این فقط یک فیلم است

■ دانیل مندلسن
■ ترجمهٔ لیدا کاوسی

بیل را بکش (قسمت اول)
نویسنده و کارگردان: کوئنتین تارانتینو.
مدیر فیلمبرداری: رابرت ریچاردسن.
موسیقی: RZA.
بازیگران: اوما تورمن، دیوید کارادین، داریل هانا، مایکل مدسن، لوسی لیو، ویویکا ای. فاکس، سانی شیبا.
محصول ۲۰۰۳ آمریکا. ۹۳ دقیقه

۱

بیل را بکش - قسمت اول، چهارمین فیلمی که کوئنتین تارانتینو نوشته و کارگردانی کرده، دربارهٔ خیلی چیزهاست، اما خشونت واقعاً یکی از این چیزها نیست. نمی‌گویم این فیلم خشن نیست. از میان بحث‌های مختلفی که از هنگام آغاز فیلمبرداری دربارهٔ فیلم درگرفته است - اولین آن‌ها مربوط بود به اقدام تهیه‌کنندگان در اعلام این موضوع که می‌خواهند چیزی را که قرار بود یک فیلم باشد به دو بخش تقسیم کنند (نسخهٔ دوم در فوریه عرضه می‌شود) - هیچ‌کدام به‌شدت بحثی نیست که دربارهٔ کشت و کشتار گرافیکی فیلم درگرفته است. در **بیل را بکش** (در میان تمام چیزهای دیگر) می‌بینید که دو زن جوان تا سرحد مرگ با هم نزاع می‌کنند و یکی از آن‌ها جلوی چشم‌های متعجب دختر کوچک‌اش، با یک چاقوی بزرگ آشپزخانه به قتل می‌رسد. زنی باردار در روز عروسی‌اش به‌طرز وحشیانه‌ای کتک می‌خورد، و بعد، از فاصله‌ای نزدیک گلوله‌ای به مغزش شلیک می‌شود؛ زبان مردی از حلقومش بیرون کشیده می‌شود؛ تصویری گرافیکی از گردن زدن با شمشیر سامورایی؛ بدن‌های قطعه‌قطعه‌شده؛ به صلابه‌کشیدن با وسایل مختلف؛ و در صحنه‌ای که آدم وسوسه می‌شود که آن را نقطهٔ اوج بنامد، البته اگر اصلاً

منحنی روایتی‌ای در فیلم وجود داشته باشد. نبردی بیست‌دقیقه‌ای میان یک زن تنهای آمریکایی و ده‌ها گنگستر توکیویی درمی‌گیرد، که در آن دست و پای تعداد کثیری از گنگسترها قطع می‌شود. در این بخش تارانتینو آن‌قدر ضرب و جرح و خونریزی در فیلمش گنجانده که صحنهٔ کشتن نهایی نوعی خلاصی تلقی می‌شود و به‌نظر آدم مطبوع می‌رسد: بخش بالایی سر یک زن جوان کیمونوپوش، در میان یک باغ ژاپنی آرام و پوشیده از برف، کاملاً دقیق بریده شده است. البته حجم زیاد از خشونت افراطی برای طرفداران تارانتینو چیز تازه‌ای نیست. **سگدانی** (۱۹۹۲) اولین فیلمی که او نوشت و کارگردانی کرد، یک صحنهٔ شکنجهٔ تقریباً غیرقابل‌دیدن است که در آن‌زمان، به تخیل مخاطبان و منتقدان مستولی شد و از آن هنگام معروف شده است؛ در این فیلم، یک مجرم خرده‌پای جامعه‌ستیز گوش پلیس جوانی را با همراهی یک موسیقی پاپ سریع، آرام‌آرام می‌بُرد و پس از آن، وی را با بنزین آغشته می‌کند تا زنده‌زنده بسوزاندش. این پیام‌آور وقایع آتی بود: از آن‌زمان، در تمام فیلم‌هایی که تارانتینو نوشته یا کارگردانی کرده این نوع صحنه‌های سادیستی و خشونت گرافیکی وجود داشته است که در متن جنایتی اتفاقی و گاه بی‌دلیل جای گرفته‌اند.

رمانس واقعی، نخستین فیلم تجاری که تارانتینو نوشت (در سال ۱۹۸۷؛ تونی اسکات این فیلم را کارگردانی و در سال ۱۹۹۲ اکران کرد)، ضرب و جرح با یک دربازکن و کتک‌خوردن طولانی زنی جوان را به تصویر می‌کشد؛ هم **رمانس واقعی** و هم فیلم بسیار موفق و محبوب تارانتینو، **داستان عامه‌پسند** (۱۹۹۴)، مردانی را نشان می‌دهد که به اندام جنسی‌شان لگد زده و شلیک می‌شود؛ **داستان عامه‌پسند** با صحنه‌ای از شکنجهٔ سادومازوخیستی و تجاوز به هم‌جنس پایان می‌یابد. به‌علاوه، صحنه‌ای مشهور نیز دارد که مردی را به تصویر می‌کشد که سرنگی پر از آدرنالین را در قفسهٔ سینهٔ زنی فرو می‌کند که بیش از حد هروئین مصرف کرده است.) **قاتلین بالفطره** که تارانتینو در سال ۱۹۸۹ آن را نوشت و الیور استون آن را کارگردانی کرد، دربارهٔ زوج جوان بی‌اخلاقی است که با جنایت خوش می‌گذرانند؛ **From Dusk Till Down** (۱۹۹۵) مجموعه‌ای عجیب و غریب دربارهٔ رویارویی خون‌آشامی سفاک است با دو برادر خلافکار بی‌خبر - یکی دزد بانک و دیگری متجاوزی جنسی که تارانتینو نقش او را بازی می‌کند - که منتظر ملاقات با همکارشان هستند. درواقع، تمام فیلم‌های تارانتینو دربارهٔ مجرمان رده‌پایینی است که در جرایم پیچیده‌ای درگیر می‌شوند و ماجرا سرانجام گره می‌خورد و فهمیدن دلیل آن دشوار نیست؛ دزدان خائن و موادفروش‌ها از رعایت فرمان ششم اکراه چندانی ندارند.

آن‌چه بسیاری از مردم را از خشونت موجود در فیلم‌های تارانتینو، ناراحت می‌کند، خود خشونت نیست - هرچه‌قدر هم توأم با خونریزی باشند، وحشیانه‌تر از مثلاً فیلم **ترمیناتور** نیستند و بی‌پردگی آن‌ها مشمئزکننده‌تر از هیچ‌یک از فیلم‌های **بیگانه** نیست که بسیار محبوب‌تر از فیلم‌های تارانتینو اند - بلکه روش بی‌تکلف و حتی گهگاه کمیک ظهور خشونت در فیلم‌های اوست. از نظر بسیاری از منتقدان آثار تارانتینو، خشونت - مانند گوش‌بری در **سگدانی** - اغلب بی‌دلیل به‌نظر می‌رسد و چندان در خدمت پیشبرد پیرنگ یا شخصیت‌پردازی نیست، بلکه برای تنبیه تماشاگران است - او می‌خواهد دریابد که تحمل مخاطبان چه‌قدر است. این فکر ممکن است عجیب به‌نظر برسد، اما خود تارانتینو هم مدافع آن است. او اخیراً در شرح حالی در نیویورکر، که مصادف بود با زمان اکران **بیل را بکش**، چنین گفت: «تماشاگر و کارگردان. این ارتباطی سادومازوخیستی است و تماشاگر مازوخیست است. همین هیجان‌انگیز است!» (با دیدن فیلم‌های تارانتینو، نمی‌شود به این فکر نیفتاد که آیا سادیسم نوعی عمل جبرانی نیست که بازتاب اضطراب از مردانگی و خیلی وقت‌ها، اضطراب از جنسیت محسوب می‌شود؟) در **سگدانی**، یکی از دزدها از فهمیدن این‌که اسم مستعارش «آقای صورتی» است ناراحت می‌شود. **رمانس واقعی** و **داستان عامه‌پسند** صحنه‌های تأثیرگذاری را به تصویر می‌کشند که در آن‌ها شخصیت‌های مذکر در برابر شوخی‌های جنسی هم‌جنس‌گرایانه واکنش شدیدی نشان می‌دهند. فیلم **داستان عامه‌پسند** فیلمی است که نقطهٔ اوج آن تجاوز به هم‌جنس است.

دیدن فیلم‌های تارانتینو مانند گیرافتادن توی اتاقی با کسی است که، مثل بیش‌تر شخصیت‌های این کارگردان، واقعاً نمی‌تواند دربارهٔ بخش‌های محشر فیلم‌هایی که دیده حرف نزند. اگر آدم در این شوق مفرط شریک باشد، این وضعیت سرگرم‌کننده است، اما اگر نباشد، حوصله‌اش سر می‌رود

تارانتینو به دلیل خشونتی که بدون هیچ اظهار نظر اخلاقی‌ای به نمایش می‌گذارد، به دلیل شرم نوجوانانه دربارهٔ مسائل جنسی بزرگسالان در فیلم‌هایش - او در سال ۱۹۶۲ متولد شد و از این‌رو متعلق به نسل اول کارگردان‌هایی است که با تلویزیون کابلی و دستگاه ویدئو بزرگ شده‌اند و انگار تعهد داده‌اند که دائم این را تکرار کنند - در ذهن بسیاری از مردم تبدیل به نمادی برای نسلی از آمریکایی‌ها - اغلب مردها - شده است که حساسیت اخلاقی‌شان به خشونت به‌طرز نگران‌کننده‌ای بر اثر فزونیِ فیلم‌های سرگرم‌کننده کاهش یافته است.

آسان می‌توان فهمید که چرا **بیل را بکش** جنجال‌های بی‌شماری را برانگیخت و به‌گونه‌ای غیرمعمول توجه مطبوعات را به خود جلب کرد. این فیلم به‌نوعی نقطهٔ اوج تلقی شده است - خشن‌ترین فیلم فیلمسازی که به دلیل علاقه‌اش به خشونت معروف است. تقریباً تمام نقدهای مربوط به این فیلم، چه تحسین‌آمیز و چه مخالف، به اشارات اخلاقی و زیبایی‌شناسانهٔ سکانس‌های مربوط به هنرهای رزمی و صحنه‌های خونریزی‌های عجیب و غریب آن پرداخته‌اند. (تارانتینو اغلب تأکید کرده که از نظر او خشونت در فیلم‌های جنایی هم‌تراز سکانس‌های رقص در فیلم‌های موزیکال است.) درکل، منتقدان به دو گروه تقسیم شده‌اند. گروه اول کسانی هستند که صحنه‌های رقص مانند خشونت فیلم را نشانهٔ ناخوشی فرهنگی می‌دانند. دیوید دنبی، با پیش‌بینی این‌که عده‌ای براساس این واقعیت که خشونت فیلم استیلیزه‌تر از آن است که جدی گرفته شود، از آن دفاع خواهند کرد، در نقد خود در نیویورکر نوشته در مورد این موضع‌گیری «مشکل کوچکی» هست و آن این است که:

> یک تصویر فیلم‌شده تأثیری جدی بر واقعیت دارد. تصویر یک گل سرخ را شاید بتوان از فیلتر عبور داد، به طریقهٔ دیجیتالی دوباره رنگش کرد، یا به شکل‌های عجیب و غریب درآورد، اما این تصویر همچنان تداعی‌های خود را با دنیای واقعی حفظ خواهد کرد - لطافت، عطر، حالت رمانتیک‌اش همان است که از گل سرخ سراغ داریم. تارانتینو از ما می‌خواهد که این تداعی‌ها را رها کنیم، که این به معنی رهاکردن خودمان است.

این اساساً بحثی افلاطونی است - که در آن، بحث اصلی مربوط است به رابطهٔ رنج‌آور میان تقلید دقیق از واقعیت و خود واقعیت. این بحثی است که تاریخ‌شناس و منتقد سینمایی، دیوید تامسن نیز در مقاله‌ای طولانی و جاه‌طلبانه در ایندیپندنت، در هنگام آغاز اکران فیلم مطرح کرده است. در آن مقاله تامسن ارتباط بین خشونت را که مصرف‌کنندگان جوان فرهنگ عامه معمولاً در معرض آن قرار دارند و خشونت جامعه‌ای که هم‌اکنون در آن زندگی می‌کنیم، با ذکر جزئیات و اضطرابی آشکار کشف می‌کند:

> منظورم این نیست که بگویم این فیلم منبع و الگوی تمام اشتباهات جامعهٔ مدرن است. اما یقیناً فکر می‌کنم دنیای سینما، که شامل کسانی می‌شود که دیوانه‌وار به همهٔ فیلم‌ها علاقه‌مندند، باید با دقت بسیار این نکته را بررسی کند که وقتی به تصاویری با خشونت بی‌پایان نگاه می‌کنیم و هیچ احساس آزردگی و یا هر بازتاب دیگری در ما به‌وجود نمی‌آید، چه چیز در ذهن‌مان رخ می‌دهد. من به‌شخصه دیگر مطمئن نیستم که پیام‌ها به نسل‌های مختلف به میراث نرسند، به جریان خون‌شان، به سیستم عصبی‌شان و به انگشت‌هاشان که ماشه را می‌فشارد.

این بحث اخلاقی به‌طور اجتناب‌ناپذیری باعث افزایش ایرادهای زیبایی‌شناختی می‌شود: تامسن این نکته را مطرح می‌کند که با آن‌که تمام فیلم‌های تارانتینو خشن بودند، حداقل قبلی‌ها دربارهٔ «آدم‌ها» بودند، او از روشی که تارانتینو در فیلم جدیدش درپیش گرفته اظهار تأسف می‌کند که در آن او برای رسیدن به آن‌چه خود «خشونت ناب سینمایی» می‌خواند، «شخصیت و گفت‌وگو» را نادیده می‌گیرد. این باعث شده که تامسن به نوبهٔ خود، فیلم جدید را «نسخه‌ای جمع‌وجور از بازی‌های ویدئویی کودکانه» تلقی کند و آن را مردود بشمارد.

گروهی دیگر از منتقدان که شاید امروزی‌تر باشند، با این بحث‌های قدیمی این‌گونه مخالفت کرده‌اند که **بیل را بکش** را باید دقیقاً به چشم بازی نگاه کرد؛ زیرا خشونت فیلم، همان‌طور که نویسندهٔ آن مقاله در نیویورکر می‌گوید، آن‌قدر «استیلیزه و بامزه»، آن‌قدر اغراق‌آمیز و کاریکاتوری است و رودهای خون آن آن‌قدر آشکارا ساختگی و قتل‌هایش چنان غیرواقعی و پرجزئیات است که واقعاً نمی‌توانیم جدی‌اش بگیریم. بنابراین مثلاً ریچارد کورلیس در تایم نوشت که:

> این فیلم واقعاً دربارهٔ حرکت (motion)، احساس (emotion)، و «فیلم‌بودن» فیلم است...؛ فوران عشق به سینما در وجود متصدی خنگ سابق و خائن امروزی فیلم‌های اکشن پرطرفدار. **بیل را بکش** نامهٔ تشکرآمیز او به فیلم‌های حماسی کنگ‌فویی هنگ‌کنگی، درام‌های گنگستری یاکوزایی ژاپنی و وسترن‌های اسپاگتی دههٔ هفتاد ایتالیا و فیلم‌های ترسناکی است که احساسات او را شکل دادند.

در این جملات واقعیتی نهفته است؛ یکی از بخش‌های کاملاً مستند زندگی‌نامهٔ تارانتینو این است که وی پنج سال در فروشگاه ویدئویی در کالیفرنیا فروشنده بود و در آن‌جا مجذوب دانش بسیار دایرةالمعارف‌گونهٔ فیلم‌های ژانر شد - آسیایی، مکزیکی، آمریکایی - که بر تمام آثار او تأثیر گذاشت - که پر از اشارات پیچیده و نقل‌قول از فیلم‌های دیگرند. اتفاقی نیست که شخصیت‌های فیلم‌هایش به‌طرزی وسواس‌گونه، حتی جنون‌آمیز، دربارهٔ فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیونی و آوازهای عوام‌پسند حرف می‌زنند. **رمانس واقعی** با ستایش پراحساس قهرمان جوان فیلم از الویس و ستارهٔ ژاپنی هنرهای رزمی، سانی شیبا (که در فیلم **بیل را بکش** در نقش استاد شمشیرساز ظاهر می‌شود) آغاز می‌شود. **سگدانی** با بحث چند دزد دربارهٔ معنی ترانهٔ «Like a Virgin» مدونا آغاز می‌شود. در **داستان عامه‌پسند** صحنهٔ مهمی هست که در رستورانی می‌گذرد و پیش‌خدمت‌هایش خود را به شکل مریلین مونرو و بادی هالی درآورده‌اند (سرپیش‌خدمت اد سالیوان است که خودش کافی است)؛ **جکی براون** (۱۹۹۷) با حرف‌های اسلحه‌فروشی شروع می‌شود که دربارهٔ تأثیر «فیلم‌های سینمایی هنگ‌کنگی» بر عادت‌های خرید مشتریانش توضیح می‌دهد. نقش او را ساموئل جکسن بازی می‌کند. او می‌گوید «قاتل یک اسلحهٔ کالیبر ۴۵ داشت». «آن‌ها هم یک اسلحهٔ کالیبر ۴۵ می‌خواهند.» اما باز هم این امکان هست که «فیلم‌بودن» آثار تارانتینو و ارجاع بی‌پایان به سایر فیلم‌ها، خود مشکلی بسیار بزرگ‌تر از خشونت آن باشد. درواقع، اگر برای مدت کوتاهی محتوای آخرین فیلم تارانتینو، و اعمال خشونت‌آمیزی را که این‌چنین پرزرق‌وبرق ارائه می‌شوند، فراموش کنید، مجبور می‌شوید به این فکر کنید که ارجاع‌های بی‌شمار فیلم‌های او و اشارات آن دقیقاً چیست و فرهنگ تفریحات عامه‌پسند چه چیز به انسان می‌دهد - صرف‌نظر از احترامی که برای توانایی خستگی‌ناپذیر تارانتینو در نقل‌قول و اشاره به هزاران فیلمی که بارها و بارها تماشای‌شان کرده است قائلیم. پاسخ به این پرسش بسیار دشوارتر از دیدن چند سر بریده است که بر زمین افتاده.

۲

شکی نیست که **بیل را بکش** به‌ندرت رضایت سنتی درام را در مخاطب ایجاد می‌کند - حتی درام‌های متعلق به ژانرهایی خاص همچون ژانر هنرهای رزمی یا وسترن اسپاگتی. با درنظرگرفتن این‌که فیلم مذکور شکل رضایت‌بخش‌ترین نوع روایت - یعنی قصهٔ انتقام - را به خود گرفته است، این نکته عجیب است. (در نوشته‌ای که درست پس از تیتراژ اول می‌آید چنین آمده: «انتقام غذایی است که بهتر است سرد سرو شود - ضرب‌المثل قدیمی کلینگن.» اشاره به نژاد شرور بیگانه در مجموعهٔ **پیشتازان فضا** این نکته را به یاد صاحب‌نظران می‌آورد که این ضرب‌المثل را یکی از شخصیت‌های قسمت دوم فیلم **پیشتازان فضا** نقل کرده است.) قهرمان زن آن تنها با نام عروس شناخته می‌شود. او عضو سابق گروهی از آدمکشان حرفه‌ای است که نام آن گروه آدمکشان افعی قاتل (DIVAS) است - از آن‌نوع گروه‌هایی که سریال‌های خاص دههٔ هفتاد تلویزیون، مانند **فرشتگان چارلی**، باعث شهرت‌شان شد. در فیلم **داستان عامه‌پسند**، معشوقهٔ یک فروشندهٔ مواد مخدر، که اوما تورمن نقش وی را ایفا می‌کرد و در این فیلم نیز نقش عروس را بازی می‌کند، به یکی دیگر از شخصیت‌ها، که زمانی در قسمت اول مجموعه‌ای موسوم به **Fox Force Five** بازی کرده بود، راجع به «یک مشت دختر لوند» حرف می‌زند که «نیرویی هستند که باید با آن‌ها طرف شد»: یک دختر موبور، یک دختر ژاپنی، یک سیاه‌پوست، یک فرانسوی، یک دختر که در کار با چاقو متخصص است و غیره. بنابراین DIVAS که همین نوع آدم‌ها را شامل می‌شود، نوعی شوخی خودمانی با طرفداران تارانتینو است.

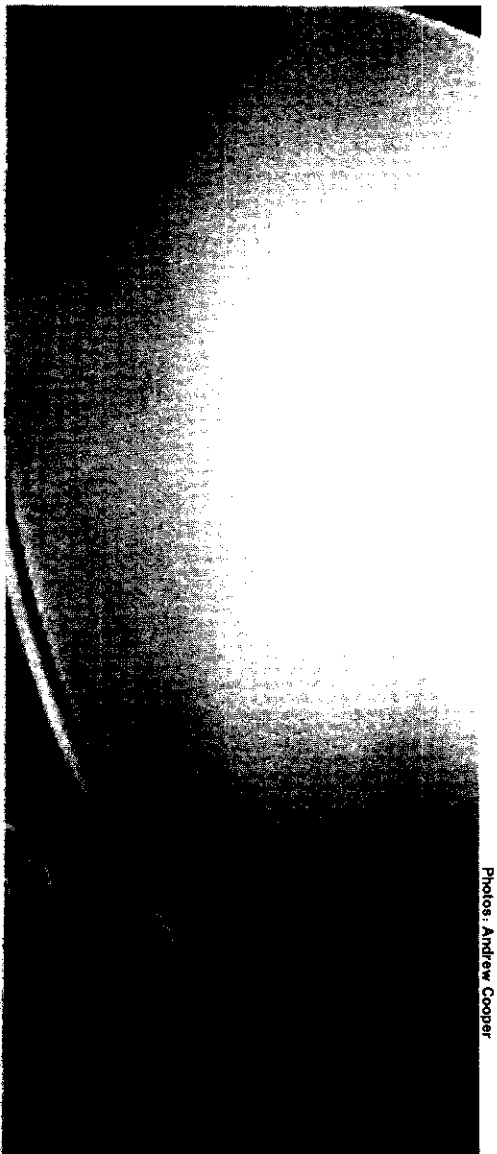
بنا به دلایلی که هرگز در قسمت اول ذکر نشد، شاید به‌دلیل تقسیم دیرهنگام فیلم به دو قسمت، عروس از زندگی حرفه‌ای به‌عنوان تبهکاری حرفه‌ای دست کشیده و احتمالاً بنا به همان دلیل گروه DIVAS و سردسته‌اش، بیل، در روز عروسی، او را به‌همراه شوهر آینده و سایر مهمانان جشن مورد حمله قرار می‌دهند. (این را می‌دانیم، زیرا در فلاش‌بکی اجساد آن‌ها را بر زمین می‌بینیم.) با آن‌که بیل از فاصله‌ای نزدیک به سر او شلیک می‌کند، عروس زنده می‌ماند، بعد از دورهٔ کمایی چهارساله بیدار می‌شود و طرح انتقام سخت خود را می‌ریزد.

اکشن موجود در **بیل را بکش** دو قتل انتقام‌جویانه را شامل می‌شود. (حداقل دوتا: وقتی که عروس بیدار می‌شود، نخست آن کارگر فاسد بیمارستان را می‌کشد. عروس به‌طور اتفاقی شنیده که آن کارگر بدن بی‌حرکت او را برای سکس کرایه کرده بود.) تارانتینو به‌خاطر به‌هم‌ریختن گاه‌گاه ترکیب وقایع معروف است. او اغلب به آدم وقوع حادثه‌ای را نشان می‌دهد، اما بعداً با استفاده از فلاش‌بک علت وقوع آن را به تصویر می‌کشد - و **بیل را بکش** از این‌نظر استثنا نیست: دومین قتل انتقام‌جویانه‌ای که صورت می‌گیرد، درواقع اولین قتلی است که تماشاگر می‌بیند. در آغاز فیلم، عروس وارد خانهٔ یکی از همکاران سابق خود، ورنیتا گرین (با نام رمز کله‌مسی) می‌شود که نقش وی را ویویا ای‌فاکس بازی می‌کند. پس از نبرد تن‌به‌تن وحشیانه‌ای، با چاقوخوردن ورنیتا، جلوی چشمان دختر کوچکش که خاموش نگاه می‌کند، ماجرا به پایان می‌رسد. بعد از آن می‌بینیم که چه اتفاقاتی پیش‌تر رخ داده: سفر عروس به توکیو برای یافتن رد و کشتن عضو دیگر DIVAS، اُرن ایشی (که با نام دهن‌پنبه‌ای هم معروف است و نقش او را لوسی لیو بازی می‌کند) که اکنون در مقام رئیس تمام رؤسا در دنیای زیرزمینی یاکوزا حاکم است. (نام خانوادگی او، با اشارهٔ تلویحی دیگری به علاقهٔ تارانتینو به فیلم، ستایشی است از دو فیلمساز ژاپنی: ترو ایشی که فیلم‌های **یاکوزا** را در دههٔ شصت کارگردانی کرد و تاکاشی ایشی که قسمت اول و دوم فیلم **فرشتهٔ سیاه** را که دربارهٔ انتقام زنان است ساخت.) بخش مربوط به اُرن در این فیلم سینمایی فلاش‌بکی را به تصویر می‌کشد که به سبک کارتون‌های آنیمی ساخته شده است و کودکی هولناک اُرن را نشان می‌دهد: وقتی او هشت سال داشت یکی از رؤسای یاکوزا والدین او را در برابر چشمانش کشته بود. او وقتی بزرگ می‌شود و به سن یازده‌سالگی می‌رسد، آن مرد را به روشی هولناک، که انتظارش می‌رفت، به قتل می‌رساند.

مشکل‌سازترین نکته دربارهٔ تارانتینو و آثارش نه خشونت بلکه بی‌محتوایی و انفعال آن‌هاست، این احساس که آدم نه در حضور یک خالق اثر، بلکه در حضور یکی از تماشاگران قرار گرفته است - کسی که قادر نیست دربارهٔ زندگی واقعی چیزی بگوید زیرا هرچه می‌داند حاصل فیلم‌های سینمایی است

برای غلبه بر این دشمن مخوف، عروس به سلاح مناسبی نیاز دارد: یک شمشیر افسانه‌ای سامورایی ساختهٔ دست استاد شمشیرساز هاتوری هونزو. (این شخصیت از فیلم‌های ژاپنی وام گرفته شده که در آن‌ها سانی شیبا نقش استاد را ایفا می‌کرد و در این‌جا نیز مجدداً همان نقش را ایفا می‌کند.) عروس سرانجام با استفاده از این شمشیر مخوف، در آن رویارویی نهایی، فوجی از همکاران اُرن را پیش از بریدن جمجمهٔ خود اُرن، به قتل می‌رساند. اما عروس ابتدا نزدیک‌ترین همدست اُرن را مثله می‌کند و بدن او را که هنوز جان دارد، پس از اتمام قتل‌عام، جلوی در ورودی بخش اورژانس بیمارستانی در توکیو می‌گذارد تا هشداری باشد برای بیل. آن‌گاه فیلم پایان می‌یابد.

به‌ندرت منتقدی اشاره کرده که همهٔ این‌ها واقعاً بسیار کسالت‌آور است - اکشن صحنه‌های خشونت بسیار



Photos: Andrew Cooper

بی‌ترتیب به‌نظر می‌رسد، روایت آن ناقص است و به‌خاطر رنگ و سروصدایش بسیار ملال‌آور است. اگر احساس بی‌تفاوتی به آدم دست دهد، دلیلش آن است که تارانتینو توجه خود را به گونه‌ای افراطی (همچون قبل) به طراحی حرکات معطوف کرده و داستان را نادیده گرفته است. هرگز نمی‌فهمیم عروس چرا (و درواقع با چه کسی) ازدواج کرد، چرا خودش را اصلاح کرد و DIVAS را کنار گذاشت، چرا اقدام به قتل وی کردند، ارتباطش با ورنیتا و اُرن چگونه بود، چرا آن‌ها اولین کسانی هستند که کشته می‌شوند (البته اگر واقعاً اولین کشته‌ها باشند). چرا بیل خواستار مرگ اوست: این پرسش‌هایی است که تارانتینو یا به آن‌ها علاقه‌ای ندارد یا برای قسمت دوم فیلم خود باقی گذاشته است. نتیجه آن است که خشونت، با آن‌که هنرمندانه اجرا شده، هرگز به نقطهٔ اوج نمی‌رسد - اصلاً به‌نظر نمی‌رسد که فیلم کاری اخلاقی یا احساسی می‌کند. تصویر تکان‌دهندهٔ نهایی **بیل را بکش** درست همان تأثیر احساسی نبرد وحشیانهٔ آغازین فیلم را دارد؛ می‌توان در هر نقطه‌ای تماشای فیلم را آغاز کرد بی‌آن‌که تأثیر آن تغییر چندانی کند. از این‌نظر، فیلم تارانتینو با الگوی ژانر خود تفاوت دارد. در این فیلم، تصاویر رو به اوج خشونت هر چند با سادگی، برای رسیدن به احساس رضایت به‌کار می‌روند و اغلب نیز نتیجه می‌دهند.

درواقع، می‌توان گفت که **بیل را بکش** از این‌نظر با فیلم‌های قبلی خود تارانتینو هم به‌شدت فرق دارد، فیلم‌هایی که در آن‌ها (می‌توان در این مورد بحث هم کرد) خشونت به‌نوعی هدف‌مند است، چه از نظر مضمونی و چه از نظر سبکی، وقتی در **رمانس واقعی** مرد قاتل که نقش او را جیمز گاندلفینی ایفا می‌کند، زن جوان زیبایی را، پیش از قتلی از پیش برنامه‌ریزی‌شده، به گونه‌ای روش‌مندانه کتک می‌زند و چهرهٔ له‌شده و خون‌آلود او تمام صفحهٔ نمایش را پر می‌کند، می‌دانیم که او فقط دارد کار خودش را انجام می‌دهد. حتی می‌توان گفت قتل‌هایی که برای خنداندن نشان داده می‌شوند، مثل قتل یکی از شخصیت‌های فرعی در **داستان عامه‌پسند** (که باعث تسریع جریان دیوانه‌وار شستن ماشین می‌شود) یا قتل بدون آمادگی آن زن جوان به‌شدت خشمگین در **جکی براون**، چیزی را دربارهٔ دنیای آن شخصیت‌ها به تصویر می‌کشند، دنیایی که در آن خشونت تصادفی، امری روزمره است.

اگر آدم مایل نباشد هیچ‌نوع حساسیت اخلاقی‌ای را به تارانتینو نسبت دهد، می‌تواند در مقابل، چنین استدلال کند که اعمال خشونت‌آمیز در مجموعه واژگان سینمایی تارانتینو تنها مانند ویرگول و نقطه‌ویرگول است - روش‌های تأکید بر تداوم روایت؛ و درواقع می‌توان گفت که گلوله‌بارانهای پرسروصدا و زیاده‌روی در کشت و کشتار، که تقریباً تمام فیلم‌های مربوط به تارانتینو به آن ختم می‌شوند، مانند سه علامت تعجب عمل می‌کنند و وسیله‌ای تأکیدکننده برای جلب توجه ما به این واقعیت‌اند که داستان تمام شده است. (دی‌وی‌دی **رمانس واقعی** شامل عناوین فصل‌های مربوط به صحنه‌های مختلف است: عنوان دو صحنهٔ پایانی «اتاق پر از اسلحه» و «اتاق پرتر از اسلحه» است.)

خشونت **بیل را بکش** متفاوت به‌نظر می‌رسد - یا، اصلاً مثل هیچ‌چیز دیگری نیست و این صرفاً به دلیل آن نیست که تارانتینو به خود زحمت نداده که به آن طنینی احساسی دهد. آدم هر نظری دربارهٔ **سگدانی** داشته باشد، صحنهٔ شکنجه قابل تحمل نیست - که به عبارت دیگر، بر آدم اثر می‌گذارد؛ در مورد آن کشت و کشتار کمیک، که به روشی متفاوت بر آدم اثر می‌گذارد همین موضوع نیز صادق است (اتفاقی‌بودن محض قتل‌ها آدم را به این فکر می‌اندازد که مجرمانی که مرتکب این قتل‌ها شدند، در دنیایی مبتنی بر اخلاق زندگی می‌کنند، دنیایی چنان متفاوت از دنیای خود ما که تنها واکنش در برابر آن می‌توانست خندیدن باشد.). در مقایسه، هیچ‌یک از صحنه‌های خشونت‌آمیز **بیل را بکش** اثری بر آدم ندارند: وقتی می‌بینید که دست‌ها و پاها به آسمان پرت می‌شوند، سر آدم‌ها میان میزهای رستوران به این‌سو و آن‌سو حرکت می‌کنند، کاردهای آشپزخانه تا دسته در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قفسهٔ سینهٔ مردم فرو می‌روند، با همان احساس بی‌اعتنایی نگاه می‌کنید که به برنامه‌های دقیقاً تنظیم‌شدهٔ شبکهٔ خوراکی‌ها - فقط مهارت متخصصان را تحسین می‌کنید. در آغاز فیلم، بعد از آن‌که عروس ورنیتا را در آشپزخانهٔ تر و تمیزش واقع در حومهٔ شهر می‌کشد، برمی‌گردد و درمی‌یابد که دختر کوچک ورنیتا همه‌چیز را دیده است. اما - وقتی عروس از دخترک عذرخواهی می‌کند - دختر اصلاً حرفی نمی‌زند، واکنشی نشان نمی‌دهد. تماشاگر هم همین‌طور.

این فقدان تأثیر، آگاهی ایمنی‌بخش ما از «فیلم‌بودن» آن‌چه شاهدش هستیم، همان چیزی است که هواداران تارانتینو از آن برای دفاع از وی استفاده می‌کنند. («ببینید؟ آن‌قدر تصنعی است که هیچ‌کس جدی‌اش نمی‌گیرد.») اما معلوم نیست که تارانتینو هم بخواهد آدم اصلاً هیچ‌چیزی احساس نکند: این کارگردان در مقاله‌ای در نیویورکر، تأکید کرد که آن‌چه باعث پرشدن نقاط مبهم شخصیت‌های کارتونی‌اش می‌شود، آن‌چه «داستان پشت پرده» را شکل می‌دهد، همان چیزی است که تماشاگران، به‌عنوان مخاطب سینما، دربارهٔ خود بازیگران می‌دانند. تارانتینو با اشاره به بازیگری که نقش قهرمان میان‌سال **جکی براون** را بازی می‌کرد، گفت: «چهرهٔ رابرت فورستر داستان پشت پرده است»

> این موضوع در مورد او و پم گریر [بازیگر نقش اول زن] صادق بود. اگر آدم به اندازهٔ آن‌ها در این حرفه بوده باشد، همه‌اش را دیده و تجربه کرده است، خب؟ آن‌ها اندوه و موفقیت و شکست و پول و بی‌پولی را از سر گذرانده‌اند و این‌ها وجود دارد. آن‌ها مجبور نیستند کاری کنند.

از نظر تارانتینو، این سینمادوستی که همه‌چیز را دربارهٔ بازیگران فیلم‌های محبوب‌اش می‌داند، نوشتن خصوصیات روان‌شناختی و انگیزه‌ها برای فیلم‌های سینمایی ضرورتی ندارد؛ او فرض می‌کند که، شما مثل خودش، می‌توانید جاهای خالی را پر کنید. این نکته هم در مورد پیرنگ و هم در مورد شخصیت صادق است: او چنین فرض می‌کند که شما هم به اندازهٔ کافی فیلم‌های کونگ‌فویی و وسترن‌های بد قدیمی را دیده‌اید (حالا به برنامه‌های تلویزیونی دههٔ هفتاد دربارهٔ دختران پلیس کاری نداریم) که بدانید این شخصیت‌ها چرا دست به آن کارها می‌زنند، چرا درصدد انتقام‌اند و غیره. به عبارت دیگر، او فکر می‌کند که می‌تواند یک فیلم کامل را به صحنه‌های طراحی‌شدهٔ خشونت کونگ‌فو اختصاص دهد، چون شما درواقع داستان را می‌دانید و صرفاً می‌خواهید بنشینید و از سکانس‌های نبردی لذت ببرید که او در قالب پیرنگ بی‌اهمیتی تنظیم کرده است.

مشکلی که در این مورد - و نهایتاً در مورد بحث «فیلم‌بودن» درمجموع - وجود دارد، این است که نوشته و بازیگران درنهایت بایستی «کاری بکنند». اگر آدم ندانند که پم گریر یا رابرت فورستر کی هستند چه؟ وفاداری تارانتینو به فیلم‌های ب مورد علاقه‌اش آدم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، اما نشان‌دهندهٔ نقطه‌ضعف این استدلال است که (همان‌طور که نویسندهٔ تحسین‌کننده‌اش در نیویورکر نوشته) دلیل آن‌که «تارانتینو فیلمسازی به این خوبی است، آن است که او نخست تماشاگر است و بعد کارگردان.» اما تماشاگران ضرورتاً منفعل‌اند. درحالی‌که کارگردان‌ها باید آن‌چه را که دیده‌اند به قالب تصویری جدید درآورند.

تارانتینو قورت می‌دهد، اما معلوم نیست که هضم هم بکند. دیدن فیلم‌های تارانتینو - از همه بیش‌تر هم **بیل را بکش** - مانند گیرافتادن توی اتاقی با کسی است که، مثل بیش‌تر شخصیت‌های این کارگردان، واقعاً نمی‌تواند دربارهٔ بخش‌های محشر فیلم‌هایی که دیده حرف نزند. اگر آدم در این شوق مفرط شریک باشد، این وضعیت سرگرم‌کننده است، اما اگر نباشد، حوصله‌اش سر می‌رود.

شایان ذکر است که تارانتینو نظر زیر را که بعضی منتقدان مطرح کرده‌اند مؤکداً رد می‌کند. آن‌ها می‌گویند تعابیر و نقل‌قول‌های او از سایر فیلم‌ها کنایه‌آمیز است. او گفته است: «منظور من همین مزخرف است. کاملاً هم جدی‌ام، قبول؟» به عبارت دیگر، تارانتینو تمام فیلم‌هایی را که دیده در خود جذب کرده است، از فیلم‌های خون‌آشام‌ها تا ملودرام‌های داگلاس سیرک را که این‌قدر به آن‌ها علاقه دارد؛ در اشارات سینمایی تارانتینو هیچ «برداشت»، هیچ ساختار پست‌مدرنی وجود ندارد - هیچ دیدگاهی وجود ندارد. او فقط این فیلم‌ها را بدون هیچ قضاوتی، بدون هیچ نقدی، دوست دارد. آن نویسنده در نیویورکر نوشت: «سخت می‌توان سلیقهٔ تارانتینو را فهمید، چون او تقریباً همه‌چیز را دوست دارد.» البته روش دیگر بیان نکتهٔ مذکور این است که او اصلاً سلیقهٔ خاصی ندارد.

فقدان حس روندی روشنفکرانه یا قضاوت، که مشخصهٔ رویکرد تارانتینو در مورد تأثیر فیلم‌هایش است، دست آخر به تشریح تهی‌بودن آثارش - صرف‌نظر از مهارتی که اغلب در آن‌ها وجود دارد - کمک می‌کند. این نکته یقیناً در مورد **بیل را بکش** صادق است، اما شامل حال فیلم‌های قبلی‌اش نیز می‌شود - فیلم‌هایی که «دربارهٔ آدم‌ها» هستند. وقتی فیلم‌هایش برای نخستین‌بار به نمایش درآمدند، از مهارت ساختاری **داستان عامه‌پسند**، نظام سادهٔ پیرنگ **جکی براون** و حس کشیدگی و فساد آمیخته با هراس از فضای بسته در **سگدانی** لذت بردم. اما وقتی جدیداً آن‌ها را دوباره دیدم، تعجب کردم از این‌که هر سه فیلم حوصله‌ام را سر بردند. در پایان کاملاً یک‌بارمصرف به‌نظر می‌رسند - این فیلم‌ها واقعاً دربارهٔ هیچ‌یک از عناصر سازنده‌شان (جرم، گناه، نژاد، خشونت، حتی سایر فیلم‌ها) نیستند و حتی این فکر به ذهن آدم خطور می‌کند که تارانتینو هیچ ایده‌ای دربارهٔ آن‌ها ندارد. فقط فکر می‌کند که این عناصر چیزهای محشری برای ساختن فیلم‌اند.

درنهایت، این مشکل‌سازترین نکته دربارهٔ تارانتینو و آثارش است که احتمالاً **بیل را بکش** بهترین نمونهٔ آن‌هاست: نه خشونت بلکه بی‌محتوایی، انفعال، این احساس که آدم نه در حضور یک خالق اثر، بلکه در حضور یکی از تماشاگران قرار گرفته است - کسی که قادر نیست دربارهٔ زندگی واقعی چیزی بگوید زیرا هرچه می‌داند حاصل فیلم‌های سینمایی است. (بعد از دیدن فیلم **بیل را بکش** این فکر به ذهنم خطور کرد که تارانتینو، احتمالاً درست فکر می‌کند که این جمله یعنی «انتقام غذایی است که بهتر است سرد سرو شود» واقعاً یک ضرب‌المثل قدیمی کلینگن است.) مردم نگران تارانتینو هستند، زیرا فکر می‌کنند که او نمایندهٔ نسلی است که در خشونت بزرگ شده؛ اما همین موضوع که او نمایندهٔ نسلی است که با فیلم‌های تکراری تلویزیونی و تکرار نوارهای ویدئویی بزرگ شده، آدم را تا سر حد مرگ می‌ترساند.

۱۸ دسامبر ۲۰۰۳

New York Review of Books

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسسه فرهنگی هنری
و نخستین نشریه انیمیشن ایران

پیک نیک

طراحی گرافیک
طراحی و ساخت انیمیشن
و تیزرهای تلویزیونی

۸۳۲۸۰۶۳

فقط با

لوموند دیپلماتیک
را به فارسی
بخوانید.

از بهار ۸۳

کتاب
وبلاگ

www.[illegible]stan.org

نوروز امسال در غیاب روزنامه ها کتاب وبلاگ‌ها را بخوانید
پخش و فروش ، مهر پارسیان ۸۷۵۶۰۱۰ - ۸۷۶۳۶۰۰ - ۰۹۱۲ ۱۰۲ ۹۷۷۱