سینما و کودک

دنت، یعنی دختر

مدرنیته، کودکان، سینما

سیداحمد میراحسان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

من تا این زمان، به کتابی با شأن تاریخ جامع سینمای کودک، چه تحلیلی و تفسیری و چه تأویلی، یا در قلمرو ساختاری و زیبایی شناسی کودک، یا در حوزه‌ی بررسی معناشناختی چه در عرصه‌ی اسلوب بینامتنی و نسبت سینمای کودک با روان شناسی و جامعه شناسی و ... چه در زمینه‌ی جستارهای زبان شناسی یا نشانه شناسی و .. برنخورده‌ام. منظورم نه صرفاً تاریخ جامع سینمای کودک و نوجوان در ایران، بلکه نیز در جهان هم هست. چنین مقدمه‌ای می خواهد بگوید هنوز گام مهم و ضروری اولیه‌ی جدی در این مسیر طی نشده است. چه بسا وجود چنین آثار مرجعی می توانست تا حد زیادی از آشفتگی معناپردازی و تحلیل های تصادفی بکاهد. من از همین رو، ضمن آن که

نوشتن درباره‌ی این یا آن فیلم از سینمای کودک و این یا آن جنبه از مسایل سینمای کودک و نوجوان ایران و جهان را کوششی شایسته و لازم می‌دانم و خود گاه درباره‌ی فیلمی یا مجموعه آثار جشنواره‌ای قلم زده‌ام با این وصف می‌اندیشم برای ما پرسش‌های نظری، دارای جایگاهی ویژه است، زیرا وقتی آثار سینمای کودک‌مان را چه در حوزه‌ی سینمای مستند، داستانی کوتاه، انیمیشن، و فیلم سینمایی ارزیابی و مرور می‌کنیم، متوجه مشکلاتی می‌شویم که محصول فقدان تأمل جدی است. البته شاید جذاب‌ترین متن، متنی است که گفت‌گویی تئوریک را با بررسی تحلیلی مشخص و جزیی می‌آمیزد؛ و من می‌کوشم این‌بار در چنین مسیری راه بسپارم.

◇◇◇

در این نوشتار، من سینمای کودک را با گفتمان مدرنیته پیوند داده‌ام. پیش از این بحث سینما و مدرنیته به رهبری سینما هم چون عصاره‌ی مدرنیته، چالش سنت و مدرنیته در قلمرو سینمای ایران و تقابل روش‌های کهنه و اسلوب‌های مدرنیستی فیلم‌سازی چه پیش و چه پس از انقلاب به کانون‌های جذاب گفتمان‌های سینمایی برای من بوده‌اند و طی حدود پانزده سال اخیر بارها به آن پرداخته‌ام و اتفاقاً یکی از نشریات سینمایی که پاره‌ای از این بررسی‌ها را منتشر کرده، **فصلنامه سینمایی فارابی** بوده است. حال مایلم این بحث را در فضای سینمای کودک و نوجوان، پیش ببرم.

خوب به خاطر دارم که در مقالات «تصویر نگاه و نگاه تصویر» و «بررسی‌هایی درباره‌ی تصویر» که در مجله‌های سینمایی گوناگون از جمله **گزارش فیلم**، **فصلنامه سینمایی فارابی**، **سینمای نو**، **پگاه** و ... منتشر کرده‌ام. به تفصیل درباره‌ی پدیده‌ی تصویر عکاسانه و تصویر متحرک سینما هم چون آغازگاه دیدنی شدن جهان برای انسان در سپیده‌دم جهان مدرن سخن گفته‌ام. این پرسش با «پرسش درباره‌ی مدرنیته که پرسش درباره‌ی تصویر مدرنیته از خود و جهان خود» باشد متفاوت است. مسلماً یکی پنداشتن پرسش اخیر با پرسش رابطه‌ی میان سینما و مدرنیته یک خطای آشکار است که پاره‌ای مرتکب شده‌اند.*

هنر کلامی را به هنرهای افسون‌زایی تعبیر کرده‌اند که متعلق به دوران انگاره‌های اسطوره‌ای و دینی است. جهانی که در آن «کتاب» تصویر «ام‌الکتاب» است، و کلام در اصل هستی و حیاتی دارد و هنر به این هستی رجوع می‌کند

نسبت متلائم این دو پرسش را نباید به معنای یکی بودن‌شان تصور کرد. زیرا تصویر مدرنیته از خود و جهان امری مربوط دوران پیشاسینما و پیشاتصویر متحرک و مربوط به تصویر ذهنی است و بیانگر منطبعات و داده‌های خودآگاهی مدرنیته از خود و جهان است و جنس آن کاملاً می‌تواند از زمزه تفکر و تصویر ذهنی و از جنس آگاهی باشد و نه تصویر سینمایی. اما سینما خود یکی از محصولات مدرنیته و آگاهی آن است که سپس خود هم چون عصاره‌ی مدرنیت به آیینه‌ی جامع آن تبدیل شده است که اندیشه و تفکر، اخلاق، صنعت و هنر، اقتصاد و حتی سیاست و کل اجتماع مدرن را حمل می‌کند. بدیهی است پرسش کودکان به عنوان واقعیتی از واقعیات جهان هم در واقعیت تصویر سینمایی شکل می‌گیرد، و آن سخن پازولینی درباره‌ی آن که «سینما از طریق بازتولید واقعیت لحظه‌ی نوشتاری واقعیت است»، نیز کاملاً توضیح دهنده‌ی هم چون آیینه مدرنیته باشد. اگرچه بعدها ظهور کودکان بر پرده‌ی سینما با جدایی از شالوده‌های پوزیتیویستی نوواقع‌گرایی، درباره‌ی نگره‌ی چپ پازولینی که مبین بازتاب واقعیت به زبان تصویر است، تردیدهای تازه‌ای صورت گرفته و بحث تصویر واقعیت یا واقعیت تصویر، درواقع گفتمانی است برای شک کردن درباره‌ی فرمول‌بندی پازولینی. زیرا بعدها با کنجکاوی نظری و نشانه‌شناسانه درباره‌ی تصویر متحرکی که مدعی نوشتن واقعیت به زبان تصویر بوده برای بسیاری اثبات شده که تصویر تنها با توهم‌افزایی قادر بوده مدعی بازتولید واقعیت باشد. در هر حال تصویر فریبنده و ماهوی

متفاوت از واقعیت و بازتاب آن است. گرویدن یا نقد فرمول‌بندی پازولینی و ایده‌ی تصویر واقعیت تأثیرش در سینمای کودک دامنه‌دار خواهد بود. بدون تردید همین دنباله‌روی از تعریف پازولینی .که او مبدع آن نیست .بوده که در ایران و در نوشته‌ای که اخیراً به رابطه‌ی سینما و مدرنیته پرداخته سینما پدیده‌ای افسون‌زدا محسوب شده است. حقیقت آن است که پیش از این با جزییات بسیار توضیح داده‌ام. مدرنیته با سرشت افسون‌زدا شناخته می‌شود. هنر کلامی را به هنرهای افسون‌زایی تعبیر کرده‌اند که متعلق به دوران انگاره‌های اسطوره‌ای و دینی است. جهانی که در آن «کتاب» تصویر «ام‌الکتاب» است، و کلام در اصل هستی و حیاتی دارد و هنر به این هستی رجوع می‌کند. با مدرنیته، کتاب به نوشتار تبدیل می‌شود، حال ابداع تصویر متحرک به جای نوشتار به کانون افسون‌زدایی جهان مدرن و مدرنیت بدل می‌گردد. اما حقیقت آن است اگرچه تصویر در ابتدا با این حیثیت و سرشتی علمی .تجربی پدیدار شد و در برابر همه‌ی افسون‌زایی هنر ماقبل مدرن قرار گرفت و با تعلق به جهان نو، و گسست از معبد و کلیسا و دربارها، و زاییدن از بطن علم و فن‌آوری و روابط بورژوایی، مسیری تازه را در پیش گرفت، اما بنا سرشت سوداگری سرمایه به سرعت این اختراع هم به وسیله‌ای سودآور، یک صنعت پول‌ساز بدل شد که همه‌ی رؤیاها و افسون‌های همه‌ی هنرها را گرد آورد و افسون‌زدگی مدرنی را همگانیت بخشید که از همه‌ی افسون‌های کهن نیرومندتر بود. تازه در ارتباط با سینمای کودک اساساً افسون‌زدایی و رؤیاپروری بدل به امر ذاتی سینما می‌شود. به‌هر حال طرفداران تفسیرمدرنیته‌ای از سینما خود را نمی‌توانند از چنگ این پرسش پسامدرن رهایی بخشند که شک کردن درباره‌ی سینما به‌مثابه نهاد مدرنیته تنها به سبب تصویر آرمانی و خیالی‌ای نیست که از جهان می‌دهد یا گناه آیینه و عصاره‌ی مدرنیته آن نیست که واقعیت ذهنی را هم جزیی از واقعیت شمرده است، بلکه پرسش اصلی مربوط به سرشت توهم‌افزای تصویر است که در نظم سوداگری به اغوای مخاطب و افزایش جهل و تاریکی و رشد انواع ابتذال برای صرف سودآوری دست می‌آویزد. هالیوود نماد ابدی این استفاده از تصویر برای افسون‌زایی و نه افسون‌زدایی است. افسون‌زدگی جدیدی که با اغوا و ابتذال درآمیخته است و بهتر است فوراً نکته‌ای پیش پا افتاده را تکرار نکنیم: آه بله بله سینمای داستان‌پرداز هالیوود آثاری به یادماندنی آفریده است. بدون تردید. اما وقتی نوبت به کودکان می‌رسد، در بخشی از تاریخ سینمای هالیوود ما با سوءاستفاده از کودکان برای کسب سود و تخریب افسانه و رؤیاهایشان روبه‌روییم و این همان نقطه‌ای است که در آغاز به آن اشاره کردم یعنی اگر تاریخ جامع سینمای کودک وجود داشت در این جا هم سهم آثاری روشن می‌شد که به بهانه‌ی تصویر واقعیت یا تصویر دراماتیک موقعیت کودکان، و افسانه‌گویی به فریب و ابتذال کمک کرده است، و **تنهادر خانه وهری پاتر** آفریده‌اند. تا همین جا برای آغاز پرسش کافی است، زیرا جستارهای مربوط به سینما و مدرنیته، بحث واقعیت و ناواقعیت در سینما، نسبت اندیشه‌ی مدرن و سینما، رهبری اخلاق مدرن، بحث تبدیل شدن فردیت مدرن به موضوع سینما، تبلیغ تصویر مدرن .هالیوودی و امریکایی .از زندگی، آزادی، خوشبختی فردی و رؤیاهای بشری و یا حتی تصویر ضدقهرمانانی که آن هم با تلقین تصویر مدرن دیگری همراه بوده است و غیره و غیره و حتی وارد کردن پرسش‌های فلسفی نو درباره‌ی زمان و خود سینما و ... همه و همه را کم و بیش قبلاً منتشر کرده‌ام یا در سخنرانی‌های مختلف بدان پرداخته‌ام. بحث طرح نگاه اقتصادی و قرائت مدرنیته از اخلاق فردی در سینما هم جزیی از همین ارزیابی‌های پیشین من است. با این پیش‌زمینه اکنون می‌خواهم به حوزه‌ی تازه‌ای در ارتباط با نسبت سینما و مدرنیته ورود کنم که سنجش مهم‌ترین این پرسش‌ها در ارتباط با کودکان است. پس از منظر سینما هم‌چون نهاد بیانگر مدرنیت به تصویر کودکان می‌پردازم.

مدرنیته و اجتماع مدرن از منظر نگاه و کنش موقعیت کودکان را دچار تحولی بنیادین کرد. فروید تصویر ما را از کودک و دوران کودکی تغییر داد. در جهان مدرن، علیه ادراک سنتی و نقش‌های سنتی قیام شد. نقش والدین، نهادهای دینی و مناسبات کهن در تربیت و تعلیم و حقوق و زندگی فردی مربوط به کودک مورد قرائت اقتصادی قرار گرفت. تئوری انسان طبیعی روسو همان‌قدر در اعترافات او تصویر نویی از کودک ارایه می‌دهد که بعدها قوانین مدافع فردیت مدرن، و نقش اجتماعی دادگاه‌های مدنی مدرن که مسؤولیت‌های تازه‌ای را برعهده اجتماع نهاد. به

رهایی

مرور انواع ستم‌های فردی و اجتماعی بر کودکان مورد مخالفت واقع شد. روان‌شناسی کودک و جامعه‌شناسی بورژوایی کوشید از روان و زندگی کودکان تحت استثمار و ستم اولیا یا اجتماع جلوگیری کند و با روشنی بخشی بر واقعیت مدرن کودک محافظت از او را از آسمان به زمین منتقل کند. بدیهی است سینما با اتکا به همه‌ی این آگاهی و نهادهای نو نیز مسیر پرپیچ و خمی را در بازتاب واقعیت کودکان در دوران مدرن پیمود، به نظرم چه در سینمای مستند چه در سینمای داستانی اساساً به دو منظر کودکان تبدیل به تصویر سینمایی شده‌اند:

۱. برنامه‌ی انتقادی و آگاهی بخش.

۲. برنامه‌ی سوداگری و سرگرمی آفرینی با حضور کودکان.

حال می‌کوشم در مقیاس سینمای مستند و داستانی ایران، تولید تصویر با حضور مرکزی کودکان را بر اساس شالوده‌های آگاهی فیلم‌سازان مورد کاوش قرار دهم. آگاهی‌هایی که درواقع تبدیل به نگاه تصویر می‌شوند و نشان می‌دهند بر اساس کدام نگاه این آیینه مدرنیته در حال بازتاب موقعیت کودکان است. این نگاه گاه یک نگاه فلسفی و پرسش هویت است (**سفر** ـ بیضایی) و گاه یک نگاه نمادین ـ اجتماعی است (**رهایی** ـ تقوایی) گاه رویکردی به زندگی است که با خودآموزه‌های مدرنیته را به کودکان آموزش می‌دهد و آن‌ها را به تفرد و انتخاب و خردورزی و استقلال رأی و تصمیم‌گیری و عمل مستقل می‌خواند (**نان و کوچه** ـ کیارستمی). برای کیارستمی سینمای کودک اندیشیدن با موقعیت کودکان برای کودکان است. برای سهراب شهید ثالث سینمای کودک سینمای افشاگر ملال و تنهایی است. برای نادری مجالی است برای آن‌که در کودک سینمایش، با لحنی معترض مطالبات و موقعیت دردبارش را بازگوید. در اثری هم‌چون **دوزخ اما سرد**، اثر مستند **کارخیران**، سینمای کودک جارچی جسور مظالمی است که بر کودکان می‌رود. در **بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند** فرهاد مهرانفر سینمای کودک شعری است که به نقش کودک در زندگی ماقبل مدرن و سختی‌های آن با نگاهی سرشار از زیبایی می‌نگرد. در **دان** جلیلی به کودک در سینما هم‌چون موضوع معیوب بودن اجتماع حاضرشده است. در **رنگ خدا**ـی ـ مجیدی، جهان کودک امکانی برای تجربه‌ی قدسی است. در **باشو غریبه‌ی کوچک** کودک حامل پدیده‌ای است که در زیر

لایه‌ی جنگ به سود کشف دوستی مردم بیگانه از هم رخ می‌دهد، در **سیب** اخلاق مدرنیته در برابر اخلاق سنتی قد علم می‌کند تا معلولیت آفرینی منش کهنه را فاش سازد و آن را محکوم کند. در **سکوت** یک تجربه‌ی تازه درباره‌ی امکان کودک برای شنودن صداهایی که ما نمی‌شنویم مورد آزمایش قرار می‌گیرد. در **بچه‌های نفت**، کودک موضوع پرسش اجتماعی /سیاسی حادی است که شالوده‌ی اقتصاد یک ملت را به چالش می‌کشد؛ اصلانی در **کودک و استثمار**، تصویر متحرک را تبدیل به دادگاه افشاگر می‌کند و همین طور در مجموعه‌ی **کودکان سرزمین من**، فیلم به نوشتاری تبدیل شده که گواه زندگی کودکان در یک سرزمین و فضاهای گوناگون آن است. مثلاً پیروز کلانتری فضای روستایی کودکانی را به ما معرفی می‌کند که با خواندن انشاهای خود در کلاس درس، ما پی به چالش‌های درونی و بیرونی زندگی‌شان می‌بریم. و غیره...

با این وصف تلاش می‌کنم از آغاز حضور کودکان را در سینمای ایران از منظر مدرنیت مورد کنجکاوی قرار دهم.

پرده‌ی سینما در ایران حضور چشم‌گیر و جذاب کودک را با منظر سینمای هالیوود تجربه کرد: در دهه‌ی اول (۱۳۱۰) **دختر کوچک ژرتمند** و **زلف طلایی** و ... شرلی تمپل را وسیله‌ی رؤیاآفرینی شیرینی قرار دارد که به میزان جذابیتش از ایده‌های کاذب و وهم‌آفرین برای مردم درباره‌ی نوعی زندگی امریکایی که تنها بر پرده‌ی سینما واقعیت داشت برخوردار بود. گذشته از حضور سایه‌وار کودک برای برانگیختن عواطف و یا به ضرورت روابط داستانی در آثار اولیه‌ی پس از جنگ جهانی دوم و آغاز دهه‌ی (مادر. کوشان) می‌توان گفت در کارهای مجید محسنی و سپس با حضور فائقه آتشین که سعی می‌شد شرلی تمپل ایرانی باشد و لیلا فروهر. سینمای سوداگر کوشید از کودکان برای ایجاد تأثیر و کشمکش در فیلمفارسی سود جوید، به‌ویژه اکثریت جمعیت روستایی ایران در حضور عاطفی کودکی از روستا که با تلاش پدر مهربان و ساده در شهر تحصیل می‌کند و گرفتار جهان مدرن از ریشه‌ی خود دور شده و سپس بازمی‌گردد، سرنوشت کودکان خود را آرزو می‌کردند. سادگی و صمیمیت مجید محسنی در القای موقعیت پدری فداکار با روحیه‌ی ایرانی و تلقی از کودک در آن زمان (پس از **بلبل مزرعه**) همنوا بود. هم چنان که **مراد و لاله** صابر رهبر که بر اساس **واکسی** چزاره زاواتینی ساخته شده بود، می‌کوشید با برانگیختن عواطف تماشاگران به کمک دو بازیگر خردسال (لیلا فروهر، مجید فروهر) تمرین خود را در مسیر بهره‌ی سینمای هند و امریکا از کودکان به ثمر بنشاند. هم چنان که پیش از آن در **یتیم و امید** (۱۹۳۹) فائقه آتشین کوچولو در غیاب مادرش که آن‌ها را گذاشته بود و از خانه رفته بود، برای تهیه‌ی دارو و نجات جان پدر بیمارش از خانه بیرون می‌رفت، گم می‌شد و مصائب او باید تماشاگران را به سینما می‌کشاند.

روایت حضور کودک در سینمای تجاری و سوداگر ایران، جدا از سوءاستفاده سینمای جهان و به‌ویژه الگوی هالیوودی بهره‌برداری از کودکان نبوده است. اما در حاشیه این نوع حضور کودک در سینما، نقش و نقش‌آفرینی مهم دیگری هم وجود داشته که محصول سینمای حاشیه‌ای، سینمای مستند و مستند داستانی و سینمای متفکر پیش از انقلاب است که در نهادهای گوناگون و به‌ویژه وزارت فرهنگ و هنر سابق و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شکل گرفت و حاوی نگاه متفکران مدرن نویی به کودک بود. این سینما پس از انقلاب اسلامی، رشد چشم‌گیری یافت و به برجسته‌ترین سینمای مطرح ایرانی در داخل و خارج تبدیل شد. درواقع این سینما سویه‌ی روشن و متفاوت حضور کودک در سینما بر اساس تفکر ونگرش مدرن و مدرنیت نفوذ مدرنیت و پرسش‌های انتقادی آن بود.

***

آیا حضور کودک در سینمای متفکر ایران یعنی سینمایی که پیش از انقلاب در حاشیه‌ی سینمای حرفه‌ای رشد کرد، بهانه‌ای بیش نبود؟ من با این تفسیر ساده دلانه موافق نیستم. ظاهراً طرفداران این برداشت معتقدند، پیش از انقلاب به سبب وجود انواع تضییقات مستبدانه و سانسور خشن، روشنفکران معترض می‌کوشیدند با بهانه قرار دادن کودکان، و نمادگرایی دشوار، حرف انتقادآلود خود را ثبت کنند.

شاید امروز که ما با تحفظ در اجرای موافقت‌نامه سازمان ملل متحد (۱۹۹۰) درباره‌ی حقوق کودکان شرکت می‌کنیم، خود بهانه قرار دادن کودکان جلوه‌ای از ستم بر آن‌ها باشد که در کنار ترس از گرسنگی، استثمار، فقر، بی سوادی، تنبیه خشن، عدم سرپرستی ضروری، و ... بتوان از آن نام برد.

در حقیقت حتی خود این «تحفظ» ما می تواند نمونه ی دیگری از بهانه پردازی علیه کودکان به حساب آید تا حقوق کودک را بر اساس استبداد و خودرأیی بزرگ ترها و بقایای جامعه ی مدرن زیر پا نهد. بدین سان چه مدل های تربیت سنتی، چه عملکرد سینماگران و روشنفکران مدرن ما، در مورد کودکان بنا به نگاه مدرنیته می تواند مورد نقد قرار گیرد و مشمول انواع نهان سوءاستفاده، زورگویی و رنج کودکان گردد. چیزی که حوزه ی عذاب روانی، ذهنی، عاطفی و نیز فیزیکی را شامل می شود. بدیهی است این تفسیر من می تواند سریعاً مورد توافق نگاه های طرفدار مدرنیته ای قرار گیرد که در جست وجوی انواع عقب ماندگی ها در متن سنت یا تجربه ی ایرانی، چشم و گوش تیزی دارد و دیگر مد شده است که از مدل تجلیل معهود استفاده شود. اما من مایلم بگویم چه در چالش نگره ی سنتی و نگره ی مدرن حول تربیت کودکان و چه درباره ی نوع برخورد سینمای روشنفکرانه و یا سینمای کودک ما با کودکان، الگوهای متعارف انتقادی حرف تازه ای برای گفتن ندارد. به نظرم یک الگوی تأویلی که تاریخ و کودکی یک ملت را نشانه شناسی متن آثار متعلق به سینمای کودک در پیش از انقلاب و موقعیت سینمای ما با هم گرد می آورد و زبان آن را کسب کند از مشروعیت، عمق و همه جانبگی و خلاقیت بیش تری برخوردار است. در این منظر زبان شناسی سینمای کودک و زبان سینمای ایران و زبان شناسی یک جامعه ی بسته که دوران کودکی اش را در مسیر انحلال در موازین مدرن و ترک ارزش های سنتی سیر می کند، نکات جالب تری را دربردارد تا تئوری بهانه قراردادن بچه ها. از این منظر وقتی ما به زبان مشکل نهادین بیضایی در **سفر** یا سمبلیسم تقوایی در **رهایی** یا رویکردگرایی کیارستمی در **نان و کوچه** برمی خوریم هرگز خود را در حد تعبیر بچه ها /بهانه نازل نگاه نمی داریم تا این تصور را پراکنده کنیم که کودکان این فیلم ها بهانه ای برای زدن مشتی حرف های روشنفکرانه بوده اند. هرچند از نظر زبان پیچیده و جدایی دو فیلم **سفر و رهایی** با ادراک کودکان و آثار سینمایی متعارف جهان می توانیم تردید کنیم کودکان مخاطبان این سینما بوده اند یا نه؟ ولی از نظر کودکی یک تجربه ی پرلکنت درباره ی حرف زدن آزادانه، از آزادی و هویت و دیگر پرسش های مربوط به مدرنیته، نسبت این سینما و تاریخ

یک ملت و کودکی، نسبتی بسیار جذاب است که باید چه از منظر زبان شناسی و یا روان شناسی اجتماعی و روان شناسی کودک به آن پرداخت و درواقع مشخص کرد آثار پیش از انقلاب از زوایای نوتری در حوزه های سینمای کودک می تواند مورد تحلیل قرار گیرد. می گویند نخستین فیلم انیمیشن جهان را در سال ۱۹۰۸ اینل کول اهل فرانسه ساخت. انیمیشن یک تجربه ی منحصر به فرد در مورد توجه قرار دادن جهان خود کودک از نظر زبان شناسی و سطوح مختلف روانی .ذهنی است. درست در برابر این تلاش بسیاری از آثار سینمای کودک ایران قرار دارد که درگیر زبان /ذهنیتی پیچیده، گاه پرلکنت، غالباً نمادین و عموماً ناظر به تفاهیم بنیادین است. چرا در یک جامعه، تصویر سینمایی که ذهن و روح کودکان جهان را به تسخیر خود درآورده چنین دور از جهان کودک می شود؟ آیا به سبب آن که هنوز حقوق معنوی و واقعی کودکان رسمیت ندارد و بزرگسالان به حوزه ی آن ها تعرض می کنند؟ یا درست شبیه کودکانی که بسیار زود به نان آور خانواده تبدیل می شوند، سینمای کودک ایران، خیلی زود می خواهد کودک ایرانی را با فاجعه های زندگی ایرانی و پرسش های تلخ و تراژیک آن آشنا کند؟

باران تصاویر بر سر کودکان جهان همان طور که دیدیم می تواند در پی انگیزه های کاملاً سوداگرانه ی سرمایه داری باشد. اصل سرگرمی و پول سازی تصاویر تلویزیونی و سینمایی، زنده

نمایی و تصاویر زنده را در انحصار خود درآورد و مدام کودکان دچار مسمومیت ذهنی می‌شوند و نسل‌ها و انسان‌هایی پدیدار می‌شوند که دارای ارواح بحران زده‌اند تا جهانی بحرانی و خشن و غریبه را فردا شکل دهند. با این همه نکته‌ی جذاب آن است که این بمباران سموم و شیمیایی ذهنی / تصویری در غرب مدام می‌کوشد، زبان کودک را فراچنگ آورد، اما در میان ما بسیار اندک به این تشخص اهمیت داده شده است. آیا چنین پدیده‌ی بی‌اعتنایی بیانگر، تا خودآگاه استبدادزده و زورگوی بزرگسالان است که به نحو غیر دمکراتیک برای کودکان فیلم می‌سازند، یا نشانگر و زبانی افشاگر است که قربانی بودن خود بزرگسالان را فاش می‌سازد که ناتوان و ضعیف و بیگانه با زبانی یأجوج و مأجوج برای کودکان‌شان حرف می‌زنند؟

بررسی رابطه‌ی زبان سینمای کودک در پیش از انقلاب با موقعیت پرتنش ما در چالش سنت و مدرنیته و استبداد و آزادی، می‌تواند به این ترتیب حاوی نکات ژرف‌تری در درک سینمای کودک باشد، البته همه می‌دانیم که اتفاقاً سینمای کودک در ایران پیش از انقلاب کم‌تر حاوی نگاهی تخصصی به کودکان بود. اما این تبیین سرسری و تذکر هزارباره‌ی شعارزدگی، سیاست‌زدگی و انقلابی نمایی درباره‌ی سینمای کودک بدون درک موقعیت جامعه‌ی ما و کشمکش‌های آن، واقعاً تبیینی بغایت ساده است که ده‌ها نفر آن را تکرار کرده‌اند. به نظرم در کانون پرورش فکری، جنبشی تخصصی شکل گرفت که حاوی نکته‌ای اصیل و مهم‌تر بود و آن پرورش یک روح متناسب با خردانتقادی مدرن و دمکراتیک در توجه به جهان کودک است. آن فعالیت در آن جامعه و با آن امکانات نمی‌تواند توقع زیاده از حد را برانگیزد. عدم توجه به اتفاق بنیادین نو در کانون پرورش فکری و نوجوانان بیش از هر چیز گویای سطحی‌نگری ما و عدم توجه به رویدادهای ژرف در بطن آن است. به نظرم در کانون برای اولین بار از نظر، زبان شناسی، روان شناسی و واقع گرایی به طور آزادمنشانه‌ای به خود کودک توجه می‌شود. هرچند که در این جا هم مفاهیم بزرگ نظیر خوداتکایی، ملال و تنهایی و انتقاد به نظم غلط آموزشی مقدم بر مسأله های رنگین جهان کودکان قرار می‌گیرد. اگر **مسافر** کیارستمی یا **سازدهنی** نادری هم‌چنان دارای یک پشتوانه‌ی فکری پیچیده است، اما کسی نمی‌تواند انکار کند که تا حد زیادی به مناسبات عینی جهان کودک نزدیک شده‌اند. اگر انیمیشن‌های مثقالی و ریاحی و کارهای فروزش و ... درگیر مسایلی چون استثمار، استعمار، مشکلات کره زمین و ... است با این همه شکل گیری رشته‌ی سینمای کودک و نوجوان را در گام‌های نخست و آموزشی‌اش مد نظر دارد و این به معنای بازتاب وضعیت پیچیده و زبان زندگی یک جامعه در سینمای کودک آن است که با گام‌های اولیه‌ی بسط مدرنیت در زمین و در متنی بسته راه می‌سپارد.

بدیهی است که انقلاب عظیم اجتماعی هم، تمام آثارش را بر سینمای کودک به جا می‌گذارد. فروپاشی نهادهای سابق، شکل گیری چالش‌های تازه‌بین سنت و مدرنیته، پرسش‌های تازه‌ی آزادی، لغزش‌ها و بحران‌ها به طور بدیهی منجر به نفوذ سیاست و شعار و انقلاب و تأثیر آن بر سینمای کودک می‌شود. اما این پدیده‌ی طبیعی را به نام فروپاشی سینمای کودک دانستن یک خطای عمده است. به نظرم رویداد سال ۱۳۵۷ سکویی برای پرواز به آفاق تازه‌ای در خصوص پرسش سینمای کودک و موقعیت کودکان در جامعه‌ی پرتنش ایرانی و پرتوهای تازه‌ای از نگاه مدرنیته به کودکان در سینما و حتی گام‌های بهتری برای تخصصی شدن سینمای کودک با وجود همه‌ی فراز و نشیب‌ها بود.

بدیهی است که در چند سال نخست، نیروی انقلاب با سینما در مسیر یاری به کودکان برای بیرون آمدن از موقعیت موحش و مظالم استثماری حرکت می‌کند. افشای استثمار کودکانی که مجبور به کارهای مشقت‌بار هستند **کودک و استثمار** (محمدرضا اصلانی) یا **رسول پسر ابوالقاسم** (داریوش فرهنگ) و یا فضاهای انقلابی که نوجوانان درگیر آن بودند، **مدرسه‌ای که می‌رفتیم** (داریوش مهرجویی) اگرچه بیش‌تر به درد بزرگسالان می‌خورد، اما اصلاً محکوم کردنی نیست، آن‌هایی که به انیمیشن‌های آن سال‌ها با صبغه‌ی سیاسی **آزادی امریکایی** (کلانتری) و **امریکا امریکا مرگ به نیرنگ تو** (عبداله زاده) با لحنی تحقیرآمیز اشاره می‌کنند، تنها موضع غیرمنطقی خود را در تحمیل تاریخ سینمای کودک ظاهر می‌سازند، زیرا در آن جامعه و با آن فضا و با آن سابقه سینمای کودک و با آن بحران انقلابی اصلاً پدیده‌ای عجیب نیست که موضوعات سیاسی مورد توجه فیلم سازانی چون

مهرجویی و اصلانی قرار گیرد.

اما اندک اندک و به طور طبیعی تأثیر فضای جدید بر سینمای کودک آشکار شد. فضای اخلاقی تازه، به حضور کودکان رنگ شدیدتری در سینما بخشید. آرمان های انقلاب دینی، کودکان را جدی تر گرفت و همه ی این ها سبب رشد برخورد دمکرات تر به سینمایی که کودکان دوست دارند شد. درواقع به نظرم به لحاظ اخلاقی حقوق کودک بیش تر مورد توجه مردم قرار گرفت، کودکان اهمیت بیش تری یافتند و این به معنای آن بود که در متن انقلابی . به نام الله، چه آموزه های دینی، چه چالش های تازه مدرنیت به سود حضور و اهمیت کودکان تمام می شود.

شهر موش ها ـ ی ـ برومند و طالبی، حاوی توجه ویژه به مخاطبان تازه با روحیه ی نو بود.

نوعی تطابق بین سیاست های متحول جدید برای کلیت سینمای ایران و حرکت تازه در سینمای کودک و جود دارد که گره گاه اصلی آن نقش بنیاد سینمایی فارابی و نقش آن در سامان بخشی به وضعیت درهم ریخته و نامنتظم سینما در چند سال اول انقلاب (تا سال ۱۳۶۲) است.

آیا اتفاقی است که بنیاد فارابی در قلمرو سینمای کودک حضوری رنگین می یابد و با فاصله گیری از دنیای خشک شعارهای سیاسی با رجوع به روایت ها و قصه های کهن و سنتی ایرانی می کوشد با انسان نمایی حیوانات، فضایی جذاب برای کودکان پدید آورد؟ تبدیل یک مجموعه ی سرگرم کننده به یک فیلم سینمایی هم چون یک اتفاق گام نخست بنیاد سینمایی فارابی را در حوزه ی سینمای کودک زینت داده است. **علی کوچولو** کار دوم فارابی کاری تلویزیونی، یک فتورمان موفق است. بنیاد فارابی در مسیر تخصصی شدن پس از دو فیلم کیومرث پوراحمد (**تاتوره و بی بی چلچله**) دست از فعالیت در این قلمرو می کشد و کانون پرورش فکری کودکان می کوشد نقش از یاد رفته اش را به یاد آورد. **خانه ی دوست کجاست؟**، **دونده**، و **باشو غریبه ی کوچک** و.....

آثاری از کیارستمی، نادری و بیضایی است که طلیعه ی یک تحول نو را در سینمای ایران، و نه تنها در قلمرو سینمای کودک آشکار می کند و برای این سینما موفقیت جهانی به بار می آورد.

از نظر نسبت سینما، کودکان و مدرنیته، این جریان نو که از سال ۱۳۶۴شکل می گیرد چه ویژگی هایی دارد؟

به نظرم در این مقطع فصل تازه ای در سینمای ایران و سینمای کودک با هم گشوده می شود که اساساً شأنی نو برای ما به بار می آورد.

این سینما به مرور به شکل یک سبک جمعی سینمایی، با ویژگی های یک مکتب ایرانی ظاهر می گردد. حضور کانونی کودکان، لوکیشن واقعی، نابازیگران، تقرب و رویکرد به زندگی، یک سبک طبیعی نما روشی غیرایدئولوژیک در شنودن آواهای متعدد چالش سنت و مدرنیته، قطعیت ستیزی و ... از ویژگی های این سینما به شمار می آید. نقد خرافه های سنتی و رویکرد به عقلانیت مدرن و پرسش های تازه در تداوم همان خصوصیت متفکرانه ی سینمای پیشین کیارستمی نشان جهان اندیشگونی است که بین کودک، سینما و مدرنیت ایرانی نسبتی تازه برقرار می سازد. صبغه ی پسامدرنیستی این سینما هرگز به معنای ستایش خرافات و سنت های غلط نیست، بلکه سرریز شدن زندگی در صحنه ی سینما به معنای نوعی فاصله گذاری نوست تا همواره ما را بیدار نگاه دارد و از غرق شدن در جهان توهمی و ناواقعیت پرده ی سینما جلوگیری نماید. در عین حال این سینما که شخصیت و کاراکتر ژرف و عمیقی ظاهر می سازد کودکی معلق بین یک جهان سنتی و یک جهان مدرن را با کودکی یک جامعه ی درگیر چالش سنت و مدرنیته است و کودکی یک سبک مستقل سینمایی نو منطبق می سازد. گویی با کودکان سبک رویکردگرایی ما کلیت جامعه ای را احضار می کنیم که در آستان پرسش های نوی عقلایی مدرن قرار گرفته است. کودک **خانه ی دوست کجاست؟** درست چنین موقعیتی دارد. هرچند کودک برنده و **دونده** امیر نادری به سوی دنیای مدرن پر می کشد و در متن عقب ماندگی جهان سومی در آرزوی پرواز است، اما کودکان **اولی ها**، **مشق شب**، **خانه ی دوست کجاست؟**، **زندگی و دیگر هیچ**، و ... یکسر در تجربه ای دیگر شریک اند. آنان در متن یک زندگی می بالند و از خود خصوصیاتی را بروز می دهند که هرگز از قطعیت برخوردار نیست، گاه حاوی یک اصالت عالی و دست نخورده ی طبیعی است و گاه بیانگر یک آسیب دردناک که محصول نظم غلط تربیتی است، همنوایی و همگنی این کودکان و کودکی یک جامعه که با انقلاب در مسیر بازخوانی تازه ی همه ی

گذشته‌ی خود گام نهاده بسیار جذاب و یکی از درخشان‌ترین نسبت‌های سینمای کودک ایرانی و مدرنیته را در ایران ترسیم می‌کند. در سینمای پناهی (**بادکنک سفید**) و فیلم‌های جلیلی، **گال‌دان، رقص خاک، و یک داستان واقعی** و سمیرا مخملباف (**سیب**)ما با چهره‌ی دیگری از نگاه انتقادی مدرن به موقعیت ستمدیده‌ی کودکان در مناسبات کهنه روبه‌روییم، این آثار افشاگر می‌خواهد با نقد اجتماعی و اعتراض علیه سنت‌های کهنه یا تبعیض‌های یک جامعه‌ی سنتی و فقر از حقوق مدرن کودکان برای زیستن، آموزش، و رفاه و آزادی و حمایت‌ها و تأمین اجتماعی دفاع نماید و بی‌شک این نگرش محصول نگاه مدرنیته به کودکان است که بر پرده‌ی سینمای ایران تصاویری به‌یادماندنی آفریده است. در این میان مجیدی می‌کوشد بر متن زندگی مدرن منادی تجربه‌ی قدسی سنتی، و اخلاقیات استعلایی در برخورد با کودکان باشد. نکته‌ی جالب آن است که هر چقدر کودکان سینمایُ کیارستمی سرشار از زندگی و تکاپو هستند یا کارگردان علیه وضعیت کهنه حاکم بر آنان به پرسشگری می‌پردازد، ولی کودکان سینمای ابوالفضل جلیلی تصویری سیاه، سرشار از جرب و معلولیت و فلاکت را می‌پردازند. در برابر آثاری چون **دت یعنی دختر** یا **نیاز** یا **چکمه** یا **خمره** یا **کلید** (جلیلی، داودنژاد، طالبی، فروزش) از همان سال ۱۳۶۷ ما شاهد ساخته شدن یک سلسله از فیلم‌های کودکان هستیم که به‌تبع داستانگویی خیالپردازانه و فانتزیک شکل گرفته‌اند. **گلنار** برخلاف **ماهی** اثری خیال‌پردازانه و افسانه‌سرا بود با شعارهای اخلاقی آثاری چون **پاتال، کاکلی، شنگول و منگول، دزد عروسک‌ها، علی و غول جنگل، مدرسه‌ی پیرمردها، دره‌ی شاپرک‌ها، سفر جادویی، شهر در دست بچه‌ها**. مجموعه‌ای از این نوع سینماست که به‌وسیله مسعود کرامتی، فریال بهزاد، پرویز صبری، محمدرضا هنرمند، بیژن بیرنگ، مسعود رسام، محمدعلی سجادی، فریال بهزاد، ابوالحسن داوودی، اسماعیل براری و ساخته شد که تا حد زیادی از بحران سینما از نظر فروش کاستند.

اگرچه از منظر جلب کودکان به سینما و رونق فروش فیلم این آثار قابل توجه است، اما روز به‌روز سطحی‌نگری غیرقابل تحملی این آثار را درست در برابر فیلم‌های ارزشمندی قرار داد که در جهان تصویری دیگر از کودکان، سینما، و نفوذ مدرنیت به

سفر جادویی

نمایش می‌نهاد. بدون تردید پیروزی‌های جهانی آثاری چون **بدوک، بچه‌های آسمان، موشک کاغذی، بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند، مسافر جنوب** یعنی آثار مجیدی، مهرانفر، شهبازی در کنار آثار کیارستمی و پناهی و مخملباف و جلیلی تصویر دیگری از سینمای ایران در دنیا فراهم آورد که ما چه مخالف آن باشیم چه موافق آن نمی‌توانیم انکار کنیم که این سینما آیینه‌ی چالش دو جهان کهنه و نو در قلمرو حیات کودکان محسوب می‌شد. جهانی که از یک سو صداقت و صفا و پاکی و شاعرانگی و بکری و دست‌نخوردگی و طبیعی بودن و عواطف پاک و از سوی دیگر زیرپا نهاده شدن حقوق انسانی و فردی کودکان را از منظر مدرنیته باز گفت.

در این سیر بدون تردید آثاری هم‌چون **تعطیلات تابستانی، حسنک، خواهران غریب، افسانه‌ی دو خواهر، کلاه قرمزی و پسر خاله، الو الو من جوجوام** راه دیگری در پیش گرفتند که قادر نیستند مدعی مشارکت در افق‌های سینمای متفکر باشند. در این میان باید از مجموعه‌ی پنجاه و دوقسمتی **کودکان سرزمین من** محصول شبکه دوم سیمای جمهوری اسلامی نام برد که با بازتاب

واقعیت‌های مربوط به زندگی کودکان سراسر ایران نقشی یکه در کنکاش اجتماعی ایفا کرد که تقابل سنت و مدرنیته در هر گوشه‌ی آن قابل تماشاست.

اما در این میان باید از رویکرد سینمای مستند به جهان کودکان با همان منظر انتقادی مدرن سخن گفت. کودکان خیابانی، کودکان استثمارشونده، کودکانی که از ابتدایی ترین حق مصوبه‌ی سازمان ملل متحد محروم بوده‌اند، در این سینما مورد نظاره و کالبدشکافی قرار گرفته‌اند که مشهورترین آن **دوزخ اما سرد** اثر کارخیزان است. بدین ترتیب باید گفت مرور شتابزده‌ی سینمای کودک در ایران از منظر چالش سنت و مدرنیته افق‌های تازه‌ای را در حوزه‌ی شناخت ویژگی‌های این سینما برابر ما می‌گشاید. در آثار داستانگو، انیمیشن، مستند و مستند داستانی ما این نسبت مدرنیته و سینما و کودکان ما به‌وضوح قابل ردیابی و ارزیابی است. این سینما روی هم رفته سندی از برهه‌ای از تاریخ ماست که ملتی می‌کوشید به بلوغ برسد و کودکانی که در مرز بالغ شدن بودند، بهترین آینه‌های وضعیت ما به شمار می‌آمدند. آینه‌هایی که آینه‌ی سینما تصویری رودررو برای همیشه از آنان ثبت کرده است. سینمای کودک ایران باز می‌گوید که اگر انسان در کودکی‌اش نیاز به افسانه‌گویی و جادو داشته و ساختمان داستان‌های جن و پری با ذهن کودکان مطابقت دارد، و روابط ساده‌ای مثل مجازات شخصیت شریر و سعادت شخصیت نیک محصول این افسانه‌پردازی است، در مقابل وقتی جامعه و کودکان ما از کودکی به مرز بلوغ می‌رسند، نیازمند پرسش و نگرشی انتقادی می‌شوند و آن را تمام و کمال در محبوب‌ترین هنر معاصر باز می‌تابانند. این است که سینمای جادویی کودک ما نگاه به گذشته دارد و سینمای رویکردگرای کودک چشم به آینده دوخته است. در این میان تحلیل سنتی بحران سینمای کودک و مشکلات موجود البته کماکان می‌تواند خود را تکرار کند، ولی از یاد نبریم که تأویل این سینما آفاق معنوی دیگری را برابر ما گشوده است. آفاقی که دیگر چشم پوشیدنی نیست.

حال می‌توانیم به پرسش تازه‌ای بیندیشیم مدرنیت با سینما، بی چیزها به کودکان جهان و کودکان ما عرضه داشت، آینه‌ای برابر ما قرار داد تا خشونت و خرافه‌مان را در مورد کودکان بنگریم، اما آیا پرسیدنی نیست که مدرنیته با تصویر سینمایی (و تلویزیونی) چه چیزهایی از کودکان ما ربود؟ مگر نه آن‌که شاید کودکی‌شان را؟

و این پرسش دیگری است که می‌توانیم به آن بیندیشیم.

* جهانبگلو اخیراً در مقاله‌ی سینما مدرنیته در مجله فیلم (خرداد ۱۳۸۲) به همین خطا در غلتیده است.