

ادراک کودک در اندیشه‌های والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم دونده

سجاد ستوده*

میلاذ ستوده**، علیرضا صیاد***

چکیده

در فلسفه و اندیشه‌ی والتر بنیامین، مفهوم کودکی، ادراک و بازی کودکانه مسئله‌ای بسیار کلیدی است و این مفهوم در سرتاسر نوشته‌ها و آثار او حضوری پررنگ و تاثیرگذار دارد. تااملات بنیامین در رابطه با مفهوم کودک از نخستین نوشته‌های وی آغاز می‌شود و تا انتهای دوره‌ی کاری‌اش در پروژه‌ی پاساژها ادامه می‌یابد. مفهوم بازی نزد بنیامین، تمهید و استراتژی کودکانه برای غلبه و فایق آمدن بر جهان واقعی است زیرا از مواد و ابزارهای همان جهان واقعی به منظور خلق جهانی خیالی بهره می‌گیرد. مقاله‌ی حاضر با بهره‌گیری از رویکرد توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای می‌کوشد با تمرکز بر آراء بنیامین، نحوه‌ی بازنمایی ادراک کودک در فیلم دونده ساخته‌ی امیر نادری را مورد بررسی قرار دهد. با تحلیل فیلم دونده از منظر اندیشه‌های بنیامین درباره‌ی ادراک کودک می‌توان به نتایج جالب توجهی درباره‌ی رویکرد یکی از فیلم‌های مهم سینمای ایران به کودک و ادراک کودکانه دست یافت. اثری که بر ویژگی‌های خاص کودک همچون فائق آمدن بر

* مربی گروه آموزشی سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران (نویسنده مسئول)،
sajadsotoudeh@yahoo.com

** کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران،
miladsotoudeh@yahoo.com

*** استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران،
alirezayasayyad@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۱۲

محدودیت‌های جهان واقعی، هم‌آمیزی با دنیای پیرامون و متمایز بودن ادراک و نگاه کودک نسبت به بزرگسالان تاکید دارد و آن را با زبانی سینمایی بازنمایی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: والتر بنیامین، ادراک کودک، بازی کودکان، دونده، امیر نادری، سینمای ایران.

۱. مقدمه

در فلسفه و اندیشه‌ی بنیامین مفهوم کودکی و بازی کودکان مسئله‌ای بسیار کلیدی است و این مفهوم، در سرتاسر نوشته‌ها و آثار او حضوری پررنگ و تاثیرگذار دارد. نکته‌ی مهمی که باید مدنظر قرار گیرد این است که تفکر بنیامین پیرامون کودک و بازی کودکان را نمی‌توان بدون رجوع به اندیشه‌های بودلر و نیچه و تاثیرپذیری بنیامین از آن‌ها به درستی ادراک نمود. بنیامین به خصوص در دوران جوانی بسیار متأثر از نوشته‌های نیچه بود، هر چند به تدریج و با گذر سال‌ها از تفکر او فاصله گرفت و موضعی ضدنیچه‌ای اتخاذ نمود (Charles 2018:2-4). اما بنیامین علی‌رغم فاصله‌گیری از نیچه هیچ‌گاه نتوانست خود را از سیطره‌ی بودلر رها کند و شدت تاثیرپذیری‌اش از او به حدی بود که خود را به مثابه‌ی دانت‌های می‌دانست که بودلر، برایش در جایگاه ویرژیل قرار داشت (Merte-Rankin 2010:81). بنیامین پیوند میان بودلر و نیچه را در ترکیب کردن «قهرمان زندگی مدرن» بودلر و «ابر انسان» نیچه برجسته می‌سازد و در رابطه با قرابت نگاه آن دو اشاره می‌کند که «رفتار قهرمانانه بودلر می‌تواند به غایت با رفتار نیچه قرابت داشته باشد» (نقل شده در شایگان ۱۳۹۵: ۱۴۶). از همین‌روی پیش از پرداختن به آراء بنیامین درباره‌ی ادراک کودک، پرداختن به اندیشه‌های نیچه و بودلر درباره‌ی این مفهوم ضروری به نظر می‌رسد چرا که با این کار، پیوندهای آشکار میان بنیامین با بودلر و نیچه و تاثیرپذیری از آن‌ها آشکار می‌شود. در ادامه بنا به ضرورت روش‌شناختی و در نسبت با مسئله‌ی مورد بحث در این مقاله صحنه‌های مختلفی از فیلم *دونده* (امیر نادری، ۱۳۶۳) تحلیل خواهند شد تا بدین طریق نتیجه‌ای روشن درباره‌ی چگونگی بازنمایی ادراک کودک از منظر بنیامین در فیلم *دونده* به دست آید. فیلم *دونده* درباره‌ی امیر و نوجوان تنها و آواره‌ی جنوبی است که رویای سفر به دوردست‌ها را دارد. او در شرایط دشوار زندگی در می‌یابد که رهایی او از وضعیتی که در آن قرار گرفته چیزی غیر از رسیدن به آگاهی و آموختن نیست. فیلم مذکور به چند دلیل مهم برای این پژوهش گزینش شده است. اولین دلیل، ظرفیت‌های آن در بازنمایی ادراک کودک است که اجازه‌ی کار مناسب را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. دومین علت به موقعیت تاریخی اثر

مذکور در سینمای ایران باز می‌گردد. این فیلم «آغازگر حضور جدی سینمای ایران در آن سوی مرزها بود که نقش مهمی در شناسایی بین‌المللی سینمای ایران داشت... این فیلم تا چند سال بعد و ظهور عباس کیارستمی در عرصه‌ی جشنواره‌های جهانی، رکورددار حضور بین‌المللی سینمای ایران بود» (پتنگر ۱۳۷۴: ۹۶). ارزش سینمایی فیلمی چون *دونه* به حدی است که ده سال پس از ساخت آن، مجله‌ی فیلم که مهم‌ترین مجله‌ی سینمایی بعد از انقلاب در آن دوران محسوب می‌شود، برای بزرگداشت فیلم پرورنده‌ای تشکیل داد و منتقدان مختلف به ستایش از فیلم پرداختند. اثری که موفقیت‌هایش «در جشنواره‌های بین‌المللی راه را برای سینمای ایران هموار کرد» و نسل جدیدی از فیلمسازان وارد سینما شدند که «الگوشان *دونه* بود» (اسلامی ۱۳۷۴: ۱۰۹). ایده‌ی الهام بخش بودن فیلم *دونه* چنان جدی است که یکی از منتقدین سینمای ایران در یادداشتی ستایش‌آمیز بر فیلم ادعا می‌کند که با تحلیلی تاریخی می‌شود «به این نتیجه رسید که بدون *دونه* و موفقیت‌هایش، بسیاری از فیلم‌های سال‌های بعد امکان ساخت پیدا نمی‌کردند» (عقیقی ۱۳۷۴: ۱۰۳). این گفته تنها به منتقدهای سینمایی محدود نمی‌شود بلکه در اظهارنظرهای مسئولان مهم وقت سینمایی یا افرادی که در جشنواره‌ها و مجامع بین‌المللی هنری به نمایندگی از سینمای ایران رفت و آمد داشتند نیز دیده می‌شود. یکی از مدیران وقت سینمایی در صحبت‌هایش هنگام نمایش فیلم‌های ایرانی در وین از *دونه* به عنوان فیلمی یاد می‌کند که «با آن ما را جدی گرفتند» و تاکید می‌کند که «تا قبل از آن، ما برای معرفی سینمای پس از انقلاب کوشش فراوانی کردیم، ولی هیچکس ما را تحویل نمی‌گرفت» (نقل شده در پتنگر ۱۳۷۴: ۹۷). از همین روی گزارشی که اعلام می‌کند فیلم *دونه* در دوران خود «مهم‌ترین فیلم سینمای ایران بعد از انقلاب است» (یاری ۱۳۶۵: ۲۰) را باید گفته‌ای جدی تلقی کرد نه صرفاً اظهارنظری ژورنالیستی. از سوی دیگر این فیلم توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تهیه شده و وظایف فرهنگی این سازمان در ساخت فیلم درباره‌ی کودک/ برای کودک و نقش مهم تربیتی آن برجسته و آشکار است. از همین‌روی با تحلیل فیلم *دونه* از منظر اندیشه‌های بنیامین درباره‌ی ادراکِ کودک، می‌توان به نتایج جالب توجهی درباره‌ی رویکرد یکی از فیلم‌های مهم سینمای ایران دست یافت. اگر چه پُر واضح است که نتایج به دست آمده از تحلیل یک فیلم را نمی‌توان به کلیت سینمای ایران بسط داد اما نتایج به دست آمده می‌توانند ترسیم‌گر دنیای فکری یکی از فیلمسازان مهم سینمای کودک - در زمانه‌ی نه چندان دور - باشند.

از سوی دیگر لازم به ذکر است که آنچه ضرورت چنین پژوهشی را برجسته می‌سازد در نظر گرفتن این نکته است که علی‌رغم تاثیر فراوان دیدگاه‌های بنیامین بر مطالعات فیلم تاکنون کمتر پژوهشی در ایران کوشیده تا با بهره‌گیری و تمرکز بر آراء وی پیرامون ادراک کودک به بررسی آثار سینمایی بپردازد. از سوی دیگر با توجه به اهمیت مفهوم کودک در سینمای ایران، بهره‌گیری از اندیشه‌های نظریه‌پردازانی که به بررسی مشخصه‌ها و ویژگی‌های ادراک کودکان پرداخته‌اند، می‌تواند در رسیدن به دیدگاهی تحلیلی-انتقادی در مواجهه با سینمای کودک یاری‌رسان باشد. علاوه بر این چنین رویکردی می‌تواند در هر چه بیشتر آشکار ساختن ظرفیت‌های سینمای کودک در ایران که از پیشینه‌ای غنی برخوردار است موثر باشد. این پژوهش می‌کوشد بر اساس معیارهای تحلیل کیفی و در چارچوب رویکردی توصیفی-تحلیلی مبتنی بر روش‌شناسی تحلیل محتوا به بررسی ادراک کودک در اندیشه‌ی والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم *دوندۀ بپردازد*.

۲. اندیشه‌های بودلر و نیچه درباره‌ی ادراک کودک

شارل بودلر شاعر و منتقد برجسته‌ی فرانسوی در مقاله‌ی *نقاش زندگی مدرن*، کنستانتین ژای نقاش فرانسوی معاصر خود را به عنوان الگویی نمونه‌ای برای هنرمند مدرن معرفی می‌کند. بودلر در مقاله‌ی مذکور تلاش می‌کند ویژگی‌های هنرمند مدرن را در نسبت با توانایی‌های این نقاش تبیین کند و در گفته‌هایش به این نتیجه می‌رسد که «کنجکاوی» خاستگاه نبوغ کنستانتین ژای است: «به عنوان اولین مرحله برای فهم آقای ژ. می‌خواهم به این مهم توجه کنید که سرچشمه نبوغ وی کنجکاوی است» (Baudelaire 1964:7). بودلر سپس به داستان مشهور ادگار آلن پو، «مرد جمعیت» ارجاع می‌دهد و شیوه‌ی نگرستن ژای را به نگاه «مرد جمعیت» آلن پو مرتبط می‌کند؛ مردی که به تازگی از بستر بیماری برخاسته و از پشت شیشه‌ی کافه به تماشای توده‌ی جمعیت متحرک شهری مشغول است: «به تازگی بازگشته از دره‌ی سایه‌ی مرگ، او سرمستانه تمامی شمیم و رایحه‌ی زندگی را نفس می‌کشد» (Ibid). با الهام از داستان آلن پو، بودلر مفهوم نقاهت و بهبودی از بیماری را در رابطه با تبیین مفهوم هنرمند برجسته می‌سازد و آن را با مفهوم بازگشت به کودکی پیوند می‌دهد: «نقاهت همچون بازگشتی به سوی دوره‌ی کودکی است. فرد در حال بهبودی، همچون کودک، از قوه‌ی مجذوب کردن خود به چیزها در بالاترین درجه‌ی آن برخوردار است، هرچند آنها پیش پا افتاده‌ترین امور باشند» (Ibid). در مقاله‌ی *نقاش زندگی مدرن*، نگاه و

شیوه‌ی ادراک هنرمند مدرن در پیوند با ادراک کودک قرار می‌گیرد، کودکی که با نگاه برآمده از تحیر و شگفتی، همه چیز را در وضعیت نوبودگی و تازگی می‌بیند و رنگ‌ها و امپرسیون‌های بصری را در خود جذب (Absorb) و هضم می‌نماید: «کودک همه چیز را در وضعیت نوبودگی می‌بیند، او همواره سرمست است. هیچ چیز، از سرخوشی‌ای که با آن یک کودک فرم و رنگ را جذب می‌کند، به آنچه که ما الهام می‌نامیم شبیه‌تر نیست» (Ibid: 8). برای کودک، احساس بر خرد تقدم دارد و از جایگاه برتر و متمایزی برخوردار است و از همین روی بودلر باور دارد که «حساسیت، تمام موجودیت» یک کودک است (Ibid). نزد بودلر، ژای نمونه‌ی آرمانی کودک - هنرمندی است که از موهبت «کنجکاوی» بهره‌مند است: با این کنجکاوی «عمیق و سرمستانه است که شاید بتوان نگاه خیره ثابت و اکستاسی وار حیوانی کودک به یک منظره، یک شی طلاکاری شده، رنگ‌ها، اشیاء سوسو زن و یا جادوی زیبایی فیزیکی تکمیل شده با هنر آرایش را توضیح داد» (Ibid). بودلر در گفته‌ی خود بر جنبه‌ی «حیوانی» و «غیر انسانی» نگاه خیره‌ی کودک تاکید می‌کند و باور دارد «نگاه خیره‌ی اکستاسی وار حیوانی یک کودک (Animally ecstatic gaze of a child)» (Ibid) نگاهی است که هنرمند مدرن باید از آن برخوردار باشد. از آنجا که اصطلاح یونانی ekstasis به «حرکتی که سوژه را از خود آزاد می‌سازد» دلالت می‌کند، می‌توان نگاه کودک - هنرمند مورد نظر بودلر را نگاهی در نظر گرفت که از مزیت‌هایی از مرزهای تعقل انسانی برخوردار است. به بیان دیگر نگاهی مبتنی بر «از دست‌دادگی خویش» که کودک - هنرمند را قادر می‌سازد خود را «به مثابه مردی که حتی برای یک لحظه، بدون نبوغ کودکی نیست، نابغه‌ای که برای وی هیچ یک از جنبه‌های زندگی کهنه نشده است» (Ibid)، در افسون زیبایی‌ها غوطه‌ور و مستغرق سازد. از سوی دیگر بودلر حالت ادراکی کودک - هنرمند مدرن را با تجربه‌ی نگریستن از دریچه‌ی کالیدوسکوپ^۱ و تجربه‌ی ادراکی حاصل از آن نیز مقایسه می‌کند: از همین دریچه شاید بشود کودک را «به آینه‌ای به پهناوری خود جمعیت تشبیه کنیم یا به یک کالیدوسکوپ مجهز شده با آگاهی که به هر یک از حرکت‌های آن واکنش نشان می‌دهد و تکرر زندگی و شکوه سوسو زن، همه‌ی عناصر آن را باز تولید می‌کند» (Ibid:9). بودلر در نوشته‌هایش بر جنبه‌ی تولید کردن دگرگونی تصاویر در کالیدوسکوپ به مثابه‌ی ویژگی ممتاز آن تاکید دارد و با مقایسه‌ی کودک و کالیدوسکوپ تلاش می‌کند ویژگی تولید کردن تصاویر در کالیدوسکوپ را به کودک نیز نسبت دهد. از همین روی باید اشاره کرد که کودک - هنرمند مورد نظر بودلر در مواجهه با جذابیت‌ها و منظرهای شهری مدرن مانند یک

کالیدوسکوپ، تصاویر متحرک تغییر یابنده را تولید می کند. به همین دلیل کودک نه صرفاً یک ادراک کننده ی زیبایی بلکه یک آفریننده ی زیبایی و خلق کننده ی تصاویر متحرک محسوب می شود (Groтта 2015:74-80).

فردریش نیچه فیلسوف بزرگ آلمانی با بودلر آشنا بوده و اشعار و نوشته های او را تحسین می کرده است (نقل شده در شایگان ۱۳۹۵: ۱۴۸-۱۴۹). از طرف دیگر نیچه در تبیین مفهوم ابرانسان خود متأثر از آرای بودلر پیرامون قهرمان زندگی مدرن بوده است (همان: ۱۴۶). در چنین گفت زرتشت، نیچه در تبیین مشخصه های پیامبر- ابرانسان خود همچون بودلر مفهوم کودکی را برجسته می سازد. او در ابتدای کتاب خود از سه مرحله ی دگردیسی جان یاد می کند: «سه دگردیسی جان را بهر شما نام می برم، چگونه جان، شتر می شود و شتر، شیر و شیر، کودک» (نیچه ۱۳۸۰: ۳۷). همانطور که در گفته ی نیچه مشخص است مرحله ی نخست، مرحله ی شتربودگی است که با مطیع بودن و تبعیت بی قید و شرط از ارزش ها و سنت ها توأم است. جان شتر گران بار و سنگین از وزن قوانین و سنت- هاست و به همین دلیل «زانو می زند و می خواهد که خوب بارش کنند» (همان: ۳۷) زیرا شتر از «تو - باید» (Thou shalt)، از ارزش های کهن پیروی می کند. مرحله ی بعد، مرحله ی شیربودگی است که در آن روح، آزادیش را به دست می آورد. شیر به «تو - باید» که در برابرش به عنوان مانع رهایی و آزادی قرار دارد، «نه ای مقدس» (Sacred no) می گوید. نکته ی مهم در اینجا است که اگر چه شیر بر محدودیت های ارزش های کهنه برتری می یابد اما فاقد توانایی برای خلق ارزش های جدید است. برای رسیدن به چنین توانایی، شیر باید به کودک تبدیل گردد و در دگردیسی از شیر به کودک مهم ترین اتفاقی که رخ می دهد این است که «نه مقدس» به «آری گفتنی مقدس» (Sacred yes) مبدل می شود. به بیان دیگر، کودک رها به واسطه ی آزادی به دست آمده دیگر پایبند به ارزش های کهنه نیست و در عوض «در پی خواست خویش» است. او وظیفه ی آفرینش ارزش های جدید را بر عهده می گیرد: «اما، برادران، بگویید، چیست آنچه کودک تواند و شیر نتواند؟ چرا شیر رباینده هنوز باید کودک گردد؟ کودک بی گناهی ست و فراموشی، آغازی نو، یک بازی، چرخشی خودچرخ، جنبشی نخستین، آری گفتنی مقدس» (همان: ۳۸-۳۹). نیچه، کودک- ابرانسان را در انتهای مسیر تحول و دگردیسی تکاملی جان قرار می دهد (Mencken 2003:65-66). در نتیجه و براساس آراء او، کودک معصوم است و «فراموش کننده» و از شجاعت تصدیق آغاز نو برخوردار است. نگاه کودک نگاهی است که «فراسوی نیک و بد» می نگرد و از اخلاقیات

انسانی رها است. نیچه از منظری مشابهی دیدگاه بودلر، ذات آفرینش‌گری را با کودک-بودگی در پیوند قرار می‌دهد و اعتقاد دارد کودک-هنرمند، ابرانسان آفرینش‌گری است که به فراسوی محدودیت‌های «خودبودگی» حرکت می‌کند، سرشار از قدرت تغییر است و گشاده به سوی آینده‌ای محتمل. او سوژه‌ای است که می‌تواند هر لحظه خود و جهان را بازآفرینی کند.

در *زایش تراژدی*، نیچه با ارجاع به هراکلیت^۲ تصویر کودکی در حال بازی با شن‌ها را فرا می‌خواند که تپه‌های شنی می‌سازد و آن‌ها را ویران می‌کند: «به این ترتیب هراکلیت تاریک، نیروی جهان‌ساز را با کودکی در حال بازی مقایسه می‌کند که سنگ‌ریزه‌ها را اینجا و آنجا می‌گذارد، و تپه‌های شنی می‌سازد تا دوباره آن‌ها را ویران کند» (نیچه ۱۳۹۳: ۱۶۲). نیچه جدیت خدای گونه‌ی کودک در بازی ساختن تپه‌ها و قلعه‌های شنی را می‌ستاید زیرا کودک با بیشترین دقت مشغول آفریدن و برساختن جهان‌اش می‌شود و در ادامه، آن را بدون کوچک‌ترین ملاحظه و دوراندیشی ویران می‌سازد. کودک-هنرمند نیچه‌ای توانمند به آفرینش‌گری و تخریب می‌پردازد و از هر دو لذت یکسانی می‌برد. به عبارت دیگر کودک در حال بازی، خود را به جهان بازی رها و تسلیم می‌کند و در این جهان غوطه‌ور می‌شود. او سپس از جهان بازی کناره‌گیری می‌کند و مجدداً به بازی باز می‌گردد. از منظر نیچه، بلوغ و کمال یک هنرمند در باز به دست آوردن همان جدیتی است که او زمانی به عنوان یک کودک در حال بازی، از آن برخوردار بود.

۳. ادراک کودک از منظر اندیشه‌های والتر بنیامین

تاملات بنیامین در رابطه با مفهوم کودک، تخیل کودکی و اهمیت بازی‌های کودکانه، از نخستین نوشته‌های وی آغاز می‌شود و تا انتهای دوره کاری‌اش در پروژه‌ی پاساژها ادامه می‌یابد. براساس گفته‌ی سوزان باک-مورس بازی کودکانه و تخیل کودک از جهان موضوعی است که در تمام آثار بنیامین حضوری متداوم دارد (Buck-Morss 1989:262-263). بنیامین در یکی از نامه‌هایش در دوران جوانی (به تاریخ ۱۹۱۳) جمله‌ای از گوته را نقل می‌کند که در آن شاعر بزرگ اشاره می‌کند تنها هنگامی که فرد به خود اجازه دهد تا کودک‌وارانه رفتار کند، آنگاه «شکست‌ناپذیر» می‌شود (Benjamin 1994:24). کلامی که به روشنی یادآور آراء بودلر و نیچه درباره‌ی ادراک کودکی است. توجه و اهمیت بنیامین به بازی کودکانه چنان گسترده است که در اجراهای رادیویی، مقالات و نوشته‌های متعدد او

حضور مستقیم دارد. از میان این تولیدات می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد: «منظر کودک از رنگ در کتاب‌های تصویری کودکان» ۱۹۱۴-۱۹۱۵، «یادداشت‌هایی برای مطالعه‌ی زیبایی‌شناسی ترسیم‌های رنگی در کتاب‌های کودکان» ۱۹۱۸-۱۹۲۱، مقاله‌ی «کتاب‌های به فراموشی سپرده شده‌ی کودکان» ۱۹۲۴، «نگاهی به درون جهان کتاب‌های کودکان» ۱۹۲۶، «تاریخچه‌ی فرهنگی اسباب‌بازی‌ها»، «اسباب‌بازی‌ها و بازی»، «اسباب‌بازی‌های کهنه»، «نمایشگاه اسباب‌بازی در موزه‌ی مرکیشه» (Märkisches Museum) و «تور اسباب‌بازی در برلین» (اجرای رادیویی). در ادامه تلاش می‌شود برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادراک کودکان از منظر بنیامین به تفکیک تشریح و تحلیل گردد.

۱.۳ ویرانگری و آفرینشگری در بازی کودک از منظر بنیامین

از آنجا که در نوشته‌های بنیامین همواره مفهوم کودک‌بودگی در کنار بازی قرار گرفته، اصطلاح «بازی» در آثار او به کرات و در رابطه با موضوعات مختلف مورد استفاده بوده است. میریام هانسن اشاره می‌کند اصطلاح آلمانی بازی (spiel)، به معانی متفاوت و متنوعی از جمله «بازی» (Play)، «اجرا» (Performance) و «قماربازی» (Gamble) دلالت می‌کند و بنیامین در نوشته‌هایش از گستره‌ی متنوع این اصطلاح بهره گرفته است. این استفاده‌ی وسیع از معانی مختلف «بازی» به بنیامین این امکان را داده تا به یک مفهوم متفاوت از زیبایی‌شناسی، مبتنی بر تجربه‌ی گروهی مدرن شکل دهد (Hansen 2012:183-184). مفهوم بازی (Play) از منظر بنیامین، تمهید و استراتژی کودکان برای غلبه و فایق آمدن بر جهان واقعی است زیرا از مواد و ابزارهای همان جهان واقعی به منظور خلق جهانی خیالی بهره می‌گیرد. بنیامین از دو اصل مهم و متضاد در رفتار کودکان یاد می‌کند که به گونه‌ای تناقض-آمیز به سوی یکدیگر گرایش دارند: ویرانگری و آفرینشگری. وی معتقد بود بازی کودکانه نه تنها سرشار از میل خلاقانه برای ویران کردن نظم کهنه است بلکه همچنین این تخریب، امکان خلق و آفرینش‌گری‌های تازه را می‌گشاید (Gess 2010:685-690). توانایی آفرینش‌گری و ویرانگری که بنیامین آن را به مفهوم کودک مرتبط می‌سازد شباهت بسیاری به آراء نیچه در این رابطه دارد. در قطعه‌ی کوتاه «بعد از تکمیل شدن» (After completion)، بنیامین در لحنی که آشکارا یادآور کلام نیچه است آفرینش‌گری را با مفهوم کودکی در ارتباط و پیوند قرار می‌دهد (Vloeberghs 2007:291-292). درهم‌تنیدگی ویرانگری و آفرینشگری در بازی‌ها

ادراک کودک در اندیشه‌های والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم دونه ۱۳۳

و رفتارهای کودکانه را می‌توان مهم‌ترین وجه اشتراک دیدگاه نیچه و بنیامین در رابطه با ادراک کودک در نظر گرفت.

بنیامین در مقاله‌ی «اسباب‌بازی‌ها و بازی» (Toys and play) اشاره می‌کند که قانونی بزرگ بر قواعد و ریتم‌های جهان بازی تسلط دارد و آن قانون، تکرار است. «ما می‌دانیم که این قانون [قانون تکرار] برای یک کودک، روح بازی است و هیچ چیز به کودک، لذتی بزرگتر از «مجددا انجام بده» نمی‌دهد» (Benjamin 2005:120). بنیامین به بحث فروید پیرامون بازی فورت/دا در فراسوی اصل لذت به عنوان نمونه‌ی مهم قانون تکرار اشاره می‌کند. او متاثر از دیدگاه فروید بحث می‌کند که کودک از تکرار لذت می‌برد زیرا کودک همواره به زمان حاضر پیوند خورده است. برای کودک هر تکرار، عملی متمایز است زیرا او تمام رویداد را از نو می‌آفریند و مجدداً از ابتدا آغاز می‌کند. بنا بر گفته‌ی میریام هانسن در تبیین مفهوم تکرار کودکانه، تأثیرپذیری بنیامین از ایده‌ی «بازگشت ابدی» نیچه را نباید از نظر دور داشت (Hansen 2012:195).

۲.۳ در هم‌آمیزی سوژه و ابژه در ادراک کودک از منظر بنیامین

بنیامین کودک را یک ناظر غوطه‌ور در ابژه‌ی مشاهده شده در نظر می‌گیرد. ناظری که بدون نیاز به تحلیل و واکاوی عقلانی آنچه که می‌بیند، آن را به گونه‌ای شهودی تجربه می‌کند. نگاه کودک در فرایند نظاره‌گری از این ظرفیت برخوردار است که مرزهای میان سوژه و ابژه را از میان بردارد و کیفیت ذاتی ابژه‌ی مشاهده را در خود جذب کند. بارقه‌های این توجه به ادراک کودکان را می‌توان در رساله‌ی دکترای بنیامین، *درباره‌ی مفهوم نقاد* در *رومانتیسیم آلمانی* (۱۹۱۹) مشاهده کرد. در فصلی از این رساله با عنوان «نظریه‌ی رومانیتیک اولیه از دانش طبیعت» بنیامین به ادراکی از دانش که بر تداخل سوژه و ابژه مبتنی است اشاره می‌کند. او باور دارد این جنس ادراک، از مشخصه‌ای جادویی برخوردار است، مشخصه‌ی نزدیک و نزدیک‌تر شدن سوژه به ابژه و در نهایت فروکشیده شدن سوژه به درون جهان ابژه. همانطور که مشهود است این ادراک از دانش، قرابت زیادی با بحث بنیامین پیرامون ادراک و تجربه‌ی کودکانه دارد. دانشی که به معنای تصاحب، سلطه و برتری بر ابژه نیست بلکه به معنای ابزاری برای آمیزش و مقاربت با جهان ابژه است. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که ناتوانی کودکانه در سلطه و برتری در نهایت به مزیت ادراکی کودکان مبدل می‌گردد (Salzani 2009:178-179). کودک «در ندانستن‌اش» (Not knowing)،

«در حضور یافتن‌اش» در جهان ابژه است که تجربه و ادراک می‌کند (Ibid:179). او سوژه‌ای است که مبتنی بر ندانستن، می‌شناسد و همیشه همه چیز را در وضعیت تازگی و نوبودگی می‌نگرد.

بنیامین در نوشته‌هایش ارتباط و پیوندی را میان ادراک کودک و ادراک انسان بدوی در نظر می‌گیرد و معتقد است که برای پیشینان و قدما، تعامل و آمیزش انسان با طبیعت و جهان یک نوع «نشئگی اکستاتیک» (Ecstatic trance) محسوب می‌شده است (Ibid: 184). کودک نیز همچون انسان بدوی در رابطه‌ی غیر سلسله‌مراتبی‌اش با طبیعت در پی دست یافتن به هارمونی با طبیعت است. کودک در قلمروی باستانی ارتباط «حسانی»، «برهنه» و «بدوی» با هستی قرار دارد که حالت جادویی و باستانی رابطه با جهان ابژه است (Gess 2010:690-695). در این مقاربت و پیوند حسانی، مرز میان ایگوی کودک و جهان خارجی محو و کم رنگ می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی *آموزه‌ی امور متشابه* از رابطه‌ی مبتنی بر محو شدن مرزهای میان ابژه و سوژه به مثابه‌ی «ارتباط میمیتیک» یاد می‌کند و می‌نویسد: «پیشینان استعداد میمیتیک را به مثابه نیرویی تعیین کننده و موثر بر کل فرایند حیات در نظر می‌آورده‌اند» (بنیامین ۱۳۹۶: ۸۷). با این تعریف، ادراک کودکانه که بر محو شدن مرزهای میان سوژه و ابژه تبیین شده است در قرابت با الگوهای میمیتیک انسان‌های بدوی و پیشینان قرار می‌گیرد. بنیامین در مقاله‌ی *درباره‌ی قوه‌ی میمیتیک از شیوه‌ی رفتاری میمیتیک در بازی-ها و رفتارهای کودکانه* یاد می‌کند:

سرتاپای بازی کودکان آکنده از رفتارهای میمیتیک است و طرفه آن که قلمرو این رفتارها ابداً به رونوشت‌برداری از کنش‌های افراد دیگر منحصر نمی‌شود. کودک نه تنها نقش فروشنده یا معلم را بازی می‌کند، همچنین در جلد آسیاب‌بادی و قطار نیز فرو می‌رود (همان، ۹۵).

در تجربه‌ی بازی و رفتارهای کودکانه، محدودیت‌های تعقل انسانی فرو می‌پاشد و مرزهای میان سوژه و جهان ابژه به طور کامل محو می‌شود. در وضعیت‌های مذکور کودک به گونه‌ای میمیتیک در جهان ابژه وارد می‌شود و در آن سکنی می‌گزیند. قوه‌ی میمیتیک ظرفیت خارج شدن از محدودیت‌های «خود» و دگردیسی یافتن به ابژه‌ها و گم کردن خود در محیط و جهان بازی است. براساس این قوه، کودک با تمام حس‌هایش به درون جهان ابژه‌ها داخل می‌شود و مرزها را از میان برمی‌دارد. در وضعیت‌های مذکور، کودک به گونه‌ای میمیتیک در جهان ابژه وارد می‌شود و در آن سکنی می‌گزیند.

از منظر بنیامین، برخلاف رابطه‌ی بزرگسال با چیزها که براساس رابطه‌ای مبتنی بر جدایی، تمایز، سلطه و تصاحب و برتری است، کودک در پی قرابت و نزدیکی با ایزه‌ها است. این مسئله برای کودک مزیتی مهم است تا به وسیله‌ی آن به دانش و تجربه‌ای عمیق-تر دست یابد. دانشی که تنها از طریق نظارت با فاصله به دست نمی‌آید بلکه یک تماس حسانی-لامسه‌ای مبتنی بر احساس در آغوش گرفتن را فرا می‌خواند. در مفهوم نزدیکی و قرابت میان کودک و جهان چیزها، کودک می‌تواند قرابت میمیتیک با جهان اشیاء را تجربه کند و با آنها درهم‌تنیده گردد (Gilloch 1996:61-62). این فرآیند، فردیت منزوی سوژه را به چالش می‌کشد و مرزهای او با ایزه را از میان برمی‌دارد. بنیامین در خاطرات خود، دنیای کودکی را به مثابه‌ی جهانی در نظر می‌گیرد که ایزه‌های مادی در آن، همچون عناصر بر سازنده‌ی سوژکتیو و هویت کودک عمل می‌کنند. در دوران کودکی در برلین، بنیامین خود را احاطه شده در دنیای ایزه‌ها و مواد پیرامونش نمایش می‌دهد (Smith 2008:239-241). چیزی که در وضعیت مذکور مهم است عدم ثبات مرزهای وجودی و هویتی کودک با دنیایی است که در آن زندگی می‌کند.

۳.۳ مشخصه‌های نگاه در کودک

بنیامین از سال‌های ابتدایی دهه‌ی بیست میلادی به تدریج اشتیاق فراوانی به جهان کتاب-های کودکان خصوصا کتاب‌های تصویری کودکان پیدا کرد. این علاقه بعد از تولد پسرش استفان در ۱۹۱۸ آغاز می‌شود. او به تدریج شروع به گردآوری مجموعه کتاب‌های کودکان کرد که علاقه‌ی همسرش به این مسئله نیز در سرعت بخشیدن به این علاقه نقشی مهم ایفا کرده است (Salzani 2009:179-180). برای بنیامین کتاب‌های تصویری کودکان دریچه‌ای مهم برای ورود به جهان رازآمیز و جادویی کودکان محسوب می‌شد. او زمانی اعتراف کرده بود که در جهان کتاب‌ها هیچ یک از حوزه‌ها و موضوعات به اندازه‌ی کتاب‌های کودکان برایش جذاب نیستند (Buck-Morss 1989:262). بنیامین علاوه بر کتاب‌های کودکان شیفته‌ی اسباب‌بازی‌ها و سرگرمی‌های کودکانه در فرهنگ عامه بود که یکی از محبوب‌ترین این سرگرمی‌ها پازل‌های معمای مصور (Rebus puzzles) بود (Leslie 2018:145-153). همین مسائل سبب شد تا به تدریج، تخیل، بازی و فرآیند ادراک کودک به مضمون اصلی اندیشه و تفکر بنیامین مبدل شود. او در مقاله‌ی «نگاهی به جهان کتاب‌های کودکان» (A Glimpse into the World of Children's Books) بحث می‌کند که نگاه کودک نگاهی نفوذ کننده در

صفحات و تصاویر کتاب است. کودک به هنگام خواندن کتاب‌ها و مخصوصاً نگاه به تصاویر آن‌ها به درون جهان خیالی کتاب داخل می‌شود و در آن سکنی می‌گزیند. نگاه خیره‌ی کودکانه سرشار از قوه‌ی خیال و روی‌پردازی است زیرا کودک، خلاء کتاب‌ها را با تخیل و آفرینشگری شاعرانه‌ی خود پُر می‌کند. به عبارت دیگر کودک «بر حصار توهمی سطح کتاب فائق می‌آید و از میان بافت‌های رنگی و بخش‌های رنگ شده‌ی درخشان گذار می‌کند و به صحنه‌ای وارد می‌شود که در آن قصه‌های پریان، حیات پیدا می‌کنند» (Benjamin 1996:435 b). کودک با دنیای خیالی تصاویر آمیخته می‌گردد و با جذب رنگ‌ها و شکل‌ها خود را اشباع می‌سازد. شباهت‌های میان بحث بنیامین با آراء بودلر در رابطه با توانایی کودک - هنرمند در جذب رنگ‌ها و امپرسیون‌های بصری کاملاً آشکار است. بنیامین این بحث را به شیوه‌ی خاص خود در کتاب *خیابان یکطرفه* مطرح می‌کند. در قطعه «کودک کتابخوان» بنیامین می‌نویسد:

از کتابخانه مدرسه کتابی گرفته‌ای... یک هفته خود را به بارش آرام کتاب سپردی: بارشی که مانند دانه‌های برف، رازآمیز و انبوه و بی‌وقفه تو را احاطه می‌کرد. با اعتمادی بی حد و مرز به درونش رفتی... محتویاتش چندان برایت اهمیتی نداشت. زیرا در زمانی شروع به خواندن کردی که در تختت برای خودت قصه می‌بافتی... کودک راه خود را از میان راه باریکه‌های نیم‌پنهان می‌جویدی... نفس‌اش با هوای رویدادهای قصه در آمیخته است، و همه آدم‌های قصه به همراه او نفس می‌کشند... (بنیامین ۱۳۸۰: ۳۹).

بنیامین متأثر از بودلر بحث می‌کند که برای رسیدن به دانشی صحیح از شهر مدرن، فرد باید کودک درون خود را احیا کند و نگرستن، راه رفتن و احساس کردن از دریچه‌ی یک کودک را تجربه کند (Salzani 2009:182). به بیان دیگر به باور بنیامین جوهر زیبایی مدرن را تنها از مدخل نگاه کودکانه می‌توان به درستی درک کرد. فرد باید آنچه را که آموخته، «فراموش» کند و همچون کودک مجدداً شروع به یادگیری کند. بنیامین کودک‌کان را صاحب توانایی و قدرتی در نظر می‌گیرد که بزرگسالان فاقد آن هستند، قدرتی که برخاسته از نگاه متمایز و ویژه‌ی کودک است. وی معتقد بود که کودک از نگاهی همچون هنرمندان برخوردار است، نگاهی که می‌بیند و می‌آفریند. او در مقاله‌ی «منظر کودک از رنگ» (A Child's View of Colour) بحث می‌کند که کودک از «بالاترین تکامل هنرمندانه‌ی حس نگاه، نگاهی در ناب‌ترین حالت آن» برخوردار است (Benjamin 1996:50 a).

۴. بازنمایی آراء بنیامین درباره ویژگی‌های ادراک کودکان در فیلم دونه

همانگونه که در بخش‌های پیشین اشاره شد مفهوم بازی کودکان در اندیشه‌های بنیامین از اهمیت فراوانی برخوردار است. او باور دارد که کودک از بازی به مثابه‌ی یک استراتژی در راستای فایق آمدن بر محدودیت‌های جهان واقعی بهره می‌گیرد. به بیان دیگر در فرآیند بازی، کودک از مواد و ابزارهای جهان واقعی به منظور آفرینش دنیایی رویایی بهره می‌برد. اینجا دقیقاً نقطه‌ای است که می‌توان نحوه‌ی بازنمایی آراء بنیامین در باب ادراک کودک را در فیلم *دونه* مشاهده کرد. در صحنه‌ای از فیلم امیرو به سراغ پیرمردی می‌رود و از او لامپی بزرگ می‌خرد. در کمال تعجب این لامپ سوخته و کارائی لامپ بودن را که همانا روشن کردن محیط اطراف است ندارد. اما امیرو علی‌رغم عدم کارائی لامپ و فارغ از تمام مشکلات مالی، آن را می‌خرد و هنگام خریدن چنان هیجانی دارد که گویی پیروزی بزرگی را به دست آورده است. کاملاً مشخص است که این واکنش امیرو هیچ نسبتی با دنیای عقلانی و غیر تخیلی بزرگسالان ندارد و اگر فرد بالغی چنین واکنشی را در یک فیلم نشان دهد، مخاطب احتمال می‌دهد با فردی غیرطبیعی مواجه شده است. اما نکته‌ی مهم در اینجا است که این واکنش در دنیای کودکان امیرو کاملاً فهم‌پذیر است زیرا نگاه کودک، نگاهی سرشار از احساس تحیر، شگفتی و اشتیاق نسبت به قطعه‌ها و ابژه‌های بی‌اهمیت است. پس از خرید لامپ توسط امیرو، دوربین برش (Cut) می‌خورد به نمایی از محل زندگی او. تصویر، سقف کشتی زنگ‌زده را که محل سکونت امیرو است نشان می‌دهد و مخاطب همان لامپ بزرگ و سوخته‌ای را که امیرو از پیرمرد خریده بود مشاهده می‌کند که از سقف آویزان شده است (تصویر ۱).



تصویر ۱: لامپ بزرگ در میان ردیف لامپ‌ها آویزان شده است.

لامپ‌های متعدد دیگری هم کنار این لامپ دسته دسته آویزان شده‌اند و از ترکیب کنار هم چیده شدن آن‌ها وضعیت یک جشن یا چراغانی کردن یک خانه به ذهن متبادر می‌شود. در ادامه دوربین به سمت پائین حرکت می‌کند و امیرو دیده می‌شود که زیر این لامپ‌ها نشسته و مجله‌های مورد علاقه‌اش را ورق می‌زند. وضعیت صحنه به شکلی است که به نظر می‌رسد امیرو باور دارد لامپ بزرگی که خریده می‌تواند فضای خانه‌ی او را روشن کند زیرا آن را همانند یک لامپ کارا به سقف آویزان کرده است. او با تخیل‌اش به سمتی رفته که وسیله‌ای مستعمل در دنیای بزرگسالان را به وسیله‌ای روشنی‌ساز برای خود تبدیل کرده است. این صحنه از فیلم *دونه* یادآور گفته‌ای از بنیامین است که اشاره می‌کند: «کودک مهندس می‌شود، و خانه تاریک و اندوه‌بار پدری‌اش را از جادو می‌پیراید» (بنیامین ۱۳۸۰: ۴۳). امیرو نیز با خرید لامپی بزرگ، خانه‌ی تاریک و اندوه‌بار خودش را - چون پدر و خانواده‌ای ندارد - از تاریکی و جادو می‌پیراید. رفتار امیرو مصداق وضعیتی است که کودک از طریق بازی، فضا و محیط تیره و تاریک واقعی اطراف خود را به یک فضای جذاب مسحورکننده و افسونگر مبدل می‌سازد. بنیامین در *خیابان یکطرفه* بحث می‌کند که «قوه تخیل، موهبت گنجاندن چیزهای افزون در چیزهای بی‌نهایت کوچک است، و موهبت ایجاد یک گستردگی در هر امر فشرده‌ای» (همان: ۴۵). در این صحنه از فیلم *دونه* گستردگی که بنیامین از آن صحبت می‌کند همانا تخیل امیرو در برساختن لامپ سوخته به مثابه‌ی چیزی کارا در دنیای تخیلی او است و امر فشرده‌ی مطرح شده نیز همان لامپ سوخته‌ای است که نشانه‌ای از واقعیت پیرامون او محسوب می‌شود. امیرو با ادراک کودکی خود دنیای تنگ و بسته‌ی اطرافش را به دنیایی فراخ و نامتناهی تبدیل می‌کند و وضعیت تثبیت شده‌ی اشیاء را از حالت نامتغیر آن‌ها خارج می‌سازد. او در تلاش است تا دنیای خیالی و نامتناهی خودش را براساس اشیاء دنیای بزرگسالان بسازد، اشیائی که دیگر در جهان آن‌ها کاربردی ندارد. از همین‌رو است که بنیامین اشاره می‌کند «کودکان جهان کوچک خود را از اشیاء، در جهان بزرگترها می‌سازند» (همان: ۱۴).

با توجه به مباحث مطرح شده در بخش‌های پیشین، مشخص شد که بنیامین همواره پیوندی مستحکم را میان آفرینشگری و ویرانگری در فرآیند بازی کودکانه در نظر می‌گرفت. یکی از صحنه‌های فیلم *دونه* که می‌تواند تبیین‌گر این درهم‌تنیدگی میان ویرانگری و آفریدن در رفتارهای کودک باشد، جایی است که امیرو تصمیم می‌گیرد الفبای فارسی را بیاموزد. او که تا پیش از این از دیدن تصاویر رنگی هواپیماها در مجله‌های خارجی لذت می‌برد، در صحبت با یک فروشنده‌ی مجله متوجه می‌شود که توانایی خواندن، نیروی بزرگی است که از داشتن آن بی‌بهره بوده است. همین مسئله سبب می‌شود که او تمام نیرویش را برای پُر کردن این خلاء به کار گیرد. در صحنه‌ی مذکور امیرو را در ساحل می‌بینیم در حالیکه آفتاب در حال غروب کردن است. او با خشم بسیار، مجله‌ای را که برای دیدن تصاویر هواپیماهای داخلش خریده بود پاره می‌کند و با تکراری دیوانه‌وار خود را به خاطر اینکه نمی‌تواند بخواند سرزنش می‌کند. این میزانشن (Mise-en-scene) نشان می‌دهد که امیرو تصاویر جذاب مجله‌ها را که پیش از این عاشقانه دوست داشت ویران می‌کند تا از دل آن به آفرینشی جدید که همانا توانایی خواندن و نوشتن است دست یابد. این صحنه برای امیر نادری از چنان اهمیتی برخوردار بوده که او هیچ عنصری را در این صحنه بدون فکر به کار نگرفته است، حتی غروب آفتاب. او در مصاحبه‌ای درباره‌ی فیلم *دونه* اشاره می‌کند که یکی از عناصر مهم در این فیلم، نور است.

بارها اتفاق می‌افتد که برای گرفتن یک صحنه، چند ساعت صبر می‌کنم تا مثلاً ظهر بشود یا غروب بشود که در نور مناسب و مورد نظر فیلمبرداری کنیم، چون معتقدم که برای مفهوم آن صحنه بخصوص، نور یک ساعت بخصوص، خیلی مهم است و کاربرد دارد؛ و فیلمبرداری در یک ساعت دیگر، آن معنی را نمی‌دهد. صحنه‌ی مجله پاره کردن فیلم *دونه* در نور ظهر معنی نمی‌دهد و باید در نور غروب و چنان فضایی فیلمبرداری شود (گلمکانی و مهرابی ۱۳۶۴/الف: ۲۱ و ۲۲).

غروب، تصویری غم‌انگیز است که نقطه‌ی گذار از یک دوران به دورانی دیگر را نمایندگی می‌کند. گذار از بی‌سوادی به با سواد بودن، از ضعف به توانایی و از شکست به پیروزی.

از سوی دیگر نشان داده شد که به باور بنیامین معنای قوه‌ی میمیتیک، ظرفیت خارج شدن از محدودیت‌های «خود» و دگردیسی یافتن به ابژه‌ها و گم کردن خود در محیط و جهان بازی است. براساس این قوه، کودک با تمام حس‌هایش به درون جهان ابژه‌ها داخل

می‌شود و مرزها را از میان برمی‌دارد. صحنه‌های بسیاری از فیلم *دونده* را می‌توان به عنوان مصداق‌هایی برای تعاریف مطرح شده در سطور بالا مدنظر قرار داد. در این اثر بارها مرزهای میان امیرو به مثابه‌ی سوژه و فضای پیرامونش به مثابه‌ی ابژه در هم تنیده و محو می‌شوند. به عنوان نمونه می‌توان به بخش‌هایی اشاره کرد که امیرو به فضای پیرامونش دوخته می‌شود و جنس ترکیب‌بندی کار در بُعد تصویری به نحوی است که امیرو با شی‌ای که در اطراف او حضور دارد ادغام شده است. یکی از نمونه‌های این رویکرد جایی است که امیرو و یکی از دوستانش در کنار ساحل نشسته‌اند و پس‌زمینه‌ی آن‌ها را کشتی بزرگی احاطه کرده است (تصویر ۲). نحوه‌ی پرداخت این قاب (Frame) به شکلی است که آشکارا افق را از دید تصویر حذف کرده و تلاش دارد بدن‌های جدای کشتی و امیرو را بر هم ترکیب کرده و موجودیت هر یک را در نسبت با دیگری تعریف کند. گویی مرزی میان امیرو و کشتی که هویت او را تعریف می‌کند وجود ندارد و بدن‌های منفک بوده‌ی آن‌ها به بدنی جمعی تبدیل شده است. این تصویر تلاش دارد فاصله‌ی میان سوژه و ابژه را از میان بردارد و نشان دهد که امیرو و موجودیت‌اش در نسبت با اشیائی که در اطراف او حضور دارند معنا می‌یابد. این تصویر حاصل تصادف نیست بلکه مبتنی بر ایده‌ای به هم پیوسته است که در ذهن فیلمساز جریان داشته. امیر نادری به صراحت اعلام می‌کند که هیچ عنصری در قاب تصویر این فیلم اتفاقی نبوده است و در مثالی جالب به حضور کشتی‌ها در قاب تصویر اشاره می‌کند: «من حتی کشتی‌ها را جابه‌جا می‌کردم تا کمپوزیسیون (Pictorial Composition) و معنایی را که می‌خواستم به دست بیاورم» (گلمکانی و مهرابی ۱۳۶۴/ب: ۱۸). بنیامین در مقاله‌ای که درباره‌ی شهر مسکو نوشته است، شهروند مسکویی را به یک کودک تشبیه می‌کند، کودکی که قادر است به صورت تنگاتنگ و پیوسته با مردم و چیزها آمیخته شود (Benjamin 1986:112). پُر واضح است که همین تجربه، چیزی است که امیرو هم به عنوان یک کودک از سر می‌گذراند.



تصویر ۲. در هم آمیزی سوژه و ابژه در نمایی از فیلم

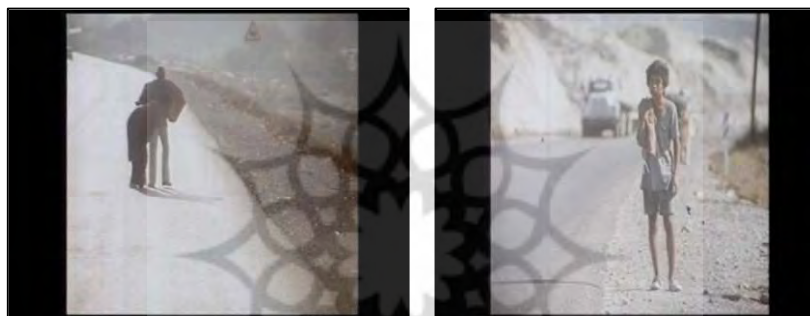
در ادامه‌ی فیلم و هنگامی که امیرو تصمیم می‌گیرد به مدرسه برود تا الفبای فارسی را بیاموزد یکی دیگر از نمونه‌های ادغام میان سوژه و ابژه و رخ دادن فرایند میمیتیک رخ می‌دهد. در این صحنه که به صورت مونتاژ موازی (Parallel Editing) پرداخت شده است امیرو را می‌بینیم که در مدرسه و سر کلاس، الفبا را به کمک معلم یاد می‌گیرد و این تصویر به صورت موازی به تصاویری از او که در مکان‌های مختلف طبیعت همچون ساحل، کنار ریل قطار، تپه‌های شنی و ... حضور دارد پیوند می‌خورد در حالیکه در حال تکرار حروف الفبا و یادگیری آن است. در این میان و با تمهید انتخاب شده از سوی فیلمساز (مونتاژ موازی)، جدیت امیرو در یادگیری الفبا با المان‌هایی تصویری همچون سرعت قطار، باد و برخورد موج‌های سهمگین با سنگ‌های ساحلی نمایش داده شده‌اند. از طرف دیگر امیرو دائماً در مکان‌های مختلفی از فضای پیرامونش قرار داده می‌شود تا بدین طریق بر همه‌جا بودن او و پیوندش با طبیعت تاکید شود. امیرو مرحله‌ای مهم از زندگی‌اش را که یاد گرفتن حروف الفبا است طی می‌کند و به موازات این اتفاق، طبیعتی که او را فرا گرفته، مراحل حرکتی خود را در نسبت با تغییر و تحول امیرو دنبال می‌کند. با این تمهید از یک سو طبیعت نشانه‌ای است از درونیات امیرو و از سوئی دیگر امیرو بخشی است از طبیعت. این صحنه به شفافیت نشان می‌دهد که تجربه‌ی زیسته‌ی امیرو و طبیعت در هم یکی و ادغام شده و بدن‌های آن‌ها در هم گره خورده است زیرا نمی‌توان امیرو را از فضایی که در آن قرار گرفته جدا کرد. به بیان دیگر طبیعت بخشی از امیرو و امیرو هم جزئی از طبیعت شده است.

مباحث مطرح شده در بخش‌های قبل نشان داد که از منظر بنیامین، نگاه کودک نگاهی سرشار از قوه‌ی تخیل و رویاپردازی است و کودک می‌تواند جهان واقعی را با بهره‌گیری از

قوه‌ی تخیل و ظرفیت آفرینشگری شاعرانه‌ی خود دگرگون و متحول سازد. بازنمایی اندیشه‌های بنیامین در رابطه با ویژگی‌های منحصر بفرد و متمایز نگاه کودک را می‌توان در صحنه‌های مختلفی از فیلم *دونده* بازیافت. یکی از مهم‌ترین آنها نگاهی است که امیرو نسبت به تصاویر رنگی هواپیماها در مجلات عمده‌تای خارجی دارد. او به این تصاویر عشق می‌ورزد و با دیدن آنها در رویاهایش غرقه می‌شود. امیرو که توانایی خواندن و نوشتن ندارد، مجله‌های مختلف را تنها برای تصویر آنها خریداری می‌کند و معمولاً هم حاضر است برای انجام این کار، فارغ از گران بودن مجله‌ها مبلغ مورد نظر را پرداخت کند. این مسئله نشان می‌دهد که نگاه کردن به تصاویر مجله‌ها به امیرو چنان حس شغف‌انگیزی می‌دهد که به تنهایی راضی کننده است زیرا می‌تواند راهی باشد برای آزادی تخیل او. بنیامین در مقاله‌ی «یادداشت‌هایی برای مطالعه زیبایی‌شناسی ترسیم‌های رنگی در کتاب‌های کودکان» (Notes for a Study of Beauty of Coloured Illustrations in Children's Books)، تجربه‌ی مواجهه‌ی کودک با شکل‌های رنگی در کتاب‌های مصور را مجالی برای گردش آزادانه‌ی خیال در نظر می‌گیرد، فرآیندی که تخیل کودک در آن، خود به بازآفرینی آنچه که در تصاویر می‌بیند می‌پردازد (Benjamin 1996:264-265 c). این تعریف، فرآیندی را که امیرو با دقت شدن در تصاویر مجلات طی می‌کند به روشنی تحلیل می‌کند. یکی دیگر از فصل‌های فیلم که به نگاه خیره و متمایز بودن آن در دنیای کودکانه تاکید می‌کند مربوط به صحنه‌های آغازین فیلم است. امیرو در میان خرابه‌ها، ویرانه‌ها و قطعات مختلف وسایل به دنبال اشیائی می‌گردد که توجه‌اش را جلب می‌کند. اگر چه به نظر می‌رسد این کار برای به دست آوردن درآمدی حداقلی برای گذران زندگی است اما از منظر دیگر نیز می‌توان به آن نگاه کرد. این صحنه نشان دهنده‌ی علاقه‌ی کودک در گرایش به جذب خرده‌ریزها است که نمونه‌ی آن خرید لامپ سوخته‌ای است که در بخش قبل به آن اشاره شد. کودکان «به طرزی مقاومت‌ناپذیر جذب خرده‌ریزهایی می‌شوند که از فعالیت‌های ساختمانی، باغبانی، کار خانه، خیاطی، یا نجاری به جا می‌ماند. آنان در این خرده‌ریزها چیزهایی را تشخیص می‌دهند که از میان جهان اشیاء، تنها و تنها متوجه آنان شده است» (بنیامین ۱۳۸۰: ۱۴). امیرو به هنگام جستجو در این خرده‌ریزها چشمش به کشتی بزرگی می‌افتد که در کنار ساحل لنگر گرفته است. او با دیدن کشتی متحیر می‌شود و با نگاهی هیجان‌زده به کشتی خیره می‌ماند و با خود می‌گوید: «چقدر سفیده!... چقدر قشنگه!». شگفتی امیرو به صورتی است که گویی برای اولین بار است که با کشتی مواجه شده و این در حالی است که با توجه به

ادراک کودک در اندیشه‌های والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم دونه ۱۴۳

زندگی او در آن محیط، قطعاً بارها و بارها کشتی‌های مختلف را نظاره کرده است. نگاه امیرو به مثابه‌ی یک کودک، به شکلی به کشتی خیره شده که انگار برای نخستین‌بار است با چنین پدیده‌ای مواجه می‌شود. در ادامه و تنها چند دقیقه بعد، باز هم تازه بودن امر تکراری در نگاه کودکِ فیلم دونه مورد تأکید قرار می‌گیرد. جایی که پیرمرد و پیرزنی در حال گذر از عرض جاده هستند و امیرو با چنان تحیری به آن‌ها زل می‌زند انگار تا به حال هیچ پیرزن و پیرمردی را از نزدیک ندیده است (تصویر ۳ و ۴). رویکرد امیر نادری در تأکید بر نگاه کردن‌های تازه به امر تکراری زمانی مهم‌تر می‌شود که ایده‌ی بنیامین در باب مفهوم تکرار در رفتار و بازی کودکانه مورد تأکید قرار گیرد.



تصویر ۴. امیرو با تحیر به پیرمرد و پیرزن خیره شده است تصویر ۳. پیرمرد و پیرزن با سختی از عرض جاده عبور می‌کنند

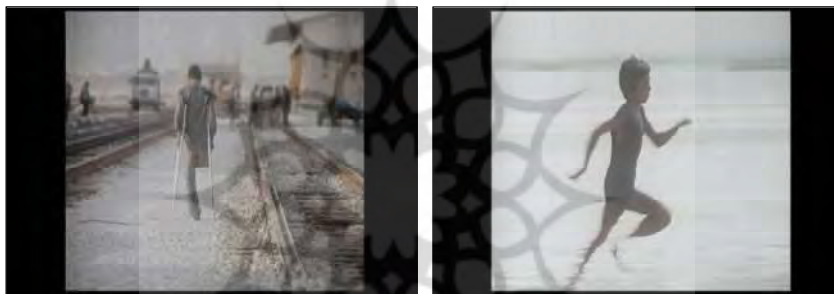
همانطور که نشان داده شد از دیدگاه بنیامین، قانون تکرار بر جهان بازی کودک سلطه دارد و این قانون شکل‌دهنده‌ی روح بازی کودکانه است. ادراک کودکانه از مفهوم تکرار، می‌تواند ملال و تکراری بودن را به امری تازه و هیجان‌انگیز بدل سازد، همان واکنشی که امیرو به هنگام دیدن کشتی لنگر گرفته در ساحل از خود بروز داد. نمونه‌هایی از تکرار در فیلم دونه وجود دارند که برای کودکِ فیلم همواره تازگی خود را حفظ می‌کنند. از این نمونه‌ها می‌توان به نگرستن دائمی امیرو به پرواز هواپیماهای کوچک اشاره کرد. او بارها و بارها به بلند شدن هواپیماها و حرکت آن‌ها در آسمان همچون پدیده‌ای تازه می‌نگرد و طوری در آن‌ها دقیق می‌شود انگار که اتفاقی مهم را کشف کرده است. این موضوع در

نگریستن مکرر امیرو و دوستانش به حرکت قطارها هم دیده می‌شود. آن‌ها با دیدن قطارهایی که پیش از این بارها و بارها نظاره کرده‌اند دوباره به وجد می‌آیند و فریاد می‌زنند. اما مثال برجسته‌ی بازنمایی مفهوم تکرار به مثابه‌ی امری نو را می‌توان در تکرار کردن عمل دوییدن در فیلم مدنظر قرار داد. عنوان فیلم هم بر این نکته تاکید می‌کند تا فعل دوییدن را نسبت به سایر فعالیت‌ها متمایز می‌سازد. امیرو و دوستانش دائماً در فیلم، چه در موقعیت بازی و چه در وضعیت‌های دیگر در حال دوییدن هستند و این فعل از چنان تکرار پُر شدتی برخوردار است که در غالب صحنه‌های فیلم مخاطب، شخصیت‌ها را در حال دوییدن نظاره می‌کند. گویی همانطور که پیش از این گفته شد «لذتی بزرگتر از مجدداً انجام بده» برای کودکان وجود ندارد (Benjamin 2005:120). تاثیر دوییدن در این فیلم چنان گسترده بود که برای مدت‌ها «موتیف دوییدن به موتیف اصلی سینمای ایران بدل شد» (اسلامی ۱۳۷۴: ۱۰۹). نشانه‌ای که آن را می‌توان در آثار فیلمسازهای بسیاری همچون عباس کیارستمی و ابوالفضل جلیلی مشاهده کرد.

فراتر از این و در سطح دیگر برخی از صحنه‌های دوییدن امیرو به شکلی اجرا شده گویی او به دنبال یادگرفتن چگونگی دوییدن است. نمونه‌ی بارز این صحنه جایی است که امیرو به مردی که یک پا ندارد با تعجب خیره شده است (تصویر ۵). پس از این نما، تصویری از امیرو نمایش داده می‌شود که دوییدن را به صورت مکرر تمرین می‌کند (تصویر ۶). او با دیدن مردی که پا ندارد از دل یک فقدان به اهمیت چیزی که دارد پی می‌برد و با دوییدن، بر این چیز - پاهایش - تاکید می‌کند. امیرو با دیدن مرد بدون پا تازه می‌فهمد که پاهایش چه اهمیتی دارند و در تلاش برمی‌آید از آن‌ها استفاده کند و دوییدن با پاهایش را بیاموزد. او گویی می‌خواهد «لذت پا داشتن را مزه‌مزه کند: لذت رفتن را» (امینی ۱۳۷۴: ۱۰۰). این صحنه یادآور گفته‌های بنیامین در باب ظرفیت‌های ادراکی موجود در دوران کودکی به هنگام مواجه شدن با پروسه‌ی یادگیری راه رفتن است. بنیامین در در قطعه‌ای نوشته شده به سال ۱۹۳۳ به فقدان قوه‌ی جهت‌یابی در کودکان اشاره می‌کند. او به بی-تفاوتی کودک نسبت به جهت‌های جلو، عقب، چپ و راست تاکید می‌کند و سپس می‌نویسد: «فرد بزرگسال تنها می‌تواند یک کار را انجام دهد-راه رفتن- اما یک چیز هست که او دیگر نمی‌تواند انجام دهد- یادگرفتن راه رفتن» (Powers 2018:731). در حالیکه کودک قادر است به هر جهت و مسیری - عقب، جلو، راست و چپ- حرکت کند، فرد بزرگسال با این نکته تبیین و محدود می‌شود که تنها باید یک مسیر (به سوی جلو) را برای حرکت

ادراک کودک در اندیشه‌های والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم دونده ۱۴۵

کردن انتخاب کند. به بیان دیگر حرکت و بازگشتی به عقب، چپ و راست برای فرد بالغ وجود ندارد. بنیامین در *خاطرات دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰* (نسخه ۱۹۳۲-۱۹۳۴)، با لحنی آمیخته با احساس نوستالژی می‌نویسد: «می‌توانم درباره‌ی شیوه‌ای که زمانی راه رفتن را آموختم روی‌پزدازی کنم، اما کمکی نمی‌کند. من حالا می‌دانم که چگونه راه بروم، دیگر امکان یاد گرفتن راه رفتن وجود ندارد» (Benjamin 2006:141-142). امپروی فیلم *دونده* این شانس را دارد که دویدن را از نو بیاموزد، چیزی که بزرگسالان از امکان رسیدن به آن عاجز هستند. به بیان دیگر «برای دونده‌ای که در اوایل فیلم دستش به قطار نمی‌رسد و بی‌اعتنا به دیگران، می‌خواهد بفهمد که خودش چقدر می‌تواند بدود ... در انتها دویدن را می‌آموزد و به قطار می‌رسد و سوار می‌شود» (عقیقی ۱۳۷۴: ۱۰۳)



تصویر ۵: نقطه‌ی دید امپرو که به مرد بدون پا نگاه می‌کند

تصویر ۶: امپرو دویدن را تمرین می‌کند و می‌آموزد

۵. نتیجه‌گیری

این مقاله نشان می‌دهد که شیوه‌ی نگاه کردن کودک از منظر بنیامین، شیوه‌ای نوگرایانه و خلاقانه است. امری است که با همه‌ی وجود رخ می‌دهد چرا که ادراک کودک به معنی دقیق کلمه، زندگی کودک است. نگاه کودک می‌تواند آنچه را که چشم ابزاری بزرگسال از دیدن آن ناتوان است ببیند و تشخیص دهد. کودک، دنیای واقعی را به مثابه‌ی جهانی رویاگونه و فانتزی می‌بیند و از این رو نگاه خیره‌ی او می‌تواند به فراسوی محدودیت‌های جهان بسته و عقلانی بزرگسالان حرکت کند. به بیان دیگر شیوه‌ی نگریستن کودک، مجالی است برای ورود به قلمروی دنیای خیالی زاییده شده از بطن دنیای واقعی. چشم کودک در پی خواندن، موشکافی و تحلیل نیست، بلکه با بیشترین تحیر و شگفتی به پیرامونش می‌-

نگرد و لذت می‌برد. به همین دلیل است که فعالیت‌ها و بازی‌های کودکان، خلاقانه و لحظه-ای هستند. فرآیند ادراکی کودک رابطه‌ای غیرسلسله‌مراتبی و دوجانبه را میان سوژه و ابژه پدید می‌آورد. کودک با ابژه‌های جهان واقعی مواجه می‌شود، جهان رویایی خود را بر روی این قطعه‌ها برون‌افکنی می‌کند و آن‌ها را به اجزایی از جهان رویایی خود مبدل می‌سازد. این ویژگی‌ها در فیلم *دونده* به عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده درباره‌ی کودکان به وضوح قابل‌ردیابی است. امیر نادری با توجه به شباهت تجربه‌ی زیسته‌اش با امیرو در تلاش برآمده تا بازنمایی ادراک کودکان را در فیلمش مورد تاکید قرار دهد. او نه به عنوان فیلمسازی که از بیرون به شخصیت اصلی فیلمش نظر افکنده، بلکه به عنوان کسی که مانند امیرو کودکی خاص و سختی داشته موفق شده است ویژگی‌های ادراکی او را در فیلمش بازنمایی کند تا بدین طریق، فیلم *دونده* به نمونه‌ای معیار از سینمای کودک تبدیل شود که توانسته تصویری دقیق از حال و هوای کودکی سخت‌کوش و ادراک او را به مخاطب ارائه دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. کینوتوسکوپ وسیله‌ای است شامل دایره‌ای از آینه‌ها و اشیاء رنگی که بازتاب نور به آنها سبب تشکیل الگوهای شکلی رنگارنگ می‌شود. مخاطب از طریق این وسیله می‌تواند به پیرامون نگاه کند و حاصل این نگاه، تصاویر متفاوت و متغیر است. این وسیله که از ابزارهای پیشاسینماتیک به شمار می‌رود در ۱۸۱۷ توسط سیر دیوید بروستر ابداع گردید.
۲. هراکلیت یا هراکلیتوس یکی از تاثیرگذارترین فیلسوفان پیشاسقراطی است که نیچه در آراء خود پیرامون بازی از وی تاثیر پذیرفته است.

کتاب‌نامه

- اسلامی، مجید (۱۳۷۴). «یک الگوی ساده»، *مجله فیلم*، ش ۱۷۹، آبان، ص ۱۰۹.
- امینی، احمد (۱۳۷۴). «آخرین نبرد»، *مجله فیلم*، ش ۱۷۹، آبان، صص ۹۸-۱۰۰.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۰). *خیابان یک طرفه*، ترجمه حمید فرازنده، نشر مرکز، تهران.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۶). *دهلیزهای رستگاری*، ترجمه صابر دشت آرا، تهران: نشر چشمه.
- پتگر، مانی (۱۳۷۴). «دونده ده ساله شد؛ زیر آفتاب و آتش»، *مجله فیلم*، ش ۱۷۹، آبان، صص ۹۶-۹۸.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۵). *جنون هوشیاری*، تهران: نشر نظر.

ادراک کودک در اندیشه‌های والتر بنیامین و بازنمایی آن در فیلم دونده ۱۴۷

عقیقی، سعید (۱۳۷۴). «صحنه؛ پشت صحنه؛ پس پشت صحنه»، *مجله فیلم*، ش ۱۷۹، آبان، ص ۱۰۳.
گلمکانی، هوشنگ و مسعود مهربابی (۱۳۶۴/الف). «راهم را یافته‌ام؛ مصاحبه با امیر نادری»، *بخش اول، مجله فیلم*، ش ۳۲، آذر، صص ۱۸-۲۲.
گلمکانی، هوشنگ و مسعود مهربابی (۱۳۶۴/ب). «همه ذرات فضا در فیلم من تاثیر می‌گذارد؛ مصاحبه با امیر نادری»، *بخش دوم، مجله فیلم*، بهمن، ش ۳۳، صص ۱۶-۲۰.
نیچه، فریدریش (۱۳۸۰). *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر آگه.
نیچه، فریدریش (۱۳۹۳). *زایش تراژدی*، ترجمه رویا منجم، تهران: نشر پرسش.
یاری، عباس (۱۳۶۵). «نکاتی پیرامون فیلمهای سینمای ایران در سال ۶۴»، *مجله فیلم*، ش ۳۵، بهار، صص ۱۵-۲۱.

- Baudelaire, Charles (1964), *The painter of modern life and other essays*, Translated by Jonathan Mayne, Phaidon Press.
- Benjamin, Walter (1996 a), "A Child's View of Color", in: *Selected Writings: 1913-1926*, Edited by Marcus Bullock, Michael W. Jennings, London & Cambridge: Belknap Press, pp. 50-51.
- Benjamin, Walter (1996 b), "A Glimpse into the World of Children's Books", in: *Selected Writings: 1913-1926*, Edited by Marcus Bullock, Michael W. Jennings, London & Cambridge: Belknap Press, pp. 435-443.
- Benjamin, Walter (2006), *Berlin Childhood around 1900*, Translated by Howard Eiland, London & Cambridge: Belknap Press.
- Benjamin, Walter (1996 c), "Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children's Books", in: *Selected Writings: 1913-1926*, Edited by Marcus Bullock, Michael W. Jennings, London & Cambridge: Belknap Press, pp. 264-266.
- Benjamin, Walter (1986), *Reflections: essays, apophorism, autobiographical writing*, Edited by Peter Demetz, Schocken Books, New York
- Benjamin, Walter (1994), *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Edited by Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2005), "Toys and Play", in *Selected Writings: 1927 - 1930*, Edited by Michael William Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, London & Cambridge: Belknap Press.
- Buck-Morss, Susan (1989), *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*, The MIT Press.
- Charles, Matthew (2018), "Pedagogy as "Cryptic Politics": Benjamin, Nietzsche, and the End of Education", *boundary 2: an international journal of literature and culture*, Vol145, No2, pp 35-62.
- Gess, Nicola (2010), "Gaining Sovereignty: On the Figure of the Child in Walter Benjamin's Writing". *MLN*, Vol125, No3, pp 682-708.
- Gilloch, Graeme (1996), *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press.

- Grotta, Marit (2015), *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century*, Media-Bloomsbury Academic.
- Hansen, Miriam (2012), *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press.
- Leslie, Esther (2018), "Playspaces of anthropological materialist pedagogy: film, radio, toys", *boundary 2: an international journal of literature and culture*, Vol 45, No2, pp 139-156.
- Mencken, Henry Louis (2003), *Philosophy of Friedrich Nietzsche*, See Sharp Press.
- Merte-Rankin, Angela (2010), "Dante's Inferno and Walter Benjamin's Cities: Considerations of Place, Experience, and Media", in: *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ed. by Manuele Gagnolati, Fabio Camilletti, and Fabian Lampart, Vienna: Turia + Kant, pp. 77-87.
- Powers, Michael (2018), "The Smallest Remainder. Benjamin and Freud on Play", *MLN*, Vol 133, No 3, April (German Issue), pp. 720-742.
- Salzani, Carlo (2009), "Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child, Modernity as an Unfinished Project: Benjamin and Political Romanticism", in: *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Edited by Andrew Benjamin, Charles Rice, re.press.
- Smith, Ted (2008), "Walter Benjamin, Berlin Childhood Around 1900", *Political Theology*, Vol9, No2, pp 239-241.
- Vloeberghs, Katrien (2007), "Figurations of Childhood in Modernist Texts", in: *Modernism*, Edited by Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska, John Benjamins Publishing, pp. 291-305.