۱

در سال ۱۹۵۲ یعنی اولین باری که مجله سایت اند ساند[۱] از میان منتقدین بین‌المللی برای تعیین ده فیلم برترِ تاریخ سینما رای‌گیری انجام داد، داستان *لوییزیانا*[۲]، مستندی درباره اکتشافات نفتی که رابرت فلاهرتی[۳] در سال ۱۹۴۸ ساخته بود، همراه با *تعصب*[۴] اثر گریفیث توانستند مشترکاً در مقام پنجم قرار گیرند. بااین‌حال از سال ۱۹۶۲ این فیلم از فهرست خارج شد و هیچ مستندی نتوانست باردیگر در فهرست قرار گیرد. اگر چنین رای‌گیری‌هایی تصویری غیررسمی از تغییر ذائقه‌ی نقادانه را پیشِ رویمان قرار می‌دهد، به‌نظر می‌رسد پیش‌داوری یکدست و منسجمی علیه فیلم‌های مستند وجود دارد ـ شاید این نکته ازاین‌روی شگفتیِ بیشتری برانگیزد که کلیت تبار سینما با تمام پیچیدگی‌هایش زاده‌ی فیلم‌های بی‌ادعایِ خبری‌ـروزانه[۵] بوده‌است. با اینحال پاسخ در همین‌جایی نهفته است که اکنون روی آن انگشت گذاشته‌ایم. صحنه‌های ملال‌آورِ خروجِ کارگران از کارخانه یا برخورد

[۱] Sight and Sound
[۲] Louisiana Story
[۳] Robert Flaherty
[۴] Intolerance
[۵] actualité

امواج به ساحل برای برانگیختن شور و شعف مخاطبان اولیه کافی بود چراکه آنان شاهدِ معجزه‌ای مدرن بودند ـجهانی که به‌شکلی رازآلود به‌وسیله‌ی یک دستگاه بازتولید می‌شد. قطعه‌هایی تصادفی از واقعیت صرفاً به این واسطه که گونه‌ای منظره و چشم‌انداز هستند توجیه‌پذیر می‌نمودند، اما طولی نکشید که چرخه‌ی تکرار، بازار این آثار را از رونق انداخت. فیلم اگر قرار باشد از روی کنجکاوی پوسته‌ی محدودِ خود را بشکند، واقعیتِ ناب می‌باید دست‌چین شود و به شکلی معنادار چیدمان یابد. سینما می‌بایست سرانجام از یک فن‌آوریِ صرف فراتر می‌رفت تا به‌نوعی هنر بدل شود.

هنر به‌تمامی دروغ است، این را افلاطون به‌درستی هشدار می‌دهد ـبه‌درستی از این حیث که بازنمایی[۶] همواره نوعی داستان‌پردازی[۷] است. هنگامی سینما که بجای نمایشِ صرف، بازنمایی را آغاز کرد، لاجرم داستان‌گویی را به‌مثابه تنها شیوه‌ی غالب برگزید و درنتیجه انشقاقی بنیادین را بنا نهاد. همان رانه‌ای که آثار داستانی تولید می‌کرد، نقطه‌ی مقابل آن را نیز در قالب مستند به وجود می‌آورد. چراکه اگر دروغ‌پردازی خلاقانه‌ی داستان، هنر محسوب شود، در آن صورت با قیاسی صوری می‌توان گفت که مستند هنر نیست (ناهنر[۸] است). فیلم واقع‌گرا به حوزه‌ی حقیقت تعلق دارد که ممکن است واجد گونه‌ای برتری اخلاقی شود، اما به‌همین دلیل ازلحاظ زیبایی‌شناسی پیش‌پاافتاده جلوه می‌کند. در محدوده‌ی هنر چیره‌دست‌ترین دروغ‌گویان آنانی‌اند که با تکیه‌بر سبکی شخصی واقعیت را به شیوه‌ای آمرانه و مبتنی بر اراده‌ی خود شکل می‌دهند. ما آنان را مؤلف می‌نامیم. مستند اما فاقد هنر و لاجرم فاقد مؤلف باقی می‌ماند، چراکه چیزی جز پنجره‌ای شفاف رو به دنیا نیست.

اگر بخواهیم دلیل حذف مستند از دایره‌ی توجه انتقادی را توضیح دهیم دلیل آن چیزی نیست جز همین پیش‌فرضِ خام‌دستانه که مستند را فاقد پیچیدگی‌های هنری می‌داند. البته که به‌یقین می‌دانیم این‌گونه نیست. فیلم‌سازیِ مستند نیز استادکارانِ صاحب‌سبکِ خاص خودش را دارد، هنرمندانی که مهر و نشان خاصِ خود را بر پیشانی ماده‌ی خام می‌نشانند ـفلاهرتی، لنی ریفنشتال[۹] یا هامفری جنینگز[۱۰] صرفاً چند نمونه‌ی بسیار شناخته‌شده از این هنرمندان هستند. از این حیث حتی آن نمای پیشتازانه لوئی لومیر از رسیدن قطار به ایستگاه نیز واجدِ تصمیمات بنیادین و ابتداییِ زیبایی‌شناختی بود، ازجمله اینکه از چه‌چیز می‌بایست تصویر گرفت و

[۶] representation
[۷] fiction
[۸] non-art
[۹] Leni Riefenstahl
[۱۰] Humphrey Jennings

Problematicaa.com

اینکه دوربین را باید کجا قرارداد. بااین‌حال یک فیلم داستانی کم‌وبیش با گماردنِ بازیگران، دکور و دیگر اَشکالِ آشنا، بازی را می‌پذیرد و به آن اذعان می‌کند. از این منظر، [فیلمِ] داستانی دروغی است که حقیقت را بیان می‌کند. مستند اما، مردمانی واقعی را در لوکیشن‌هایی واقعی به‌تصویر می‌کشد و درنتیجه بر رهایی‌اش از دروغ‌پردازی تأکید می‌کند.

دست‌اندرکاران سینمای مستند اگر نگوییم سراپا ریاکارند پس دست‌ِکم می‌باید ابلهانی ساده‌دل باشند که سرشتِ برساخته‌ی داستان‌هایی که بازمی‌گویند را پنهان کرده و یا کمرنگ می‌کنند. آن حقیقتِ منتسب به فیلمِ مستند، در واقعیتِ امر فهرستی پرشده از دروغ‌هاست ـیا چیزی از همین دست همان‌گونه که نسلی از نظریه‌پردازانِ روشنگر سینما به باورهایمان نشانده‌اند. فیلم مستند را از یکسو عاری از هنر و از سویی دیگر بسیار هنری پنداشته‌اند. این تردید و شک‌گرایی آن‌قدر پابه‌پای مستند دوید که سرانجام موجبِ فراموشی‌اش شد. هرچند هنوز هم می‌توان به انگیزه‌ی سومی [برای حذف مستند] استناد کرد. فیلم داستانی با دروغ‌پردازیِ آزادانه، خود را در سمت‌وسوی تخیل، بازیگوشی و بازیگری، فانتزی، خیال و سرگرمی جای می‌دهد. داعیه‌ی حقیقی بودنِ سینمای مستند، هرقدر هم که ظاهرفریب باشد یا نباشد، به عرصه‌ی اخلاقیات، آموزش و کار گره می‌خورد. مستند با رسالت روشنگری بر دوشِ خود، بر آن لذتِ بدویِ سینمایی ما عنان می‌زند و به تأخیرش می‌اندازد و از این حیث قطعاً خارج از محدوده‌های این [لذت] می‌ایستد.

برداشتی این‌چنین قالبی [از مستند] به‌شکلِ آموزش معنویِ ملالت‌بار را می‌توان میراث جان گریسون[۱۱] دانست، تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های مستند و فرزند کشیشی کالونیست که مشهور است سینما را به منبر وعظ و خطابه تشبیه کرد. این‌گونه نیست که آثارِ به‌جامانده از او (چهره‌ی زغال‌سنگی[۱۲]، ۱۹۳۵ و پست شبانه[۱۳] ۱۹۳۶) به‌شکل خاصی خشک‌وخالی از احساس هستند، بلکه این آثار رسالتی مشترک دارند: موعظه و خطاب از موضعی بالادست و ایجاد الگویی برای آیندگان. مستندِ گریسونی ارتباطی یک‌سویه شکل می‌دهد ـ که این نه‌تنها شامل حال مخاطبان ناآموخته‌ای می‌شد که او امید داشت تا در آنان حس شهروندی نیک‌بودن را برانگیزد، بلکه شامل آن سوژه‌های عکاسانه‌ای نیز می‌شد که با صدای راوی تشریح می‌شدند و به‌ندرت اجازه می‌یافتند صدایی از آنِ خود داشته باشند. مستندپرداز همچون قدرتی پدرسالار پدیدار می‌شود که از بالا با مردم سخن می‌گوید یا به

[۱۱] John Grierson
[۱۲] Coal Face
[۱۳] Night Mail

Problematicaa.com

نیابت از آنان سخن می‌گوید. عادلانه یا ناعادلانه، فیلم‌های گریسون درمجموع نماد زیبایی‌شناسی مستند سنتی هستند ـ[فرم] بسته نه باز، پندآمیز و نه پرسش‌گر، تحکم‌گر و نه مشارکت‌جو.

سبک و سیاق گریسونی موضع دولتمردانی رئوف را اتخاذ می‌کند که دغدغه‌ی رفاه عمومی در سردارند و می‌بایست که آن اتفاق‌نظر فرهنگی درمورد مستند فروریزد تا آن لحن بروکراتیک و رسمی و ناصادقانه از میان برود. تیغ تیز حملات فردریک وایزمن به نهادهای امریکایی از دلِ ضدفرهنگ دهه‌ی ۱۹۶۰ جوانه می‌زد و آثار او از این حیث که بساط مستند تربیتی را برچیدند حائز اهمیت‌اند. اثر استادانه‌ی او «*دبیرستان*»[۱۴] (۱۹۶۸) نشان می‌دهد که چگونه جامعه، ارزش‌های خویش را در سطوحِ خُردِ آموزش متوسطه تداوم می‌بخشد. در اینجا شاهد معلم‌های خیرخواهی هستیم که فضیلت‌های شهروندی را به دانش‌آموزان دیکته می‌کنند ـتربیتی محافظه‌کارانه که شاید گریسون می‌ستود، اما سنت‌شکنی همچون وایزمن آن را مایه‌ی سرافکندگی می‌داند. چراکه اکنون دوره‌ی جنگ ویتنام است و دانش‌آموزان می‌آموزند که چگونه باید به چرخ‌دنده‌هایی فرمان‌بردار در ماشین جنگ بدل شوند. وایزمن که پیروِ منشِ *شاهد بی‌طرف*[۱۵] در سینمای مستقیم بود، از هرگونه تدوین‌پردازی اجتناب می‌کند ـمعلم‌ها، مشاورها و مدیر مدرسه با گفته‌ها و کلمات ریاکرانه‌ی خودشان تقبیح می‌شوند. گرچه توهم عینیت به‌شکل قدرتمندی حضور دارد، اما درواقع مواد و مصالحِ کار بازیرکی انتخاب و تحریف‌شده‌اند تا اثری ضد استبدادی خلق کنند. در اینجا هم آن‌قدرها از هنر تعلیمیِ گریسونی فاصله نگرفته‌ایم اما این‌بار مسئله بافتنِ تاروپودهای اجتماعی نیست بلکه ازهم‌شکافتنِ آن است.

فیلم مستند دیگری هم هست که تحصیل پسربچه‌ها را موضوع خود قرار داده است، اثری که کمتر ستیزه‌جو و از منظر انسانی ژرف‌تر است. «*مشق شب*» اثر عباس کیارستمی پژوهشی عمیقاً اثرگذار است که شانه‌به‌شانه‌ی فاخرترین آثارِ این ژانر می‌ایستد ـ*نانوک شمال*[۱۶] فلاهرتی[۱۷] (۱۹۲۲)، *سرزمین بدون نان*[۱۸] اثر لوئی بونوئل[۱۹] (۱۹۳۳)، *شب و مه*[۲۰] از آلن رنه[۲۱] (۱۹۵۵) و *روایت یک تابستان*[۲۲] از ژان روش[۲۳] (۱۹۶۰). مخصوصاً این آخری که ارتباط تنگاتنگی [در اینجا] دارد چراکه کیارستمی همانند ژان روش از شیوه‌ی آزمایشی و اکتشافیِ سینما

[۱۴] High School
[۱۵] fly-on-the-wall
[۱۶] Nanook of the North
[۱۷] Flaherty
[۱۸] Land without Bread
[۱۹] Luis Buñuel
[۲۰] Night and Fog
[۲۱] Alain Resnais
[۲۲] Chronicle of a Summer
[۲۳] Jean Rouch

Problematicaa.com

حقیقت[۲۴] سود می‌برد. حال شاید بارکردنِ چارچوب‌های مفهومی اروپایی بر یک فیلم ایرانی و یا قراردادن آن کنار فهرست کوچکی از مستندهای کلاسیک غربی اشتباه به نظر برسد. اما همان‌گونه که ژیلبرتو پرز[۲۵] در کتابش *روحِ مادی*[۲۶] پیرامون کیارستمی خاطرنشان می‌کند، چه استعمارگرایانه به نظر برسد یا خیر ، فرم‌های هنریِ غربی در همه جای دنیا ریشه دوانده‌اند (که البته بدین معنا نیست که خاک و بسترِ جدید توانایی پربارترکردنشان را ندارد).

آن بازاندیشیِ محبوبِ مدرنیسم اروپایی بی‌شک در میان هنرمندان معاصر ایرانی پرطرفدار بوده است، گرچه که برخی نیز درپی درون‌مایه‌های بومیِ دیگری بوده‌اند- هنجارهای رفتاری سفت‌وسخت (که حتی بر رابطه‌ی نگاه‌ها با یکدیگر نیز حاکم است) لاجرم به شکل‌گیریِ نوعی آگاهی نسبت به بازنمایی منجر می‌شوند. کیارستمی بارها و بارها به شگردها و تمهیداتِ خویش اشاره می‌کند: بازسازیِ یک موضوع خبری با استفاده از اشخاصِ حقیقیِ دخیل در ماجرا (*کلوز آپ*)، با واردکردن یک کارگردانِ ثانوی در داستان (*زندگی و دیگر هیچ*؛ *زیر درختان زیتون*)، با نشان دادن دوربین (طعم گیلاس، ۱۹۹۷). اما این‌ها خودنمایی‌های پوچِ پست‌مدرنیستی نیستند. «هرگز جز از مسیر دروغ نمی‌توان به حقیقت نزدیک شد»، جملاتی از کیارستمی که یادآور آرای ژان روش درباره‌ی قدرتِ سینماست: «[سینما] با شک و تردید، آن بخشِ داستانی و خیالینی را که درونِ وجودِ همه‌ی ماست آشکار می‌کند، که به‌شخصه برای من واقعی‌ترین بخشِ هر انسان است». حقیقت همواره از دسترس دور و دورتر شده و واقعیت همواره با بازنمایی‌اش رسانده می‌شود؛ اما تلاش‌های ما برای رسیدن به هردی این‌هاست که انسانیت‌مان را تعریف می‌کند.

همان‌گونه که ژان روش مبتکرانه در نظر داشت، ثبت دروغ‌های درونِ قاب که حقیقت را فاش می‌کنند، کاروبار اصلیِ سینما حقیقت است. داستان آغازین متعلق به خودِ کارگردان است و دست‌کاری ماهرانه‌ی کنش‌ها را از سوی او به‌دنبال دارد. در قامت یک تجربه، *«روایت یک تابستان»*، موقعیتی غیرواقعی و ساختگی را مهیا کرده و به‌دقت طرح‌ریزی می‌کند که در آن افرادی غریبه و ناآشنا کنارهم جمع شده و مجبور می‌شوند با ژان روش، همکارش ادگار مورن[۲۷] و یکدیگر تعامل داشته باشند. سینمای مستقیم[۲۸] آمریکایی عموماً حضور دوربین را انکار می‌کند و درنتیجه بنیانش را بر یک دروغ استوار می‌سازد. سینما حقیقت اما حوادث را برای

[۲۴] cinéma vérité
[۲۵] Gilberto Perez
[۲۶] Material Ghost
[۲۷] Edgar Morin
[۲۸] Direct Cinema

Problematicaa.com

تصویربرداری محیا می‌کند و از گذر این دروغ، آشکار و بی‌پرده قصد دارد لباس واقعیت به‌تن کند. حال این سرهای سخنگو که چشم دوربین تحریکشان کرده است روایت‌های [دیگری] از خود را بازی می‌کنند ـهمان کسانی که فکر می‌کنند هستند یا دوست دارند باشند. آنجایی که بدانی آن خودِ شخصی و خصوصی کجا پایان می‌یابد و کنش [در ساحت] عمومی آغاز می‌شود وجود ندارد؛ ژان روش تظاهر به نتیجه‌گیریِ سفت و سختی ازآنچه می‌بینیم نمی‌کند. تمامِ آنچه بر سر این بازی شرط می‌بندد این است که دوربینِ [او] در نقشی که به‌عنوان کاتالیزور برعهده‌گرفته است، حادث شدن چیزی را برانگیزاند ـچیزی که هرقدر هم سنجش‌ناپذیر جلوه کند ذیل مفهوم حقیقت جای خواهد گرفت.

کیارستمی در «*مشق شب*» چنین هزینه‌ی گزافی را بر سر میزِ بازی به قمار می‌نشیند. سکانس آغازین دسته‌ای پسربچه‌ی کوچک و کوله‌به‌دوش را درراه مدرسه نشان می‌دهد. برخی از آن‌ها برای دوربین شکلک درمی‌آورند، دوربینی که کارگردان هیچ تلاشی برای پنهان کردنش نشان نمی‌دهد، چند کودکِ دیگر نیز به دوربین نگاهی می‌اندازند با خجالت نگاهشان را می‌دزدند. در گفتار روی تصویر مردی رهگذر از کیارستمی می‌پرسد که موضوع فیلم چیست و او آن را پروژه‌ای تحقیقاتی می‌نامد و می‌افزاید که «تا وقتی فیلم تموم نشه نمی‌شه گفت». این یک پیمان است که «*مشق شب*» بیش از آن‌که پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای بدهد پرسش مطرح خواهد کرد و از این رهگذر امید دارد تا پاورچین‌پاورچین به حقیقت نزدیک شود.

کیارستمی بیشتر زمان فیلم را صرفاً به مصاحبه با دانش‌آموزان درباره‌ی وضعیت تکالیفشان اختصاص می‌دهد، و درعین‌حال دوربین، خود و عواملش را عملاً در معرضِ دید قرار می‌دهد. همان‌گونه که پرز نیز خاطرنشان می‌کند، خودارجاع‌گری[۲۹] در اینجا بی‌دلیل نیست بلکه تماماً طبیعی جلوه می‌کند چراکه دوربین و عوامل در واقعیتی که بازنمایی می‌شود خودشان بازیگرند. چراکه پسربچه‌ها همان‌گونه که به پرسش‌های کیارستمی پاسخ می‌دهند، به دوربین نیز واکنش نشان می‌دهند، دوربینی که از نقشِ یار و هم‌صحبتِ مسیر مدرسه بیرون‌آمده و در داخل مدرسه به مدیری سخت‌گیر بدل شده است. برخلاف پاریسی‌های افسرده در «*روایت یک تابستان*» و برخلاف نوجوانان آرام و بی‌حالِ حومه‌ی شهر در «*دبیرستان*»، این بچه‌ها که از طبقه‌ی کارگر آمده‌اند، از این آزمونِ دشواری که کارگردان برایشان طرح کرده است ترسیده‌اند، آزمونی که ظاهراً راه گریزی از آن ندارند.

کیارستمی، با عینکی تیره به‌چشم، دفتر نمرات و گزارشِ معلمان در دست و نشسته آن‌سوی میز روبروی کلاسِ اولی‌ها، به‌شکلی آزاردهنده حضوری سرد و بی‌اعتنا دارد؛ گرچه که رفتار او تا انتها مؤدبانه و محترم باقی

[۲۹] auto-referentiality

Problematicaa.com

می‌ماند. در نگاه اول دوربین نیز همان‌قدر خنثی می‌نماید ـ هرچه باشد دوربین صرفاً یک دستگاه است. بااین‌حال آن نگاه خیره‌ی سرد و بی‌احساسِ دوربین (که کیارستمی بانظم مشخصی به آن برش می‌زند)، هنگامی بیش‌ازپیش شرارت‌بار جلوه می‌کند که بچه‌ها نوعی استبداد بر آن فرا می‌افکنند و آن را با عجز و ناتوانیِ خویش پیوند می‌زنند. دوربین در جایگاهِ صاحبان قدرت ایستاده است ـمعلم‌ها، والدین، برادرها و خواهرها [ی بزرگ‌تر] ـ که با آنان چه ازنظر جسمانی و چه از حیث روحی به‌خشونت رفتار می‌کنند. گواه دربرابر چشمانِ ماست، نه‌تنها در چهره‌های مبهوت و دهشت‌زده‌ی دانش‌آموزان، بلکه به‌شکل نگران‌کننده‌ای در زخم‌ها و آسیب‌هایی رو که روی پوستِ آنان به‌جامانده است.

بااین‌حال مستند آینه‌ای نیست که طبیعت را در خویش بازتاباند ـیا دستِ‌کم صرفاً این نیست. علی‌رغم اینکه کیارستمی قصد دارد به‌صادقانه‌ترین شکل ممکن کار کند اما صحنه‌هایی که شاهد آن هستیم در مرحله‌ی پساتولید تراش و صیقل‌خورده‌اند. او همچون ژیگا ورتوف[۳۰] در «*مردی با دوربین فیلم‌برداری*»[۳۱] (۱۹۲۹) که عملاً فرایند سرِهم‌بندی نماها را به نماش می‌گذارد عمل نمی‌کند، اما تدوین سردستی و خام «*مشق شب*» توجهات را به خود جلب می‌کند و نمایانگر توالیِ آگاهانه‌ی اطلاعات تصویری است. در طول مصاحبه‌ها شاهدِ یک سیر رو به افول هستیم، از پسربچه‌ی اول که خندان و با اعتمادبه‌نفس درست رو درروی دوربین می‌ایستد، تا آن پسربچه‌ی آخر که گویی مضطرب بر لبه‌ی پرتگاه ایستاده است و بریده‌بریده و نامفهوم حرف می‌زند. بچه‌ها اکثراً دسته‌دسته و بدون نام جلوی دوربین ظاهر می‌شوند و می‌روند. پس به‌راحتی می‌توان تصور کرد که آن‌ها تجسدهای متفاوتِ یک کودک واحدند که به‌تدریج زیر بازجویی و شکنجه‌ی دوربین و کارگردان تن به تسلیم می‌دهند. کیارستمی کمابیش به‌گونه‌ای تجربی از همذات‌پنداری آنی با کودکانی که در دستانش شکنجه می‌شوند امتناع می‌کند و قطعاً می‌توان او را از این حیث نقد کرد. او با پذیرفتنِ سیمای حاکم (چه بپسندیم چه نه او برای آن کودکان چنین نقشی دارد) قادر است ـبه شکلی ملموس و بدون نیاز به شرحی و تفسیری ثانوی‌ـ نشان دهد که حاکمیت چگونه قدرتِ خویش را اعمال می‌کند. ما کارکرد قدرت بر قربانیان را می‌بینیم و حس می‌کنیم، بااین‌حال کیارستمی اجازه نمی‌دهد که نقاب عاری از احساساتش حتی یک‌لحظه از صورت کنار رود.

[۳۰] Dziga Vertov
[۳۱] Man with a Movie Camera

Problematicaa.com

مدرنیسم کلاسیکِ مشق شب را بیش از هرلحظه‌ای می‌توان در کنایه‌وار بودنش و چشم‌پوشی موقرش از معناهای آشکار مشاهده کرد. اما این انتخاب زیبایی‌شناختی به‌همان اندازه نیز نوعی حکم و دستور است و با توجه به‌اینکه کیارستمی خود نیز در تیررسِ چشمانِ حاکمیت است (در قالب نظامِ حاکمِ ایران پس از انقلاب)، او باید روی مرز باریک میان معانیِ صریح و معانیِ ضمنی گام بردارد. ناسازوارانه این ابهامِ تحمیلی به نفع فیلم تمام می‌شود چراکه به آن مایه‌ای استعاری می‌بخشد. ما مجاز نیستیم که با خشنودی بیاندیشیم که کودک‌آزاریِ نهادینه‌شده مشکلی است که به جامعه‌ی پدرسالار خاورمیانه محدود می‌شود. مستند کیارستمیِ همچون آینه، روبروی ما هم قرارگرفته است.

او پرسش‌های ابتدایی و اغلب پیش‌پاافتاده‌ای از کودکان می‌پرسد؛ اما اگر در آغاز پرسش‌و پاسخ‌هایی رسمی با کودکان به‌نظر می‌رسد، در پایان شکل و شمایل بازجویی به خود می‌گیرد. «چرا مشق‌هات رو سر وقت انجام نمی‌دی؟» و ما با آهنگی یکنواخت فهرست پرتکرار بهانه‌های آنان را می‌شنویم: معلم‌ها تکالیف به‌شدت سنگینی می‌دهند، برادر خواهرها نیستند که کمک کنند، مادر مشغول پخت‌وپز است و پدر هم بی‌سواد. در پسِ دفاعیات گنگ این بچه‌ها، می‌توان به آن فرهنگ تماماً مبتنی بر سرکوب پی‌بردکه در آن، افراد بزرگ‌سال خود زیر بار اضافه‌کاری، نگرانی و عجز و ناتوانی، خرد و فرسوده شده‌اند و انتقام ناکامی‌های خویش را از پایین‌ترین افراد در این سلسله‌مراتب می‌گیرند. «می‌دونی تنبیه چیه؟» بی‌درنگ و با بردباریِ فیلسوفانه‌ای که به‌نوبه‌ی خود هولناک است، تک‌تکِ کودکان پاسخ می‌دهند که تنبیه یعنی کتک‌خوردن. در میان آنان معدود بودند کودکانی که می‌توانستند تشویق را تعریف کنند ـ و حتی برای تشریح اینکه چه چیزی را برای تشویق شدن می‌پسندند باید کلی با خود کلنجار می‌رفتند. («یه شیرینی؟ دو تا شیرینی؟» یکی از آن‌ها محتاطانه به پاسخ می‌اندیشد)

پسربچه‌ها یک‌لحظه هم نشانه‌ای از رنجش و دلخوری از بازجویی‌های کیارستمی بر چهره‌های خود نشان نمی‌دهند و معمولاً هم تند و طوطی‌وار پاسخ او را می‌دهند گویی زمان درازی است که روحِ آنان با شرطی‌سازی خردشده است. بااین‌حال همان‌گونه که در آغاز مشاهده کردیم، بچه‌ها هنوز بچه‌اند و در فضای آزاد میان خانه و مدرسه هستند. پس به نظر می‌رسد که بخش قابل‌توجهی از تحصیلات صرف سرکوب کردن غرایز طبیعی آن‌ها و نیز مهارت و تسلط بر رفتار مطیعانه‌ای است که رسماً از آنان انتظار می‌رود. این بچه‌ها به‌تمامی فاقد فردیت نیستند؛ این چیزی است که صرفاً به‌نظر می‌رسد. چراکه فرآیند اجتماعی شدنِ اولیه به آنان

Problematicaa.com

آموخته است که بقا نیازمند برقراری تناسب میان امیال شخصی و چهره‌ای است که در فضای عمومی مقبول باشد.

شیوه‌ی پرسش و پاسخ، هجویه‌ی ماهرانه‌ی کیارستمی از نظامی آموزشی است که دانش را بازور به دانش‌آموزان می‌خوراند و مشارکت خیال‌پردازانه را ناممکن می‌کند. تکالیف شامل حجم انبوهی دیکته است ـکه فیلم تلویحاً اشاره می‌کند که همانند همان دیکته کردن و دیکتاتوری بر توده‌هاست. نیز محتمل است که این متنِ بازاندیشانه هشداری علیه سینمای مستند نیز باشد آن‌جایی که هنر و خلاقیت به بهای نظمِ بوروکراتیکِ حقایق سرکوب می‌شوند. این تقابل خود را به‌شکل پررنگی در این پرسش جهت‌دارِ کیارستمی نشان می‌دهد: «کدوم رو بیشتر دوست داری؟ مشق یا کارتون؟» تمام کودکان متفق‌القول می‌گویند که مشق را به تماشای کارتون‌های تلویزیون ترجیح می‌دهند. دوربین که بر طبق باور عام هرگز دروغ نمی‌گوید از زیر زبان بچه‌ها دروغ بیرون می‌کشد. یا اگر آموزش در سمت حقیقت و کارتون در سمت داستان‌پردازی می‌ایستد، پس این پسربچه‌ها، داستانی درباره‌ی حقیقت مطلوبشان سرِهم کرده‌اند. «مشق شب» می‌تواند الگوی تمام‌عیاری برای سینما حقیقت باشد آن‌هم از حیث توانایی‌اش برای بیرون کشیدن دروغ‌هایی که حقیقت را آشکار می‌کنند. حقیقت این است که این نظام آموزشی، که ادعای تربیت دانش‌آموزان را دارد اما درواقع آنان را با ارعاب و وحشت می‌پروراند، خود نیز دروغ است. کیارستمی تا پیش‌از آن مصاحبه‌ی ویران‌کننده‌ی پایانی، شدتِ آن ارعابی که موجب می‌شود کودکان اشتیاقِ طبیعی خود به خیال‌پردازی را تکذیب کنند، به تخیل تماشاگر وا می‌گذراد. بااین‌حال امر سرکوب‌شده بازمی‌گردد و حقیقت در خودِ فرآیند دروغ‌گفتن به بیرون رخنه می‌کند ـآنجا که یکی از بچه‌ها اعتراف می‌کند که خوابِ پینوکیو را دیده است، همان شخصیت کارتونی که بینی‌اش از دروغ گفتن دراز می‌شود.

شاید هم این بچه‌ها تماماً دروغ نمی‌گویند. پسر دیگری به اعتراض می‌گوید که مشق‌هایش را از کارتون بیشتر دوست دارد چراکه تحصیلات مهم‌تر است. این‌که آیا این حرف در مورد او دروغ باشد یا خیر (و البته کیست که بتواند قضاوت کند؟)، اما حقیقتی هرچند ناچیز اما غیرقابل‌انکار را در خود نهفته دارد. رهایی عنان‌گسیخته‌ی بازی و لذتی که در کارتون بازنمایی می‌شود خوراکِ کافی برای پرورش انسان‌ها نیست. هرچه باشد کودکان باید بزرگ شوند و انرژی‌هایشان دربستری مناسب جریان یابد و به‌سوی درک عمیق‌تری از حسِ مسئولیت اخلاقی تعالی یابد. کیارستمی در ظاهر امر صرفاً می‌پرسد که این تعلیم و تربیت چگونه باید حاصل شود، با تنبیه

Problematicaa.com

یا تشویق. اما در لابلای سطورِ «مشق شب»، کیارستمی جسارت تصورِ جامعه‌ای (جامعه‌ی خودش و نیز به همان قسم جامعه‌ی ما) را در تمامیت خود دارد که در آن بیگانگی دیگر حاکم نیست و کار لذت‌بخش است.

فیلم در ۱۹۸۷ فیلم‌برداری شد، در روزهای اوج جنگ هشت‌ساله‌ی ایران و عراق و کیارستمی نیز همچون وایزمن نظام آموزشی دولتی را همچون پادگانی آموزشی ترسیم می‌کند. دو یا سه بار کل بچه هار ا می‌بینیم که در حیاط مدرسه جمع شده‌اند می‌پرند در مراسم عزاداری سینه می‌زنند، مشت‌های کوچکشان را در هوا تکان می‌دهند و می‌خوانند: «رزمندگان پیروزند، صدامیان نابودند». در چند جا که فیلم نمایش پیدا می‌کرد و من نیز حضور داشتم برخی از تماشاگران با دیدن این صحنه‌ها [به رفتار کودکان] ابراز عشق و محبت می‌کردند انگار که درتلاش‌اند در صنحه‌هایی که نظامی‌گری کودکان را به تصویر می‌کشد چیز قابل‌ستایشی بیابند. البته آنان آن‌قدرها هم ساده‌لوح نبودند چراکه نمایش ملاحت و شیرینیِ بی‌آزار [کودکان] یکی از روش‌هایی است که فیلم از آن برای گمراه کردن حاکمیت سود می‌جوید. به‌علاوه این روح همبستگی که دانش‌آموزان از خود نشان می‌دهند آشکارا متزلزل است ـمعلم‌ها هرقدر هم سفت‌وسخت تلاش می‌کنند تا انضباطی نظامی را حاکم کنند، همیشه چند بچه آرایش صف‌ها را به هم می‌زنند. (دریکی از صحنه‌ها که کیارستمی با اظهار اینکه شلختگیِ مراسم موجبِ هتک حرمت است صدا را قطع می‌کند). جایِ امیدواری است که تلاش برای تحمیل انضباط بر بی‌نظمی‌های کودکانه به‌شکست می‌انجامد. بااین‌حال تا آن‌جا که این تحمیل موفق عمل می‌کند، نظم [موجود در آن] همان چیزی است که به مراسم زیباییِ زیباشناسانه می‌بخشد. هنر اتفاقات پراکنده‌ی زندگی را در طرح و الگویی معنادار نظم می‌بخشد (هنر مستند نیز همین است). پرسش اینجاست، چقدر و برای نیل به چه مقصودی؟ همسازی و هماهنگی نباید با نقض طبیعت، یا دست‌کم نقض طبیعت درونی، حاصل شود. خشونتی که در «*مشق شب*» بر کودکان اعمال می‌شود [وجود] نظم را تسهیل می‌کند، یا به بیان دقیق‌تر مطیعِ نظم بودن را. پسربچه‌ها مطیع و برده‌وار شده تا بهتر برای خدمت نظامی بسیج شوند. این نکته نیز ناگزیر است که از بطنِ خشونت، خشونت‌های بیشتری زاده می‌شود. با تحریک‌های مدامِ کیارستمی یکی از بچه‌ها فکر می‌کند که به‌جای پنج یا شش سیلی‌ای که پدرش همواره بر صورتِ او می‌نوازد، او در آینده پسرش را با هفت سیلی خواهد نواخت. کودک دیگری هم هست که ذهن متعارض‌تری دارد و قادر نیست که تصمیم بگیرد درآینده پزشک خواهد شد و زخم‌های دیگران را التیام می‌بخشد یا خلبان خواهد شد و صدام را خواهد کشت.

آشفته‌ترین مصاحبه برای لحظات پایانیِ فیلم کنارگذاشته شده است. اسم کودک را می‌دانیم ـمجیدـ و قطعاً درنظر بوده که او نمایانگر باقیِ کودکان باشد. کودک در مواجه با کارگردان، دوربین و اقتداری که آنان

Problematicaa.com

درمجموع نمایانگرش هستند، همچون حیوانی افتاده در تله از ترس به خود می‌لرزد. کودک، کفِ دست‌ها عرق کرده، لرزه افتاده بر اندام و صدایی که به خس‌خسی حزن‌انگیز تقلیل‌یافته، سرانجام برای التیام به اشک‌هایش پناه می‌برد. کیارستمی که به خباثتِ آنچه کرده است پی‌می‌برد، به بهترین دوست مجید اجازه می‌دهد که برای اطمینانِ خاطرِ او کنارش بایستد. کیارستمی از دوستِ او می‌پرسد: «چرا انقدر ترسیده؟» پرسشی که استفهامی انکاری است. چراکه اکنون دیگر او نیز لااقل به‌اندازه‌ی ما پاسخ را می‌داند. مجید به‌عنوان شمایلی از کودکیِ متلاشی‌شده در کنار ادموندِ *آلمان، سال صفر*[۳۲] از روسلینی[۳۳] و نیز پائولت دربازی‌های *ممنوعه*[۳۴] اثر کلمنت[۳۵] می‌ایستد. البته که تفاوت بسیار مهمی در این میان وجود دارد. مجید نه صرفاً یک تصویر بلکه انسانی واقعی است و ممکن نیست که با خود نیاندیشیم که بر سر او چه آمده است و اینکه آیا او هنوز زنده است یا خیر. کیارستمی او را به شکل کودکی وحشت‌زده که برای فرونشاندن درد دعایی را زمزمه می‌کند برای ابد در قابِ تصویر حک می‌کند: «خدایا دلِ ما را تو پر کن از شادی»، او می‌خواند و فریاد تمنای او، جهانی که در رنج و درد فرورفته است را در آغوش می‌گیرد.

این متن ترجمه‌ای است از:

۱http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/

[۳۲] Germany, Year Zero
[۳۳] Rossellini
[۳۴] Jeux interdits
[۳۵] Clément