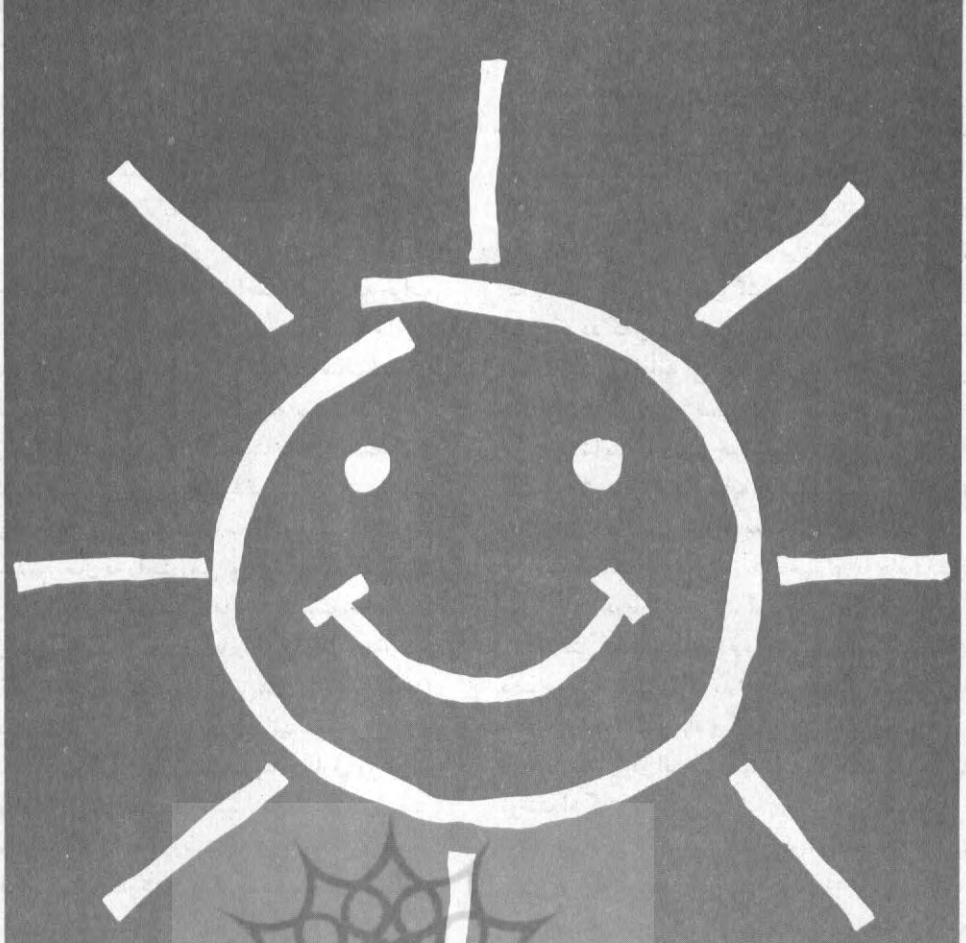


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویژه
سینمای کودک

کودکان بزرگسال، بزرگسالان کودک

«نگاهی به شخصیت کودک در سینمای غیرکودک»

م. ارجمند

کودکان پاک ترین موجودات روی زمینند، دنیای آنها آکنده از عشق و محبت و دوستی است. وجود آنها باعث امید و تائید آمال و آرزوهای بشری است، ارزش های جهانی کودکان همه آن چیزی است که انسان کامل می خواهد به آن برسد، علائق انسانی و عواطف، صداقت و درستی، آرامش روح و صفای باطن بر روابط آنها با یکدیگر حاکم است. به همین خاطر است که همیشه جواب محبت ما را می دهند و کینه برایشان بیگانه است. همه ما این دوران را گذرانده ایم، و وقتی که پس از گذشت سالها به آن می نگریم حس می کنیم که چقدر خوشبخت بوده ایم. شاید به این دلیل که خود را مخفی نمی کردیم و دست به سیاست بازی نمی زدیم، زندگی برایمان زیبا بود، چون اگر غمگین می شدیم، می توانستیم به راحتی گریه کنیم به همان سان که وقتی شاد بودیم از ته دل می خندیدیم. حال به راحتی می توانیم بفهمیم که دوران کودکی چه تأثیر شگرفی بر «شخصیت» ما داشته است. خاطرات، دل مشغولیها، بازیها، محبتها، و عواطف ما را به فکر می اندازند و ترجیح می دهیم که از دنیای منافع و سودجویی های بزرگسالان جدا شویم و در دورنمای همان کودک پاک باقی بمانیم.

با توجه به این مطلب، اگر ژاندارک، ساختهٔ «**کارل درایر**»، را دخترکی کوچک می دانیم که تنها جسمی بزرگسال دارد، ولی درواقع روحی است قدیس، از آن روست که دارای خصیصه های پاک عالم کودکان است. **ژاندارک** بیش از آن که یک رهبر مذهبی باشد، کودکی است که حقایق را می گوید و واهمه ای ندارد که دنیای بیرحم پیرامونش او را محکوم کند.

اکنون حضور کودک را از سه دریچه (معصومیت، خشونت و بدویت) در چند فیلم شاخص تاریخ سینما بررسی می کنیم:

۱. معصومیت:

الف- تریلوژی آپو ساخته «ساتیا جیت رای»: این سرگذشت که در واقع سه فیلم با هم (**تریلوژی**) دربارهٔ یک شخصیت (**آپو**) است، درباره کودکی است که با مادربزرگش در یک روستا زندگی می کند. او برای ادامه تحصیل مجبور می شود که به شهر برود و مادربزرگش را تنها بگذارد ولی زمانی از شهر برمی گردد که پیرزن مرده است. **آپو** دوباره به شهر می رود و تحصیلاتش را ادامه می دهد و ازدواج می کند اما خوشبختی را در زندگی زناشویی نیز نمی یابد. همسرش برای او پسری به دنیا می آورد شاید که رنگ خوشبختی را ببیند، ولی در نهایت دایره بسته می شود (**تناسخ**) و **آپو** درمی یابد که کودکی بهترین دوران زندگیش بوده است، دوران معصومیت کامل انسان.

«**ساتیا جیت رای**» در مصاحبه ای با «ایزاکسون فالک» در سال ۱۹۷۰ دربارهٔ خاطرات کودکیش چنین گفت:

«وقتی هفت ساله بودم با مادرم به دانشگاه **تاگور** رفتم. من دفترچه یادداشتی را که به تازگی خریده بودم همراه داشتم. مادرم دفترچه را به **تاگور** داد و گفت: «پسرم دوست دارد که چند سطر از اشعارتان را در این بنویسید.» و او گفت: «من چیزهایی برایت نوشته ام که وقتی بزرگ شدی، خواهی فهمید.» چیزی که او نوشته بود یکی از بهترین اشعار کوتاه اوست. معنی آن چنین است: «من گرداگرد جهان سفر کرده ام تا رودخانه ها و کوه ها را ببینم و ثروت فراوان خرج کرده ام، و به دوردست ها رفته ام و همه چیز را دیده ام ولی فراموش کرده ام که جلوی خانه ام یک شبنم را روی یک علف کوچک ببینم، شبنمی که در خمیدگی خود تمام جهان اطراف را منعکس می کند.»

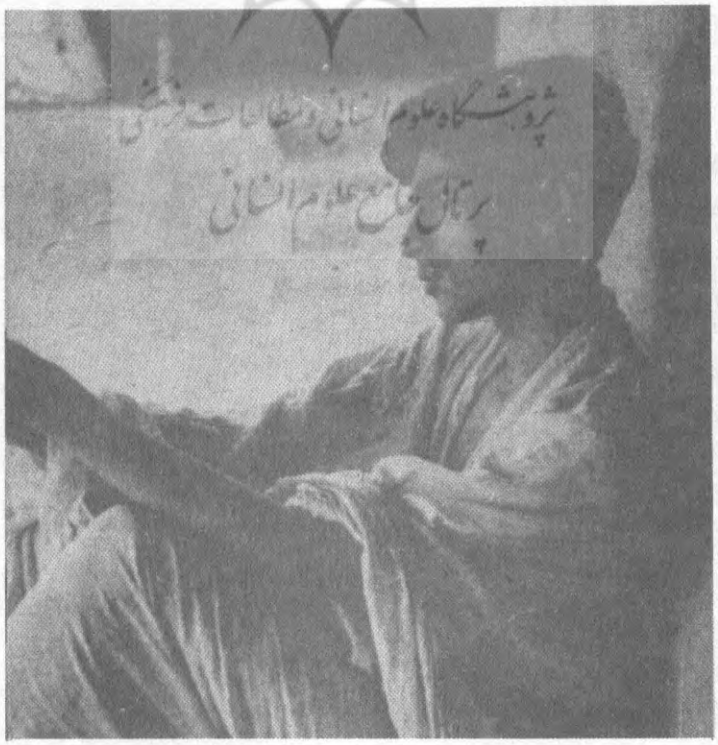
«تناسخ» همراه با معصومیتی بی‌آلایش تم اصلی **تریلوژی آپو** است. با این که لحن فیلم کمی بدبینانه است، ولی به خاطر نگاه واقع بینانه اش به کودک و مسائل مربوط به او، در تاریخ سینما از ارزش خاصی برخوردار است.

ب- **سکوت**، ساختهٔ «اینگمار برگمن»: دو خواهر و یک پسربچه به نام یوهان (فرزند یکی از آنها) برای تعطیلات کوتاهی به یک کشور بیگانه سفر می کنند. خالهٔ پسرک مبتلا به بیماری تنفسی است.

مادر هم دارای هیجان ها و تنش هایی ناشی از تنهایی است. یوهان با اینکه ظاهراً مورد محبت مادر و خاله اش است، ولی درواقع هیچ گونه ارتباط عاطفی با آنها ندارد. او را می بینیم که در راهروها و پله های هتل اقامتشان سرگردان راه می رود و به دنبال کسی است که او را درک کند. سعی می کند با پیرمرد خدمتکار هتل دوست شود، دو خواهر با هم رقابت عجیبی دارند و همین باعث جدا افتادگی یوهان می شود. در پایان سفر، خاله که بیماریش عود کرده باقی می ماند و نصایحش را در نامه ای به یوهان می دهد و مادر و یوهان به خانه برمی گردند.

«اینگمار برگمن» معصومیت یوهان را بهانه ای برای طرح مسئلهٔ عدم ارتباط بین انسان ها قرار می دهد. در صحنهٔ آخر فیلم، خالهٔ در حال مرگ نامه ای به یوهان می دهد. نامه ای که به زبان بیگانه نوشته شده و خاله اصرار دارد که یوهان باید آن را بخواند و به راز زندگی دست یابد. یوهان سعی می کند با همان چند کلمه ای که در این مدت سفر یاد گرفته نامه را بخواند، ولی کوشش او به جایی نمی رسد. یأس فلسفی و فضای تیره و تار فیلم تنها با حضور یوهان تعدیل می شود. معصومیت پسربچهٔ این فیلم، به خاطر گمگشتگی و از خودبیگانگی انسانها و سکوتی که ناشی از سکوت خداوند است، خرد می شود و فیلمساز به دور از هر گونه احساسات گرایی، معصومیت کودک را وسیله ای برای بیان خشونت درونی ناشی از بی عاطفگی محیط قرار می دهد. برخلاف **تریلوژی آپو** که «ساتیا جیت رای» به نوعی «تناسخ» دست یافت، «برگمن» هیچ گونه نتیجه گیری نمی کند، بلکه به نوعی «تعلیق» می رسد (تمام شدن فیلم حین خواندن نامهٔ خاله) به گونه ای که تماشاگر در عین افسردگی هنوز امیدوار است که شاید زمانی یوهان بتواند نامه را بخواند.

ج- **موشت**، ساختهٔ «روبر برسون»: «موشت» دخترک تنهایی است که مادرش را از دست داده و با پدر و برادر قاچاقچی اش زندگی می کند. او به مدرسه می رود ولی تنهاست، معلم مدرسه با او بدرفتاری می کند. «موشت» کم حرف می زند و وقتی هم که حرف می زند صدایش از ته گلوست. او در مدرسه نمی تواند سرود دسته جمعی بخواند و معلم او را به خاطر این نقص تحقیر می کند. «موشت» در خانه از برادر کوچک شیرخواره اش مواظبت می کند. او با یک ولگرد مصروع به نام «آرسن»، دوست است که در جنگل زندگی می کند. «آرسن» در یک شب طوفانی به «موشت» تجاوز می کند و بعد از آن می گرید و حملهٔ صرع او بازمی گردد. جنگلبان و همسرش از «موشت» سئوالاتی دربارهٔ آرسن می کنند ولی «موشت» به آنان جواب نمی دهد. «موشت» از پیرزن همسایه تور سفیدی می گیرد و به جنگل می رود، جایی که خرگوش ها را شکار می کنند، سراغ خرگوش مرده ای می رود و او را بغل می کند و از تپه ای به پائین می غلتد. تور سفید به گرد او می پیچد و دیگر «موشت» را نمی بینیم. او مرده است.



آپارا جیتو - ساتیا جیت رای

این فیلم بر مدار معصومیت و رهایی دور می‌زند. «موشت» دخترکی است که بر علیه وضع موجود طغیان می‌کند، منتهی طغیان او عروجی شاعرانه است. این بار برخلاف «تناسخ» **ساتیا جیت رای** و «تعلیق»[1] **برگمن**، «عروج» **موشت** که با معصومیتی کامل همراه است، راه‌حلی است که «برسون» نشان می‌دهد. از دیدگاه «برسون» انسان‌های واقعی همواره باید زجر بکشند تا رها بشوند و این «رهایی» ارمغانی است که از این سلوک عارفانهٔ خویش به دست می‌آورند. به خاطر همین «شخصیت کودک» را انتخاب می‌کند تا «معصومیت» را اصالت دهد و «رهایی» را زیبایی بخشد.

د- **ژاندارک** ساختهٔ «کارل درایر»: فیلم دربارهٔ محاکمهٔ دوشیزه اورلئان است. «ژاندارک» بعد از جنگ با انگلیسیان دستگیر می‌شود و کشیش‌ها او را محاکمه می‌کنند و به او تهمت جادوگری می‌زنند. «ژاندارک» مدعی است که صداهایی می‌شنود که او را یاری می‌دهند. او قدیس‌وار در برابر محاکمهٔ پوشالی ایستادگی می‌کند و در پایان، زمانی که حکم به سوزاندنش می‌دهند، می‌بینیم که در شعله‌های آتش همراه با پرندگانی سفید به آسمان پرواز می‌کند. با اینکه فیلم صامت است، بازی فوق‌العاده «ماری فالکونتی» در نقش ژاندارک این نقیصه را جبران کرده است. «درایر» ظلم و بی‌عدالتی قضات را در برابر معصومیت روحانی «ژاندارک» قرار می‌دهد و از تقابل این دو به نوعی «مبارزه» می‌رسد. مبارزه‌ای وحشتناک که با مونتاژ سریع، نماهای درشت، صورت‌های برافروختهٔ قضات و انتخاب زوایای پایین دوربین از هیئت محکمه تشدید می‌شود. هر لحظه به نظر می‌رسد که «ژاندارک» تسلیم خواهد شد. اما «ژاندارک» تسلیم خواهد شد. اما «ژاندارک» برخلاف «موشت» که اصولاً کوششی برای مبارزه نمی‌کرد و ترجیح می‌داد که عارفانه بمیرد، دست به مبارزه‌ای مستقیم می‌زند و تسلیم نمی‌شود تا آنجا که قضات مجبور می‌شوند او را بسوزانند. معصومیت «ژاندارک» از مکاشفه به «مبارزه» می‌رسد و بعد از مرگش نیز «حضور» او را اعلام می‌کند تا آن حد که قضات در زیر فشار عذاب وجدان خرد می‌شوند و بعد از بیست و پنج سال دادگاهی تشکیل می‌دهند و در مقابل خانواده‌اش از روح جاودان او به خاطر حکم اشتباه دادگاه اعادهٔ حیثیت می‌کنند.

۲. **خشونت**: خشونت اشتباه بشریت است و اعتراف به این اشتباه اولین قدم برای رفع آن خواهد بود.

الف- **فراموش شدگان** ساختهٔ «لوئیس بونوئل»: در اولین نماهای فیلم، تصاویری از ساختمان‌های بزرگ تجاری نیویورک، مانهاتان و مکزیکو را می‌بینیم که روی آن این گفتار شنیده می‌شود: «در پشت این مظاهر بزرگ تمدن شهرهای بزرگ، مناطق فقیرنشین و گودال‌های آکنده از بدبختی و فقر وجود دارد که پرورشگاه فرزندانی گرسنه و بی‌سرپرست است. همچنان که این شهرها وسعت بیشتری می‌یابند نسلی به وجود می‌آید که از ابتدای زندگی محکوم به مرگ است، اما روزی خواهد رسید که بچه‌های محروم، عشق و محبت واقعی را بشناسند و آن زمان دیگر در این دنیا جایی برای زشتی نخواهد بود.»

فیلم تحلیلی اجتماعی از وضعیت کودکانی است که بر اثر فقر و بی‌حمایتی سرشت پاک خود را از دست می‌دهند و تبدیل به یک مشت جانی می‌شوند. در اولین سکانس فیلم می‌بینیم که عده‌ای کودک در یک پارک تفریحی جمع شده‌اند و یک میدان گاوبازی به وجود آورده‌اند. یکی از آنها گاو شده، دیگری ماتادور و بقیه، آن دو را به مبارزه تشویق می‌کنند. زندگی در این فیلم، باغ وحشی است که تنها راه زنده ماندن در آن درنده خویی است. «خایبو» پسر پرورشگاهی از دارالتأدیب فرار می‌کند. او که از لحاظ جثه یک سر و گردن از بچه‌های همسن و سال خودش بزرگ‌تر است، برای تصفیه حساب شخصی به سراغ «جولیان»، پسرک کارگر، می‌رود. بعد از یک مشاجرهٔ لفظی با سنگی که همراه خود آورده است به سر جولیان می‌زند و فرار می‌کند. او به خانهٔ «پدرو»، یکی از دوستان کوچک‌تر از خود، می‌رود و با اجازهٔ مادر «پدرو» در آنجا پنهان می‌شود. در همین حین جولیان می‌میرد و پلیس در جستجوی قاتل است. بعد از چند روز «خایبو» از پناهگاه بیرون می‌آید و از یک فروشگاه دزدی می‌کند. «پدرو» به‌جای او دستگیر می‌شود و مادرش او را به دارالتأدیب تحویل می‌دهد. «خایبو» چند بار به خانهٔ «پدرو» می‌آید و مادر می‌فهمد که دزدی کار خایبو بوده است. پلیس‌ها به تعقیب «خایبو» می‌پردازند. «پدرو» آزاد می‌شود و «خایبو» چون خیال می‌کند که «پدرو» او را لو داده است در یک مرغدانی او را می‌زند. «پدرو» از خودش دفاع می‌کند و خایبو با جعبه‌ای فلزی به سر او می‌زند و او را می‌کشد. در صحنهٔ آخر فیلم «خایبو» از مرغدانی فرار می‌کند، پلیس‌ها او را با تیر می‌زنند. سگ ولگردی از جاده می‌گذرد، «خایبو» به زمین می‌افتد و صدای اول فیلم را روی نمای درشت صورت او می‌شنویم: «بالاخره تورو گرفتند «خایبو»، با یک گلوله درست توی سرت.»

موشت - روبر برسون

فراموش شدگان خشونت و تبهکاری را عکس العملی طبیعی از طرف کودکان در قبال وضعیت تجاوزکارانهٔ محیط می داند. حتی عطوفت مادری در زیر فشار «فقر» تغییر ماهیت داده است. در صحنه ای از فیلم «پدرو» به خانه می آید و سر میز غذا می نشیند ولی مادرش گوشت را از جلوی او برمی دارد و به او می گوید: «تا وقتی سر کار نرفته ای از غذا خبری نیست.» «پدرو» هم گوشت را می دزدد و از خانه فرار می کند. بی سرپرستی و بی پناهی مسئله ای است که «بونوئل» حل آن را به مراجع بالاتر دولتی واگذار می کند. وقتی «پدرو» به دارالتأدیب سپرده می شود، مدیر آنجا با برخوردی روانکاوانه «پدرو» را می شکافد و خشونت او را تحلیل می کند. «پدرو» سر یک شانه تخم مرغ با بچه ها دعوایش می شود و بعد از دعوا به جان چند جوجه در حیاط می افتد و آنها را کتک می زند.

مدیر: «یک سؤال کاملاً دوستانه ازت دارم، چرا آن جوجه ها را کشتی؟»

پدرو: نمی دونم.

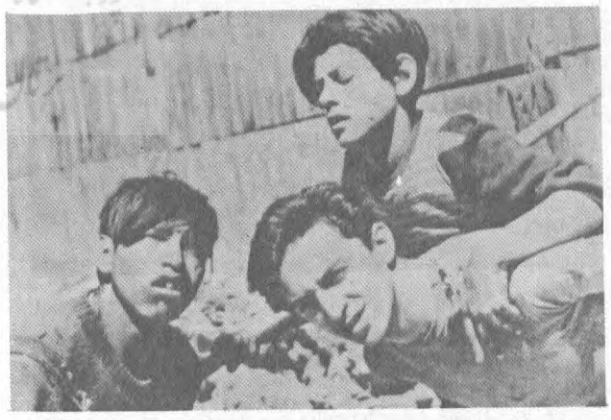
مدیر: فکر می کنم که من بدونم. تو خیال می کردی که ما قصد داریم تو را به زندان بیندازیم. تو ما را آدم های بدجنسی می دونستی و آن موقع که عصبانی شدی در حقیقت می خواستی ما را بکشی ولی به خاطر این که نمی تونستی، تلافیش رو سر آن جوجه ها درآوردی، این طور نیست؟

پدرو: بله، آقا.

«بونوئل» توسل به خشونت را معلول اجتماعی می داند. **فراموش شدگان** دنیای بچه های گمشده ای است که زادهٔ مناسبات غلط و ظالمانهٔ جامعهٔ خویش هستند.

ب- **دیوار**، ساخته «آلن پارکر»: یک تحلیل روان شناسی

فراموش شدگان ـ لوئیس بونوئل



است از تأثیرات مخرب جنگ، قدرت طلبی سیاسی، سیستم خشک آموزش و پرورش و حاکمیت اشیاء بر روابط انسانی که باعث از خودبیگانگی می شود و نسلی طغیانگر به وجود می آورد. **دیوار** دور از هرگونه داستان پردازی و با قدرت فوق العادهٔ تصاویر شاعرانه اش بیانیه ای انتقادی است برعلیه سیاست استعماری و تجاوزطلبانهٔ آمریکا در ویتنام. سرباز آمریکائی بعد از جنگ ویتنام شوک روانی خورده است. او تنها در اطاقش نشسته. تلویزیون سریال شیرینی نشان می دهد. سرباز به کودکیش فکر می کند و به ویتنام، ما به درون افکارش می رویم. تأثیر تفنگ و لباس ارتشی پدرش را بر شخصیت دوران کودکیش، معلم ابتدایی که به خاطر نوشتن شعر رومانتیکی او را تنبیه می کند و مادرش که با او ارتباط عاطفی ندارد، با تصاویر ضدانسانی جنگ همراه می شود و با روشنی تمام «فاجعه» را تصویر می کند. بعد از این قسمت، خشونت متجلی می شود. طغیان بر علیه این سیستم تنها راهی است که وجود دارد. کودکان طغیان می کنند، میز و صندلیهای کلاس درس را می شکنند و دیوارهای مدرسه را که در حقیقت دیوارهای زندان است خرد می کنند و بیرون می روند، فریادی که نشانگر تولدی دوباره است، و **دیوار** خشونت را از لایه های درونی اجتماع بیرون می کشد و بر صورت همان هایی که آن را به وجود آورده اند می کوبد. «بونوئل» در **فراموش شدگان** راه حل را به دولت مردان سپرد و «آلن پارکر» تنها یک موقعیت «انفجار» را تصویر می کند. «پارکر» برای فرو ریختن دیوارها از فریاد کودکان استفاده می کند.

ج- **نمرهٔ اخلاق صفر** ساخته «ژان ویگو»: «تابار»، «کولن» و «کوسا» سه کودک هستند که در یک مدرسه شبانه روزی در فرانسه پانسیون اند. مادر «تابار» دختران را دوست دارد و به خاطر همین، لباس دخترانه تن «تابار» می کند. مادر «کولن» هر روز برای ناهارش در مدرسه لوبیا می پزد و «کوسا» هم روزهای یکشنبه را اجباراً با قیمش می گذراند. قوانینی که بزرگ ترها برای کودکان وضع می کنند در این فیلم به طرز مسخره ای به باد انتقاد گرفته شده. معلمهای پانسیون اکثراً کاریکاتورند. «ویگو» از دید یک کودک، فضای یک پانسیون را نشان می دهد: بازیها، شادی ها و اصول منطقی کودک در مقابل اصول منطقی بزرگسالان پرداخته شده است و دنیای بزرگسالان را هجو کرده، خشونت کودکان این فیلم در زیر یک لایه از فانتزی پوشیده شده، در صحنهٔ آخر فیلم، کودکان خوابگاه به بهانهٔ جستجوی مهره های بازی «تابار» شورش می کنند و بالش های خود را پاره کرده پرهای آن را به آسمان پرتاب می کنند (با حرکت آرام) برخلاف **دیوار** که خشونت نمودی کاملاً عینی و برونی داشت. **نمرهٔ اخلاق صفر** توان کودکانه را محدود می کند و به آن جنبه ای رومانتیک می دهد. طغیان در این فیلم از نوع «بی خطر» است، درست برعکس **دیوار** که طغیان جنبه ای آنارشیستی و ویرانگر داشت. **«ویگو»** ترجیح داده که به کودکان آسیبی نرسد، با این وجود فیلم در سال نمایشش به خاطر هجو سیستم آموزش و پرورش فرانسه توقیف شد.

د- **چهارصد ضربه** ساختهٔ «فرانسوا تروفو»: «آنتوان» جوان

سیزده ساله، با مادر و ناپدری‌اش در طبقهٔ ششم آپارتمانی کوچک و محقر زندگی می کند. پسر مدتی در کنار مادربزرگ خود بوده و پس از ازدواج مادر، ناپدری قیم او شده است. ناپدری کارمند است و مادر بعد از ظهرها منشی گری می کند.

ناپدری و مادر علاقهٔ چندانی به او ندارند و همیشه از او کار می کشند. «رنه»، تنها دوست «آنتوان» است. آن‌دو معمولاً از مدرسه فرار می کنند و به سینما می‌روند. «موریسه» همکلاسی جاسوس آنها غیبت «آنتوان» از مدرسه را به مادر و ناپدری خبر می‌دهد. روز بعد «آنتوان» در مدرسه مؤاخذه می شود و ناپدری جلوی همکلاسیهایش به او سیلی می‌زند. «آنتوان»، «بالزاک» را دوست دارد و قسمتی از داستان او را به جای انشاء خودش می نویسد و معلم به جرم دزدی ادبی به او نمرهٔ صفر می‌دهد. «رنه» از «آنتوان» دفاع می کند و هر دو از کلاس اخراج می شوند. آن‌دو سرگردان در خیابان های پاریس می گردند، سیگار می کشند و مشروب می خورند.

«آنتوان» تصمیم می گیرد که دیگر هرگز به خانه بازنگردد. او آرزو دارد دریا را ببیند، ولی پول ندارد. پس ماشین تحریری از ادارهٔ ناپدری می‌دزدد، ولی نمی تواند آن‌را بفروشد. در حین برگرداندن ماشین تحریر نگهبان او را دستگیر می کند و ناپدری «آنتوان» را به پلیس تحویل می‌دهد و از آنجا به دارالتأدیب سپرده می‌شود. پدر و مادر به دیدن او می‌آیند و مادر به او می گوید که تصمیم گرفته اند از او سلب مسئولیت کنند.

در پایان فیلم «آنتوان» از دارالتأدیب فرار می کند و خود را به دریا می‌رساند. آخرین تصویر، نمای ثابت «آنتوان» است که به ما نگاه می کند.

فیلم اتوبیوگرافی «تروفو» است. خشونت با نوعی سردی آمیخته شده است. بعد از سیلی خوردن «آنتوان» از ناپدری، «تروفو» صحنه را چنین تشریح می کند! «می‌خواستم در کمال سادگی و سردی، نفرت و خشونت صحنه را به بیننده منتقل کنم بدون این که شعار بدهم.» «آنتوان» به «رنه» می گوید: «بعد از آن سیلی دیگر نمی توانم به خانه بازگردم. می خواهم ناپدید شوم، تنها زندگی کنم.» در صحنه ای دیگر که معلم علت غیبت «آنتوان» را می‌پرسد، خشونت کودک از طریق سردی بیانش منتقل می‌شود: «*مادرم مرده است، آقا.*»

دیوار ـ آلن پارکر

۳. بدویت:

الف- **معجزه گر**، ساختهٔ «آرتور پن»: «هلن» در کودکی بر اثر بیماری، بینایی و شنوایی اش را از دست می دهد و زمانی که بزرگ می شود قادر به سخن گفتن نیست. در سنین نوجوانی تربیت و کنترل هلن بسیار مشکل می شود. پدر و مادرش پرستاری را که مربی کر و لالهاست، برای آموزش هلن استخدام می کنند. پرستار، خود از درد چشم رنج می برد. او برادرش را از دست داده و در تنهایی، خاطرات او را به یاد می آورد. فیلم در واقع جدالی است که پرستار (آنی سولیوان) با گذشتهٔ خود دارد و تربیت «هلن» در واقع محکی است برای ادامهٔ زندگی پرستار. حالت بدوی «هلن» در واقع معلول نقص فیزیولوژیکی اوست. «هلن» از این نقص رنج می برد و پرستار که خود به گونه ای در این درد با او سهیم است (درد چشم) با دیسیپلینی سخت به مبارزه با این نقیصه می رود. «آرتور پن» که در فیلم هایش همواره برای ایجاد جو خشونت و مبارزه با محیط از ضدقهرمان استفاده می کند، در این فیلم هم پرستار را به عنوان انسانی که خود رنج می برد به کمک «هلن» می فرستد. در صحنه ای، «آنی» می خواهد طرز درست غذا خوردن با قاشق و چنگال را به «هلن» یاد بدهد. «هلن» که همیشه عادت داشته بدون اسلوب خاصی غذا بخورد، مقاومت می کند. ویژگی بدویت در وجود او به خاطر نقص عضو از نوع ویرانگر است. او بشقاب ها را می شکند و میز را به هم می ریزد و «آنی» به شیوهٔ شخصیت های مورد علاقهٔ «پن» مقابله به مثل می کند. در این صحنه شاهد نبرد دو انسان بدوی هستیم، خشونت در برابر خشونت. «آنی» وقتی می فهمد با منطق نمی تواند «هلن» را رام کرد به شیوهٔ خود او عمل می کند، دست او را گاز می گیرد و او را تنبیه می کند و همین باعث می شود که انسان بدوی «آرتور پن» رفتار خود را تصحیح کند.

ب- کودک وحشی، ساختهٔ **فرانسوا تروفو**: این فیلم دربارهٔ پسربچهٔ یازده ساله ای است که در جنگلی دورافتاده زندگی می کند. او کر و لال است و حالتی نیمه وحشی دارد. روستاییانی که در جنگل زندگی می کنند از وجود او با خبر می شوند و با کمک و راهنمایی های یک زن تصمیم می گیرند که او را بگیرند. آنها با بسیج همگانی به جنگل می روند و با کمک سگ های شکارچی او را پیدا می کنند و به هر ترتیب شده او را دستگیر می کنند و به مؤسسه کر و لال ها در پاریس می فرستند. پسربچه که حالت کاملاً وحشیانه ای دارد تحت نظر دکتری به نام «ایتار» قرار می گیرد (خود «تروفو» نقش دکتر را بازی می کند) و پس از مراقبت ها و آموزشهای سخت از آن حالت سبعانه بیرون می آید و می تواند با دیگران ارتباط برقرار کند.

«تروفو» که همچنان دلبسته به دنیای کودکان بود بعد از فیلم چهارصد ضربه که به نوعی سرگذشت زندگی کودکی عصیانگر بود، این بار به گونه ای دیگر کودکی وحشی را از قلب طبیعت گرفته و آن را به مرکز تمدن آورده تا با همنوعانش ارتباط برقرار کند. شاید تنهایی و انزوای او در طبیعت نتوانسته دردهایش را تسکین بدهد. در هر صورت این برخورد مسئولانه دکتر به وسیله آوردن کودک به نوعی یادآور علائق **تروفوست**.

مارسل انولس در یادنامه ای پس از مرگ **تروفو** از او چنین یاد کرد: «**تروفو**» همواره از این بیم داشت که از دوران کودکی به دوران پیری برسد بدون این که این میان هیچ دوره واسطه ای وجود داشته باشد. و در واقع می توان چنین گفت که این فیلم ساخته مردی است که خود زمانی کودکی وحشی بود، ولی اکنون پس از سال ها کودکان وحشی را معالجه می کند.

ج- معمای گاسپار هاوزر، ساختهٔ ورنر هرزوگ: در سال ۱۸۱۲ سرپرستی یک کودک یتیم به نام «گاسپار هاوزر» از طرف دادگاه به مردی ناشناس سپرده می شود. در تمام مدتی که «گاسپار» نزد این مرد بوده در زیرزمینی تاریک و مرطوب نگهداری می شده. او از دنیای بیرون کاملاً بی خبر مانده تا این که بعد از ۱۶ سال مرد ناشناس «گاسپار» را از دخمه بیرون می آورد و او را به وسط میدان شهر برده و رها می کند. «گاسپار» مدتی طولانی مثل یک مجسمه، وسط میدان می ایستد در حالی که صلیبی فلزی در دستش است و یک نامه دربارهٔ سوارکاری. مأموران شهرداری او را دستگیر می کنند و به زندان می برند. از آنجا به یک سیرک تحویل داده می شود. مردم به تماشای او می آیند تا این که پروفسوری مسئولیت نگهداری او را می پذیرد و خواندن و نوشتن را به او می آموزد.

«**گاسپار**» کم کم یاد می گیرد که افکارش را به زبان بیاورد. و دنیای اطرافش را ارزیابی کند، تا این که از طرف همان فرد ناشناس اول با یک ضربه به قتل می رسد.

«هرزوگ» دربارهٔ این فیلم گفته است: «*داستان این فیلم مربوط به تنها مورد شناخته شده در تاریخ دربارهٔ به دنیا آمدن یک انسان به طور بالغ است.*»

فیلم با یک قطعه موسیقی از «موتسارت»، به نام آیا عشق جواب معماست؟ شروع می شود. «گاسپار»، کودک بدوی بدون زبان و بدون فرهنگ که در حقیقت کنایه ای از روح پاک و خالصانهٔ انسانی است به دنیایی وارد می شود که بر اساس اصولی خاص طرح ریزی شده. مردان کلیسا از او می خواهند که تصورات خود را از خداوند در آن زیرزمین تاریک شرح دهد و پروفسور در یک بحث منطقی در برابر اصول ساده و بدوی «گاسپار» راه به جایی نمی برد.

«گاسپار» برای اولین بار این جمله را به زبان می آورد: «دوست دارم مثل پدرم سوارکار بشوم.»

تأثیر روانی مرد ناشناس روی شخصیت «گاسپار» آشکار است. انسان هر چقدر هم که آزاد باشد، در نهایت ریشه هایی وجود دارد که او را به زمین دوخته است. مرد ناشناس درواقع نوعی پدرسالار ویرانگر است. نیرویی که می کوشد «گاسپار» را زیر سایه خود نگه دارد. اندیشهٔ گناه اولیه (هابیل و قابیل) به عنوان «تقدیر» زمینی اندیشهٔ «هرزوگ» را مشغول داشته و طبیعت به عنوان نیرویی ورای عقل انسان، قدرت خود را می نمایاند. «گاسپار»، انسان بدوی، هرچه که به مرور انگیزه های عقلانی را درمی یابد از طبیعت اولیهٔ خود دور می شود و از خود بیگانه می شود. در حقیقت معمای اصلی فیلم، دوگانه گی بزرگی است که بین عقل و غریزه وجود دارد. انسان عاقل از مرگ می ترسد و انسان غریزی مرگ را به عنوان جلوهٔ تکاملی طبیعت و حقیقتی سرشتی دوست دارد. در صحنهٔ آخر فیلم، جایی که مرد ناشناس با چاقو به پشت «گاسپار» می زند، صحنه بیشتر نوعی عشق ورزی است بین انسان و مرگ. در پایان، قطعهٔ موسیقی «موتسارت» کامل می شود. بله عشق جواب معماست، عشق به تمام مظاهر طبیعت، حتی مرگ.

* مؤخره: علاوه بر این، نمونه های دیگری نیز از حضور فعال کودک در انواع فیلمها موجود است. مثلاً سینمای مختص کودکان که خود مبحث جدایی برای بررسی می طلبد. در این نوع سینما بیشتر جنبه های آموزشی، تربیتی و سرگرم کننده مورد نظر است و مخاطبان آن خود کودکان هستند. سینمای انیمیش، کارتون و فیلمهای داستانی که قهرمانان آن اشیاء، حیوانات و گیاهان هستند. کودکان به طور عجیبی با شخصیتهای این نوع فیلمها چه عروسک باشند یا نقاشی و چه حیوان باشند یا انسان واقعی، ارتباط برقرار می کنند و از آنان تأثیر می گیرند. علاوه بر سینمای مختص کودکان که معمولاً شخصیتهایی خیالی دارد، نمونه هایی نیز از تلفیق این دو سینما (کودکان و بزرگسالان) وجود دارد که همواره ترکیبی از اصول منطقی این دو دنیا هستند. مثلاً در سینمای کمدی، شخصیت «جکی کوگان» ستارهٔ دههٔ ۲۰ سینمای آمریکا، که در فیلم پسربچه ساختهٔ «چارلی چاپلین» بازی کرد و یا شخصیت «شرلی تمپل» ستارهٔ دههٔ ۳۰ هالیوود، این دو به عنوان مظاهر حضور دنیای کودکان در فیلمها همواره فضایی سرشار از دلمشغولی های کودکان در دنیای بزرگسالان به وجود می آوردند. البته تحت تأثیر سیستم ستاره سازی هالیوود هرگز نتوانستند تأثیر جدی و عمیقی بر شخصیت کودک در جریان های سینمایی بعد از خود به وجود بیاورند.

«ویتوریودسیکا» در سال ۱۹۴۶ با ساختن واکسی که در حقیقت اولین نشانهٔ ظهور «نئورالیسم» در ایتالیا بود، چهرهٔ واقعی و انسانی کودک را به پرده کشید: «جوزیه» و «پاسکال» در آرزوی داشتن اسب سفیدی هستند و به خاطر آن به زندان کشیده می شوند. بعد از فیلم نمرهٔ اخلاق صفر، ساختهٔ «ژان ویگو» که قبلاً دربارهٔ آن بحث شد، فیلم واکسی اولین برخورد واقعی و اجتماعی با شخصیت کودک در سینما بود. بعد از آن «دسیکا» این مضمون را در دزد دوچرخه، فیلم شاخص نئورالیسم تکرار کرد.

از طرف دیگر در آلمان «فریتزلانگ» با ساختن فیلم (M) از ویژگی های معصومانهٔ کودکان، یک تحلیل روانی دربارهٔ جنایت قاتلی ارائه می دهد که طعمه های خود را فقط از میان کودکان انتخاب می کند. «هیچکاک» در سال ۱۹۶۰ با فیلم روح به نوعی دیگر در قالب یک کودک بزرگسال (آنتونی پرکینز) و زندگی روانی او تحت تأثیر عقاید «فروید»، مسخ او را به وسیلهٔ مادر خیالیش به تصویر کشید. به همین صورت «فرانکلین شافنر» در فیلم بچه های برزیل (۱۹۷۸) از کودکان به عنوان نسلی که تحت تأثیر عقاید انترناسیونالیسم نازی به عنوان نژاد آریا شناخته می شوند، یک فیلم تجارتی جذاب ساخته است. در کنار اینها می توان به دونده ساختهٔ «امیر نادری» اشاره کرد که تا حد اسطوره سازی در قالب کودک بدوی پیش می رود و فیلم بیا و ببین، ساخته «الم کلیموف» که خشم و نفرت انسان از جنگ را در چهرهٔ کودک جنگزده تصویر می کند. ■

منابع:

۱. مصاحبه ساتیا جیت رای با ایزاکسون فالک، کتاب سینما، آذر ۴۹.
۲. سینمای کارل درایر، نوشتهٔ تام میلن، ترجمهٔ پرتو اشراق.
۳. سکوت، نوشته اینگمار برگمن، ترجمهٔ پرویز تأییدی.
۴. اندیشه ها و فیلم های روبر برسون، نوشتهٔ بابک احمدی.
۵. ژان ویگو کتاب سیمای زمان، ترجمهٔ پرویز شفا.
۶. تاریخ سینما، نوشتهٔ آرتور نایت، ترجمهٔ نجف دریابندری.
۷. Losolvidados، نوشتهٔ لوئیس بونوئل، چاپ لندن، ۱۹۷۲.
۸. Classical of the foreign film، نوشتهٔ پارکر تایلر، چاپ آمریکا، ۱۹۶۲.