کودک، کودک است

خانه دوست کجاست

سیری در سینمای کودک و نوجوان ایران

اکرم السادات ساکت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اگر بپذیریم که در جهان نمی توان چیزی یافت که بی ربط و نامربوط باشد، و بر این باور باشیم که روح جمعی بر سرنوشت انسان ها حاکم است؛ آن وقت می توان گفت که تقسیم بندی رایج در جهان معاصر نمی تواند به شکلی صوری انسان ها را از هم جدا کند، زمانی که شرلی تمپل کوچک عرصه ی سینما را با شیرین زبانی هایش به تسخیر خود در می آورد و والت دیسنی به همراهی برخی از بهترین انیماتورهای خود شماری از بهترین افسانه ها را به تصویر می کشد و پلنگ صورتی در قالب انیمیشن های ساده (به لحاظ بافت داستانی) حرف هایی بسیار جدی را مطرح می کند و امیروی نادری در **دونده** حروف الفبا را برمی شمارد و نورالدین زرین کلک و علی اکبر صادقی آثار انیمیشن خود را با بهترین استانداردهای ساخت انیمیشن ارایه می دهند، به این باور می رسیم که جهان کودکانه، جهانی نیست که در انحصار تعدادی از کشورها باشد.

آن چه که در این جا در پی آن هستیم، همان طور که از عنوان فرعی این نوشتار برمی آید؛ سیری است در سینمای کودک. از این منظر می توان به عناصر سینمای کودکانه اشاره کرد، اما آن چه که بن مایه ی اصلی و حاضر در این مجال است؛ پرداختن به سینمای موسوم به سینمای کانونی است، مؤسسه ای که در سال ۱۳۴۳ و در ابتدای خیابان بهار و با هدف نشر داستان هایی برای کودکان و نوجوانان ایجاد شد؛ گرچه به زودی این کانون سبب برگزاری نخستین فستیوال (به گمان دست اندرکاران آن روز) بین المللی فیلم های کودکان و نوجوانان شد؛ و هر چند تا سال ۱۳۴۸ که چهارمین دوره ی این جشنواره برگزار می شد، هیچ فیلمی از ایران در این جشنواره شرکت نداشت؛ اما فیروز شیروانلو و عباس کیارستمی در جهت ایجاد مرکز سینمای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان گام های مؤثری برداشتند که **نان و کوچه** (۱۳۴۹) نخستین ساخته ی کیارستمی از اولین های این گونه آثار است که در این مرکز ساخته شدند. اما در میان آثار سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (انیشمین های کانون را می توان به نوعی استثنا دانست) هر آن چه فقدان آن بسیار محسوس است، همانا حس فانتزی و تخیل در این گونه آثار است که به خوبی مشهود و نمایانگر است، ولی آن چه که وجه ممیزه ی سینمای کودک در چهارچوب ارایه ی تعریفی از این نوع سینماست، همان حضور افسانه ها و فانتزی ها به عنوان محور اساسی در سینمای (و به تبع اُولی ادبیات) کودک است.

پژوهش هایی که ولادیمیر پراپ در **ریخت شناسی قصه های پریان** انجام داده است و پس از تجزیه و تحلیل بیش از یکصد قصه ی کودکان توانست **شباهت** هایی اساسی میان این قصه ها پیدا کند، ما را هم چنان به همان نظر اولیه می رساند که جهان تخیلی کودکان حد و مرزی نمی شناسد. شاید واقعاً هیچ فرقی نمی کند که داستان **هنسل و گرتل** را بخوانیم یا **جک و ساقه ی لوبیا، سفیدبرفی و هفت کوتوله، سیندرلا، زیبای خفته، دامبی، گیسو طلا و سه خرس، شیرشاه** و یا **زشت و زیبا** را؛ چون در میان تمام این قصه ها شاهد عناصر مشترکی هستیم که به نوعی می توان گفت برخاسته از ناخودآگاهی جمعی انسان هاست.

کودک با خواندن (یا تماشای) این گونه قصه ها در واقع به تدریج و آرام آرام و بر اساس طرح و توطئه های این داستان ها با جهان بیرون آشنا می شود. شاید کارکرد ناخودآگاه قصه گویی برای کودکان نیز در همین امر نهفته است که کودک با حضور در جهان داستانی یک افسانه یا قصه ای فانتزی به گونه ای غیرمستقیم با جهان بیرون آشنا می شود و فراز و فرودهای زندگی را در قالبی (که در حال حاضر برای او شیرین است) تماشا می کند و از آن پس «درس عبرت» می گیرد. کودکان از همان زمان که سخن گفتن را آغاز می کنند در برابر اشاره های گفت و شنودی کتاب ها واکنش نشان می دهند، هم چون پاسخگویایی عمل می کنند که کتاب ها را خوب می شناسند. کودک از همان نخستین سال های کودکی داستان و داستانگویی را می فهمد و مجذوب شخصیت های داستانی می شود. شخصیت هایی که گهگاه پژواکی اساطیری دارند و در فضای فانتزی وار به جای کودک با خطرها روبه رو می شود و سرانجام بر شر و دنیای تاریکی ها غلبه می کند و کودک به این صورت می تواند خود را برای غلبه بر آینده ای ناشناس آماده سازد. این الگوهای قهرمانی مانند داستان **ارباب حلقه ها** نوشته ی جان رونالد رونل تالکین فقط خاص کودکان نیستند. بیلبو که به همراه گُندالف جادوگر عزم جزم کرده تا پیروز شود و به این گونه بتواند سنت قهرمانی را در مخاطبان خویش بپروراند.

شگفتی و فضاهای داستان های فانتزی در «جهان سینما» و جهان روایی فیلم به تصاویری تبدیل می شوند که گاهی حتی شگفت آورتر از جهان ادبی اند. این شگفتی و رویکرد فانتزی جان مایه ی سینمای تخیلی کودکانه است. از **ای تی** تا **هوک** و حتی فیلم هایی مانند **مهاجمان صندوقچه ی گمشده** تا **جادوگر شهر زمرد** و **آلیس در سرزمین عجایب**، آن چه بیش از هر چیز دیگری آمریت دارد؛ همانا رویکرد فیلم سازان به جهان فانتزی تصاویر کودکانه است. جهان تخیلی که واقعیت را در می نوردد و به فراسوی واقعیت گام برمی دارد.

اما ستیز میان واقعیت و خیال به قدمت حضور انسان بر روی این کره ی خاکی است، همواره کسانی وجود دارند که بر این باورشان پای می فشارند که واقعیت برتر از خیال است. اصحاب چنین رویکردی در عرصه ی هنر نیز بر این باورند که هنر باید عین واقعیت باشد و واقعیت مسأله ای عینی است و خیال مقوله ای

است ذهنی که نمی تواند ارزشی معادل واقعیت جاری داشته باشد. بدین ترتیب شاهدیم که چنین رویکردی حتی می تواند جهان فانتزی گون داستان های کودکان را نیز تحت الشعاع قرار دهد. عینی ترین نمونه های این رویکرد را می توان در آثار پویانمایی ژاپنی که این سال ها در تلویزیون به نمایش درآمده اند، مشاهده کرد. **بابا لنگ دراز**، **خانواده ی رابینسن سوئیسی** و حتی **بینوایان** به شکل آثار انیمیشنی به تصویر کشیده شده اند، در واقع می توان گفت ساخت چنین آثاری یک تناقض را نشان می دهند. تناقضی که تمام جهان کودکان را تحت الشعاع قرار می دهد. در این گونه آثار همه چیز واقعی است. مرگ ها به تصویر کشیده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

می شوند. رنج هایی که شخصیت های داستان می برند، نشان داده می شوند و به این ترتیب کودکی که بیننده ی این نوع آثار است؛ از همان ابتدا به گونه ای بی پرده با واقعیت های عینی روبه رو می شود و گاهی این پرسش را در ذهن ما ایجاد می کند که آیا واقعاً کودکان مخاطبان مناسبی برای این نوع آثارند؟ شاید پاسخ مثبت باشد، اگر بدانیم که چنین آثاری را سازندگان آن ها برای صدور به کشورهای به اصطلاح جهان سومی می سازند و مخاطبان خویش را در میان مردم این جوامع جست وجو می کنند. بی تردید مصرف کنندگان فراورده های این چنینی (تقریباً در زمینه های مختلف و نه فقط فرهنگی) جوامعی هستند که دچار بی خویشتنی اند. این چنین جوامعی از آن جا که همواره مورد تهاجم اند و به شکلی سازمان یافته مصرف کننده اند و نه تولید کننده، ناگزیر خویشتن خویش را از کف می دهند یعنی خویشتن خویش را گم می کنند و در اثر همین بی خویشتنی می پندارند که آن چه از «خارج» وارد می شود حتماً همانی است که آن ها به آن نیاز دارند. چنین رویکرد در هر دو بلوک معروف جهان در دهه های شصت و هفتاد میلادی بسیار صادق است، چه تفکر راست گرایانه ی ارباب جمعی رسانه های غربی و چه تفکر چپ گرایانه ی متفکران پشت پرده آهنین؛ هر دو در پی «صدور» تفکر و محصولات فکری صنعتی خود به سوی کشورهای جهان

شگفتی و فضاهای داستان های فانتزی در «جهان سینما» و جهان روایی فیلم به تصاویری تبدیل می‌شوند که گاهی حتی شگفت آورتر از جهان ادبی اند. این شگفتی و رویکرد فانتزی جان‌مایه ی سینمای تخیلی کودکانه است

سوم بوده‌اند. جهانی که بهترین مصرف‌کننده‌ی چنین محصولاتی هستند.

جامعه‌ی جهان سومی و توتالیتر در واقع مصرف‌کننده‌ی صرف و تام‌وتمام این گونه محصولات‌اند، چرا که در چنین جامعه‌ای نخبگان و روشنفکران آن جامعه نیز نمی‌توانند رهبری فکری جامعه‌ی خویش را به دست بگیرند، زیرا آن‌ها نیز به نوعی الینه شده و مسخ شده‌ی این دو اردوگاه تفکر و اندیشه‌اند. این حدیث در جامعه‌ی ایران دهه‌های سی و بیش از آن در دهه‌ی چهل و پنجاه شمسی بسیار محسوس بود. اینک شاید این تصور ایجاد شود که تحلیلی این گونه که صبغه‌ای جامعه‌شناسانه و کلان‌نگر دارد، چه ربطی می‌تواند با سینمای کودک داشته باشد، اما از آن‌جا که بر این باوریم که هیچ چیز بی‌ربط و نامربوطی در گیتی یافت نمی‌شود و هر حادثه‌ای دلیلی و علتی دارد؛ پس این موضوع که چرا سینمای کودک در ایران هیچ‌گاه نتوانسته به ژانری همیشگی و دائمی بدل شود، علتی فراگیر دارد و باید مسأله را اندکی جامعه‌شناسانه بررسی کرد.

اصلی‌ترین مسأله در این رابطه را باید در ساختار کانونی دید که سنگ‌بنای سینمای کودک بر آن پا گرفت، یعنی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و در واقع که شاید باید علت را در میان آثاری جست‌وجو کرد که در آن‌جا ساخته شدند. اگرچه در نگاه اول شماری از بهترین آثار سینمای کودک و نوجوان در آن مرکز ساخته شدند، اما خشت اولی که در سینمای کانون بنا نهاده شد، مانع از این گردید که سینمای کودک شکلی همه‌جانبه به خود بگیرد و حتی در سال‌های پس از انقلاب و با وجود تأکیدی که بر حضور سینمای کودک از سوی مسؤولان و متولیان دولتی سینما ابراز شد؛ اما هیچ‌گاه سینمای کودک نتوانست در میان فیلم‌های سینمای ایران جایگاه قابل قبولی برای خود باز کند.

به هر حال می‌دانیم که تأسیس این کانون با اشاره مستقیم همسر شاه سابق همراه بوده است. رژیم شاه مایل بود که روشنفکران کم‌تر در جست‌وجوی خویش پای بفشارند و بیش‌تر مایل بودند که آن‌ها به کارهای هنری غیرسیاسی بپردازند. به این ترتیب آن‌ها خطر کم‌تری برای رژیم شاه داشتند و دلمشغولی دیگری پیدا می‌کردند، و تأکید آن بر کارهای هنری با توجه به فضای سیاسی حاکم بر جامعه‌ی آن روز ایران نشان می‌دهد که سازندگان فیلم‌ها در آن زمان به دور از گرایش‌های سیاسی نبودند. فیلم‌هایی مانند **گرفتار** (آراپیک باغداساریان . ۱۳۴۹) ، **آقای هیولا** (فرشید مثقالی . ۱۳۴۹)، **سوءتفاهم** (فرشید مثقالی . ۱۳۴۹)، که در شمار نخستین ساخته‌های پویانمایی این کانون‌اند نشانگر این مسأله‌اند. آثاری که در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته شد می‌توانست (هر چند اندک) خراشی به بدنه‌ی بتنی رژیم وارد کند و طبیعی است که بسیاری از افراد مایل بودند تا در این مرکز فیلم بسازند. فیلم‌هایی که ظاهراً برای کودکان یا درباره‌ی کودکان بود، اما در پس آن‌ها می‌شد؛ حرف اصلی را زد.

در اساسنامه‌ای که در همان سال‌های ابتدایی تأسیس مرکز سینمای کانون نوشته شد، تأکید همه‌جانبه بر آموزش و تربیتی بودن آثاری که در آن‌جا ساخته می‌شدند؛ بارز بود، اما روند رشد فیلم‌سازی در کانون نشان داد به جز تجربه‌های کیارستمی، کم‌تر می‌توان فیلمی دید که با معیارهای در نظر گرفته شده در آن زمان، خوانایی داشته باشد. یکی از نمونه‌های مثالی فیلم‌های کودک و نوجوان که در واقع با این دیدگاه خیلی همگون نبود فیلم **سفر** (بیضایی . ۱۳۵۳) است، آینده نیز نشان داد که بسیاری از این گونه فیلم‌ها در کانون ساخته شدند.

سفر، پس از **عمو سیبلو** (۱۳۴۹) دومین تجربه‌ی بیضایی در عرصه‌ی سینمای کودک بود، اما فیلم‌ساز با نگرش دیگرگونه‌ای به جهان پیرامونش نشان داد که در جامعه‌ی آن روز همه چیز سیاه است و از طریق نشان دادن سفر دو کودک به ناکجا آبادی که سرانجامی ندارد، راه را بسته نشان می‌دهد. در فیلم **سفر** (عامدانه) سیاهی عمده شده است. اما کیارستمی نشان داد که از فضای روز خود تأثیر نمی‌پذیرد، یعنی دنباله‌روی دیگران نشد، بلکه با رویکردی خوش‌بینانه و مثبت تلاش برای تزکیه‌ی مخاطبش را بر عهده گرفت. در **مسافر** (۱۳۵۳) که حدیث عشق نوجوانی به فوتبال را روایت می‌کند، عشق به زندگی موج می‌زند، او برای دیدن مسابقه فوتبال به هر وسیله‌ای متوسل می‌شود که پول جمع کند تا به تهران بیاید و فوتبال ببیند، حتی برای این کار، با دوربینی که فیلم ندارد از همکلاسی‌ها و دوستانش عکس می‌گیرد و تمام این کارها را انجام می‌دهد تا به هدفش برسد، اما خستگی و خواب به سراغش می‌آیند و هنگامی که از خواب بیدار می‌شود، مسابقه

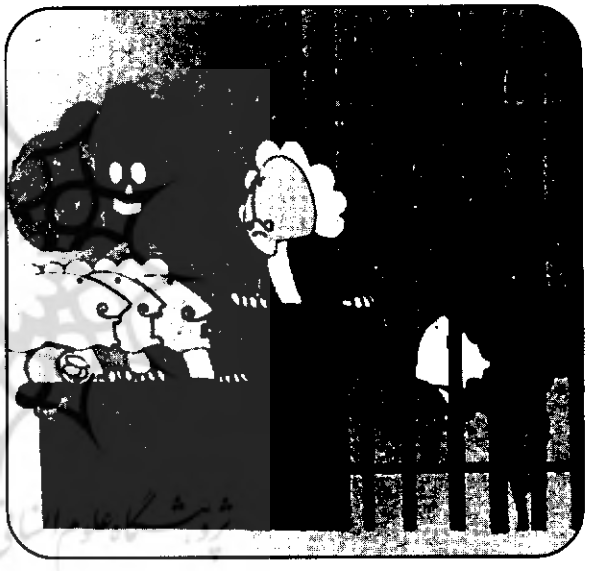
به پایان رسیده و او مسابقه را ندیده است؛ **مسافر** بسیار به ذهن و زبان کودکانه نزدیک است. شخصیتی که او خلق می کند شخصیتی است باورپذیر، قابل قبول و حتی تا اندازه‌ای جسور. او درس نمی خواند و معلم یا ناظم تنبیه اش می کنند، به این ترتیب و به شکلی ظریف و هنرمندانه نظام آموزشی آن روزگار به نقد کشیده می شود. کیارستمی بعدها در فیلم **مشق شب** (۱۳۶۷)نیز این رویکرد را ادامه می دهد. او با زبان بی پیرایه و ساده و طبیعی همواره داستان را در فضایی مستند پیش می برد و وقتی داستان با پیامدهای آموزشی برای خود اتکایی و کاربرد مستقلی می یابند؛ در خور تأمل می شوند. اگر بخواهیم **مسافر** کیارستمی را تحلیل کنیم به این نتیجه می رسیم که او می گوید اگر سفر سرانجامی ندارد، مقصر مسافر است و نقش او را باید در این میانه جدی گرفت و نادیده نپنداشت، اما **سفر** بیضایی تمام سفر و اصلاً خود سفر را به چالش می کشد و در مدار بسته‌ای قهرمانش را بار دیگر به همان نقطه‌ی آغازین باز می گرداند. خوش بینی کیارستمی در برابر بدبینی بیضایی کاملاً مشهود و آشکار به نظر می رسد.

این رویکرد، یعنی رویکرد سیاسی به جهان پیرامون در آثار دیگری که در کانون ساخته شده‌اند، هم چنان نمود دارد. مشخص ترین فیلم از این گونه **سازدهنی** (امیر نادری . ۱۳۵۲) است که به بهانه‌ی قصه های کودکانه دست به معادل سازی سیاسی می زند. امیرو پسرکی چاق و خپل که در شهری بندری زندگی می کند، پدرش در گذشته و مادرش از او نگه داری می کند. روزی امیرو یک سازدهنی را در دست پسرک عزیز دُردانه‌ای می بیند که به او هدیه داده شده، آن پسرک صاحب سازدهنی حاضر است در مقابل این که سوار کول امیرو شود به او اجازه بدهد که بیست شماره ساز بزند. تمام فکر و ذکر امیرو این است که ساز بزند و هنگامی که برای اولین بار این اتفاق می افتد، او در بازار شهر راه می افتد و با فریاد اعلام می کند که ساز زده است. صاحب ساز دیگر دست امیرو را خوانده است. امیرو به باربر او بدل می شود. مادر امیرو او را سرزنش می کند. همه می گویند که امیرو باربر صاحب ساز شده است. سرانجام او تصمیم می گیرد که ساز را به دریا بیندازد و این بازی را تمام کند. این فیلم که در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته شده، هم چنان در پی نمادپردازی است. بارها از گوشه و کنار شنیده‌ایم که این

سازدهنی

رویکرد سیاسی به جهان پیرامون در آثار دیگری که در کانون ساخته شده‌اند، هم‌چنان نمود دارد. مشخص‌ترین فیلم از این‌گونه سازدهنی است که به بهانه‌ی قصه های کودکانه دست به معادل‌سازی سیاسی می‌زند

فیلم اشاره‌ای دارد به کولی دادن مردم جهان سوم به قطب های ثروت. قطب هایی که صاحب همه چیزند و حتی هویت جهان سومی ها را نیز از آن ها گرفته اند. امیر نادری در **سازدهنی** بیش از هر چیز دیگر به سیاست می پردازد و به بهانه ی داستانی کودکانه تحلیل های سیاسی و نگرش خود را اعلام می کند. او در این فیلم حتی به نحوه ی گویش آدم هایش نیز کاری ندارد، و با این که خود جنوبی است و لهجه ی مردمان آن دیار را می شناسد، ولی در دوبله ی این فیلم گوینده ی نقش مادر را به زنده یاد پروین ملکوتی می سپارد که نتیجه اش با وجود تسلط گوینده ی نقش مادر به کار دوبله، ضعیف و غیرواقعی است.



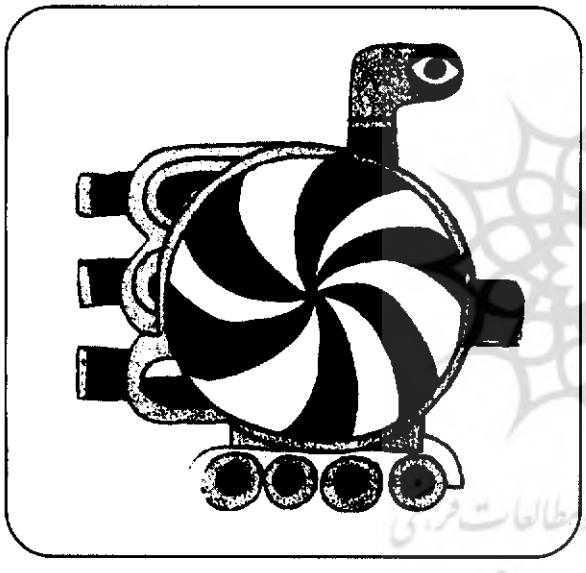
سوء تفاهم

امیر نادری سال های بعد هم چنان فیلم هایی درباره ی کودکان ساخت که **دونده** (۱۳۶۴) یکی از آن ها و شاید بهترین اثر او در زمینه ی کودکان باشد، اگرچه در دونده نیز فرم و فرم گرایی تمام ذهن او را به خود مشغول کرده؛ اما در دونده نادری موفق می شود سیری واقعی در جهان کودکانه داشته باشد. همان گونه که پیش تر در این نوشتار آمد، درونمایه های سیاسی در قالب داستان های کودکان کانون به سبب فضای حاکم سیاسی آن زمان، گریبان گیر آثار نقاشی متحرک کانون نیز شد که از جمله آن ها می توان به **گلباران** (علی اکبر صادقی ـ ۱۳۵۱)، **سیاه پرنده** (مرتضی ممیز، ۱۳۵۲) اشاره کرد که هم چنان مضمون سیاسی در آن ها حرف اول را می زند. اما در این میان فیلم هایی مانند **لباسی برای عروسی** (عباس کیارستمی ـ ۱۳۵۵) و **هفت تیرهای چوبی** (شاپور قریب ـ ۱۳۵۴) در عرصه ی فیلم های زنده و غیرانیمیشنی هستند که به دور از سیاست زدگی های رایج این نوع فیلم های «کانونی» به دنیای واقعی و خیالی کودکان می پردازند. **لباسی برای عروسی** فضایی بسیار واقع گرا و رئال دارد و موضوعش در یک خیاط خانه می گذرد و حول محور رفاقت دو نوجوان روی می دهد که یکی لباسی به دیگری امانت می دهد، اما هنگام برگرداندن آن، لباس آسیب دیده و استاد خیاط نباید از این موضوع آگاه شود. کیارستمی در این فیلم بی آن که به ورطه ی احساسات گرایی بیفتد، فیلمی می سازد باورپذیر که بُرشی است از زندگی نوجوانان جامعه. نوجوانانی که مشکلات آن ها دست کمی از مشکلات بزرگ ترها ندارد. شاپور قریب نیز در **هفت تیرهای چوبی**، ماجراهای کودکانی را بازگو می کند که در حاشیه راه آهن زندگی می کنند و پس از تعطیلی مدرسه، آن ها که عاشق فیلم و سینما هستند؛ خود را در نقش قهرمان هایی می بینند که بر روی پرده ی سینما دیده اند. قریب، در این فیلم، بی آن که در پی پرداختن به مسایل سیاسی موجود باشد؛ به شکلی غیرمستقیم به زندگی آدم های حاشیه ی اجتماع می پردازد و غم ها و شادی های آن ها را به تصویر می کشد، زندگی کودکانی که آن ها همه نسخه ی دیگری از پدران و مادران خود هستند.

در سال های اولیه ی پیروزی انقلاب، تقریباً اثری از سینمای کودک نیست. نقش عمده ی سیاست و فیلم هایی که در سال های اولیه ساخته شدند، تقریباً جایی برای پرداختن به سینمای کودک باقی نگذاشتند. اما هم چنان نخستین قدم ها در زمینه ی سینمای کودک در پس از انقلاب، از سوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برداشته شد. اگر **جاده های سرد** (مسعود جعفری جوزانی ـ ۱۳۶۴) را فیلمی درباره ی کودکان ندانیم که چنین است، عباس کیارستمی با ساخت فیلم هایی هم چون **همسرایان** (۱۳۶۱) و بعدها در **خانه ی دوست کجاست**(۱۳۶۵) هم چنان پرچم دار ساخت فیلم هایی برای کودک یا درباره ی کودک است. پیرنگ ساده ی آثار کیارستمی و پرداخت سهل و ممتنع او سبب می شود که فیلم کودک به معنای واقعی کلمه را در میان آثار او جست وجو کنیم. **خانه ی دوست کجاست** خیلی ساده و نه ساده انگارانه در

مورد کودکان، وظیفه شناسی، رفاقت و حتی تعلیم و تربیت است. اما کیارستمی به سبک و سیاق آثار قبلی اش در همین زمینه ها توقف نمی کند، به عنوان مثال در سکانسی که پدربزرگ ماجرای پول تو جیبی گرفتن و کتک خوردنش از پدر خود را تعریف می کند یا سکانسی که پیرمرد درب ساز ماجرای خود را برای قهرمان کودک روایت می کند، او اشاره می کند که به دلیل کهولت سن اگر حرف نزند بهتر می تواند راه برود و کودک فیلم به او می گوید «چشم... پس حرف نزنید». این ها همه نشان می دهد که کیارستمی به نوعی حرکت کرده که در همه ی فیلم هایش به گونه ای تحول و حرکت نمود دارد. در برابر این فیلم کیارستمی به یاد فیلم **باشو غریبه کوچک** بیضایی می افتیم که آن فیلم نیز تمام عناصر یک فیلم کودک را در خود دارد. نوجوانی سیه پرده که از جنوب جنگ زده به شمال سرسبز می آید. زنی خودساخته که در غیاب شوهرش سرپرستی بچه هایش و چرخاندن چرخ امور جاری را برعهده دارد. حضور نوجوان جنوبی در این خانواده شمالی همه و همه در شمار این عناصرند. بنابراین نایی، یعنی همان زن شمالی زنی نیست که ما نظیرش را دیده ایم، هم چنان که باشو نیز پسرکی جنوبی نیست که ما نمونه اش را در کشور می بینیم. اشاره های فرامتنی بیضایی به جنگ و رفتن شوهر نایی به این کارزار و سکانسی که نامه ای برای شوهر نوشته، همه و همه نشان دهنده ی این است که جهان ترسیم شده ی او به شدت شخصی است، حتی اگر اشارتی به دوران معاصر خویش نیز داشته باشد.

در برابر چنین رویکردی در سینمای حرفه ای، سینمای کودک پس از انقلاب ژانر سرگرم کننده و موزیکال را نیز تجربه کرد که تا آن زمان سابقه نداشت، این ژانر در دو صورت زنده و عروسکی اش جذاب بود. آثاری چون **خواهران غریب** (کیومرث پوراحمد. ۱۳۷۴)، **گلنار** (کامبوزیا پرتوی. ۱۳۶۷)، **مدرسه پیرمردها** (علیرضا سجادی حسینی . ۱۳۷۰)، **الوالو من جوجوام** (مرضیه برومند. ۱۳۷۲)، **پاتال و آرزوهای کوچک** (مسعود کرامتی. ۱۳۶۸)، **دزد عروسک ها** (محمدرضا هنرمند. ۱۳۶۸)و... از این ژانر هستند. در این سال ها از جانب برخی فیلم سازان مطرح سینمای ایران فیلم های به اصطلاح کودکان ساخته شدند که به گونه ای بسیار ابتدایی به مقوله ی فانتزی در سینمای کودک پرداختند. دو نمونه ی قابل اشاره از این آثار **سفر جادویی** (ابوالحسن داوودی. ۱۳۷۸) و



آقای هیولا

در سال های اولیه ی پیروزی انقلاب، تقریباً اثری از سینمای کودک نیست نقش عمده ی سیاست و فیلم هایی که در سال های اولیه ساخته شدند، تقریباً جایی برای پرداختن به سینمای کودک باقی نگذاشتند

دزد عروسک‌ها در واقع فتح بابی شدند برای سرریز شدن آثار فانتزی به سینمای کودک. به جرأت می توان گفت که هیچ یک از آثار فانتزی سینمای کودک در پس از انقلاب، از **شهر در دست بچه‌ها** (اسماعیل براری. ۱۳۷۰)، **تا مخترع ۲۰۰۱** (امیر توسل. ۱۳۷۰) و **بهترین بابای دنیا** (داریوش فرهنگ. ۱۳۷۰)، نتوانستند آثاری موفق در این زمینه باشند. آثاری این چنینی حتی از سوی متولیان رسمی سینمای کودک نیز مقبول نیفتاد. درست به همین دلیل بود که پس از شکست آثاری چند از این گونه‌ی سینمای کودک **نیاز** (علیرضا داوودنژاد. ۱۳۷۰) توانست توجه مخاطبان و منتقدان سینمایی را به خود جلب کند. داوودنژاد در این فیلم به گونه‌ای درونی و به دور از شعار درون‌مایه‌ی دینی را وارد این گونه‌ی سینمایی می کند و با هوشیاری به دام شعارگویی و کلی بافی نمی‌افتد و **نیاز** در عین سادگی حرفش را می زند. پس خیلی ساده هم به عنوان یکی از نمونه‌ای ترین آثار سینمای کودک تاکنون باقی می‌ماند و تکرار نمی‌شود. شاید بی اغراق بتوان گفت که سینمای کودک در ایران هیچ گاه نتوانست آن چنان که باید و شاید جایگاه قابل قبولی پیدا کند و اگر نبود تلاش متولیان رسمی سینمای کودک در سال‌های پیشین برای زنده نگه داشتن سینمای کودک، هرگز فیلم سازان ایرانی به سوی ساخت فیلم های کودکانه رغبتی نشان نمی‌دادند. مسلماً سینمای کودک نیاز به حمایت و یارانه های دولتی دارد، اما این حمایت‌ها گاه چونان تیغ دو لبه‌ای بوده‌اند که در بسیاری موردها، مانع از بروز خلاقیت‌ها در عرصه‌ی سینمای کودک شده‌اند، به زبان دیگر؛ همواره بزرگ‌ترها برای کوچک‌ترها تصمیم گیری کرده‌اند. برای نمونه همین بس که همیشه در جشنواره کودکان و نوجوانان اغلب آثاری ضعیف به نمایش در آمده‌اند و حتی آثار خارجی شرکت کننده در جشنواره هم بی‌استثنا در شمار آثار برجسته‌ی کودکان نبوده‌اند. نمی دانیم فیلم‌هایی هم‌چون **هری‌پاتر** یا **ارباب حلقه‌ها** تا چه حد می توانند آثاری برجسته تلقی شوند، ولی کودک ایرانی هنوز نتوانسته آن‌ها را بر روی پرده‌ی نقره‌ای تماشا کند. تلویزیون در این زمینه گویی رقابت را از سیاست گذاران سینمای کودک برده است.

باید گفت مخاطبان کودک همانند مخاطبان بزرگسال این نیاز را دارند که فیلم هایی به جز آثار داخلی را تماشا کنند، نه سالی یکبار در جشنواره کودک، که به شکل مستمر و در طول سال باید بتوان آثاری برای کودکان به نمایش درآورد که همگامی و همراهی وزارت آموزش و پرورش و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی شدیداً ضروری به نظر می رسد. بیایید اندکی کودکانه به جهان واقعیت‌ها بنگریم. کودک سیاست نمی شناسد، چون سیاست در جهان کودکانه‌اش نقشی ندارد؛ جهان از دید او زیباست و باید بتوان زیبایی‌ها را به او نشان داد. کودک؛ کودک است. نباید از زبان کودکان در فیلم هایی برای یا درباره‌ی کودکان حرف هایی فلسفی زد، نمی توان و نباید با زبان کودکانه حرف‌های بزرگ‌ترها را زد. آدم بزرگ هایی که به قول شازده کوچولو خیلی عجیب‌اند.