مقایسهٔ ساختار داستان و فیلم برای کودکان و نوجوانان

داریوش نوروزی

همهٔ هنرها، از آن جهت که وسیلهٔ بیان حس و تفکر، یا به تعبیر دیگر ابزاری در خدمت دل و مغز آدمی هستند، شاید با یکدیگر قابل مقایسه باشند؛ اما داستان و فیلم در این میان نزدیکترین صورت را نسبت به یکدیگر دارند، زیرا هر دو بر عناصری چون حادثه، زمان، شخصیت و... استوارند و بدین جهت می توان این دو را با یکدیگر مقایسه کرد و وجوه اشتراك آنها را برشمرد یا وجوه افتراق و تفاوتهای آنها را مطرح کرد. اما قبل از ورود به این بحث، دو نکتهٔ حائز اهمیت باید ذکر گردد: اول اینکه، فیلمنامه یا اصولاً ساختار داستانی فیلم به داستان کوتاه شباهت بیشتری دارد تا هر نوع دیگر از داستان گونه‌هایی مانند رمان، اسطوره یا امثالهم. زیرا فرصتی که کارگردان یا فیلمنامه‌نویس در اختیار دارد تا داستان مورد نظر خود را به تصویر بکشد، به‌طور متعارف حدود هفتاد و پنج الی صد و بیست دقیقه است. این زمان فقط برای طرح ماجرای یك داستان کوتاه مناسب است، البته داستان کوتاهی پرو پیمان و تام و تمام.

پس به این ترتیب مشخص می گردد که منظور از فیلم، یك فیلم سینمایی است که معمولاً در سالنهای سینما با زمان مشخص نمایش داده می شود و منظور از داستان، داستان کوتاه است.

نکته دوم، تفاوتهای فرهنگی داستانهای کوتاه و فیلمها، در جوامع و کشورهای مختلف است. در واقع پرسش این است که اگر فیلم با داستان کوتاه شباهت دارد یا متفاوت است، کدام داستان کوتاه با کدام فیلم؟ آیا داستان کوتاه امریکای جنوبی، با فیلم هندی؟ اگرچه به نظر می رسد

یکدستیهای تکنیکهای داستان نویسی و فیلمسازی، اکنون در بسیاری از نقاط جهان شباهتهای ساختاری ناگزیری پیش آورده که تأثیر مستقیمی دراین مقایسه دارد. با این حال می توان گفت منظور از سنجش فیلم وداستان کوتاه، از یك جهت ساختار کلی آنهاست که در همهٔ جوامع تقریباً مشترك است یا به تعبیری دیگر، همان ساختار کلاسیك این دو هنر است و از جهت دیگر مقایسهٔ فیلم و داستان کوتاه در ایران.

حقیقت این است که ادبیات کودکان و نوجوانان بعد از انقلاب، در ایران اوج بیشتری گرفت. می گویم اوج بیشتری گرفت، زیرا آن زمان، ادبیات کودك ونوجوان مطرح بود و بنابه هر دلیل، چه تولید ارزان ومقرون به صرفهٔ کتاب و چه وجود نویسندگان این رشته در ایران، کتاب منتشر می شد و نویسندگانی دراین زمینه قلم می زدند، اگرچه کم بود و یا گاه به کجراهه و یا به بیراهه می رفت؛ به هر حال حضور داشت و می شد جملهٔ «ادبیات کودکان و نوجوانان ایران» را عنوان کرد و این درحالی است که تاقبل از ساخته شدن فیلم **شهر موشها** ایران فاقد فیلم سینمایی حرفه‌ای برای کودکان و نوجوانان بود. تا پیش از این فیلم، هرچه ساخته شده بود، یا برای کودکان و نوجوانان نبود و یا اگر احیاناً فیلمی ظاهراً با این قصد ساخته شده بود، پا به عرصهٔ سینمای حرفه‌ای نگذاشته بود، به تعبیری دیگر، یا فیلمی بوده کوتاه با تمام خصایل فیلمهای کوتاه که عرصهٔ بیان مفاهیم پیچیدهٔ حوزهٔ بزرگترهاست، به دور از تمامی خصوصیاتی که می توان برای یك فیلم کودك و نوجوان برشمرد و یا اصولاً فیلم سینمایی حرفه‌ای، به منظور

شهرموشها

نمایش عمومی نبوده است.

شهر موشها و مدرسه‌ای که می رفتیم هیچ کدام زمینهٔ به وجود آمدن سینمای حرفه‌ای کودك و نوجوان را مهیا نکردند و این روند پی گرفته نشد تا زمانی که در سال ۱۳۶۷ فیلم **ماهی** ساخته شد و به دنبال آن **گلنار**. استقبال بی سابقه‌ای که از این فیلم شد (چه به دلیل شرایط اجتماعی بعد از جنگ و چه به دلیل ساختار زنده ـ عروسکی آن) باعث رونق سینمای کودك و نوجوان گردید. اکنون می توان گفت بعد از انقلاب، تا به حال حدود پانزده فیلم برای کودکان و نوجوانان ساخته شده که برای عرضهٔ تحلیلی در مورد ساختار فیلمهای کودکان و نوجوانان ایران کافی نیست. اگرچه می توان اشاره داشت که علی رغم داستانهایی که برای بچه‌ها نوشته شده، سینمای ما به سرعت با تبعیت از غرب به ساختار فانتزی روی آورده است و این درحالی است که در ادبیات کودکان و نوجوانان ما هنوز فانتزی به عنوان مقوله‌ای جدی و درخور توجه، نزد نویسندگان مطرح نبوده. در واقع بر خلاف توقع ما، که سعی کردیم سینما را با تکیه بر عوامل ساختاری افسانه‌های ایرانی، به سوی یك سینمای بومی پیش ببریم، با توجه به دنیای فانتزی افسانه‌ها، فیلمسازان سریعاً به طرف فانتزی غربی روی آوردند.

در آغاز راه سینمای کودك و نوجوان ایران، مشکل اصلی دست اندرکاران همان پرسش ابتدایی بود: چه فیلمی؟ چه فیلمی برای بچه‌ها ساخته شود تا از اقبال بلندی برخوردار باشد، هم برای کودکان و نوجوانان تلقی شود، هم تولید آن مقرون به صرفه باشد و هم تماشاگر را به سوی خود بکشاند. تعبیر و تلقی این بود که افسانه‌ها به دلیل دارا بودن ساختار دراماتیك از قبل آماده شده و ساختار قوی داستانی، می توانستند زمینهٔ مناسبی برای نوشتن فیلمنامه باشند، چرا که با وجود آنها، ضرورت جستجو از سوی نویسنده برای خلق یك داستان با ساختار سینمایی، منتفی بود و این به سرعتِ در تولید و سلامت راه کمك شایان توجهی می کرد و از طرف دیگر ضعف ادبیات واقع گرای کودکان و نوجوانان را که نمی توانست مبنایی برای ساخت فیلمهای سینمایی شود، جبران می کرد.

در واقع، تشویق فیلمسازان به استفاده از افسانه‌های ایرانی بجز چند مورد، مؤثر واقع نشد و حتی بسیاری از فیلمسازان با توجه به ارتباط ذهنی و قلبی با جهان غرب، به فانتزی از نوع غربی، روی آوردند. شاید این گرایش از آنجا ناشی می شود که فیلمسازان ایرانی چون با

ادبیات کودك در ایران همواره در تلاش برای یافتن راهی بوده که خود را از مسیر غرب مجزا کند و به این وسیله خود را مشخص سازد و باز شناسد و در این راه به گذشتهٔ خود متکی بوده، چه از جهت تجربه و چه از جهت افتخار و اعتبار.

سینما از طریق فیلمهای غربی آشنا شده‌اند، و این تکنیک را به طرز رونویسی آموخته‌اند، از تبدیل افسانه‌های ایرانی به فیلم عاجز هستند، زیرا آنها صرفاً قادر به ساخت موضوعاتی هستند که قبلاً تجربه‌های انجام شده در مورد آنها را، دیده باشند.

بدین ترتیب همزمان با تولد سینمای کودك و نوجوان، افرادی یافت شدند که با بهره‌گیری از ساختمان داستانهای امروزی، دست به فیلمنامه‌نویسی زدند و بدین وسیله داستان نویسی امروز، به سینمای نوپای کودك و نوجوان راه یافت و این تنها از گرایش فیلمسازان نشئت نمی گرفت، بلکه عدم وجود ادبیات مناسب برای سینما، از عمده دلایل این گرایش بود. می توان چنین نتیجه گرفت که ادبیات و سینمای کودك و نوجوان بی آنکه نقش راه و

برای کودکان، جوهرهٔ داستانی یك اصل است. کودك برای درك پیام هنرمند (چه در فیلم و چه در داستان) نیازمند قهرمان است و قهرمان نیز سرنوشتش در طول فیلم یا داستان مشخص می شود.

راهرو را برای هم ایفا کنند، در دو بستر جداگانه حرکت می کنند و سینما به سوی هدفی نامعلوم و بی آنکه زمام مهار به اختیار صاحب نظری سپرده باشد، به علت وابستگی شدید به اقتصاد، راه دیگری می پیماید و مقایسهٔ داستان و فیلمنامه، بحثی انتزاعی و جدا از واقعیت سینمای ایران است.

گفته شد که این دو (داستان کوتاه و فیلم سینمایی) نزدیکترین صورت ساختاری را دارند و همین باعث می شود که بتوان نکات اشتراك و افتراق آنها را برشمرد؛ اما نباید از نظر دور داشت که این شباهتها یا تفاوتها به هر حال پیش از آنکه به باطن و درون این دوگونهٔ هنری بستگی داشته باشند، به صورت و ظاهر آنها برمی گردند و این خود به خود بحث را به جای پرداختن به عوامل و عناصر ساختاری به چگونگی شگرد و تکنیك در آنها معطوف می کند و ما ناگزیر از بررسی زمینه‌های ظهور و بروز آنها هستیم. با این دید اگر به سراغ موضوع مورد بحث برویم، بایستی مسائلی چون چگونگی خلق، عرضه، ارتباط و امثالهم را برشمریم و خود به خود از خلق آنها شروع کنیم:

۱ـ داستان، اثری است خلق شدنی که یکباره و توسط یك نفر، در خلوت خلق می شود، درحالی که فیلمنامه اثری نیمه تمام ووابسته است که ممکن است توسط چند نفر نوشته شود. این بدان معناست که داستان برپایهٔ الهام استوار است و فیلمنامه اثری تکنیکی است که ساختار دراماتیك آن بیشتر برپایه‌ای مکانیکی بنا نهاده می شود.

اگرچه در زمان ساخت اسکلت و ساختمان داستان، نویسنده مدتها به طراحی می پردازد؛

این مرحله در داستان نویسی تلاشی فردی و درونی است که نویسنده با رنجی انفرادی به خلق آن همت می گمارد، درحالی که در ساخت یک فیلمنامه، فیلمنامه‌نویس به راحتی و بی هیچ عذاب درونی از کمکهای دیگران سود می برد.

۲ـ داستان به محض نوشته شدن، می تواند، حتی قبل از چاپ در اختیار خواننده قرار گیرد و با آن ارتباط برقرار شود، ولی فیلمنامه در روندی طولانی و غیرقابل کنترل تا مرحلهٔ ساخت پیش می رود و پس از طی مراحلی، می تواند با مخاطب خود، ارتباط برقرار کند. به این ترتیب:

۳ـ وقتی داستان به عنوان اثری خلق شدنی، توسط یک نفر و در یک مرحله، نوشته می شود، می تواند با مخاطب خود به طور مستقیم ارتباط برقرار کند. در واقع هنرمند و مخاطب در کوتاهترین فاصلهٔ ارتباطی با یکدیگر قرار دارند، اما در سینما، ما هرگز با یک هنرمند خاص مواجه نیستیم. اگرچه به‌طور متداول کارگردان را خالق فیلم می دانند؛ در اصل او با عوامل دیگری سروکار دارد که کنترل آنها برای او بشدت مشکل است. به همین دلیل، فیلمنامه تنها یك جزء از مراحل تولید فیلم است و آنچه در فیلمنامه توضیح داده می شود، برای ارائه تصویری درست از موقعیت رویداد است. فیلمنامه‌نویس قصد دارد به وسیلهٔ فیلمنامه، کارگردان را از چگونگی صحنه آگاه کند و باید در نظر داشته باشد که حاصل کار او را کسانی دیگر که واسطهٔ بین او و مخاطبان هنری هستند، با ذوق و طرز تفکری دیگر، به فیلم تبدیل می کنند.

آیا کارگردان مقصود و منظور فیلمنامه‌نویس را درست درمی یابد؟ و می تواند دقیقاً آنچه را

مورد نظر فیلمنامه‌نویس است به فیلم تبدیل کند؟ مشکل به همین جا پایان نمی یابد. اغلب کارگردانان ایرانی، فیلمنامه را بشدت تغییر می دهند و این تغییرات در بسیاری موارد بیش از پنجاه درصد اثر را شامل می شود. البته لازم به توضیح است که در ایران فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای کودکان و نوجوانان نداریم، بلکه فیلمنامه‌نویسان فرهنگی داریم که فیلمنامه‌هایشان برای تولید سینمایی تنظیم نشده و تنها از ساختار داستانی مناسبی برای ساخت یك فیلم برخوردار است.

۴ـ در یك مرحلهٔ سنی خاص، داستان برای کودك خوانده می شود. در سنین بسالاتر او خواندن را یاد می گیرد و داستان را خودش مطالعه می کند. البته افراد بی سواد همیشه داستان را به حالت روایی از دیگران می شنوند و بندرت داستان نوشته شده‌ای برایشان خوانده می شود، اما در سینما مراحل سنی برقراری ارتباط غیر از این است. کودك قبل از سن آموزش دبستان، با تصویر فیلم مواجه می شود و می تواند بدون فراگیری واژگان پایه، که در خواندن و نوشتن مرسوم است، تنها به مدد تصویر، با فیلم ارتباط برقرار کند.

نویسندهٔ کودك باید واژگان پایهٔ کودك را در سنین مختلف بشناسد، اما تصویر تا به این حد، برای برقراری ارتباط مشکل ندارد و راحت تر می تواند کودك را مخاطب قرار دهد و موفق باشد.

در سینما درك تصویری کودك به مثابهٔ واژگانی است که در ادبیات کودك مطرح می شود. با این تفاوت که درك تصویری هم برای کودك سهل الوصولتر است و هم کسب آن برای هنرمند آسانتر می نماید. هنرمند با

شناختی که از تصاویر سینمایی دارد، از سنین پایین می تواند با کودك ارتباط برقرار کند و فیلمنامهٔ خود را چنان تنظیم کند که در هر شرایط سنی، با ذهنیت، توان فکری و قدرت تصویری کودك، ارتباط داشته باشد.

۵ـ کودك، کتاب را در خلوت خود مطالعه می کند؛ اما برای دیدن فیلم باید به سینما برود. زمانی که کودك به تنهایی داستان را می خواند، ارتباطش با جهان آن داستان، دقیقاً براساس تخیلش بنا می گردد. او در واقع، وقایع، حوادث و شخصیتهای داستان را با تخیل خودش کامل می کند و این درك و توان تخیل اوست که به داستان پروبال بیشتری می دهد و فرصت و مجالی را فراهم می کند که یك تصویر ذهنی کامل را مجسم کند. کودك در ساخت داستان مشارکت می کند و حتی از

تجربه‌های خویش برای تصور فضای داستان کمك می گیرد، زیرا آنچه در اختیار او نهاده شده، تعدادی کلمات است که او از آنها درك و تصویری دارد و اوست که باید فضای بیان شده را تصور کند. به این ترتیب، آیا به هنگام مطالعه، کودك نقش یك کارگردان را بازی نمی کند؟ درحالی که در سینما، قبلاً این تصویر توسط کارگردان ساخته شده و به کودك اجازهٔ تخیل بیشتر داده نمی شود. در واقع کودك با تصویر، تخیل کامل شده‌ای را دریافت می کند که نه تنها نمی تواند دربارهٔ آن تخیل کند، بلکه سرعت گذشت تصاویر به اضافهٔ قدرت سحر کنندهٔ رنگ و صوت، به او مجال تفکر، تعمق و سؤال نمی دهد. آیا می توان نگران بود و گفت در دهکدهٔ کوچك جهانی، انسانها هر روز تنبل و تنبلتر می شوند و حتی راحت ترین کار یعنی خیال کردن را هم فراموش می کنند؟

۶ـ داستان به علت برخورداری از فن کتابت و در اختیار داشتن کلمه، از ساختمان و زبان گویاتری برخوردار است: گذشت زمان را با صراحت کامل بیان می کند؛ ولی سینما به دلیل فرصت کم و تکنیك خاص کارش و نیز تکیه بر سرعت و جذابیت، نمی تواند تمام مسائل را به طور روایی و با صراحت تمام بیان کند. در سینما، کودك با مجموعهٔ به هم پیوسته‌ای از کلمات که گذشت سیال ماجرا را بیان کنند مواجه نیست، بلکه با تصاویر بریده بریده‌ای از حوادث روبه‌روست که او خود موظف است فاصلهٔ میان این تصاویر، یا فاصلهٔ دو تصویر را به کمك ذهنش پل بزند و خلأ میان آنها را تصور کند. این زمان، یعنی فاصلهٔ میان تصاویر فیلم، اغلب بسیار کوتاه است و هیچ گونه فرصتی برای خیالپردازی در آن وجود ندارد و حتی کارگردان دقیقاً همان قسمتهایی از داستان را که از قدرت تصویری بیشتری برخوردارند، برای گنجاندن در یك فیلم برمی گزیند و این درست همان بخشی از ماجراست که کودك در کتاب آن را تخیل می کند. می توان به کارگردان یا فیلمنامه‌نویس توصیه کرد که در فیلم، فضاهای خالی مناسبی برای تماشاگر در نظر بگیرد تا بدین وسیله تماشاگر با کمك از تخیل خویش در تکمیل آن مشارکت کند، با این حال نمی توان امید داشت که فیلم به قدرت خیالپردازی و تفکر کودك کمك کند، زیرا فیلم به خیال و تفکر کودك جهت می دهد، نه وسعت.

مسئلهٔ تخیل در حیطهٔ ادبیات ما مطرح نیست و این درحالی است که سینمای ما با بهره‌گیری از سینمای غرب، پرداختن به تخیل کودك را در

سرلوحهٔ برنامهٔ خویش قرار می دهد و فانتزی، مسئلهٔ روز سینمای کودك و نوجوان می شود. با توجه به اینکه فانتزی در غرب حول محور انسان می گردد و فانتزی بر مبنای تفکر ما باید در جستجوی حقیقت باشد، ادبیات کودك ایران همواره در تلاش برای یافتن راهی بوده که خود را از مسیر غرب مجزا کند و به این وسیله خود را متشخص سازد و بازشناسد و در این راه به گذشتهٔ خود متکی بوده، چه از جهت تجربه و چه از جهت افتخار و اعتبار. به همین جهت کمتر مجال و فرصتی یافته که تجربه‌های غربی را سرمشق حتی تکنیکی خود قرار دهد.

۷ـ داستان و فیلمنامه علاوه بر آنچه گذشت، از جهت تکنیك نیز با هم تفاوت اساسی دارند: وسیلهٔ بیانی داستان کلام است، درحالی که

«شهر موشها» و «مدرسه‌ای که می رفتیم» هیچ کدام زمینهٔ به وجود آمدن سینمای حرفه‌ای کودك و نوجوان را مهیا نکردند و این روند پی گرفته نشد تا زمانی که فیلم «ماهی» ساخته شد و به دنبال آن «گلنار».

فیلمنامه باید به گونه‌ای پرداخت شود که بتواند بر پردهٔ سینما به عنوان یك تصویر گویا ظاهر شود.

آنچه در داستان به عنوان گزارش صحنه و هیئت شخصیتها و کلاً فضای واقعه، صفحات طولانی را به خود اختصاص می دهد، در یك تصویر سینمایی، یك جا، در زمانی کوتاه دیده می شود و به عکس چه بسیار اوقات آنچه در سینما قابل تصویر نیست، در داستان طی چند جملهٔ کوتاه به راحتی اظهار می شود. این گونه قیود در سینما، نه تنها هنرمند را محدود می کنند، بلکه مخاطب را نیز از برقراری یك ارتباط کامل با هنر محروم می سازند.

۸ـ از زمانی که هنرمندان چه در سینما و چه در داستان نویسی، عرصهٔ قواعد کلاسیك داستانی را بر خود تنگ دیدند، برای وسعت دادن به این میدان و اینکه به بیان آزادتری دست یابند، قواعد را درهم شکستند و داستان یا فیلم را به مقوله‌ای غیرداستانی و فاقد جذابیتهای معمول نزدیك کردند. این واقعه در داستان نویسی و فیلمسازی برای بزرگسالان معمول است، درحالی که به

عکس آن برای کودکان جوهرهٔ داستانی یک اصل است. کودک برای درک پیام هنرمند (چه در فیلم و چه در داستان) نیازمند قهرمان است و قهرمان نیز سرنوشتش در طول فیلم یا داستان مشخص می شود. در واقع به هم ریختگی شکل داستان به‌علت حرفهای پیچیده و عمیقی است که گنجاندن آنها در قالب و قیود یک داستان مشکل است و در صورت انجام چنین امری از بار ارزشی مفهوم مورد نظر کاسته می شود و تن ندادن به چنین قیودی در هر حال فیلم یا داستان را به مقاله نزدیک می کند و بدیهی است که در این صورت می توان گفت: همان قدر که ممکن است یک مقاله، کودک را جذب کند و یا کودک نسبت به مقاله‌ای علاقه نشان دهد، می شود امید داشت که یک فیلم بدون داستان، مورد توجه و علاقهٔ کودک قرار گیرد.

۹ـ اساس داستان نویسی و فیلمسازی برای کودکان، قهرمان پروری و تخیل است و این دو (یعنی قهرمان و خیال) زمینهٔ حضور و گسترش یکدیگر را فراهم می کنند. شاید به همین دلیل باشد که افسانه‌ها هنوز از گیراترین داستانهای کودکان محسوب می شوند و این همان چیزی است که علی رغم افسانه‌های غنی ما، متأسفانه ادبیات داستانی کودکان ما بشدت از آن تهی است.

افسانه به کودک فرصت می دهد که به سرزمینهای خیالی خود سفر کند و فیلم برای رسیدن به این گونهٔ داستانی، به دنیای عروسکی و انیمیشن روی می آورد، چرا که انیمیشن و عروسک، ارتباط کودک را با دنیای خیال آسانتر می کنند. امروزه با به وجود آمدن شگردهای جدید سینمایی سعی شده این ارتباط سریعتر صورت گیرد، درحالی که هنوز در ادبیات ما، در وهلهٔ اول از سمبل و سپس از تمثیل بیشترین استفاده صورت می گیرد، در جایی که دنیای خیالی کودک در مواجهه با داستان و فیلم، نه به وسیلهٔ این دو، بلکه به وسیلهٔ خود کودک ساخته می شود و این بدیهی است که به قدرت و ظرفیت شناخت وی بستگی دارد. به این ترتیب در دنیای خیال او، خشونت، زشتی و پلیدی به همان اندازه که او می شناسد و توانایی تجسم آن را دارد، حضور می یابد و مسلماً چنین حضوری برای او قابل تحملتر است، زیرا در این صورت، کودک با اندازه‌ای از عوامل بدی مواجه است که خودش می تواند بسازد، نه به آن اندازه که بزرگترها برای او تجسم می بخشند. وجود چنین شرایطی در ادبیات برای کودک مهیاتر است و در سینما به علت تجسم عینی بخشیدن و اجازهٔ تخیل ندادن، کمتر. شاید به همین دلیل است که فانتزی خیلی سریع جای خود را در سینمای کودک می گشاید و ادبیات همچنان لنگ لنگان و به زحمت خود را از واقعیت گرایی دور می کند تا به دنیای خیالی کودک نزدیک شود.

کودک، دنیای فانتزی را بیشتر دوست دارد، زیرا آنجا خالی از خشونت و بیم و هراس واقعی است، آنجا سرزمینی است که او در آن آرامش خاطر بیشتری دارد و تمام مشکلاتی که در جهان واقعی وجود دارد، در عالم خیال، تبدیل به حوادث زیبا، لطیف و قابل تحمل می شود. در آنجا حتی مرگ نیز وجود ندارد و آدمی بعد از له شدن توسط غلتک سنگین دوباره از جا برمی خیزد و راهش را ادامه می دهد. آنجا به مرگ می شود خندید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی