سینمای کودک در ایران: پدیده‌شناسی سینمای کودک

میراحمد میراحسان

بررسی سینمای کودک از زوایای اساسی تا مرور آثار می‌تواند دامنه بگیرد بدین‌گونه:

۱. بررسی چیستی، و مقدم بر آن هستی و نیز پدیدارشناسانه؛

۲. بررسی روان‌شناسانه و تأثیرات تربیتی؛

۳. بررسی جامعه‌شناسانه و نقش اجتماعی هنری به نام سینمای کودک در بازتاب واقعیات اجتماعی؛

۴. بررسی زیبایی‌شناسانه و زبان فیلم؛

۵. بررسی تاریخی و ثبت تحولات سینمای کودک در ایران؛

۶. بررسی ژانرهای فرعی سینمای کودک؛

۷. سینمای کودک پیش و پس از انقلاب.

نیز ما می‌توانیم انواع فیلم‌های مستند، فیلم‌های مستند داستانی، فیلم‌های سرگرم‌کننده، فیلم‌های آموزشی، فیلم‌های بلند، فیلم‌های موزیکال، فیلم‌های خبری، فیلم‌های تبلیغی، فیلم‌های افشاگر،

فیلم‌های نمادین، فیلم‌هایی با بازیگران کودک اما برای بزرگسالان، فیلم‌های خیال‌پرداز، خیال‌های واقعگرا و بازگونه‌های دیگری از سینمای کودک جهان و ایران را پیش و پس از انقلاب و کارگردانان نامور سینمای کودک از کیارستمی و فروزش و صادقی و زرین‌کلک و نفیسه ریاحی تا مستندسازانی چون کار خیران و قبادی و مهرانفر را مرور کنیم. اما این متن در اصل پرسشی است از مسیرهای مختلف بنیادینی که ما می‌توانیم به مسأله‌ی سینمای کودک نزدیک شویم.

زمانی که ما به سینمای کودک می‌اندیشیم و در حال مکالمه درباره‌ی آن و ادراک نظری و تحلیل و بررسی و نقد و یا تأویل آن هستیم، دیگر مخاطبان ما می‌توانند اهل اندیشه و مباحث تئوریک باشند

سینمای کودک، زمانی که مخاطبانش کودکان هستند، ناگزیر تعالی خود را در مکاشفه سادگی می‌یابد، دست یافتن به خلوص بیانی و استتیک بداهت و یافتن راه گفت‌وگو و ارتباط با جهان کودکان به زبان کودکان و با کودکان.
اما زمانی که ما به سینمای کودک می‌اندیشیم و در حال مکالمه درباره‌ی آن و ادراک نظری و تحلیل و بررسی و نقد و یا تأویل آن هستیم، دیگر مخاطبان ما می‌توانند اهل اندیشه و مباحث تئوریک باشند. کسانی که به جهان بزرگسالان تعلق دارند. پس نه تنها نیازی نیست ما مفاهیم را ساده کنیم بلکه حتی ضرورت دارد به گونه‌ای ژرف‌تر و پیچیده‌تر این سینما را مورد گفت‌وگو قرار دهیم.
نگاه و گزارش تاریخی و بیان تاریخچه سینمای کودک گام نخست سینمای کودک در کشوری به نام ایران جز پدید آمدنش در متن زمان، اطلاع مهم دیگری به ما نمی‌دهد.
اما هستی‌شناسی، پدیده‌شناسی، زیبایی‌شناسی، اشکال عمیق‌تری از ادراک سینمای کودک را برای ما ترسیم می‌کنند. البته بررسی‌های تماتیک و نشانه‌شناسی سینمای کودک بررسی ساختاری این سینما، پس از مباحث تاریخی، تحلیل‌های کامل‌تری هستند؛ در حوزه زیبایی‌شناسی.
در این جستار مایلم سینمای کودک را در ایران از منظر پدیده‌شناسی مورد تحلیل و بررسی قرار دهم. همه می‌دانیم که پدیدارشناسی [phénomenolog] اصطلاحی است که در آغازگاه پیدایش خود در اواخر قرن هیجدهم با همان معنی خاصی به کار برده می‌شد که لامبر در *ارغنون نو* مورد استفاده قرار می‌داد: یعنی بحث در ظواهر و زمان و مکان محسوس.
اما من نمی‌خواهم سینمای کودک را با این منظر و به صورت صرفِ بررسی نمودهای گسسته از وجود ژرف و هم‌چون ظاهر موهوم مورد تماشا قرار دهم. هم‌چنان که کانت در کتاب *نخستین اصول متافیزیک طبیعت* و هگل در پدیدارشناسی روح با دو زاویه دید مختلف پدیدارشناسی را تعریف می‌کنند. اولی آن را به قلمرو خیال و موهومات دور و به عرصه امر نمایان و ظاهری که محصول حس کردن و حساسیت است، وارد می‌کند و دومی تأکید می‌کند آن‌چه پیدا می‌شود ممکن است در تجربه کامل وجدانی باشد که آرزو می‌کند و می‌شناسد و فکر می‌کند. حال ظاهراً سینمای کودک با این جلوه‌ها می‌تواند به صورت منطقی‌تری بررسی شود. ما آدم‌های بزرگسال بنا به چه اعتبار برای کودکان فیلم می‌سازیم یا خود را قادر به فیلم‌سازی برای کودکان می‌یابیم؟ آیا به سبب تجربه کامل و درونی آن جهانی که حال آرزویش می‌کنیم، می‌شناسیمش و به آن می‌اندیشیم؟ از این منظر در این صورت سینمای کودک نوعی محدودیت نسبت به واقعیت ماوراء پدیدارش را فاش می‌سازد که می‌تواند مایه‌ی جستارهای فلسفی فراوانی باشد و من از این زاویه متعارف اصطلاح کانتی و هگلی هم به پدیدارشناسی سینمای کودک مایل نیستم نزدیک شوم. طبیعی است که بر اساس منظرهای یاد شده اختلاف متافیزیکی روشنی بین ظهور و وجود غیرقابل نفی است و شئ‌ای پدیداری در مقابل شئ‌ای فی‌نفسه وجود دارد. ما نیز انتخاب می‌کنیم که به این شئ‌ای پدیداری، یعنی سینمای کودک بپردازیم و کاری هم به آن وجودی که دارد و آن‌چه فی‌نفسه هست نداریم. پس از این دو نفر، پدیدارشناسی از

تعریف تازه قرن نوزدهمی و پوزیتیویستی برخوردار شد که به توصیف و سرشتی اساساً تجربی تمایل داشت. این درست منظری است که در بررسی‌های سینمایی ما، امروز طرفدار فراوان دارد. بخش مهمی از بررسی‌های ساختاری یا مدعی بررسی استتیکی، بر مبنای مذهب اثبات‌گرایی و اصالت تحصل قرار دارند. بررسی سینمای کودک بر اساس این تلقی تجربی و اثباتی و جزم خیلی نتیجه‌بخش و ثمربخش به نظر می‌رسد. تصور توصیف واقعیت سینمای کودک و ادعای اثباتی آن برای بسیاری قانع‌کننده و قطعی است، اما برای من خود این واقعیت پرسش‌انگیز است. و پندار چنین بررسی عینی را یک توهم تازه می‌دانم. اما با رستاخیر فکری هوسرل علیه همه دعاوی گذشته، من به اولین تکیه‌گاه خود در نحوه‌ی شناخت سینمای کودک می‌رسم. سینمایی که در وهله اول شناخت آن هم‌چون پدیده‌ای ساده و دارای بداهت، ساده و بدیهی به نظر می‌رسد، ولی اندک‌اندک پی به پیچیدگی آن می‌بریم. البته کسانی که به همان شیوه به سینما می‌اندیشند که طی حیات روزمره‌شان تفکر می‌کنند یعنی همان تفکر روزمره طبیعی، حق دارند که در شناخت سینمای کودک دچار دغدغه نشوند و حتی نوع ورود مرا به بحث سینمای کودک همان پیچیده‌نمایی دلخواهم وانمود سازند. به آنان اعتراف می‌کنم که چنین است. زیرا پرسش سینمای کودک برای من نه هم‌چون تفکر طبیعی که تفکری فلسفی ظاهر می‌شود. از هر سو که به آن می‌نگرم حیرت‌انگیز است. از زاویه تمایل سینماگران نامور و بالغ برای ورود به بازی کودکان، و جست‌وجوی راهی برای نفوذ در دنیای کودکان و از زوایای دیگر.

همان‌طور که در ایده پدیده‌شناسی ادموند هوسرل* آمده:

> تفکر فلسفی محصور است در موضع شخص نسبت به مسایل مربوط به امکان شناخت. تفکر دوباره امکان شناختی که به خود چیزها «دست یابد» به این سردرگمی‌ها گرفتار می‌شود: چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که شناخت با اشیا فی‌نفسه مطابقت می‌کند یا به آن‌ها «دست می‌یابد؟».

درست در این نقطه من دغدغه هوسرلی را درباره‌ی سینمای کودک با تأکید درک می‌کنم آری: چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که شناخت با اشیا فی‌نفسه مطابقت می‌کند یا به آن‌ها «دست می‌یابد». اشیا فی‌نفسه چه پروایی درباره نحوه‌های اندیشیدن ما و قواعد منطقی حاکم بر این نحوه‌ها می‌توانند داشته باشند؟

این همان منظری است که مرا به شکاکیت و پرسش درباره‌ی امکان شناخت دنیای کودک آن‌گونه که هست دچار می‌کند.

فرایند تأویل یا ساختارزدایی
راه‌هایی را برای تقرب
به جان اثر در اختیار ما
می‌نهد و این در خصوص سینمای
هنری کودک هم صادق است

حال که این پرسش وجود دارد. به دنبالش قادریم درباره‌ی خود سینمای کودک شک روا داریم، این مردان و زنان بزرگسال چیزی را فراهم می‌آورند، با آن سرگرم می‌شوند، آرزوهای خود و ادراک‌های خود را در آن می‌گنجانند و به آن نام سینمای کودک می‌دهند. می‌توان باور داشت این سینما تصور بزرگسالان است برای تربیت کودکان طبق قواعد دلخواه روان‌شناختی و زیست‌شناختی به مثابه قوانین تطبیق ولی از منظر پدیدارشناسی باید به این سینما که تا چه میزان سینمای کودک است شک کرد.

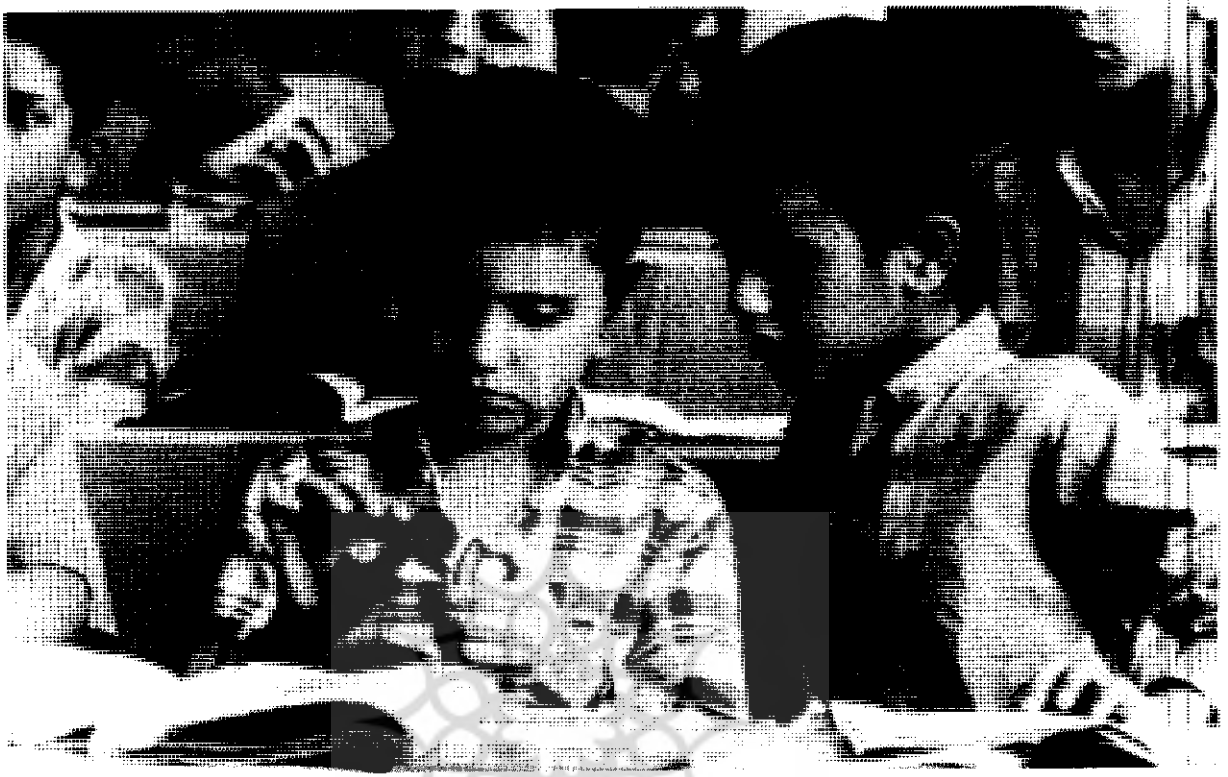
منش هوسرلی به ما اجازه می‌دهد که درباره‌ی سینمای کودک و شناخت سینمای کودک ابتدا در امکان وجود چنین سینما و آگاهی و علمی شک کنیم و هرگونه شناختی را در این قلمرو به چالش بکشیم.

البته مورد شک قرار گرفتن این شناخت، سینمای کودک به مثابه پدیده موجود را انکار نمی‌کند، تنها با توهمات و مدعیات ما در خصوص آن‌که قادریم به جهان کودک دست یابیم و بر اساس آن سینمای کودک بیافرینیم مشکوکانه برخورد می‌کند. من با طرح این شک، امکان بازخوانی مجدد ارتباط فرد بزرگسال و جهان کودک را در سینمای کودک برای اندیشیدن پیش پا قرار می‌دهم. سؤالی که

می‌تواند ما را وادارد به فکر راه‌حلی برای این پدیدار قرن بیستمی باشیم. قرائت مجدد سینمای کودک با این منظر، قرائتی جذاب برای پدیده‌شناسی سینمای کودک است.
پس اولین تکیه‌گاه پدیدارشناسی سینمای کودک برای من که منجر به رهایی از گرفتاری در پرسش نخست می‌شود همان ایده پدیده‌شناسی هوسرلی است که ما را از در غلتیدن در منظر روان‌شناسی و اصالت روان‌شناسی باز می‌دارد.

آشکار است که سینمای کودک برای ما موضوعی برای بررسی‌های متنوع است که دامنه آن از فلسفه تا مناظر فرهنگی ـ آموزشی و جامعه‌شناسی و حتی سیاست می‌تواند رشد یابد

در غلتیدن به انگیزه‌های بزرگسالان و بحث‌های طولانی درباره‌ی معنای درونی رویکرد آنان که منجر به توجه به امر استعلایی می‌شود، زیرا اگر هوسرل می‌تواند امر استعلایی را به عنوان عرصه و میدانی برای تجربه و چون امری انضمامی و دریافته به وجدان، تلقی کند برای این است که آن تجربه‌ای نادر و تلطیف تازه تجربه‌ای درونی و صمیمی از خود نیست، بلکه حقیقتاً قلمروی غیرروان‌شناسی است.» بهتر است آن را همان عرصه‌ای بدانیم که مربوط به امکان وجدانیت آدمی و آگاهی به معنی است، و برای ما امکان به خودآگاهی عقلی را فراهم می‌کند و می‌تواند به معنی امکان ادراک عقلی دنیای کودک برای فیلم‌ساز بزرگسال باشد.
بدین نحوه ما در پدیده‌شناسی سینمای کودک در وهله اول به اغراض دوگانه تأویل پدیدارشناسی هوسرلی می‌توانیم پای‌بند باشیم. یعنی از سویی به طرد قطعی وسوسه‌های نگاه به موضوع بر اساس وجدان روان‌شناسی بپردازیم و باور کنیم برای شناخت این سینما در افتادن به دامچال چنین تفاسیری راهی به شناخت بهتر نمی‌برد و امکان تخطی از این شکل قالب و ساختارهای مربوط به آن در تحلیل سینمای کودک وجود دارد؛ و هم ضمن باور به عدم ضرورت این پژوهش از هرگونه مذهب اصالت واقعیت سطحی عبور کنیم و مرتبه توصیف پدیدارشناختی سینمای کودک را بالا ببریم و به وسیله آن بتوانیم برای پرسش بنیان و اساس بنیادی سینمای کودک راه‌حلی بیابیم. تازگی ارتباط تأویل و پدیدارشناسی در این‌جا نباید فریب‌دهنده باشد. چنین ارتباطی نه یک شگرد برای آشتی پدیدارشناسی با نگرش مورد علاقه من یعنی هرمنوتیک جدید بلکه مستقیماً برخاسته از تجربه هوسرلی و متد اوست.
هرچند همه‌ی این متد را من به عنوان تکیه نخست مورد اشاره قرار داده‌ام و البته برای یک تأویل پدیدارشناسانه در حوزه نقد فیلم، در عین حال وجود دلخواه من پیوند آن با هستی‌شناسی و نه تنها اکتفا به حضور وجود بلکه همه تأثیراتی است که وجودگرایی بر ساختارشکنی و توجه به غیاب و بخش نهان داشته‌ی وجود داشته است؛ البته این روش ممکن است ما را به شیوه فکر تلفیقی یا سپرس متوجه کند، اما فلسفه یا سپرس مبتنی است بر پایه فرق و جدایی بین وجود و پدیدار در حالی که من به این تفکیک کلاً و نیز در شناخت سینمای کودک قایل نیستم. هرچند مثل او معتقدم وجود در گوهر خود در دسترس ایمان است، ولی نیز باور دارم که با آمادگی روح و جان گفت‌وگو کننده با پدیده ما می‌توانیم به شور و عشق و تشعشعات برآمده از جانداری نهفته در اثر سری بزنیم و مکاشفه ما از اثر هنری جاندار و دارای ارزش وجودشناسانه باشد. فرایند تأویل یا ساختارزدایی راه‌هایی را برای تقرب به جان اثر در اختیار ما می‌نهد و این در خصوص سینمای هنری کودک هم صادق است. درواقع با این نگاه من به گفت‌وگوی انسان و وجود در همه جا و نیز در سینما و شناخت سینمای کودک نزدیک می‌شوم. هرچند با این تقرب آگاهی عینی از سینما نفی و به جای آگاهی تأویلی یا ساختارزدایانه که در عین حال به زبان شعر و حیات شعری نزدیک است می‌نشیند.
ژان وال وقتی می‌کوشد مقولات اساسی فلسفه‌های هست بودن را دسته‌بندی کند به: هست بودن ـ وجود ـ تعالی، اشاره می‌کند. در همین رابطه سه‌گانه‌ای است که او آشکار می‌سازد هست بودن تعریف‌پذیر نیست و به نحو عینی



نمی‌توان ان را شناخت و تصور وجود هم به صورت پراکنده و فاقد یکپارچگی قطعی و جزم قابل ارایه است، این حالت به بررسی ما درباره‌ی همه جهان، اثر هنری، سینما و حال سینمای کودک حالتی می‌دهد که مقولات وجودی‌اش هرگز در پی تصور واحدی نیست، و وجود موجودی که ما باشیم زمان است همچنان‌که وجود موجودی که سینمای کودک باشد زمان است؛ اما معنی این سخن به معنی آن نیست که مثلاً سینمای کودک جز زمان هیچ نیست، و ما هم آن را در یک ارتباط و سبک و معناهاش در زمان کشف می‌کنیم. لیکن این هستی در تاریخ برای شناخت تجربه سینمای کودک در همه جا و در ایران بسیار ضروری است؛ و همین چراغ فراراه بررسی ماست.

اکنون از همین منظر ما به وجود چهل سال سینمای کودک در ایران توجه و التفات می‌یابیم.

همه مقدمه‌ای که درباره نسبت ظهور «وجود» شئ‌ای پدیداری نوشتم در خدمت پرسش بنیادین درباره‌ی امکان شناخت دنیای خاص کودکان از درون برای سینماگرانی است که دیگر کودک نیستند و خاطره‌ای دور و یا فراموش شده از تجربه و احساسات و نیازهای آنان دارند.

کودکان چه تصویری از زندگی به جهان و نیز سینما دارند؟ بدون تردید واقعیت وجودی و گوهر متفرد آنان نقش مهمی در این تصویر ویژه دارد. رویدادهای پیرامون، ماجراها و روایت ماجراها به نحو خاصی بر آنان اثر می‌نهد و یا از زاویه خاصی برای آنان جالب است. البته روان‌شناسان و پژوهندگان دنیای کودک کمک‌هایی به ما می‌کنند. کمک‌هایی که گاه سینماگر کودک را گمراه می‌کند! و گاهی البته به او یاری می‌رساند به تفکیک درست تصویر جهان از چشم خود و از چشم کودک بپردازد. این اولین قدم برای ساختن فیلم برای کودکان است.

بدون تردید ما تعاریف مختلفی از سینمای کودک داریم.

کیسه برنج

بیش‌تر بر این توافق داریم که فعلاً دو نوع سینما از هم قابل جدایی است: سینمایی برای کودکان و سینمایی درباره کودکان. وقتی ما از سینما برای کودکان حرف می‌زنیم به همان امکان اتکا به وجود دادنی و یا ناگزیری تمسک به پدیدارهای کودکانه و امکان تحقق آن را مد نظر قرار می‌دهیم و بدیهی است در نگرش پدیدارشناسانه، اما فهم الگوهای هویت تاریخی، فرهنگی و اجتماعی، نقوش ضمیر جمعی و همه آن‌چه که محصول در جهان زیستن کودک است و از طریق مناسبات اجتماعی، زبان، دین، و عوامل فرهنگی دیگر او را تربیت می‌کند، اهمیتی وافر دارد. فرض می‌کنیم کودک بر پایه این الگوهای آشنا، نگاهی خاص می‌یابد، انتقال پیام‌های اخلاقی و تربیتی از کانال این عناصر ـ و حتی افسانه‌های ملی ـ می‌تواند جذاب‌تر صورت گیرد، گرچه کودکان ما امروز با توجه به ابعاد وسیع مبادله اطلاعاتی در هر خانه (رادیو ـ تلویزیون، ماهواره ـ کتاب و...) با اسطوره‌های غربی بیش‌تر از افسانه‌های ملی آشنا هستند. اکنون آشکار است که سینمای کودک برای ما موضوعی برای بررسی‌های متنوع است که دامنه آن از فلسفه تا مناظر فرهنگی ـ آموزشی و جامعه‌شناسی و حتی سیاست می‌تواند رشد یابد. سینمای کودک در ایران در ارتباط با آموزش و پرورش و نمادها و دستگاه‌ها و جشنواره‌های رسمی قرار دارد. مسایلی هم‌چون بودجه، سیاست‌گذاری و حمایت و مدیریت و ایدئولوژی و مقررات اداری و اقتصاد بر این سینما تأثیر می‌نهد و همه این موضوعات شایسته بررسی است. از میان همه این موضوعات من مایلم به مسایل ویژه سینمایی، مسایل ساختی و تحولات سینمای کودک در ایران اشاراتی کنم. شخصیت‌های کودکان در سینمای ایران بر اساس چه منظری شکل گرفته است؟ به نظرم اساساً بر اساس این تلقی سنتی که کودکان پاک‌ترین آفریده‌های خدا هستند؟ این تصویر سپس در بسیاری از فیلم‌ها تکرار شده است، پس پرسش نخست در سینمای کودک ما این است.

۱. آیا کودکان پاک‌ترین موجودات هستند؟

نخست باید پرسید کدام کودکان؟ آیا منظور نوزادان است یا کوچولوهای یکی دو ساله. بچه‌های چهار و پنج ساله و بچه‌های هفت هشت ساله به یک اندازه پاک هستند؟ اصلاً پدیده پاکی چه وصفی دارد؟ و مقصود چیست؟ بدیهی است که مدرنیته یکسره درک سنتی از پاکی کودک را مورد خطر قرار داده است و به همان میزان بازتاب اندیشه‌های روان‌کاوانه و نوع‌شناسانه و خصوصاً روان‌شناسی کودک در سینما، فیلم‌های مدرن را با «ناپاکی» آمیخته است. از در سکوت برگمن کودک به اندازه تریلوژی آپو معصوم نیست هرچند هم برگمن هم برسون تفسیر تازه‌ای از معصومیت دارند، تفسیری که باوجود انحطاط روابط اجتماعی درکنه کودک باقی می‌ماند. اما نمی‌توانیم نشانه‌های بیمارگونه و روان‌شناسانه را در این آثار به فراموشی بسپریم.

هم‌چنین نگاه ایدئولوژیک و انتقادی در غرب فیلم‌سازانی چون بونوئل را وا داشته که به جای یک تصویر معصومانه سنتی به تصاویر آسیب‌شناسانه فقر و خشونت در کودکان

توجه کنند، ***فراموش شدگان*** لوییس بونوئل، ***چهارصد ضربه*** فرانسوا تروفو و ***دیوار*** آلن پارکر با توسل به آگاهی‌های مدرن می‌کوشند به موقعیت واقعی کودکانی که دیگر آن‌قدرها معصوم نیستند در جهان مدرن بپردازند. اگر درباره‌ی پیش‌زمینه سینمای کودک ایران و جهان بخواهیم بیش‌تر حرف بزنیم باید توجهی هم به فیلم‌های هولیوود کنیم. هولیوود از ***پسربچه*** چارلی چاپلین تا ***تنها در خانه*** راه درازی را پیموده تا از اثری همدلانه با کودکان تحت ستم فقر و روابط اجتماعی که به نوعی به خلاف‌کاری معصومانه کشیده می‌شوند، به آثاری برسد که خشونت در آن حالتی سادیک دارد. انبوه آثار مبتنی بر کنش خشونت‌آمیز کودک در سینما و تلویزیون غرب هم بازتاب بحران عظیم اخلاقی ـ اجتماعی جهان کودک غربی و دور کردنش از پاکی و هم نشان تأثیر مضاعف سینما و تصویر برای ترویج خشونت در کودکان بوده است. این نقش سینما با نقشی که کارگردانی چون ویگو، دسیکا، هرتزوک به دوش گرفته‌اند که ضمن احراز نگاهی مدرن و افشای خشونت علیه کودکان، سویه‌ای اصلاح‌گرانه و پیام‌گزارانه برای فیلم برگزینند، بسی متفاوت است. ***کودک وحشی***، ***معمای گاسپار هاورز***، ***اخلاق صفر***، ***واکسی*** و ... همه و همه با نگاهی مدرن و متمایز با گفتمان معصومیت سنتی به کودکان نگریسته‌اند، اما هرگز منادی خشونت و یا سوءاستفاده‌کننده از خشونت برای فروش فیلم نبوده‌اند.

۲. نگاه در سینمای کودک ایران

بر اساس این پیشینه سینمای حرفه‌ای، سینمای کودک در وجوه مختلف آموزشی و تعلیمی و خبررسانی و تبلیغی و سرگرم‌کنندگی و غیره رشد یافت. همین رویداد کم و بیش در ایران تکرار شد، ولی به‌زودی در ایران سینمای کودک به یک پدیده ویژه‌ای تبدیل شد. آن پدیده چیست؟ آیا به معنای آن نیست که سینمای کودک در ایران با توسل به پیشینه و

فرهنگ و تاریخ و دین و ارزش‌های شرقی ایرانی و اسلامی به کشف و زبان تازه‌ای دست یافته است؟ اتفاقاً اگر از این زاویه دید مستقیم به موضوع مورد بررسی نگاه شود، نتیجه بسیار مأیوس‌کننده است زیرا سینمای کودک ما بسیار کم به این موارد تکیه داشته است. پس ویژگی مذکور چیست؟ آیا سینما با مفهومی وسیع‌تر از آثار به نمایش درآمده بر پرده سینما، به طور کلی تصویر مورد توجه است؟ آیا در این حوزه مثلاً نهادهایی نظیر آموزش و پرورش، و یا تلویزیون بهره خاصی برده‌اند و نتایج به‌خصوصی به دست آورده‌اند؟

پس از انقلاب اگرچه سینمای کودک و کانون پرورش فکری رونق دهه پنجاه را نداشت، اما حضور کودکان در سینمای حرفه‌ای ابعادی تازه و بی‌نظیر یافت

آشکار است که انواع برنامه‌های تلویزیونی کودک از زوایای گوناگون قابل بررسی است ولی نتیجه هرچه باشد، ارتباطی با نوآوری نخواهد داشت. بگذریم که عدم تخصص در عمده‌برنامه‌های تلویزیون و آشفتگی در نمایش انواع کارتون‌های خشونت‌افزار از یک سو و سانسور بی‌قاعده از سوی دیگر، آثار تلویزیونی را نمونه کامل آثاری کرده است که بزرگسالان با سطحی‌گری و فقدان کارشناسی به نام کودک می‌سازند و ذهنیت و روح آنان را می‌آلایند و شخصیت آنان را در خطر قرار می‌دهند.

نه به چشم من ویژگی سینمای کودک ایران در هیچ یک از جنبه‌های نام‌برده نیست. مشخصه‌ی آن این است که ایران جامعه‌ای است پلورال، چندوجهی، هم‌چون یک لابراتوار محل ظهور انواع کودک از کودک شهری تا روستایی تا کوچنده تا قبیله‌ای و پست‌مدرن و بسیار مرفه و بسیار فقیر است. جامعه در حال گذار از سنت به مدرنیته سبب شده که نگاه واحدی و پیام واحدی بر کودک و به کودک مطرح نباشد. البته بدتر از همه آن که هیچ وحدت نظری و نهاد برنامه‌ریز و شعور مسؤول در خصوص سنجش پدیدارشناسی جهان کودک و زبان او به چشم نخورد. سینماگر کودک در ایران انواع مختلف است. سینماگرانی که بی‌هیچ ارتباط و دانشی درباره کودکان فیلم می‌سازند و چه‌بسا آثاری مسموم برای ذهن آنان می‌آفرینند تا فیلم‌سازانی که نقش رهبری یک نگاه نو را بر اساس نگره‌های مدرن و مبتنی بر آگاهی علمی بر دوش برعهده گرفته‌اند. این ویژگی کودکان و این ویژگی سینماگران ایرانی، وضعیت خاصی بیابد. نگاه در سینمای کودک ایران، بسیار وحشی، مهارناپذیر و اتفاقی است و همه‌نوع دیدگاهی سرگرم کار برای کودکان است.

۳. شالوده‌های ایرانی اندیشیدن به کودکان

تفکر در سینمای کودک ایران از منابع مختلف سرچشمه می‌گیرد که می‌توان آن را به صورت زیر دسته‌بندی کرد.

الف. تفکر بر اساس ارزش‌های دینی و سنتی. متن *قرآن کریم* و منابع اسلامی، نظیر روایات و احادیث از منابع اندیشیدن و ایجاد تصور نسبت به کودکان و تربیت آن‌ها، و نیازهای آن‌هاست. در نتیجه این اندیشه شالوده اخلاق‌گرایی آثار سینمای کودک را فراهم می‌کند.

ب. اندیشه ایرانی، آموزه‌های فرهنگ عامه و تجربیات ریشه‌دار.

مردم ایران تصور ویژه درباره کودک دارند، روابط پدرسالارانه سنتی خصوصیت قابل اشاره‌ای برای ارتباط مردم با کودکان‌شان فراهم می‌آورد که مثلاً با امریکا فرق دارد. در این عرفیات و سنت‌ها، تنبیه، مهر، فاصله، و اعتماد بین کودکان و بزرگسالان تعریف خاص خود را می‌یابد، این تعریف در تصاویر سینما باز می‌تابد.

ج. مدرنیته، در برابر سنت‌های عرفی و شرعی، ما منابع آگاهی مدرن را داریم که به اشکال گوناگون بر پدیدارهای جهان کودک تأثیر می‌گذارد، ارتباطات اجتماعی و فردی اقشار مدرن را با کودکان هدایت می‌کند و با شکل‌های قبلی می‌آمیزد، این روابط هم در سینمای کودک ایران بازتاب یافته است. جنبه‌های گوناگون نگاه حقوقی، فرهنگی، اخلاقی، اقتصادی، اجتماعی و حتی سیاسی مردم و

حکومت ما بر کودک در پدیدارشناسی سینمای کودک ایران نقش ایفا می‌کند. تا زمانی که این مقوله‌ها به مفاهیم سنجیده و تحلیلی و پژوهشی تبدیل نشود و ما هم‌چنان یک سینمای کودک خود به‌خودی خواهیم داشت که نبوغ این کارگردان فرهیخته یا بلاهت آن سینماگر سودجو، سرنوشت سینمای کودک را تحت تأثیر قرار می‌دهد و تأثیرات از دایره عمل فردی فرا نمی‌رود.

۴. مسایل مبرم

از آن‌جا که از منظر نگاه الهی کودکان یک امانت هستند که باید پرورش والایی یابند تا جامعه‌ای سالم پدیدار شود امید می‌رفت با انقلاب عظیم ۱۳۵۷، این منظر به راهکارها و اصول کاربردی بدل شود و تأثیرش در سینمای کودک به شکوفایی این سینما ختم گردد، متأسفانه هنوز نتوانسته‌ایم آن پدیده درخشان دهه پنجاه یعنی عملکرد سینمایی کانون پرورش فکری را تکرار کنیم. در جامعه ما هنوز مردسالاری منجر به ستم بر کودکان دختر می‌شود، اما سینمای کودک چشم بر این سوژه بربسته است در حالی که اسلام با پیام وحی علیه این روش قد علم کرد. برخلاف آموزش دینی درباره‌ی تربیت و شخصیت دادن به کودک و احترام به او و حقوق انکارناپذیرش، در جامعه ما انواع خشونت والدین، خشونت اجتماعی، ستم‌های گوناگونی بر کودکان وارد می‌آورد تا جایی که کودکان به کارهای هولناک کشیده شده و استثمار می‌شوند، سینمای کودک هم‌چون ندای هشداردهنده می‌توانست به کمک نگره اسلامی بیاید و مسؤولان را بیدار می‌کند، اما در این عرصه هم طی دو دهه‌ی اخیر کار مهمی صورت نگرفته است. حتی نهاد آموزش و پرورش از سینما برای تربیت و آموزش کودکان بهره چندانی نمی‌برد.

این‌ها مسایل مبرمی است که سینمای کودک را به یک کشتی سرگردان در دریای توفانی تغییرات اجتماعی بدل می‌سازد.

۵. پژوهش شیوه بیان

بدیهی است که بررسی و پژوهش درباره شیوه بیان مسایل گوناگون برای کودک مسأله‌ای کم‌اهمیت‌تر از نکات مطرح شده نیست. اما بدیهی است تا آن مسایل حل و فصل نشوند این موضوع حل نخواهد شد، زیرا نخست باید به اهمیت کار برنامه‌ریزی شده در حوزه سینمای کودک باوری وجود داشته باشد تا سپس شرایط سبک پژوهش و گفت‌وگوی جدی درباره‌ی آنکه چه مسایلی ضروری است که برای کودکان مطرح شود و چگونه باید مطرح شود فراهم آید. در همه‌ی این موارد پراکنده‌کاری سینمای کودک ایران را در رنج قرار می‌دهد. بررسی مفاهیمی چون نقش خیال، بازی، بیان ساده، نماد و ...، واقعگرایی در سینمای کودک ایران چیزی نیست که با نگارش یک مقاله حل و فصل شود.

در سینمای حرفه‌ای
سینمای کودک ایران پس
از انقلاب یک ژانر سرگرم‌کننده و
موزیکال را تجربه کرد
که سابقه نداشت این ژانر هم در
صورت زنده و هم
در صورت عروسکی‌اش جذاب بود

خطر واقع‌گریزی و توهم‌افزایی و تمایزش با خیال، خطر خشونت در تصاویر تلویزیونی، یا دنیای ساختگی و کاذب و لخت و ابلهانه، خطر از خودبیگانگی و یافتن هویت، خطر کودک‌سالاری که در اقشار نوکیسه دامنه دارد، خطر سرکوب کودک که در اقشار سنتی رواج دارد، همه و همه در قلمرو سینمای کودک می‌تواند پژوهیده و چراغ راه شود.

۶. تأثیر پایدار

سینمای کودک می‌تواند لحظه‌هایی بیافریند که تأثیری پایدار در دید، روحیه، ارزش‌ها و شخصیت کودک داشته باشد، قابلیت‌های آموزشی سینمای کودک غالباً به وسیله سینماگران کودک به درستی ارزیابی نمی‌شود. نقش سینمای کودک در تأثیر عقلانیت نو کودکان و سالم‌سازی عاطفی‌شان فراوان است، و باید به آن توجه کرد. اتکای سینمای کودک به آگاهی‌های نو درباره‌ی روحیات کودکان، و کنش ارتباطی و کنش زبان و انتقال پیام و روان‌شناسی رفتاری می‌تواند ثمره خوبی در آموزش مدرن آنان داشته باشد ضمن آنکه

ارزش‌های معنوی و پایدار و جاودانه سنتی را انتقال می‌دهد. این وضعیت ویژه‌ی جامعه ما امکان حفظ ارزش‌های مدرن و دفاع از ارزش‌های موجود معنوی گذشته را با هم فراهم می‌آورد. باید گفت اساساً جامعه ایران هم‌چون یک متن، به طور ماهوی پسامدرنیستی است و این امر می‌تواند در خدمت سینمای کودک قرار گیرد.

***

با این زمینه به تحول سینمای کودک در ایران می‌پردازیم که ناگزیر تحلیلی فشرده خواهد بود.

سبک رویکردگرایی بدون حضوری معنوی عنصر بی‌پیرایه و بازی‌سازی ویژه سینمای کودک هرگز پدیدار نمی‌شد، زیرا این سبک در عین حال حاوی عنصر خطابه جامعه‌ای است که خودکودکی عقلانیت نو خود را سپری می‌کند و دعوتی است برای ارزیابی نوی هر چیز

سینمای کودک در ایران، همراه و هم‌پای مدرنیزاسیون پیش از انقلاب و ایجاد نهادهای نو برای کودکان رواج یافت، تجربه‌های پراکنده وزارت فرهنگ و هنر این بار رقیبی نیرومند به نام کانون پرورش فکری یافت که وظیفه داشت آموزش مدرن را رواج دهد. یکی از فعالیت‌های کانون، فعالیت سینمایی آن بود، کانون به جذب فیلم‌سازان جوان آوانگارد پرداخت؛ برای آنان فضای آزادتر از سانسور سفت و سخت و مناسبات استبدادی و بسته رایج فراهم آورد و آنان فرصت تجربه نویی را یافتند. در این دوران سینمای کودک ایران چند وجه دارد:

۱. حضور کودکان در فیلمفارسی که حضوری نازل است. سوءاستفاده از کودکان برای رقص و آواز حتی دردانگیز است. ممکن است گفته شود ما از نمونه هالیوودی شرلی تمپل پیروی می‌کنیم، اما این سینما فاقد هر زیبایی بود و جز برای تأثیر عاطفی و کسب سود به جهان کودکان نزدیک نمی‌شد.

۲. سینمای روشنفکرانه و نمادین کودک.

پایان دهه چهل در ایران دهه‌ی اعتلای سینما، انواع هنرها و گفتمان‌های روشنفکرانه است. فیلم‌سازانی چون تقوایی، بیضایی با نگرشی روشنفکرانه و زبانی نمادین به سینمای کودک روی می‌آورند. آثار آنان حاوی پیام‌های هویت و تجربه آزادی در فضایی بسته و خودباخته است و سینمایی است برای بزرگسالان. در همین سال‌ها یک سینمای دیگر در ایران رشد می‌کند که پایه‌ای برای آموزشی عقلانیت است.

سینمای واقعگرا

کیارستمی بنیانگذار نوعی فیلم‌سازی برای کودکان است که زبان بدون پیرایه و ساده و طبیعی در کانون آن قرار دارد. این فرم که همواره داستان را در فضایی مستند پیش می‌برد وقتی با پیامدهای آموزشی برای خوداتکایی، کاربرد مستقل هوش و درک آزادی می‌آمیزد به آثار او تشخص می‌دهند. کیارستمی از *نان و کوچه* تا امروز (به استثنای ده) همواره کوشیده به جای القای ذهنیت خود کودک را در برابر پرسش درست و نادرست و انواع تجربه‌ها قرار دهد واو را به فعالیت برانگیزد. ویژگی سینمای کودک کیارستمی نزدیکی به جهان کودکان معمولی ایران بدون لحن دراماتیک و برای پرورش فرد و گزینش‌های مستقل آن‌هاست.

البته سهراب شهید ثالث هم در زمینه سینمای کودک فیلم‌هایی ساخت (مثل *سفید و سیاه*) که تأثیر زیادی بر جا ننهاد، اما حضور کودک در آثار بلند او مثل *یک اتفاق ساده* تکان‌دهنده و نو بود. گرچه فرمالیسم شهید ثالث سینمایش را برای کودکان خسته‌کننده می‌نمود؛ ولی توجه به چهره ساده و بدون غلوشده‌ی زندگی آنان (در *بلوغ* هم تکرار شد) تا سر حد ایجاد یک درد درونی موفق بود.

در همین سال‌های دهه‌پنجاه فروزش، نفیسه ریاحی و کیومرث پوراحمد در کانون به سینمای کودک مشغول بودند، انیمیشن‌های زرین‌کلک جشنواره‌ها را فتح کرده بود، صادقی نیز سبک خود را در سینمای کودک می‌آزمود، راستی ویژگی آثار کانونی که پس از انقلاب ادامه یافت و در

کارهای طالبی، فروزش، کیارستمی، پوراحمد، امیر نادری ریشه دارد چیست؟ آیا وجه مشترکی در این آثار دیده می‌شود، باید اعتراف کنیم حتی امروز وقتی به فیلم‌هایی چون *کلید*، *خمره*، *تیک تاک*، *کیسه برنج*، *چکمه*، *مرد کوچک* و ... می‌نگریم تأثیر *نان و کوچه*، *زنگ تفریح*، *تجربه*، *مسافر* و *سازدهنی* ... را بر آنان می‌بینیم با این تمایز که کیارستمی چه در آثار نام‌برده و چه در آثاری نظیر *اولی‌ها*، *مشق شب*، و بیش از آن *دو راه‌حل برای یک مسئله* و ... هرگز نکوشید که پیام واحدی را بسته‌بندی کند و تحویل کودک بدهد بلکه همواره کودکان را در معرض انتخاب و سنجش قرار داده است.

پس از انقلاب اگرچه سینمای کودک و کانون پرورش فکری رونق دهه پنجاه را نداشت، اما حضور کودکان در سینمای حرفه‌ای ابعادی تازه و بی‌نظیر یافت. از یک سو نگره اخلاقی، از سوی دیگر مخالفت با جنسیت و خشونت و نیز ارزانی بازیگر کودک و مهم‌تر از همه تمایل به جدی گرفتن کودکان و .... سبب شد، در سینمای حرفه‌ای کودکان نقش مهمی بیابند. همه می‌دانند که این با کودکی خود جامعه‌ای که به شق خرد و آزادی پرداخته بود هماهنگی داشت، کودکان در *خانه دوست کجاست*، *زیر درختان زیتون*، *باشو*، *سیب*، *تخته‌سیاه*، *زمانی برای مستی اسب‌ها*، *موشک کاغذی*، *صبح روز بعد*، *به خاطر هانیه و گاویار*، *مسافر جنوب*، *بادکنک سفید* و *سکوت* و ... دقیقاً در جایگاه کانونی سبک نویی هستند که سینمای ایران را در جهان به درخشش درآورده است. سبک رویکردگرایی بدون حضوری معنوی عنصر بی‌پیرایه و بازی‌سازی ویژه سینمای کودک هرگز پدیدار نمی‌شد، زیرا این سبک در عین حال حاوی عنصر خطابه جامعه‌ای است که خودکودکی عقلانیت نو خود را سپری می‌کند و دعوتی است برای ارزیابی نوی هر چیز.

در سینمای حرفه‌ای سینمای کودک ایران پس از انقلاب یک ژانر سرگرم‌کننده و موزیکال را تجربه کرد که سابقه نداشت این ژانر هم در صورت زنده و هم در صورت عروسکی‌اش جذاب بود. مرضیه برومند، بهروز غریب‌پور، طالبی، محمدرضا هنرمند، مسعود کرامتی، کامبوزیا پرتوی، علی سجادی حسینی، ایرج طهماسب، کیومرث پوراحمد و ... با آثار چون *خواهران غریب*، *کلاه قرمزی و پسرخاله*، *گلنار*، *مدرسه پیرمردها*، *الوالو*، *من جوجوام*، *پاتال و آرزوهای کوچک*، *دزد عروسک‌ها*، *شهر موش‌ها* و *کارآگاه ۲* بیانگر این ژانر هستند. اما هم‌چنان سینمایی که در جهان می‌درخشد سینمای حرفه‌ای کودک است آثاری نظیر *دونده*، *آب*، *باد*، *خاک*، *بدوک*، *ماهی*، *نیاز*، *پدر*، *بچه‌های آسمان*، *باران*، *رنگ خدا*، *دان*، *رقص خاک*، *یک داستان واقعی* و غیره است.

***

اما جدا از سینمای حرفه‌ای، سینمای مستند و سینمای داستانگوی مستندگرا و فیلم‌های کوتاه کودک نیز در دهه اخیر کم‌کم جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند. آثار تکان‌دهنده‌ای چون فیلم *کار خیران* درباره کودکانی که از آن‌ها بهره‌برداری می‌شود، و یا کودکانی که در مرزها به کار قاچاق واداشته می‌شوند، و یک نگاه اقتصادی ـ اجتماعی مدرن و اعتراض به انواع ستم بر کودکان در سال‌های اخیر و در جشنواره‌های کودک به نمایش درآمده است. *یاد یار* (رسول‌زاده) *نشان بی‌نشان* (نوریان) *میهمان بهار* (حجازی) *لعنت بر کسی که این جا آشغال بریزه* (دهستانی و عظیمی) *عکاسخانه* (شاهد احمدلو) *قصه خرمی شهر* (امیر طهماسب) *سنگر* (شانی) *سایه‌های رنگی باد* (توکلی) *زندگی در مه* (قبادی) *رویای ژینا* (جواهری) *رویای زمین* (رحمانی) *از سرزمین سبز* (مجلسی) *افسانه شکفتن* (خرمیان) *پگاه* (ماندانا کریمی) *تولدی دیگر* (تبریزی) و ... و انبوه فیلم‌های کودک دیگر، تصویری از فعالیت سینماگران جوان در حوزه سینمای کودک را برمی‌سازد که البته به‌ندرت با یک اتفاق تأمیل برانگیز همراه است و همواره درآمیزه‌ای از سینمای نقد اجتماعی، آموزش اخلاقی، سرگرم‌کنندگی و اطلاع‌رسانی و تربیتی سیر می‌کنند.

در همین دهه هم ارتباطی بین ادبیات و سینمای کودک ایجاد شده و آثار داستان‌نویس نامور کودکان، آقای کرمانی به کرات به زبان تصویر برگردانده شده که نکته قابل توجهی است، به هر رو سینمای کودک ایران در این دو دهه زنده بوده است. اما نیازمند تأسیس افق و چشم‌انداز آگاهانه و سنجیده‌ای است تا در مقیاس کودکان ایران نقش بزرگ خود را ایفا کند تجربه‌ای چون *کودکان سرزمین من* می‌تواند

سرمشق کارهای مهمی باشد که در گام‌های بعدی پیروزمندتر از گام نخست سینما را به خدمت کودکان درآورد. ❑

پی‌نوشت:

* ***ایده پدیده‌شناسی، هوسرل***، دکتر عبدالکریم رشیدیان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی