه با آن به عنوان یک عمل تثبیت شدهٔ اجتماعی عمل می‌کند.

دیدگاه تارانتینو نسبت به خشونت چیزی بیش از سیاست غلط را می‌رساند؛ دیدگاهِ او گونه‌ای بدگمانی بی‌راه حل را باز می‌تاباند. فیلم او مملو از شخصیتهایی است که شخصیت‌پردازی ضعیفی دارند هدفی ندارند و بدون هیچ درکی از اخلاق یا عدالت زندگیشان را سر می‌کنند. در دنیای سلولوئیدی تارانتینو، طلب شادی یک کابوس است و خشونت یکی از چند انتخاب معدود است برای معنا بخشیدن به وجود انسان. تارانتینو معترف است که درکِ بیست و چند سالهٔ او از دنیا بیشتر از تریلرهای فرانسوی و فیلمهای گانگستری هالیوود حاصل آمده است تا از وقایع سیاسی و اجتماعی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰: «طرز فکری که من با آن بار آمدم این بود که هر چه که شنیدی دروغ است.»[21] نهایتاً، خشونت برای تارانتینو، تن در دادن به تقاضای عامه برای فرمالیسمی استیلیزه است، اما این برای او به قیمتی بیش از بد نامی فوری تمام می‌شود. تارانتینو نهایتاً به جایی خواهد رسید که فیلمهایی بسازد که در آنها خشونت مفرط دروازه‌ای باشد به سوی طنز سادیستی، فرصتی برای به تصویر کشیدن سبعیت و اطمینان دادن به تماشاگر که می‌تواند، چه به طور نمادین و چه در زندگی واقعی؛ از درگیر شدن با آن پرهیز کند.

معجونِ بزن و بکوب همجنس خواهانه مردانه، زن ستیزی و زبان نژادپرستانهٔ ناپختهٔ تارانتینو در فیلمهایی که اساساً سفید و مذکر هستند، نشانی از حساسیتهای اخلاقی او نسبت به اثرات زبان نژادگرایانه و جنسیت‌گرایانه بر زندگی روزمره، که بسیار بر سرش تبلیغ می‌کنند ندارد. این نکته ارزش اشاره دارد که نژادپرستی تارانتینو صرفاً خودش را در استفادهٔ وافر او از لاپوشانی‌های نژادپرستانه‌اش نشان نمی‌دهد، این را می‌توان در ارائهٔ تک بعدی سیاهان در داستان عامه پسند هم مشاهده کرد. تارانتینو از اظهار نظر یکی از فیلمسازان هم قماشش در جشنوارهٔ فیلم سان دنس بسیار یاد می‌کند «تو برای پسرهای سفیدپوست فیلمی را ساختی که معمولاً گیر بچه‌های سیاه می‌آید.»[22] حتی با فرض ستایش‌آمیز بودن این جمله، تارانتینو با به تصویر کشیدن دو شخصیت سیاه در داستان عامه‌پسند به عنوان قاچاقچی و آدمکش؛ به حساسیت سفیدپوستان نسبت به خشونت، خیانت می‌کند. تارانتینو در شخصیت‌پردازی این آدمها از نکات تحریک‌آمیز پنهان نیز استفاده می‌کند. مارسلوس، سلطان موادمخدر، زنی سفیدپوست دارد. تارانتینو با سرباز زدن از شکستن قالب وسواس‌آمیزی که در مورد جنسیت مذکر سیاهپوستان و رفتار قاچاقچیان باندباز وجود دارد، ظاهراً به ضرورت تنبیه کردن آدم یاغی سیاهپوستش پاسخ می‌دهد: اورا در معرض تجاوز تحقیرکننده و مفتضحانهٔ دو سفیدپوست دیوانهٔ لبنی قرار می‌دهد. اکثر مطبوعات پرطرفدار از این صحنهٔ وحشتناک تجاوز، ساکت گذشته‌اند و تنها به تمایلات همجنس خواهانهٔ تارانتینو اشاره کرده‌اند و نه به نژادپرستیش.

گذشته از این، جولز، شخصیت سیاه اصلی در داستان عامه پسند اساساً به صورت یک جامعه ستیز و شهرنشین تصویر شده است که انگار از آزار رساندن به دیگران، بیش از همه چیز لذت می‌برد. تارانتینو مرتکب عملی شرم‌آور می‌شود: زبان نبوی کلیسای سیاهپوستی را به کار می‌گیرد و فرازهایی از انجیل را در دهان جولز می‌گذارد تا پیش از گرفتن جان قربانیانش، آن را به زبان آورد.

نهایتاً، زمانی که جولز با یک مو فاصله از کنار مرگ می‌گذارد معتقد است که «حفظ»ش کرده‌اند و در نتیجه تصمیم می‌گیرد که جنایت را به خاطر لذایذ یک زندگی طولانی‌تر و بی‌شیله پیله‌تر کنار بگذارد. البته این چرخش ناگهانی وقایع به احساس ترحم او برای قربانیانش ربطی ندارد. پیشینهٔ زبان نبوی، که در فرهنگ سیاهان نقش زبان مقاومت و امید را داشته است، در داستان عامه‌پسند تا حد گفتاری حاکی از فساد و نشانی از انحطاط اخلاقی تنزل داده می‌شود.

مصاحبه‌ها و فیلمهای تارانتینو بیانگر آن هستند که استفادهٔ نژادپرستانهٔ او از زبان، به خصوص کاربرد بی‌شمار «کاکاسیاه» در داستان عامه‌پسند او در شمار مقلدان پست مدرن هیپی‌گری مد روز دههٔ پنجاه با آن سبکِ «سیاه» معتدلش قرار می‌دهد که او را قادر می‌سازد به تجاوزات نژادپرستانه بپردازد. اما با وجود این که تارانتینو، ایدهٔ نژادپرستی را در رأس برنامه‌هایش قرار می‌دهد، نهایتاً بر چیزی بیش از نژادپرستی نه چندان هیپی‌گرانه تأکید نمی‌کند. این نژادپرستی به پسران سفیدپوست امکان می‌دهد که هنگام صدا کردنِ «کاکا سیاه‌ها» با آسودگی خیال، یا شاید بهتر باشد بگوئیم با نخوت، بخندند، به آنها امکان می‌دهد که تصور کنند با ابداع دوبارهٔ نژادپرستی به نحوی از تأثیر آن بر خودشان خواهند گریخت. گری ایندیانا در نقدش بر داستان عامه‌پسند این احساس را به تمامی بیان کرده است:

تارانتینو با این باور مغازله می‌کند که حس‌گیری پرشروشور می‌تواند پوستش را سیاه کند، توهمی که دلقک‌های سفیدپوستی از قماش ساندرا برنارد و کامیل پاگلانیز به آن ایمان دارند. این حس سانتیمانتال هیپی‌گری سفیدپوستی تمام «اصالت» را از آنِ تجربهٔ سیاهپوستان می‌داند که در برابر آن تمام تجارب دیگر به دستمایهٔ کنایه‌های گروتسک بدل می‌شود. واقعاً واقعاً با حالا بودن معادل اخلاقاً سیاه بودن، و حتی برتر از آن قلمداد می‌شود: کلی آدم سیاهپوست اُفل هست، اما یک نفر آدم با حالِ اُفل پیدا نمی‌شود. نزد تارانتینوی داستان عامه‌پسند، سیاه بودن یک پوستهٔ پلاستیکی مقدس است؛ دستمایه‌ای اسطوره‌ای با اثرات وقعی و رمز و راز قرون وسطایی مخصوص به خودش.[۲۳]

بر نژادپرستی تارانتینو از طریق گرامیداشت مذکریت، که هویتش را از اعمال خشونت تهی مغز کسب می‌کند، و به تصویر کشیدن زنان تک بعدی تأکید می‌شود. اما در زمانه‌ای که نژادگرا و جنسیت‌گرا بودن مزیت است، ترکیب مضحکهٔ زیرکانه و کشت و کشتار سبک‌دار گزگی به دست تارانتینو می‌دهد تا زنان را از فیلم سگدانی کنار بگذارد، مگر برای نشان دادن جزئیات اندامشان. اما اگر زنان در آثار تارانتینو حضور یابند، یا به خشونت عمل می‌کنند، مانندِ صحنهٔ بالا کشیدن موادمخدر توسط اوما تورمن در داستان عامه‌پسند؛ یا اینکه پااندازهایشان از آنها به خشونت سوءاستفاده می‌کنند، مانند مورد پاتریشیا آرکت در داستان عاشقانه واقعی. سر آخر اینکه استفادهٔ تارانتینو از خشونت فوق واقعی، به همیاری مذکریت «با حال» انجام می‌شود که به سادگی نمایانگر نفرت پدرسالارانه از زنان همراه با پنهان کردن غرایز انسان ترین آن است.[۲۴]

ورای سانسور: سینما به نقش دستگاه آموزش

هدفم از نکاتی که در مورد داستان عامه‌پسند قلمی کردم، بیان این نکته است که سینما فضای عام وسیعی را در فرهنگ آمریکا اشغال می‌کند. درست است که این نظر بسیار تکراری جلوه می‌کند اما این امر نباید سبب عدم توجه به شناخت سینما به عنوان دستگاه آموزش گردد. به این معنی که، نمودهای خشونت ارائه شده در سینما، چنان که بسیاری از تهیه کنندگانی هالیوود ادعا می‌کنند صرفاً واقعیت را باز نمی‌تاباند. برخلاف آن، سینما حامل یک زبان اخلاقی و آموزش و پرورشی است. تهیه کننده‌ها و کارگردانها دائماً در پی معیارهایی برای چگونگی پردازش شخصیتها و گفتگوها هستند، اینکه از زیبایی شناختی شفاف و پر زرق و برق استفاده کنند یا نه، نمودهای گروههای عموماً در حاشیه را ارائه کنند یا نه، یا اینکه چگونه خشونت را در لابه‌لای انسجام بیرنگ داستان بگنجانند. اینها شمه‌ای است از فهرستی طولانی و طویل اما بیانگر آنست که فیلمها کارکردی آموزشی دارند چراکه «زبانی مختص خود برای القا و درک خشونت[۲۵] دارند.

در عین حال، سینما کارکرد آموزشی فراگیرتری دارد. سینما در ساختار خود، بیانگر دیدگاهی است نسبت به خاطرات، تاریخچه‌ها، روشهای زندگی، هویتها و ارزشهایی که همیشه پیشگویی نکاتی چند دربارهٔ تفاوتها، زندگی مشخص و آینده هستند. فیلم هم فرهنگ عامه را باز می‌تاباند، هم آن را شکل می‌دهد. با توجه به نقش مهم فیلمها در شکل دهی زندگی مردم نمی‌توان به بهانهٔ مسألهٔ آزادی و خود مختاری هنری که آنها را ورای هر نوع توصیف انتقادی قرار می‌دهد، فیلمها را جداگانه به قضاوت نشست. منظور این نیست که جو کلی سینما تحت سانسور شدید قرار گیرد اما به هر حال نمی‌توان فیلمهای هالیوودی را تنها به عنوان وسیله‌ای برای سرگرمی قلمداد کرد به همین ترتیب، فیلمسازان را نیز باید به عنوان گونه‌ای کارگر فرهنگی مورد بررسی قرار داد، یعنی مردمانی که با آفریدن مقوله‌های آموزشی، کارکردی همچون آموزشگران دارند. فیلمسازان با آفریدن فیلمها، جایگاهی برای آموزشی خارج از چارچوب رسمی آن می‌آفرینند.

خشونت سینمایی، چه به صورت آئینی چه به صورت فوق واقعی بینندگان را با تصاویر بی‌رحمانه و گروتسکی مواجه می‌کند که کارکرد آنها اغتشاش فکری و پی زدنِ چگونگی ارتباط کودکان و بزرگسالان با دیگران و اهمیت قائل شدن برای آنهاست. در دنیایی

که خشونت بی‌هدف آن را از هر معنایی تهی کرده است، باید به این پرسش پرداخت که فیلمسازان به عنوان کارگران فرهنگی، و مردم مخاطب آنها، چه تعهدی در قبال پردازش یک سیاست فرهنگی دارند که به محدودیتها و مسئولیتهای استفاده از خشونت در سینما بپردازد؟ چنین سیاستی باید مشخص کند که چگونه رسانه‌های جمعی و بالمردمی سینما می‌توانند مسئول آموزش کودکان و دیگران باشند تا بین اشکال متفاوت خشونت فرق قایل شوند، تا از بروز غیرضروری آن در زندگی واقعی پیشگیری کنند. و تا علل اجتماعی ریشه‌ای آن را در چشم‌انداز فرهنگی و اجتماعی وسیع‌تر بیابند. خشونت صرفاً یکی از کارکردهای قدرت نیست؛ خشونت در عین حال عمیقاً به چگونگی شکل‌گیری عوامل فردی و اجتماعی در جایگاههای گوناگون فرهنگی وابسته است. سینما به عنوان یک جزء مهم فرهنگ عامه باید از طریق پیوندش با سایر محیطهای فرهنگی، مانند مدرسه، نمادهای مذهبی، رادیو، فرهنگ عامه و سایر رسانه‌های الکترونیکی درک شود. پیوند دادن سیاست فرهنگی با تعهدات اخلاقیِ جو سینمایی عام، مسایلی بنیادی در مورد دموکراتیزه کردن فرهنگ را نیز پیش می‌کشد. این مسائل به مالکیت، قدرت و حاکمیت مربوط هستند، و به این نکته اشاره می‌کنند که چه کسانی به ابزارهای ارائهٔ فرهنگ دسترسی دارند و چه کسانی نه، و دموکراسی چگونه ممکن می‌شود، هنگامی که بخش اعظم فرهنگ رسانه‌ای مبتنی بر نابرابری است؟[۲۶]

در عصر اطلاعات نوین پیش رو، باید که کارگران فرهنگی و آموزشگران پرسشهایی مهم را پیش کشند: با توجه به این که نمودهای خشونت تهدیدی هستند «نه تنها نسبت به سلامت ملی ما بل نسبت به توان بالقوهٔ ما برای تبدیل شدن به یک دموکراسی مشارکتی واقعی.»[۲۷] از سینما توقع داریم که چگونه معلمی باشد؟ اینکه به سادگی فیلمسازان و دست‌اندرکاران تلویزیون را به خاطر تبلیغ خشونت در امریکا سرزنش کنیم سبب می‌شود که توجه همگانی از وجود ریشه‌های چرکین خشونت در قلب زندگی اجتماعی و اقتصادی امریکا، منحرف شود علاوه بر این، سرزنش کردن رسانه‌ها، باعث می‌شود که آموزشگران، فعالان اجتماعی، سیاستمداران و سایر کارگران فرهنگی را از پذیرفتن نقششان به عنوان شهروندانی منتقد؛ باز داریم؛ شهروندانی که موظفند روابط پیچیدهٔ بین خشونت القا شده توسط رسانه‌ها و واقعیت خشونتی را که در زندگی هر روزه تجربه می‌کنیم، بیان کنند. و این چالشی است که در زمانهٔ ما، رودررویمان قرار گرفته است، فرهنگ رسانه‌ها یکی از مهمترین منابع آموزشی این زمانه است؛ زمانه‌ای که در آن، جامعهٔ ما فرهنگ خشونت را جایگزین فرهنگ دموکراسی می‌کند ■

۱. جیم نورکاس، «احیاء نژادگرایی، چگونه رسانه‌ها اجازه می‌دهند که علم کاذب‌خوش ناتوس در بحث بر سر نژاد، حرف آخر را بزند» Extral، ژانویه / فوریه ۱۹۹۵، ص ۱۲

۲. لوری آسیوز، «بارگیری از قربانیان جنایات اعلام شدهٔ سیاهان» Baston Globe، ۹ دسامبر ۱۹۹۳، ص ۳.

۳. پرخاش رسانه‌ها به جوانان در کار مایک مایلز به تفصیل شرح داده شده است. «پرخاشگری به جوانان: افسانه‌های رسانه‌ها دربارهٔ نوجوانان» Extral، مارس / آوریل ۱۹۹۲، صص ۱۳-۸

۴. «خشونت، جوانان آمریکا را هدف می‌گیرد» Center Daily Times، ۱۸ ژوئیه ۱۹۹۳، ص ۳

۵. ژ. گیرارو، «قالب‌بندی سیاهان: تصویر امریکایی‌های افریقایی الاصل در سینمای دههٔ ۱۹۹۰» Cineaste، ۲۰، ش ۲ (۱۹۹۳)، ۲۸

۶. راستم باراکوها، «دوروتی آیداهو: انحرافها، معماها و لحظاتِ خشونت» Third Text، ش ۲۳، (پاییز ۱۹۹۳)، ۲۸

۷. این ارقام از تحقیق ویلیام کالینز، منتقد فیلم برداشت شد که در کار کارل تایتینگل به آن اشاره شده است. On the edge (نیویورک: Basic Books ۱۹۹۳)، صص ۱۷۱-۱۷۰

۸. لوئیس لفام، «شبکه منفصل» Harper's، مارس ۱۹۹۵، صص ۳۳-۳۲

۹. ویوین صاب شک، به نقل از مقالهٔ «بوید مک کینی، «خشونت: قوی و ضعیف» film Quaiterly، ۴۶، ش ۲ (۱۹۹۳)، ۳۲-۱۶

۱۰. باراکوها، «دوروتی آیداهو» صص ۵۲-۵۱

۱۱. این مسأله در کار سوزان جفرد بررسی شده است. جان سخت‌ها: مذکریت هالیوود در دوران ریگان (نیویورک: نیوجرسی: انتشارات دانشگاه راتجرز، ۱۹۹۲)

۱۲. هانا آرنت: اینمن در اورشلیم، گزارشی از فراگیر بودن شیطان» (نیویورک: Viking، ۱۹۶۳)

۱۳. هولی اسکلار، «جوان و محکوم طبق نمونه‌ها» Z magazine، ژوییه، اوت ۱۹۹۲، ص ۵۲

۱۴. در این زمینه به کار مایکل دایسن رجوع کنید. بازتاب سیاه: نقد فرهنگی امریکایی‌های افریقایی الاصل (مینه آپولیس، انتشارات دانشگاه مینه‌سوتا ۱۹۹۳)؛ و بل هوکز، ریخت، نژاد و نمودهای سیاهان (بوستون، انتشارات South End، ۱۹۹۲)

۱۵. ریچارد جی. هرنشتاین و چارلز موری، توس ناتوس، هوش و طبقهٔ اجتماعی در زندگی امریکایی (نیویورک، انتشارات Free، ۱۹۹۴)، ص ۵۲۶

۱۶. اظهارات تارانتینو در مقالهٔ تونی کراول، «تنتین تارانتینو» Film Review، نوامبر ۱۹۹۴، ص ۳۲.

۱۷. باراهوکا، «دور و بر آیداهو» ص ۵۰

۱۸. باراهوکا، «دور و بر آیداهو» ص ۵۰

۱۹. بل هوکز در تحلیل داستان عامه پسند به این مسأله اشاره می‌کند. او می‌نویسد «جنبهٔ جالب فیلمهای تارانتینو این است که او کاری می‌کند که آن همه کثافت به نظر آدم چنان خندهدار بیاید که فکر کنی سر همه می‌آید و همه می‌فهمند که چقدر الکی است. همین جا است که وارد منطقهٔ خطر می‌شویم. مردم به پوچ بودن این چیزها بخندند و به آن عادت کنند. مجاورت بیشتر با این جور چیزها، هیچ کمکی به جلوگیری از بروزشان نمی‌کند» بل هوکز، «طناب با حال» Art forum، مارس ۱۹۹۵، صص ۶۵-۶۳.

۲۰. تارانتینو، نقل قول از مقالهٔ پیترمک الوی، «هر چیز که آخرش خشن تمام شود، خوب است»، The Newyork Times Magazine، ۶ دسامبر ۱۹۹۲، ص ۸۰

۲۱. نقل قول از مقالهٔ پیتر بیسکایند، «یک مؤلف زاده می‌شود»، Premiere، نوامبر ۱۹۹۳، ص ۱۰۰.

۲۲. نقل قول از مقالهٔ لیزا کندی، «فیلم باز مادرزاد»، Village Voice، ۲۵ اکتبر ۱۹۹۳، ص ۳۲.

۲۳. گری ایندیانا، Art forum ،Geek Chic، مارس ۱۹۹۵، صص ۶۵-۶۳

۲۴. تحلیل جالب دیدگاه تارانتینو نسبت به زنان را در مقالهٔ رابین وود بیابید، "Slick Sitick"، Art forun، مارس ۱۹۹۵، صص ۶۶-۶۳ و ۱۱۰؛ و هوکز، «طناب باحال» صص ۶۶-۶۳، ۱۱۰

۲۵. باراهوکا، پیشین.

۲۶. به مقالهٔ هربرت ای. شیلر رجوع کنید، «موتسمهٔ فرهنگ» (نیویورک، انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۸۹)

۲۷. مایکل راد، «خشونت و نهی‌سازی امریکا از معناء» Tikkun، ۹، ش ۱ (۱۹۹۴)، ۸۷

1 . Ritualistic
2 . Symbolic
3 . hyper - real