



۱

۱ هفت تیرهای چوبی، فیلمی از شاپور قریب و برگزیده دهمین جشنواره فیلم کودک در سال ۱۳۵۴، یکی از بحث برانگیزترین ساخته‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در دهه ۵۰ است. همگان گفته‌اند و ما نیز بر این باوریم که بیشتر ساخته‌های کانون در این سال‌ها را نمی‌توان مشخصاً — و یا با اغماض، صرفاً — در ژانر سینمای کودک قرار داد. گروهی از مفسران این مهم را نقطه قوت ساخته‌های کانون انگاشته‌اند و گروهی نیز آن را نقطه ضعفی شمرده‌اند که به موجب آن برآمدن سینمای کودک در ایران تا سال‌ها بعدتر به تعویق افتاده است. به هر تقدیر، پس از گذشت یک دهه خفقان دوره پساکودتایی، «کانون» فرصت مغتنم و بادآورده‌ای بود برای برخی فیلم‌سازان جوان و خوش استعداد — و درخصوص برخی، خوش آتیه — آن روزها تا هم توانایی‌هایشان را محکی بزنند، هم در مقابل جریان هنری غالب توده‌ای قد علم کنند، و هم انتقادهایشان از وضع موجود را در قالب ساخته‌هایی «درباره کودکان» فریاد برآورند. کیارستمی فقید در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید از میان ده فیلمی که برای کانون ساخته فقط یکی از آن‌ها «واقعاً» برای کودکان است.^۱ در حقیقت، اغلب کودکان فیلم‌سازان کانونی، سوژه‌هایی هستند با سودای دفاع از ارزش‌هایی همچون پایداری بر حقیقت، پایداری در برابر دروغ و زور در یک نظام از بیخ و بن استبدادی، شوق به آزادی و ...؛ از آن جمله رهایی ناصر

تقوایی، در رضا علامه‌زاده، پرچین ارسلان ساسانی و شاید سرآمد آن‌ها سازدهنی امیر نادری و... — هرچند بماند مثلاً استثنای درخشانی همچون یک /تفاتی ساده سهراب شهید ثالث که شاخصه‌های بی‌بدیل سینمای او را یک‌جا در خود جمع دارد و بیش از رهایی از وضع موجود، ماندگاری و پای‌بستگی بی‌سرانجام در رخوت و لختی زندگی بی‌فرجام را به تصویر می‌کشد. اما، و به‌رغم این‌همه، هفت‌تیرهای چوبی شاپور قریب — در قیاس با نامبرده‌های فوق — روایتی دیگرگونه، بدیع و چالش‌برانگیز از اوضاع و احوال جامعه‌ای سودازده ترسیم می‌کند که کماکان — و حتا این روزها به‌مراتب بیش از پیش — ارزش پرداخت و توجه دارد. هفت‌تیرهای چوبی با آتیه‌بینی تیزبینانه‌اش بیش از آن‌که نویدبخش رهایی باشد، ترسیم‌گر افسون‌زدگی است؛ در این زمانه افسون‌زده.

۲

فیلم روایتی است دیداری از ورود تلویزیون به جامعه‌ای «میان‌حال»؛ جامعه‌ای که در آن مرزهای میان شهر و روستا، طبیعت و جامعه، خیر و شر، سکون و حرکت، و خیال و واقعیت چندان به‌آشکارگی ترسیم نشده است و آنچه هست ملغمه‌ای است از همه این‌ها. شاید بتوان گفت تماشای فیلم به شما حسی از دیدن یک کاغذ خط‌خطی می‌دهد تا یک کاغذ خط‌کشی‌شده؛ واقعیتی خط‌خورده و نه شاید خط‌کشی‌شده. این ملاحظه را در ذهن داشته باشید وقتی می‌گویم داستان این فیلم به دو بخش «تقسیم» می‌شود: «پیش از» خرید تلویزیون توسط یکی از اهالی این روستا-شهر بی‌نام و نشان، و «پس از» خرید تلویزیون توسط یکی از اهالی این روستا-شهر بی‌نام و نشان. بدین قرار — و به یاد ایده درخشان مارکس در سرمایه: «سرمایه سوژه است» — می‌گویم تلویزیون «سوژه» (تو بگو کاراکتر، نقش اول، سوپرستار، پروتاگونیست^۲ این فیلم) است: سوژه‌ای که بر واقعیت خط می‌اندازد، مرز می‌کشد، پدیدارگی‌اش را بر واقعیت حک می‌کند، و زمان را دوپاره می‌سازد: «پیش از» و «پس از» — قیافه دکارت دیدنی است، آن‌گاه که سوژه-انسان‌اش چنین به محاق می‌رود.

داستان از این قرار است: تعدادی نوجوان — این نیز گواه دیگری بر «میان‌حالی» — در جغرافیایی می‌زییند که پیشترها با ورود قطار و راه‌اندازی خطوط ریلی، خط خورده است. بسیاری از مراودات انسانی، پایگاه‌های شغلی، طبقه‌بندی‌های اجتماعی، بازی‌های کودکان، خیال‌پردازی‌های کودکان، ایده‌پردازی‌های اتوپیک در مورد «تهران» — همان ابرشهر-مادرشهر خواستنی که هم‌زمان هم آبستن فانتزی قدرت پدران است و هم آغوش گرم

مادرانه، همان «شهر فرنگ» «دست» رس‌ناپذیری که فقط می‌توانی با «سر» فروبردن به درون لولهٔ تاریک شهر فرنگ، و یکسر بریدن سرت از پیرامون، «نگاه»ش کنی — حتا وصال یار و دیگر چیزها هم حول همین «خط» شکل گرفته است. کودکانِ فیلم‌مان با واکن‌های اینک‌آهن‌پاره بازی می‌کنند، در مورد سفر به تهران و دیدن جاهای دیدنی‌اش و رفتن به سینمای خیال‌انگیزش خیال‌بافی می‌کنند، حتا پز شغل پدرشان (مأمور ایستگاه قطار، پدر مرتضی) و امکان‌های حاصل از آن را به دیگران (سوزن‌بان، پدر علی) می‌دهند و به استناد این جایگاه برتر یارکشی هم می‌کنند. علی و مرتضی کاراکترهایی هستند که ماجراهای فیلم اصلاً و اساساً حول آن‌ها شکل و جریان می‌گیرد، و روایت فیلم بر محور مرادوات دوستانه-دشمنانهٔ این دو پروار می‌شود و پیش می‌رود. مکثی کنیم. می‌خواهم اندکی بیشتر از قطار و حضور آن در این فیلم حرف بزنم، و بعد ادامهٔ ماجرا.

۳

برخی اندیشمندان تاریخ اجتماعی، راه آهن را یکی از مهمترین دستاوردهای تکنولوژیکی می‌دانند که تأثیراتی شگرف بر مناسبات و طبقه‌بندی‌های اجتماعی، و حتا خودانگاره‌های فردی بر جای نهاده است. امکان ایجاد گردهم‌آیی‌هایی از سنخ مسافران هم‌مقصد، همنشینی با دیگرانی از طبقات اجتماعی خودمان در قطارهای درجه‌بندی‌شده، تغییر در مفاهیمی همچون فاصله و مکان، شتاب و زمان، سرزمین «بیگانه» و انسان «بیگانه»، تغییرات زیست‌محیطی، دگرگونی تخیلات انسانی در باب سرزمین‌های دور و دراز، و به‌شیوه‌ای پارادوکسیکال کوچک‌شدن و بزرگ‌شدن همزمان زیست‌جهان انسانی، اهمیت یافتن تقسیم‌بندی‌های موشکافانه و دقیق زمانی، تغییر در معماری شهرها و برآمدن نامکان‌هایی^۳ به اسم «ایستگاه راه‌آهن»، پیدایش مؤسسات توریستی و مشاغل جدید وابسته بدان و... همه و همه از خواص دگرگون‌ساز گسترش خطوط ریلی بوده است. اهمیت این دگرگونی‌ها چنان شگرف و بنیادین بوده که شاخه‌های گوناگون هنری به نوبهٔ خود بازنمایی بخشی از آن را بر دوش کشیده‌اند. از نقاشی بگیرد تا رمان و سینما، آثار فراوانی را می‌توان نام برد که با تمرکز بر «سوژه‌ای» به نام قطار، واقعیت را به نظاره نشستند. می‌خواهم برای نمونه از آثاری همچون *ترن سن لازار* مونه (۱۸۷۷)، *راه‌آهن مانه* (۱۸۷۳)، *واگن درجه‌سه دومیه* (۱۸۶۴) در نقاشی، *از سایه‌های شب زولا در رمان*، و از فیلم‌هایی همچون *ورود لوکوموتیو بخار به ایستگاه لسیوته* (۱۸۹۵)، *پله هیچکاک* (۱۹۳۵) و از نمونه‌های متأخرتر و انتقادی‌تر آن *طبیعت بی‌جان شهید ثالث* (۱۹۷۴) یاد کنم.

هفت تیرهای چوبی نیز بسیاری از مؤلفه‌های نامبرده فوق در خصوص تأثیر حضور راه‌آهن بر زندگی و مناسبات مردمان را داراست؛ از آن جمله: برآمدن مشاغل مرتبط با راه‌آهن مثل سوزن‌بانی پدر علی و مأمور راه‌آهن پدر مرتضی، و به تبع آن، سامان‌دهی به طبقه‌بندی‌های اجتماعی — چنان که در فیلم مشهود است علی به طبقه فرودست و مرتضی به طبقه بالادست جامعه تعلق دارند —، کیفیت‌بخشی به تخیلات افراد — خیالاتی در مورد سوار بر قطارشدن و رفتن به تهران بزرگ —، تغییر اندازه زیست‌جهان افراد — به‌ویژه آن هنگام که خاطراتشان از مسافرت‌هایشان را به رخ هم می‌کشند — و

۴

روند نمایش وقایع فیلم حاکی از آن است که بخش وسیعی از این مناسبات و قواعد زیستی از سوی مردم جامعه به تصویر کشیده‌شده به رسمیت شناخته شده‌اند و خیال‌پردازی‌های شخصیت‌های فیلم هم نه برای برافکندن بنیان مناسبات غالب، که تنها منحصر است به سرک‌کشیدنی کنجکاوانه به بیرون از مرزهای این اجتماع تا این‌جا، وصف نیمه «پیش از».

اما «رخداد»ی که این نظم سامان‌یافته را نابسامان می‌کند خریدن تلویزیون است توسط پدر مرتضی. از آن روز به بعد، شب‌ها کل جماعت روستا — از بچه‌های بازیگوش روستا گرفته تا آقا معلم کروات — جمع می‌شوند خانه آقای رئیس برای تماشای تلویزیون: فیلم‌های وسترن آمریکایی. همین هم می‌شود اسبابی دیگر برای جولان دادن مرتضی و تحمیل خواسته‌هایش بر سایر بچه‌ها، و بالاخص علی. یا بچه‌ها به خواسته‌هایش تن می‌دهند یا تلویزیون بی تلویزیون. این جریان ادامه دارد تا زمانی که خانواده مرتضی از مزاحمت‌های گاه و بی‌گاه اهالی برای تماشای تلویزیون عاصی می‌شوند و بساط تماشای تلویزیون برچیده می‌شود. هرچند تماشای دزدکی فیلم می‌شود کار هر شب بچه‌ها. از این به بعد است که نیمه «پس از» فیلم آغاز می‌شود و تحولات حاصل از ورود تلویزیون با چاشنی طنز و کمدی بر پرده می‌نشیند؛ شاهکار آن هم سکانس به‌یادماندنی مبارزه علی و مرتضی با هفت تیرهای چوبی. سرانجام بچه‌ها که از سخت‌گیری‌های آقای رئیس برای تماشای تلویزیون به ستوه آمده‌اند، به پیشنهاد و سرکردگی علی تصمیم می‌گیرند مرتضی را بدزدند و بر قطار سوارش کنند و تا آن‌جا بر ریل‌ها برانند که رییس کوتاه بیاید و مجبور شود به خواسته‌هایشان تن در دهد. اما نهایت این ماجرا

می‌شود تصادفشان با مانع روی ریل، مصدومیت همگی‌شان و روانه شدنشان به بیمارستان. سکانس پایانی: نمایی از آنتن‌های تلویزیون بر بام خانه‌ها. کات.

۵

سینمای وسترن در مقام یک ژانر، شاخصه‌های بصری و روایی ویژه‌ای دارد. از آن جمله: تم تکراری پروتاگونیست‌هایی نظیر گاوچران‌ها، تفنگداران و کسانی که برای جایزه جنایتکاران را دستگیر می‌کنند و می‌کشند، تا استفاده از نماهای دور و فوق‌العاده دور^۴ که به لحاظ فرمال مؤید بی‌قیدی و رهایی این شخصیت‌ها از بند مرسومات تاریخی و اجتماعی و در مقابل، پیوندشان با طبیعت و رهایش بی‌چون و چرای مندرج در آن است، و در عین حال، نماهای سه‌چهارمی^۵ که برای به‌تصویر کشیدن چهره نترس و بی‌اعتنای بازیگر و در عین حال تبحرش در استفاده از اسلحه برای نابودی خصم‌هایش به کار گرفته می‌شود. تاریخ برآمدن ژانر وسترن به سال‌های آغازین قرن بیستم و به فیلم سرقت بزرگ قطار^۶ در آمریکا بازمی‌گردد. کابوی، این قهرمان متکی بر خلیقات ارزشی که بنا بر کدهایی کاملاً شخصی عمل می‌کند و بعضاً در نقش مدافع ضعیف در برابر ستمگران ظاهر می‌شود، به‌نوعی همان وارث برحق شوالیه‌های قرون وسطایی است که اینک در لباس برازنده‌ی مرد یک‌تاز غرب وحشی می‌تازد و فارغ از هر اعتنایی به قوانین دست‌وپاگیر تحمیل‌شده از بالا مجری عدالت خودخواسته می‌شود. کارزار مبارزه برای او نیز نه میدان نبردهای سیستماتیک و جمعی — که تبعیت بی‌چون‌وچرای جنگجو از فرمانده مافوقش را می‌طلبد — بلکه اتفاقاً ساحت نبردهای فردی و بعضاً اتفاقی است که مهمترین هدف آن برچیدن بساط دشمنانی است که بر سر راه او قد علم کرده‌اند. بر این اساس، ژانر وسترن در مقام یکی از اصیل‌ترین فرم‌های هنری زاده‌شده در ایالات متحده آمریکا، به معنای واقعی کلمه به عنصر حرکت در سینما معنا می‌دهد و از این حیث به قول آندره بازن^۷ اگر سینما یعنی حرکت، پس وسترن عالی‌ترین مصداق سینما و مظهر و عصاره آن است.

به هفت تیرهای چوبی بازگردیم. چنان‌که پیشتر نیز گفتیم، فیلم‌هایی که در روزهای آغازین ورود تلویزیون به روستا آن‌چنان اهالی، و بیش از همه کودکان، را دلمشغول خود ساخته بودند، فیلم‌هایی بودند در ژانر تهییج‌گر و سترن. از قضا، کلیدی‌ترین ماجرای فیلم نیز به تأسی و تأثیر از یکی از معروف‌ترین فیلم‌های این ژانر، سرقت بزرگ قطار، رخ می‌دهد: دزدیدن مرتضی و واگن حمل و نقل متعلق به پدرش برای زهرچشم گرفتن از او (پدر مرتضی، یا همان نماینده طبقات فرادست اجتماعی) و مجبورکردنش به تن دادن به خواسته بچه‌ها: اجازه تماشای تلویزیون. از خلال همین کشاکش‌های طنزآلود فیلم است که واقعیت مهمی در خصوص دیدگاه تیزبینانه فیلمساز درباره تأثیر تلویزیون بر انگاره‌های اجتماعی طبقات فرودست بر ما عیان می‌شود. نخست آن‌که کودکان متأثر از تماشای فیلم‌های و سترن و ملهم از ویژگی‌های مبارزه‌جویانه و به تعبیری حتا عدالت‌خواهانه این قبیل فیلم‌ها، سر آن دارند که خود به اعاده حقوق حقه‌شان دست زنند و انتقام ممانعت از تماشای فیلم را با گروگانگیری مرتضی بگیرند. دوم آن‌که – و نکته ظریف داستان این جاست – اتفاقاً سردمدار شورش کودکان بر ضد نابرابری حاکم کسی نیست جز علی، یعنی فقیرترین و محروم‌ترین کودک در میان آن جمع که همواره از سوی مرتضی دست انداخته می‌شود. اگر علی را نماینده «کودکانه» طبقه‌ای اجتماعی فرض کنیم که در ساحت واقعیت جاری امکان رفع نابرابری‌ها را ندارند، آن‌گاه باید خاطر نشان سازیم که این طبقه متأثر از فانتزی‌های عدالت‌خواهانه ترویج‌شده، که مهمترین دستگاہ پراکنش آن‌ها ابزاری است به نام تلویزیون، دست به «کنش» می‌زنند و سعی می‌کنند در ساحت کارزارهای خرد و غیرساختاری به گونه‌ای منفردانه مبارزه را پیش رانند؛ غافل از این‌که: هفت تیرها چوبی است.

توهم کله‌پاکردن ظالم و برچیدن بساط نابرابری‌ها، آن هم به گونه‌ای فردی و به سبک و سیاقی قهرمان‌مآبانه، همان نوشداروی سکرآوری است که تلویزیون، این دست‌افزار پر قدرت ساختارهای نابرابری‌زا، مروج هر دم و هر هنگامه آن است. بر این اساس می‌توان چنین گفت:

«تلویزیون افیون توده‌هاست.»

نخستین بار مارکی دو ساد بود که در رمان *ژولیت* (۱۷۹۷) از این عبارت با فاعل «دین» استفاده کرد؛ آن‌جا که ژولیت برای پادشاه فردینان نتایج سیاست‌هایش را شرح می‌دهد.^۸ لیکن این مارکس بود که در *مقدمه‌ای بر نقد فلسفه حق هگل* وجهه‌ای دگرگونه به این مدعا بخشید. مارکس دین را واجد تأثیراتی بر طبقات فرودست جامعه می‌دانست، درست مشابه کارکردهای افیون بر بیماران دردمند: کاهنده فی‌الغور رنج آدمی و مهیاگر

خیالات — تو بگو توهمات — دلنشین در آن‌ها. و هم‌هنگام، کاهنده توان و اراده انسان‌ها برای مقابله با واقعیت بی‌روح، قسی‌القلب و ستم‌پیشه. جالب آن‌که و دست بر قضا، این‌ها درست همان ویژگی‌هایی هستند که در هفت‌تیرهای چوبی به شیوه‌ای درخشان و پیش‌گویانه به تلویزیون نسبت داده می‌شود.

تماشای فیلم‌های وسترن با همان شاخصه‌های قهرمان‌پروری پوشالی‌شان، خیالات آدم‌های داستان، و از همه بیش، فرودست‌ترین فرد این جمع را چنان بال و پر می‌دهند که خیال خام‌رهایی، آن هم با تقلیدی خوش‌خیالانه از داستان‌های ربودن قطار، در کودکان — مخاطبان خوش‌باور برنامه‌ها — شکل و جان می‌گیرد. خیالی که اتفاقاً به «کنشی رادیکال» و متهورانه منتهی می‌شود، لیکن چون این کنش هدفش را اشتباه گرفته، چون ابزاری بدلی — هفت‌تیر چوبی — را برای مبارزه برگزیده و چون به واسطه پرسه‌زنی در ساحت خیالی — و بهتر که بگوییم ساحت خوش‌خیالی — چنان‌که مارکس وصف می‌کند، واقعیت بی‌روح، قسی‌القلب و ستم‌پیشه را به فراموشی سپرده، با شدت تمام به دیوار واقعیت برخورد می‌کند و به‌جد آسیب می‌بیند.

سکانس برخورد قطار با مانعی که برای متوقف کردن قطار رپوده‌شده ایجاد گردیده است، و در پی آن آسیب‌دیدگی جدی قطارسواران و نمایش آن‌ها با حالی زار و نزار در بیمارستان، خود پایان‌بندی بی‌بدیلی است از عاقبت مواجهه‌ای نسیان‌آلود با واقعیت جاری.

۶

سکانس آغازین: نمایش اتاق یک خانه روستایی که در آن کودکان به دور مادر بزرگشان جمع شده‌اند و مادر بزرگ برای آن‌ها قصه می‌گوید. نمایشی از امکان و جولان خیال‌پردازی؛ لیکن تا یک نقطه معین و البته با یک مشخصه کلیدی، که آن را از خیال‌پردازی‌های تلویزیونی متمایز می‌کند: خیال‌پردازی را انتهای است. کودکان باید در پایان داستان به جهان واقعیت بازگردند. این بازگشت به واقعیت در انتهای داستان‌های شنیداری در ترفند-عبارتی درخشان و گوش‌آشنا تعبیه گردیده است: «بالا رفتیم ماست بود، قصه ما راست بود؛ پایین اومدیم دوغ بود، قصه ما دروغ بود.»

در این پایین، قصه‌ها دروغ‌اند و واقعیت، مناسبات دگرگونه‌ای را برایمان رقم می‌زند.

سکانس پایانی: نمایی از آنتن‌های تلویزیونی برافراشته‌شده بر بام خانه‌ها. تو گویی خیال‌پردازیِ تلویزیونی را پایانی نیست.

یادداشت‌ها:

۱. بنگرید به: «نقش کانون پرورش فکری در ارتقای فرهنگ سینمایی»، در: [http:// m.dw.com](http://m.dw.com)
۲. protagonist، شخصیت اصلی نمایش در آثار کلاسیک یونان است که همراه با شخصیت مقابل یا آنتاگونیست (antagonist) در کنش و کشمکش قرار می‌گیرد.
۳. non-places، مکان‌هایی که به‌واقع و در معنای سنتی کلمه، مکان‌هایی برای استقرار طولانی مدت نیستند، بلکه صرفاً امکان استقرار کوتاه‌مدت را فراهم می‌آورند و کارکرد پیونددهندهٔ دو مکان را ایفا می‌کنند.

۴. Long shot and extra long shot

۵. نمای زانو هم به آن گفته می‌شود، زیرا خط پایین کادر زانوی سوژه را قطع می‌کند.
۶. یک فیلم صامت آمریکایی با کارگردانی ادوین اس. پورتر که تاریخ ساخت آن به سال ۱۹۰۳ بازمی‌گردد.

V. B. Pippin, Robert (۲۰۱۰). *Hollywqgd Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and Johan Ford for Political Philosophy*. New Haven and London: Yale University Press, p ۱۸.

۸. برای اطلاع دقیق از جزئیات نخستین کاربرست این عبارت نگاه کنید به مدخل « opium of the people» در دانشنامه ویکی‌پدیا.