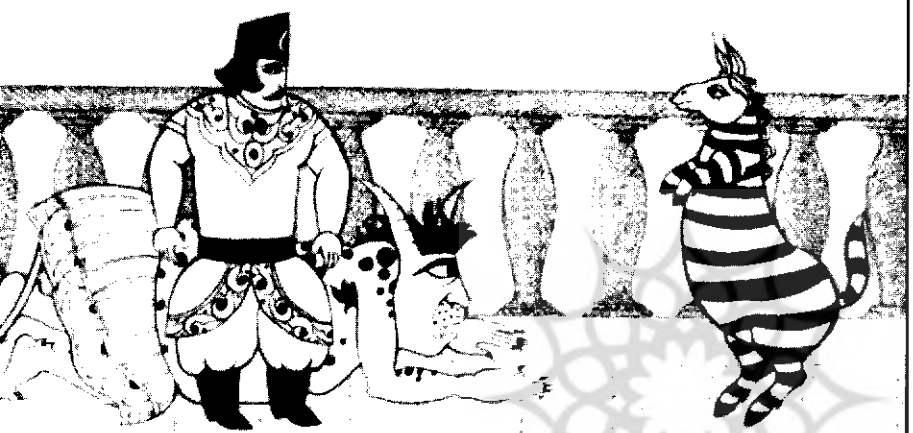
کمی جادو
برای تصاویری خواب‌زده



امیر حمزه...

مخاطب‌شناسی قصه‌های جن و پری کودکانه در سینمای ایران

شهرام اشرف‌ابیانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. به دنبال راوی ناشناس قصه‌ی جن و پری

برای دانستن و لذت بردن از قصه‌های جن و پری کودکانه، نیازی نیست حتماً کودک باشیم یا حسرت آن دوره‌ی طلایی از دست رفته را بخوریم. خیلی ساده می‌توان کمی به عقب برگشت و خود را در شکل و شمایل کودکی دید. زمانی که دنیا چون افسانه‌ای به نظر می‌رسید و تو شاهزاده‌ای که سوار بر قالیچه‌ی خیال کودکی، به گوشه گوشه‌ی این سرزمین رویایی سفر می‌کردی. در آن روزگار، قصه‌های جن و پری کودکانه در حکم کتاب مقدس بود. جام جهان‌نمایی که به واسطه‌ی آن می‌توانستی آینده را پیش‌بینی کنی.

این جام جهان‌نما را به راحتی می شد در قصه های شبانه ی مادربزرگ ها با جان دل شنید یا در کتاب داستان های کودکانه با اشتیاقی گویی تمام نشدنی به تماشا نشست. انگار به بازار مکاره‌ای دعوت شده باشی و تو «امیر» بی نام و نشان همه کار بلدی که هر چیزی را می توانی از آن خود کنی. از غول چراغ جادو و قالیچه ی پرنده و مرغ تخم طلا و چنگ سحر آمیز گرفته تا نهایت چیزی که می توانست نصیب خوشبخت ترین آدم این دنیای جادویی شود، یعنی همان شاهزاده خانمی از نژاد و تبار پریان، گرفتار و اسیر طلسم دیو یا جادوگر بد طینت. قصه های جن و پری کودکانه چنین حال و هوایی داشته و دارند. مخاطبان کودک این قصه های خیالی، دنیای جادویی درون این قصه ها را باور

قصه های جن و پری، کارکردی فراتر از سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت کودک می‌یابند و به‌وسیله‌ای مؤثر برای پالایش روحی و روانی خواننده‌ی کم سن و سال این قصه ها تبدیل می‌شوند

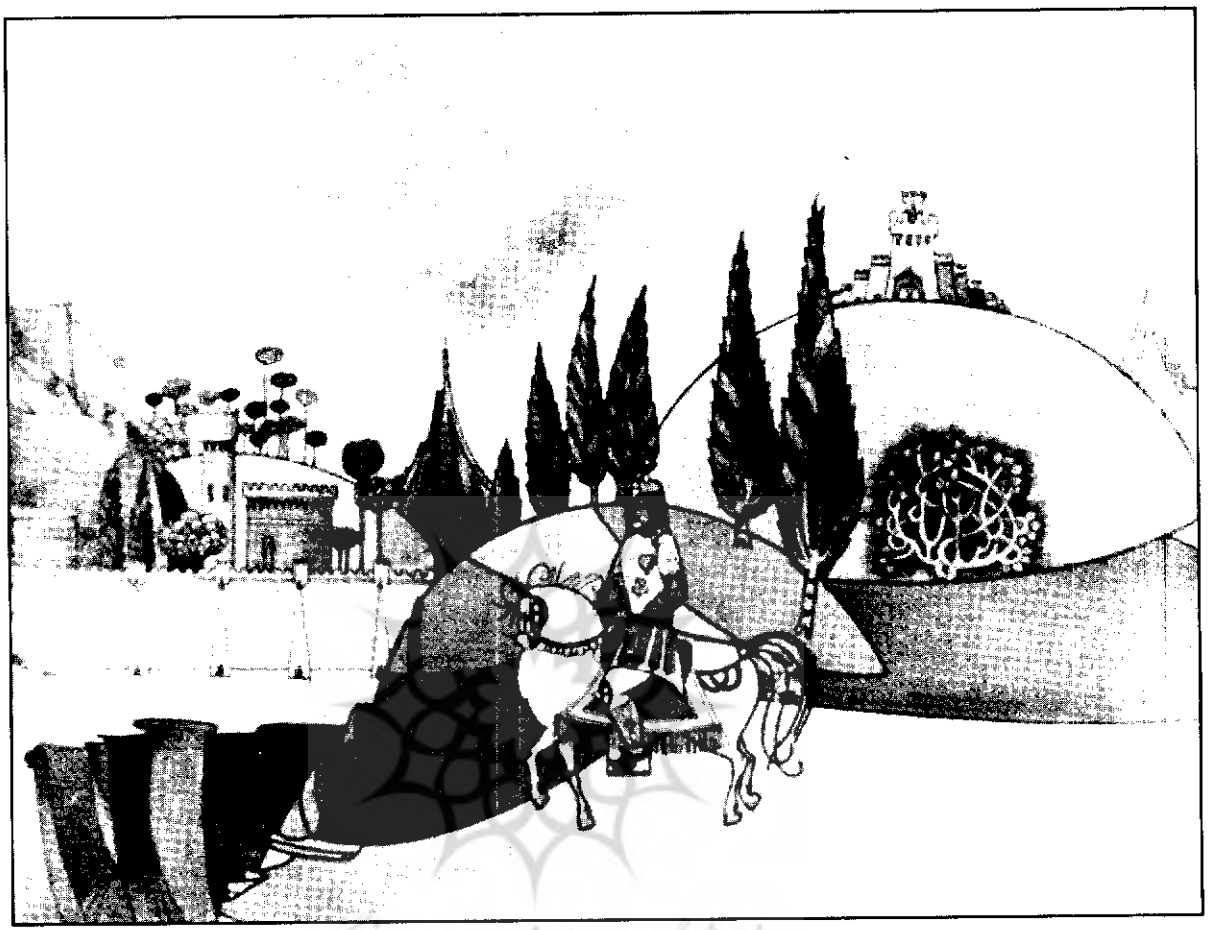
داشتند و در سایه ی چنین باوری، وقوع هر اتفاق غریب و دور از ذهنی را امکان پذیر می دانستند. این امکان پذیری و تحقق دست نیافتنی ترین آرزوها، به کودک اطمینان خاطر و آسایش خیالی می دهد که در کم ترین شکل هنری و ادبی دیگری می توان سراغش را گرفت. این گونه، به قول برونوبتلهایم[1]، پژوهشگر پرآوازه ی «قصه های پریان»[نامی که او به قصه های جن و پری می دهد]، «قصه های پریان نه تنها یک شکل ادبی یگانه، بلکه آثار هنری یگانه‌ای نیز هستند که کودک معنای شان را می فهمد و از این نظر هیچ شکل هنری دیگری به پای آن ها نمی رسد».[2]

از این منظر، قصه های جن و پری، کارکردی فراتر از سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت کودک می یابند و به وسیله ای مؤثر برای پالایش روحی و روانی خواننده ی کم سن و سال این قصه ها تبدیل می شوند. راوی ناشناس این قصه ها، از طریق بستر اجتماعی پرتحرکی چون ادبیات سینه به سینه یا شفاهی، چیزی که امروزه از آن به عنوان فرهنگ عامه یاد می کنند، به پنهانی ترین خواسته های کودک نزدیک شده و در شکل و شمایل قصه های جن و پری به آن عینیت و حضوری جاودانی می بخشد. این حضور همیشگی و مداوم، برای تأثیرگذاری هر چه بیش تر بر مخاطب کودک، به ایجازی یگانه و منحصر به فرد نیاز دارد. ایجازی که در هیچ شکل دیگر ادبی نمی توان نمونه‌ای از آن جست، اما قصه های جن و پری به دلیل ماهیت سینه به سینه و شفاهی شان آن را وارد ساختار داستانی شان کرده‌اند. این ایجاز را امروزه به نماد و تمثیل تشبیه می کنند و البته تمام این نمادها از طریق باورهای عامه ی توده و عنصر مهم دیگری چون تخیل بکر کودکانه قابل رمزگشایی است. با به دست آوردن این کلید جادویی، می توان پا به دنیای رنگارنگ افسانه ها گذاشت و بر هر رویداد واقعی جهان امروزی، تفسیری خیال‌پردازانه و کودکانه نوشت.

قصه های جن و پری به کودک اجازه می دهد تا دنیای شخصی اش مجال عرض اندام و خودنمایی داشته باشد. دنیای شخصی ای، در وهله ی اول، آن چنان ناهماهنگ با دنیای بزرگسالان که هر چیزی را به ذهن تداعی می کند جز آن چه که کودک، از دید یک بزرگسال، باید از دنیای پیرامونش بداند. رشد و بلوغ لازمه ی یک کودک، اما پیچیده تر از آن است که در حیطه ی تعریف های بزرگسالانه بگنجد؛ چون به گفته ی بتلهایم:

«تفسیر بزرگ ترها، هر قدر هم که درست باشد، به کودک فرصت نمی دهد احساس کند خود اوست، که با شنیدن مکرر داستان و تعمق در آن، پیروزمندانه با موقعیتی دشوار مقابله کرده است. مادر صورتی رشد می کنیم و معنایی در زندگی می یابیم و به خود ایمان می آوریم که مشکلات مان را به تنهایی بفهمیم و حل کنیم، نه این که دیگران آن ها را برای مان تشریح کنند».[3]

این انگیزه ی استقلال طلبی، زمانی که به ظاهر کودک از هر قدرتی بی بهره است، عامل اصلی روی آوری این قشر سنی به قصه های جن و پری و محبوبیت و مقبولیت روزافزون آن هاست، پر بی راهه نیست اگر قصه های جن و پری را غول چراغ جادوی



هفت شهر

کودک فرض کنیم. عاملی که به کودک اجازه می دهد در دنیای بزرگسالانه، دنیایی با قواعد دست و پاگیر، نفسی تازه کند. قصه های جن و پری از این منظر چون، روزنی به نظر می آیند برای فرار از واقعیت روزمره و پناه آوردن به حقیقتی که تنها در چهارچوب تخیل کودکانه قابل تفسیر است. قصه ی جن و پری را می توان به یک بازی دو سویه تشبیه کرد. یک سوی این بازی، راوی ناشناسی است که به ظاهر برای سرگرم کردن عده ای مخاطب کم سن و سال قدم به میدان گذاشته و سوی دیگر این بازی خیالی، مخاطب کودکی است که آرزوها، خواست ها و دنیای شخصی خود را دارد. هر چه قدر جلوتر می رویم درمی یابیم نه بازی ای در کار است و نه راوی ناشناس و دلسوزی که برای کودک قصه ی جن و پری تعریف کند. همه چیز ساخته و پرداخته ی ذهن خلاق کودک است. اوست که به داستان و نبرد شاهزاده ای دلاور با غول و دیو و اژدها و جادوگری بدطینت کیفیت داده تا مرهمی برای امیال فرو خورده و برآورده نشده اش یافته و جایگزینی برای همه ی آن چه به ناحق از او دریغ شده، ساخته باشد و هم اوست که به داستان دلدادگی شاهزاده ی رویایی اش به شاهزاده خانم اسیر طلسمی ناشناخته، دل بسته تا بدین وسیله باغ جادویی آرزوهایش را در جایی فراتر از واقعیت های روزمره بنا کرده باشد.

همه ی آن چه چنین کودکی به آن نیاز دارد، جدی گرفته شدن از سوی دنیایی است که قواعد و مرزبندی هایش را بزرگ ترهایی ناآشنا با آمال و خواسته های کودکانه بنا کرده اند. تحقق نیافتن چنین خواسته ای، کودک را بیش از همه وابسته ی دنیای

قصه‌ی جن و پری را می‌توان به یک بازی دو سویه تشبیه کرد. یک سوی این بازی، راوی ناشناسی است که به ظاهر برای سرگرم کردن عده‌ای مخاطب کم سن و سال قدم به میدان گذاشته و سوی دیگر این بازی خیالی، مخاطب کودکی است که آرزوها، خواست‌ها و دنیای شخصی خود را دارد

شخصی‌اش می‌کند و نتیجه‌ی چنین وابستگی‌ای، از آغاز پیدایش تمدن تا به امروز، چیزی شده که این روزها از آن به عنوان «قصه‌ی جن و پری» یاد می‌کنند. از این منظر، قصه‌ی جن و پری را به حق می‌توان دروازه‌ی ورود به دنیای ناشناخته‌ی کودکی عنوان کرد.

۲.پیرزنی با انبانی پر از جادو

پیرزنی را می‌شناسم که از دیرباز اتفاق‌های غریبی برایش رخ می‌دهد. زمانی او درون یک کدوی خیلی خیلی بزرگ به دیدار تنها دخترش رفت و در روزگار غریب دیگر، در خانه‌اش میزبان عده‌ای از حیوان‌های خیس و باران خورده بود. گروهی او را در شکل و شمایل «ننه سرما» به یاد می‌آورند و گروهی او را مادربزرگ مهربانی می‌دانند که زیرکرسی گرم خانه‌اش برای مان از قصه‌های غریب و تجربه‌های غریبی که در زندگی شاهد بوده، سخن می‌گوید. در روزگاری نه چندان دور، پیرزن تصمیم گرفت با انبانی از قصه و جادو به بچه‌هایش سری بزند؛ بچه‌هایی که در همه‌ی این سال‌ها شنونده‌ی قصه‌هایش بودند. پیرزن، در این سفر تازه چیز غریب‌تری کشف کرد؛ تصاویر آدم‌ها و حیوان‌هایی که روی پرده حرکت می‌کردند. نام این تصاویر متحرک، سینما بود و قدیمی‌ترها آن را شهرفرنگ می‌نامیدند. پیرزن، فکر کرد شاید کمی جادو برای این تصاویر غریب بی‌شکل بد نباشد. پس کیسه‌اش را باز کرد و از آن کمی قصه بیرون کشید. آن‌گاه با نفس گرمش، آن را هم‌چون گردی جادویی به تصاویر متحرک پیش رویش پاشید.

کاریکاتوریستی به نام جعفر تجارتچی، نخستین کسی بود که تصمیم گرفت تحت تأثیر این گرد جادویی، فیلمی برای کودکان و بر اساس قصه‌ها و «متل»های ایرانی بسازد. نام این قصه **موش دم بریده** یا **موش با اراده** بود و وزارت فرهنگ و هنر وقت، اداره‌ای که تجارتچی کارمندش بود، تهیه‌ی آن را به صورت یک نقاشی متحرک هشت دقیقه‌ای به عهده گرفت. سال ۱۳۴۱ بود و کودکان ایرانی این بخت را یافتند که نخستین قصه‌ی جن و پری ایرانی را روی پرده‌ی بزرگ سینما تماشا کنند. داستان از موشی می‌گفت «که دمش لای در گیر کرده و کنده شده و آن را نزد اشخاص مختلفی می‌برد که به بدنش بدوزند، ولی هر یک از آن‌ها موش را به نزد دیگری می‌فرستند. موش [اما] از کوشش و تلاش دست نمی‌کشد تا سرانجام می‌تواند با پشتکار خویش صاحب دم شود.»[۴]

این قصه‌ی ساده‌ی اخلاقی، همه‌ی خامی یک کار اول و همه‌ی اصالت یک افسانه‌ی جن و پری معمول را هم‌زمان در خود داشت. مخاطبان این اثر، آشکارا کودکانی بودند که تا پیش از آن قهرمان‌های قصه‌های جن و پری را در کتاب‌های قصه‌ی رنگ و رو رفته‌ی خود می‌جستند. در نبود جریانی قوی از داستان‌نویسی سینمایی برای کودکان که به سلیقه‌ی مخاطبان کم سن و سال خود، سمت و سو دهد، **موش دم بریده‌ی** تجارتچی این اقبال را یافت که یک اتفاق گذرا و زودگذر باقی نماند و سرآغاز جریانی باشد به منظور ساختن فیلم برای گروه سنی کودک و نوجوان.

گرد جادویی آن مادربزرگ افسانه‌ای و اراده‌ی موش دم بریده و صد البته همت تجارتچی به بار نشست و نخستین فیلم به تمام معنا کودکانه‌ی ایرانی تولدش را در هیاهوی داستان‌های به ظاهر پر رنگ و لعاب فیلم فارسی سازان، جشن گرفت. نقل است که در جشن این طفل تازه دنیا آمده پیرزنی بود با ظاهری غریب، با انبانی که از شدت کهنگی توجهی برنمی‌انگیخت. کسانی که این پیرزن را می‌شناختند راه یافتن دیگر قصه‌های جن و پری به

فضای سینمای بسته‌ی آن دوران را به این انبان مندرس، اما جادویی نسبت می‌دادند و کسانی که کم‌تر با خیال‌پردازی سر و کار داشتند تلاش‌های اداره‌ی امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر وقت و هنرمندان مشغول به کار در آن را دلیل این اقبال یکباره به قصه‌های فراموش شده‌ی جن و پری عنوان می‌کردند. ریشه‌ی شکل‌گیری این جریان نوپای سینمایی، مدیون عده‌ای در اداره‌ی امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر بود. کسانی که نمی‌خواستند به این سادگی دست از انبان جادویی مادربزرگ پیر قصه‌ها بردارند. **خوشه‌ی گندم** اسفندیار احمدیه و **لاک‌پشت و مرغابی** دلارام رسولی، این آخری زیر نظر جعفر تجارتچی، هر دو به سال ۱۳۴۲، و **ماهی طلایی** دلارام رسولی و خانم حسینی و **مرغ ماهی‌خوار** تجارتچی، هر دو به سال ۱۳۴۳، همگی از زمینه‌ی مستعد و آماده برای به تصویر کشیدن قصه‌های جن و پری بومی، در فضای فیلم‌سازی آن دوران خبر می‌داد. مخاطبان این آثار، با قصه‌هایی به غایت ساده روبه‌رو بودند، همراه با رنگ‌مایه‌هایی قوی از پند و اندرز و آموزش مستقیم، که البته این همه، چیزی از شوخ طبعی نخستین انیماتورهای ایرانی کم نمی‌کرد. در **خوشه‌ی گندم**، به عنوان نمونه، موش‌های بازیگوش، غافل از جمع‌آوری آذوقه‌ی زمستان، روی سنگ آسیابی که به صفحه‌ی گرام‌های قدیمی می‌ماند با موسیقی حرکت می‌کنند. این شوخی طنازانه با مظاهر جامعه‌ی امروزی، در بطن یک قصه‌ی جن و پری کهن به کار گرفته شد و ناخواسته به عنوان خصیصه‌ی اصلی انیمیشن‌های متفاوت ایرانی درآمد. ساختارشکنی قصه‌های جن و پری قدیمی، در عین وفاداری به محتوای تغییرناپذیر آن، از تلاش برای شکل‌دهی به یک نوزایی فرهنگی اصیل بومی خبر می‌داد. چیزی که پیش‌تر در حیطه‌ی ادبیات، کسانی چون صمد بهرنگی و علی اشرف درویشیان با جمع‌آوری افسانه‌های بومی و پیش‌تر از آن صادق هدایت با جمع‌آوری متل‌ها و ضرب‌المثل‌های ایرانی، بدان دست یازیده بودند.

با چنین پس‌زمینه‌ای از ادبیات غنی شفاهی، دور از انتظار نبود که نخستین پیشتازان سینمای کودک و نوجوان این خطه، به این انبان پر از جادو بچسبند و موادخام کارهای خلاقه‌ی خود را از قصه‌های جن و پری شناخته شده‌ی آن انتخاب کنند.

این تلاش‌های فردی، اما انبوه مخاطب کودک و نوجوان خود

ساختارشکنی قصه‌های جن و پری قدیمی، در عین وفاداری به محتوای تغییرناپذیر آن، از تلاش برای شکل‌دهی به یک نوزایی فرهنگی اصیل بومی خبر می‌داد

را نیافت. کلیشه‌های «اختاپوس»وار و رایج و مقبول فیلمفارسی، با نزدیک شدن به سرکلیشه‌های احساسی انبوه مخاطبان خود، قدرتمندتر از آن بود که به تلاش‌های فردی خلاقه و سالم، آن هم در حیطه‌ای چون سینمای کودک و نوجوان، اجازه‌ی ابراز وجود و خودنمایی دهد. پیش از آن، فرستنده‌ی تلویزیون دولتی ایران .از نوع R.C.A امریکایی .با قدرت چهار کیلووات از مهرماه ۱۳۳۷ شروع به کار کرده بود.[۵] اما این رسانه‌ی پرمخاطب آمده از دنیای غرب هنوز آن بعد و فراگیری را نداشت که به تمام قلمرو ایران زمین گسترش یابد و از سویی جوان‌تر و نوپاتر از آن بود که تلاش‌های فردی و خلاقانه‌ی فیلم‌سازان ایرانی را .دست‌کم در حیطه‌ای چون سینمای کودک و نوجوان .تبلیغ کند. خوراک این رسانه‌ی پرمخاطب حتی در سال‌های اوج بعدی، محصولات غربی بود. کارتون‌های والت‌دیسنی و انواع کمیک استریپ‌های به نقاشی متحرک درآمده‌ی امریکایی و دست بالا محصولاتی از بلوک شرق، عمده‌ی محصولات پخش شده از این رسانه‌ی فراگیر بود.

با همه‌ی این نامهربانی‌ها و شرایط نامساعد فرهنگی، زمان به نفع علاقه‌مندان قصه‌های جن و پری کودکانه عمل می‌کرد. در این میان، وقوع یک اتفاق فرخنده به نفع این گونه‌ی سینمایی تمام شد. این اتفاق، ظهور فیلم‌سازی بود به نام نصرت کریمی که در حیطه‌ی سینمای کودک و نوجوان، خاصه سینمای برگرفته از قصه‌های بومی، متبحر و گویی استعدادی خدادادی داشت. نصرت کریمی به سال ۱۳۴۵ با **دُم موش**، **پوست پلنگ**، معرف

گونه‌ای فیلم/تئاتر سینمایی شد که مخاطب کودک را خوش می‌آمد. این فیلم سی و پنج میلی‌متری پانزده دقیقه‌ای درباره‌ی موشی بود که به هر شکل و شمایلی در می‌آمد باز از گربه می‌ترسید. فیلم کریمی هر چه بود سینما نبود. معادل‌سازی بصری برای قصه‌های جن و پری، در سه کار دیگر او بیش‌تر نمود داشت؛ **ملک جمشید** به سال ۱۳۴۶، **پیدایش آتش** بر اساس داستان کشف آتش به‌وسیله‌ی جمشیدشاه و با اقتباسی از **شاهنامه‌ی فردوسی** و **شکار ماه** هر دو به سال ۱۳۴۷. آثار ذکر شده، با همه‌ی صداقت و توانایی خالق آن، هم‌چنان از وجود خلأیی در معادل‌یابی سینمایی برای قصه‌های بومی ایرانی خبر می‌داد. استعداد نصرت کریمی، بیش‌تر در عروسک‌سازی و نمایش عروسکی(**دل موش**، **پوست پلنگ**) و فانتزی‌های حیوانی آمیخته با پیام‌های آموزشی و اخلاقی‌ای چون **شکار ماه** تجلی می‌یافت. این آخری از بچه گربه‌ای می‌گفت که به قصد شکارماه حتی تا پای از دست دادن جانش نیز می‌رود. درونمایه‌ی قصه‌های جن و پری مورد علاقه‌ی نصرت کریمی، بر حذر داشتن کودک از چیزهایی بود که در صورت پافشاری برای دستیابی به آن‌ها امکان داشت به ضررش تمام شود. جادو، فایده‌ای به حال موش ترسوی **دل موش**، **پوست پلنگ** نداشت، جاذبه سحرگونه‌ی ماه تنها برای بچه گربه‌ی قهرمان فیلم و دیگر حیوانات جنگل، دردسر درست می‌کند. این درونمایه‌ی خشک اخلاقی، زیاد باب طبع مخاطب کودک تشنه‌ی تخیل و خیالپردازی قرار نمی‌گرفت. این مخاطب احتیاج به چیز تازه‌تر و جسورانه‌تری داشت. خیالپردازی بی حد و مرز مخاطب قصه‌های جن و پری، نیاز به انرژی رها شده، آزادانه‌ی بیش‌تری داشت. تخیل خلاقه‌ی قصه‌های جن و پری با محافظه‌کاری سنتی سینمای نصرت کریمی تجانسی نداشت. نیاز به حرکتی تازه بود و جانی دیگر باره تا به کالبد قصه‌های جن و پری سینمایی دمیده شود. این جا بود که مادربزرگ پیر قصه‌ها، انبان پر از جادویش را برداشت و باز راه افتاد تا معجزه‌ای دیگر را روی پرده‌ی تصاویر متحرک رقم زند.

۳. سفر به سرزمین پریان

در سرزمین پریان، شاهزاده خانمی بود به انتظار شاهزاده‌ای تا بیاید و از طلسم دیو نجاتش دهد. زمان زیادی می‌گذشت و دخترک، دیگر حتی اسم نجات‌دهنده‌اش را به خاطر نمی‌آورد. پرندگان، تنها همدم سال‌های اسارت او، اما برایش خبر آورده بودند پیرزنی هست با انبانی پر از جادو که معجزه می‌کند. دخترک به قصد پیدا کردن پیرزن، کفش و کلاه آهنی به پا کرد و راهی کوه و بیابان شد. کسی نمی‌داند دخترشاه‌پریان آن پیرزن را کجا ملاقات کرد و چه اتفاقی میان آن‌ها رخ داد. تنها چیزی که می‌دانیم بازگشت دختر در شکل و شمایلی بس فریبنده بود. دختری آن‌قدر زیبا که می‌توانستی در هفت شهر عشق بدون آن‌که ردپایی از خود به جا بگذاری شور و شیدایی عارفانه‌ی یک حس عاشقانه را به واسطه‌ی حضور او به نمایش بگذاری.

هفت شهر را بعدها یکی از نقاشان و تصویرگران به نام ادبیات کودک، زیر سایه‌ی معتبرترین مرکز ادبی/فرهنگی کودکان آن زمان ساخت. نام این فرد علی‌اکبر صادقی بود و نام آن مرکز فرهنگی پرآوازه، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را به سال ۱۳۴۳ برای حمایت از فرهنگ کتاب و کتابخوانی در قشر کودک و نوجوان تأسیس کرده بودند. از این رو، عمده فعالیت‌های «کانون» بر سامان‌دهی و توسعه‌ی کتابخانه‌هایش متمرکز شد. از بخت «کانون» بود یا شوق و اقبال مراجعه‌کنندگان کودک و نوجوان آن، که کار این کتابخانه‌ها رونق گرفت، آن‌چنان که برای اعضایش نشست‌های مداوم نمایش فیلم تشکیل دادند. شور و شوق مراجعه‌کنندگان آن‌چنان بالا بود و تخصص مسؤولان «کانون» در هدایت این نشست‌ها آن‌چنان مثال زدنی، که راه‌اندازی «نخستین جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم کودک و نوجوان را به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان سپردند. این اتفاق در سال ۱۳۴۵ رخ داد و از همان‌جا نطفه‌ی تأسیس مرکز سینمایی کانون بسته شد. رخدادی که دو سال بعد، به سال ۱۳۴۷ به‌طور رسمی با آغاز تولید اولین آثار متفاوت سینمای خیالپرداز کودکانه‌ی ایران نمود عینی یافت. بانی این حرکت سینمایی را فیروز شیروانلو می‌دانند. شیروانلو خیلی زود توانست گروهی از نخبگان فرهنگ و هنر و ادب کودک و نوجوان خود را گرد خود جمع کند. یکی از این نخبگان، علی اکبر صادقی بود که خیلی زود با **هفت شهر** و دیگر آثار نقاشی متحرک غیرمتعارف آن

سال ها نامی بلند آوازه یافت. آثار او همگی برگرفته از سنت های پهلوانی بود؛ در آمیزه‌ای از اسطوره های حماسی چون **شاهنامه‌ی فردوسی** یا افسانه های جن و پری در وصف دلاوری های شاهزاده های عموماً دلدار و عاشق. دغدغه های علی اکبر صادقی، جان بخشی هویت اصیل بومی از طریق هنری چون نقاشی بود. قصه های جن و پری، در این میان، پل رابط میان این دو دنیا به شمار می رفت. علی اکبر صادقی، هیچ گاه چون همتایش نورالدین زرین کلک، به ساختار شکنی قصه های جن و پری نپرداخت. او، قصه های جن و پری را همان طور که بودند، می خواست؛ اصیل و بدیع و بکر. او این اصالت و بداعت را با دغدغه های شخصی اش در هم آمیخت تا به کُلاژی که از فرهنگ اصیل ایرانی برخاسته بود، دست یابد.

بحث مخاطب شناسی قصه های جن و پری، اما با آثار علی اکبر صادقی به سر فصل های تازه‌ای می رسد. یکی از سرفصل های مهمش، «فرا مخاطب گرایی» یا جست وجوی یک مخاطب آرمانی/ ملی بود.

این مخاطب آرمانی/ملی . که می تواند هم کودک باشد هم بزرگسال . چه از آثار علی اکبر صادقی خوشش بیاید یا نیاید با نقش مایه های طرح شده در این آثار ارتباط نوستالژیک برقرار می کند. این حس نوستالژیک وار در اثری چون **ملک خورشید**، بیش از هر اثر دیگری خودنمایی می کند. آه حسرتی که شاهزاده‌ی دلاور پس از دیدن تصویر دلدار سر می دهد، در قالب کلماتی مشخص بر پرده‌ی سینما نقش می بندد تا سوز و گدازی این «آه» نوستالژیک وارگونه را با حسرتی دو چندان به تصویر بکشد. در **هفت شهر**، ساخته شده به سال ۱۳۵۰، «پیرزمان که به شهر هفتم .شهر عشق .رسیده، ملول و حیران از خلوت و خلوت گزینی شهر، بر چهار سوق می نشیند و به بازگویی ماجرای سفر خویش می پردازد.»[۶]

مخاطب «هفت شهر» می تواند هفت شهر عشق عطار را خوانده یا نخوانده باشد. مهم، این جا تصویری است که این مخاطب آرمانی/ملی برای رسیدن به تصویری ازلی از عشق، در ذهن خود ثبت می کند. آن چه مخاطب **هفت شهر** بیش از همه با آن درگیر می شود زبان تمثیلی کار است. می دانیم که تمثیل و نماد جزء جداناپذیر قصه های جن وپری اند. برجسته کردن این

مرد و پرنده

خصیصه‌ی نمادین و همزمان وفاداری به سادگی نهادینه شده‌ی قصه های جن و پری، تضادی را سبب می شود که کُلاژوار بودن ساختار قصه‌ای و تصویری آثار علی اکبر صادقی را با شدت بیش تری به آن مخاطب آرمانی/ملی یادآور می شود. در این میان، نقش فیروز شیروانلو، در مقام فیلم نامه نویس **هفت شهر** را نمی توان در سمت و سوی کاری آینده‌ی علی اکبر صادقی بی تأثیر دانست.

زال و سیمرغ، را صادقی در سال ۱۳۵۶ در ادامه‌ی دغدغه های گذشته اش ساخت. اثری که فیلم نامه اش را ابراهیم فروزش .یکی از سردمداران سینمای واقع گرای سال های بعد .و خود علی اکبر صادقی، بر اساس یکی از حماسه های **شاهنامه‌ی فردوسی** نگاشته بودند. **زال و سیمرغ** می کوشید شکوه و اقتدار گذشته را به مخاطب این زمانی خود یادآور شود. خصیصه‌ی اصلی این اثر حماسی/ملی، نمایشی بودن آن است. مخاطب فرضی در جایی نادیدنی و خارج از قاب، هم چون یک تماشاگر رسمی، به نظاره‌ی این نمایش حماسی می نشیند، ساکت و آرام، اما، نه منفعل. هر چند که در **زال و سیمرغ** قضاوت این مخاطب فرضی و حتی تفسیر خالق اثر به هیچ انگاشته شده تا ردپای به جا مانده از تاریخ مجال درخشش و خودنمایی بیش تری داشته باشد.

زال و سیمرغ، نهایت شیفتگی علی اکبر صادقی به سنت های پهلوانی و اسطوره‌ای و هم چنین آخرین تلاش صادقی برای دادن

تصویری حماسی از قصه‌های جن و پری است.

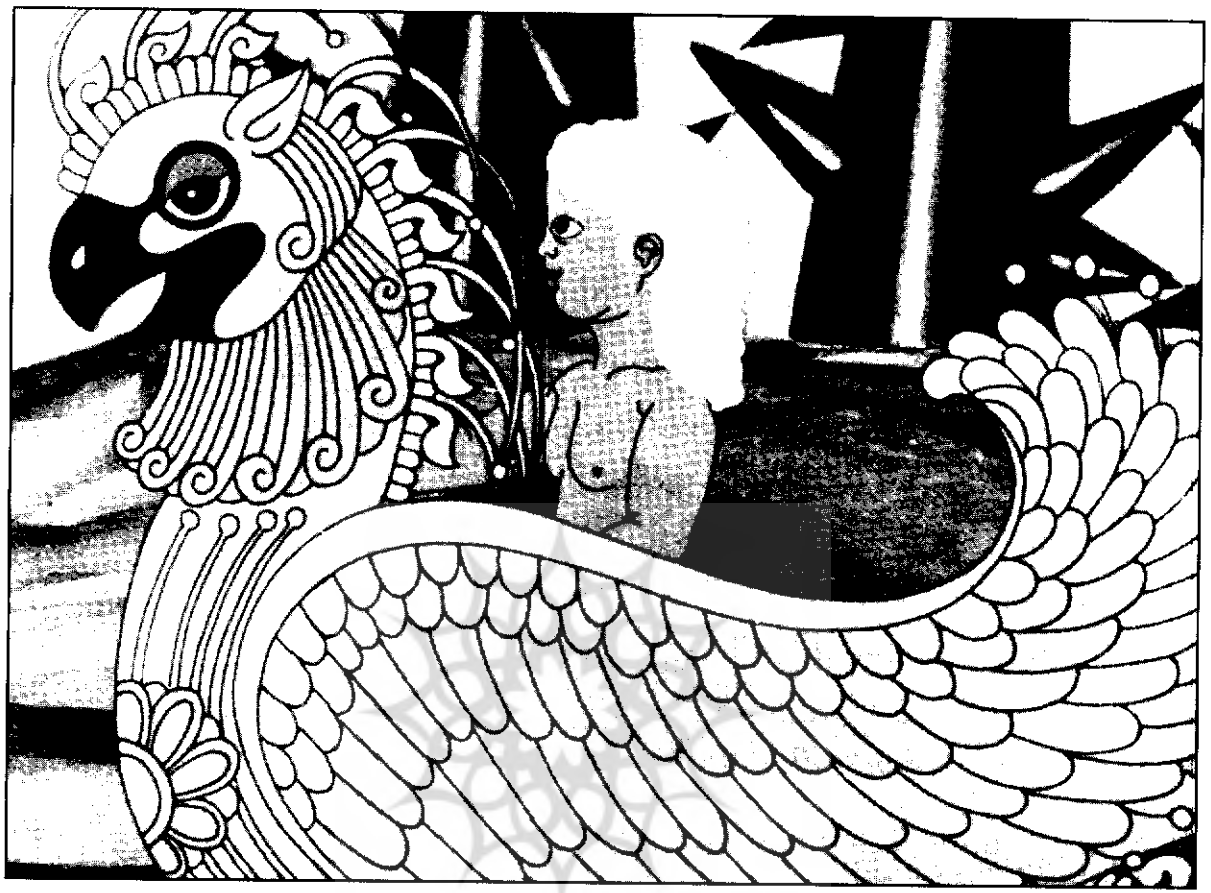
در شهر پریان، اما قصه‌های دیگری نیز بود، که قهرمانش شاهزاده خانم زیباروی اسیر دیو و دد و جادوگر بدطینت باشد. یکی از این ساخته‌ها، **امیر حمزه‌ی دلدار و گور دلگیر** ساخته‌ی نورالدین زرین کلک به سال ۱۳۵۶ بود. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در ادامه‌ی فعالیت‌های درخشان فیلم‌سازی‌اش، به نورالدین زرین کلک، از انیماتورهای مستعدش، اجازه داد یکی از افسانه‌های جن وپری قدیمی را با برداشتی امروزی به تصویر بکشد. آن‌چه در پیرنگ داستانی این نقاشی متحرک سی و پنج میلی‌متری، بیست و پنج دقیقه‌ای طنزآمیز دیده می‌شود، تمرکز روی این ایده است که «امیر در پی نجات عشق خود برمی‌آید، اما نه چنان‌که در افسانه‌ها آمده، بلکه باهوش و تدبیر یک انسان عادی».[۷] نکته‌ی جالب در این جا، نقطه‌ی مقابل قهرمان سنتی مذکر قصه‌های جن و پری، یعنی همان شاهزاده خانم زیبارویی است که در این قصه به صورت «گوری» توصیف شده است.

کسی نمی‌داند سر و کله‌ی این «گور» از کجا در قصه‌ی **امیر حمزه‌ی دلدار و گوردلگیر** پیدا شده است. عده‌ای ملاقات دختر شاه پریان ابتدای داستان را با مادربزرگ پیر قصه‌ها سبب این اتفاق می‌دانند. شاید این نقاب حیوانی وسیله‌ای بوده برای به دام انداختن شاهزاده‌ای که حاضر نبوده به سادگی، تن به عشق و دلدادگی بسپرد. در دنیای واقعی، تفسیر دیگری از این واقعه دارند و خصوصیت منحصر به فرد و متمایز این قصه با دیگر قصه‌های جن و پری عموماً مردانه و شوخ طبعی ذاتی فیلم‌سازی چون نورالدین زرین کلک در سر و کله زدن با مقوله‌ای چون فانتزی و افسانه را عامل این اقبال معرفی می‌کنند. واقعیت هر چه باشد، نمی‌توان منکر خصوصیات منحصر به فرد فیلمی چون **امیر حمزه‌ی دلدار و گوردلگیر** شد.

زرین کلک در این اثر با استفاده از پیش فرض‌های مخاطب امروزی از کلیشه‌های تکرار شونده‌ی قصه‌های جن و پری، آگاهانه و به قصد ساختارشکنی این قصه‌ها، مخاطب را به بازی می‌گیرد. حرمتی که فیلم‌سازی چون علی‌اکبر صادقی برای پیش‌فرض‌های مخاطب این قصه‌ها قایل است، از دید زرین کلک به وسیله‌ای مبدل شده برای تابوشکنی حریم‌های ممنوعه‌ی دست و پا گیر گذشته. از این منظر، تفسیری که از عشق ارایه می‌شود، تفسیری امروزی و زمینی‌تری است.

عشق زمینی به تصویر درآمده در **امیر حمزه‌ی دلدار و گور دلگیر** به هوی و هوس نمی‌ماند، اما شور و شیدایی عارفانه‌ی آثار علی‌اکبر صادقی را نیز تداعی نمی‌کند. زرین کلک، یا مخاطب قصه‌ی جن و پری، با فاصله ـ آن چنان که در آثار علی‌اکبر صادقی شاهدش هستیم ـ برخورد نمی‌کند، بلکه مخاطب را جزیی جداناپذیر از این گونه قصه‌پردازی می‌داند. این گونه، مخاطب اجازه می‌یابد، ناخواسته، یکی از راویان قصه‌ای باشد که زرین کلک خالق آن است. زرین کلک، با این اثر می‌کوشد قصه‌ی جن و پری را به خاستگاه اصلی‌اش برگرداند، یعنی آن را به همان مخاطب کودکی منتسب کند که شنونده‌ی اصلی این قصه‌هاست. برای این مخاطب، قصه‌ی جن و پری، به‌مثابه‌ی یک بازی کودکانه است. همان‌طور که در بازی‌های کودکانه، بازیکنان نقابی بر چهره دارند، در برخی از قصه‌های جن و پری نیز شخصیت‌های مرتبط با کاراکتر مرکزی یا همان قهرمان مذکر، در کار نقاب زنی‌اند. در **امیر حمزه‌ی دلدار و گور دلگیر**، شاهزاده خانم زیباروی در پشت جلد و پوست حیوانی چون «گورپنهان» شده است. پشت چهره‌ی وزیر مکار نیز «دیو»ی خوابیده که عامل اصلی تبدیل شاهزاده خانم زیباروی به حیوانی «گور» مانند است. با برداشته شدن نقاب از این دو، افسانه/بازی به پایان می‌رسد.

قصه‌های جن و پری این دوره، به لطف تلاش‌های مرکز سینمای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مقبولیتی خارج از حد تصور داشت. مقبولیتی که در هیچ یک از دوره‌های بعدی فیلم‌سازی برای کودکان و نوجوانان دست‌کم، به این شکل منسجم و پیوسته تکرار نشد. جادوی عشق پاسخ داده نشده‌ی دختر شاه پریان کارگر افتاده بود. پس از پشت سر گذاشتن ماجراهای دلدادگی بسیار با شاهزاده‌های مختلف، دخترک ترجیح می‌داد کفش و کلاه آهنی‌اش را گوشه‌ای گذاشته و شنونده‌ی دیگر قصه‌های جن و پری‌ای باشد که مادربزرگ پیر قصه‌ها در آن سفر خیالی به او هدیه داده بود، هر چند که خیلی‌ها هنوز هم ترجیح می‌دهند قصه‌های جن و پری «شاهزاده»وار باز هم ادامه پیدا می‌کرد؛ اما دخترک گویا دیگر حوصله‌ی ماجراجویی نداشت. نتیجه آن شد که ما حتی در آن دوره هم



گهگاه شاهد همان قصه های جن و پری قدیمی با محتوایی آموزشی/اخلاقی/نصیحت گونه شدیم. در اثری چون **خروس بی محل** ساخته‌ی نصرت کریمی به سال ۱۳۵۲ در جایی چون وزارت فرهنگ و هنر. اثری شکل گرفته بر اساس داستان معروف احمدشاملو، خروس زری، پیرهن پری. در این دوره **شهر قصه** منوچهر انور به سال ۱۳۵۲ نیز به چشم می خورد که اقتباس نه چندان سینمایی شده‌ای بود از نمایش‌نامه‌ی تمثیلی/سیاسی بیژن مفید. اثری که در قالب یک قصه‌ی جن وپری کودکانه، برای مخاطب بزرگسال نگاشته شده بود. در این دوره، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان دو قصه‌ی جن و پری غیرشاهزاده‌ای نیز دارد؛ **اتل متل و بهارک**. اولی از نخستین کارهای نورالدین زرین کلک است، پس از بازگشت از فرنگ. او پیش‌تر در بلژیک **زمین بازی بابوش** را با الهام از قصه های جن و پری مدرن غربی ساخته بود. در **اتل متل**، او از «نقاشی‌ها و صدای بچه‌ها و چند متل بسیار متداول فارسی»[۸] استفاده کرد تا کمی به حال و هوای ذهنی مخاطب کودک این قصه‌ها نزدیک شود. دومی، **بهارک** ساخته‌ی اسفندیار منفردزاده است. بر اساس داستانی از پرویز دوایی. با برداشتی آشکار از قصه‌ی **حسن کچل**، که پیش از آن علی حاتمی در شکل اولین و آخرین فیلم موزیکال ایرانی، به تصویرش کشیده بود. در **بهارک** سر و کار منفردزاده و دوایی با کودکی خودشان است. کودکی ای شاید تلف شده در جبر زمانه، که حال به واسطه ی یک قصه‌ی جن و پری قدیمی ایرانی، مجال ترکتازی می یابد. به واقع منفردزاده و دوایی به بهانه‌ی یک فیلم کودکانه برای خود قصه می گفتند و کودکی از یاد رفته‌ی خود را خطاب قرار می دادند. این آثار هر چه بود، خوب و بد آن‌ها را مخاطب کودک یا بزرگسال هنوز کودک مانده شان تعیین

می‌کردند. شاید حتی دختر شاه پریان هم فکر نمی‌کرد زمانی فرا برسد که مخاطبان قصه‌های جن و پری (از هر سن و قشر و طبقه‌ای)، از جزء جداناپذیر این قصه‌ها، یعنی جادو، محروم شوند. در نبود جادو و عنصری چون شگفتی، در ساختار قصه‌ای این آثار، افسانه‌های بومی قدیمی رنگ و روی سابق خود را از دست می‌دادند. پیچیده شدن این خبر در شهر پریان همه را به جنب‌وجوش انداخت. هر کس به کاری پرداخت تا شاید وقوع این رویداد نامنتظر و نه چندان خوشایند را به عقب بیندازد. طوفان اما در راه بود و پرنده‌ی سیاه واقعیت بال‌هایش را بر فراز آسمان شهر گشوده بود.

۴. در حسرت خوابی آسوده و خیال‌پردازنه

به تصاویر سیاه و سفید اطرافت که می‌نگری در نگاه اول آدم‌های اطرافت را نمی‌شناسی، هر چند که نام‌های آن‌ها را بارها در قصه‌های جن و پری کودکانه شنیده‌ای. آن گوشه، پیرزن تکیده‌ای است که عجیب می‌کوشد شبیه پیرزن خندان و مهربان قصه‌ی **میهمانان ناخوانده** باشد. همان پیرزنی که در شبی بارانی میزبان عده‌ای از حیوان‌های خیس و باران خورده بود. این پیرزن، زمانی انبانی پر از جادو داشت، و همه‌ی اهالی شهر پریان به او احترام می‌گذاشتند. انبان او، اما اکنون خالی است و درونش شاید جز مقداری نان خشک برای گذران زندگی پیدا نکنی. به او قول داده‌اند در یک مجموعه‌ی عروسکی تلویزیونی با عنوان **خونه‌ی مادربزرگه**، شاید بتواند اعتبار گذشته‌اش را کمی زنده کند. آن طرف‌تر، مردی در شکل و هیئت بازرگانان، به همراه طوطی‌ای دست‌آموز، می‌کوشد داستان طوطی و بازرگان **مثنوی مولوی** را برای جماعت اندکی که دورش را گرفته‌اند نقالی کند. در کاخ‌های نیمه ویران قصر پریان، عده‌ای کودک از نژاد بشر را می‌بینی در لباس دلقکان. از حرکت‌های بی‌معنی آن‌ها چیزی سر در نمی‌آوری جز این‌که شاید دارند خاطره‌ی نبرد شاهزاده‌های قصه‌های جن و پری گذشته را زنده می‌کنند. این تصویری از شهر پریان بعد از طلسم شدن به دست پرنده‌ی سیاه واقعیت است. با خود می‌گویی چه کسی این طلسم را خواهد شکست؛ شاهزاده‌ای دلاور یا دختر عاشق کفش و کلاه آهنی پوش قصه‌ها. برای دانستن حقیقت چاره‌ای جز آن نداری، که به حرف‌های پیر شهر پریان گوش بسپاری. اولین خاطره‌ی پیرمرد، مربوط به یک نقاشی متحرک هفده دقیقه‌ای با عنوان مرد پرنده محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است، که در سال ۱۳۵۸ ساخته شد. خالق اثر، فردی بود به نام خاچیک. فیلم‌نامه را خاچیک به همراه ارمن ملکی نوشت. مبنای اثر، چهار قصه‌ی کوتاه جن و پری با محتوای ـ صد البته ـ آموزشی و اخلاقی بود.

همه می‌کوشیدند نقش‌مایه‌ای از واقعیت را وارد ساختار و قصه‌های جن و پری کنند. نتیجه، دوری گزینی خود به خود مخاطب کودک از قصه‌های جن و پری واقع‌نمای آن دوره شد. مخاطب کودک، به دنبال چیزی می‌گشت که در خانه و مدرسه به او داده نمی‌شد و آن لذت خیالپردازی در بستری از افسانه‌های قدیمی بود. چیزی جادویی که قصه‌های جن و پری جدید از آن بهره‌ای نمی‌برند

«چوپانی، غمگین و خسته مشغول چراندن گوسفندانش است. پرنده‌ای او را سرگرم می‌کند. چوپان شیفته‌ی پرنده می‌شود و وقتی به یاد گوسفندانش می‌افتد که گرگ همه‌ی آن‌ها را خورده»[۹] **مرد و پرنده**، نمونه‌ی محصولاتی بود که می‌کوشید مخاطب کودک را از طریق پند و اندرز با واقعیت‌های زندگی آشنا کند. پافشاری برای شناساندن واقعیت زندگی به مخاطب کودک آن هم در قالب

قصه های جن و پری گونه، نتیجه اش گرفتن همه ی جذابیت های احتمالی این گونه ی داستان پردازی است. خاصه آن که مهم ترین اصل این گونه ی داستانی، یعنی پایان خوش، از قصه های جن و پری محو شده بود، به گونه ای که امکان سیلان و شنا در خیال شخصی محض، امری ناممکن به نظر می آمد. باید گفت: «کودک پیش از آن که بتواند با واقعیت مقابله کند، برای ارزشیابی آن باید یک الگوی سنجش داشته باشد».[10] این الگو، جز از طریق ارتباط آزاد و خلاقانه ی مخاطب کودک با قصه های جن و پری به دست نمی آمد. این حقیقت را، اما کسی باور نداشت. همه می کوشیدند نقش مایه ای از واقعیت را وارد ساختار و قصه های جن و پری کنند. نتیجه، دوری گزینی خود به خود مخاطب کودک از قصه های جن و پری واقع نمای آن دوره شد. مخاطب کودک، به دنبال چیزی می گشت که در خانه و مدرسه به او داده نمی شد و آن لذت خیالپردازی در بستری از افسانه های قدیمی بود. چیزی جادویی که قصه های جن و پری جدید از آن بهره ای نمی برند.

در آغاز این دوران، با آثاری روبه روییم که صورت حکایت گونه ی اخلاقی خود را حفظ کرده و در آستانه ی ورود به دنیای خیالی قصه های جن وپری معطل مانده اند. نمونه ای ترین اثر این دوره، **تصویر شکسته**، مسعود جعفری جوزانی به سال ۱۳۶۴ است. تصویر شکسته بر اساس حکایتی از **مثنوی مولوی** است. درباره ی مرد مارگیری که با آوردن کالبد اژدهایی یخ زده به شهر زادگاهش، سبب نابودی شهر و اهالی آن می شود.

این فیلم، به همراه اثر عروسکی کوتاه دیگر جوزانی، **گریز** (۱۳۶۰) نیز بر اساس حکایتی از **مثنوی معنوی**، نشانگر فضای تیره و وحشت گونه ای است که با ساختار شاد و سرخوشانه ی قصه های جن و پری کودکانه تفاوتی . از زمین تا آسمان . دارد. **گریز**، همان حکایت آشنای پناه آوردن مردی وحشت زده به حضرت سلیمان و شکایت او از عزراییل است. فرجام حکایت، از رودررویی گریزناپذیر مرد بخت برگشته با فرشته ی مرگ و جان تسلیم کردنی خفت بارانه می گوید. هر دو فیلم، محصول گروه کودک شبکه ی اول سیماست؛ جایی که تولید و عرضه ی قصه های جن و پری برای مخاطب کودک هنوز یک «تابو» به شمار می رود.

در مرکز دولتی دیگر، مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی، با بهره گیری از تکنیک تک فریم، دستکشی و نخی، نخستین تجربه ی بلند سینمایی عروسکی . در نود دقیقه . به بازار پخش عرضه شد. این پروژه ی بلند پروازانه، **ابراهیم در گلستان**، را ایرج امامی در سال ۱۳۶۱ کارگردانی کرد. بهره گیری از حکایت های مذهبی/قرآنی، برای ثبت یک واقعه ی شناخته شده ی تاریخی و مذهبی، تلاشی بود که می توانست در قالب یک فیلم زنده هم تصویر شود.

دوری گزینی از خیالپردازی، به منظور وفاداری به اصل واقعه ی تاریخی مورد اشاره آن هم در مورد قصه ای که پایه واساس آن با جادو سر و کار دارد . سرد شدن آتش بر ابراهیم و زنده بیرون آمدن او از معرکه ای که بت پرستان برایش به راه انداخته اند . اوج استیلای تفکری است که خیالپردازی را در چنین قصه های جادو واره ای هم چون گناهی نابخشودنی می دانست، تفکری که با گرفتن به اصطلاح زهر قصه های جن و پری، آن ها را به صورت حکایت های اخلاقی خنثایی تحویل مخاطب کودک می داد. اگر بپذیریم که «قصه های پریان، مملو از نقش مایه های مذهبی اند و با بسیاری از داستان های کتاب های مقدس شباهت ماهوی دارند، [و از سویی] اغلب [این داستان ها] در دوران هایی به وجود آمده اند که مذهب، مهم ترین بخش زندگی به شمار می رفت»،[11] متوجه می شویم که پافشاری بر این همه سخت گیری کاری بیهوده است.

فضای فرهنگی جامعه، اما با کاسته شدن از التهاب مسایل سیاسی روز رو به آرامش می رفت. این تعدیل دیدگاه، در همان سال های اولیه ی دهه ی شصت در پرمخاطب ترین مرکز فرهنگی دولتی یعنی تلویزیون رخ داد.

در آن سال ها، گروه کودک و نوجوان شبکه ی اول سیما، با فاصله گرفتن از آن عبوسی اولیه، تازه داشت لذت جذب مخاطب انبوه را کشف می کرد. واسطه ی این کشف، عده ای بچه موش شاد و شیطان شدند و مدرسه ای با یک آقا معلم جدی، اما مهربان که بر این همه شلوغی و شیطنت نظارت می کرد. این مدرسه ی جادویی، مدیر و ناظم و آقا بالا سر نداشت. از درس و مشق هم

خبری نبود. همه‌ی آن‌چه می‌خواستی یاد بگیری در حرف‌های بچه موش‌های انسان نمای مدرسه خلاصه می‌شد. حرف‌ها و شوخی‌ها و مزه‌پرانی‌ها، اما آن‌قدر جذابیت داشت، تا به خاطرش وقت بگذاری و خسته هم نشوی. تازه داشتی یاد می‌گرفتی به واسطه‌ی یک قصه‌ی جن و پری خیالی کودکانه، بیش‌تر از صد تا حکایت و پند و اندرز اخلاقی، از واقعیت‌های روزانه‌ی دور و بر بچه‌ها بگویی. با **مدرسه‌ی موش‌ها**، می‌توانستی خط‌شکن فضای راکد و سخت‌گیرانه‌ی فرهنگی باشی و نامت را در دل هر کودکی، از هر رنگ و نژادی جاودانه کنی.

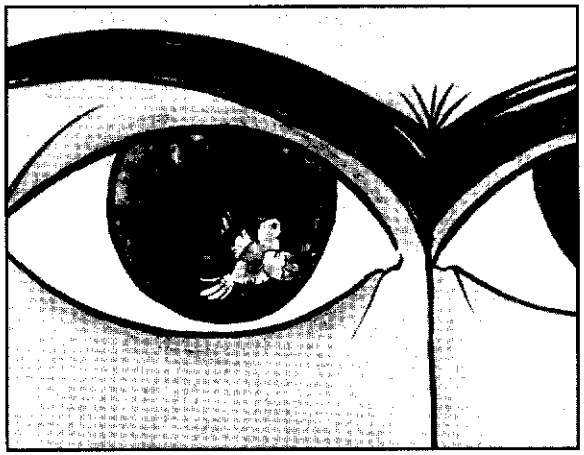
مرضیه برومند؛ سازنده‌ی **مدرسه‌ی موش‌ها** و بعدتر با نسخه‌ی سینمایی آن با همکاری محمدعلی طالبی با نام **شهر موش‌ها**، توانست با مقداری تردستی و هنرمندی کاری کند که تا پیش از آن غیرممکن به نظر می‌رسید. او با مقداری «جادوی» شاید هنوز مانده در صندوق‌خانه‌ی خاطرات کودکی‌اش، نفسی تازه به قصه‌های جن و پری بی‌رمق آن زمان بخشید، اما نه آن‌قدر که گرد و غبار واقعیت تازه آمده به شهر پریان را از آن دور کند. **شهر موش‌ها**، با این همه، واجد همه‌ی ویژگی‌های یک فانتزی کودکانه بود. آن‌قدر شگفتی در طرح داستانی‌اش داشت و آن مقدار تنوع در صور خیالی خود که مخاطب کودک را سرگرم کند. **شهر موش‌ها**، اما نتوانست یک موج سینمایی شود. نخستین تجربه‌ی سینمایی مرضیه‌ی برومند یکه ماند و تنها. سینمای کودک هم چنان منتظر نجات‌دهنده‌ای بود تا جایی به کالبدش بدمد.

در سال ۱۳۶۵، یک قصه‌ی جن و پری مفرح دیگر، دستمایه‌ی آخرین کار نصرت کریمی برای کودکان شد. این اتفاق، مانند همیشه در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به‌وقوع پیوست. فیلم‌نامه را خود نصرت کریمی بر اساس یکی از معروف‌ترین قصه‌های جن و پری کودکانه نوشت؛ قصه‌ای که کودکان ایرانی، آن را با نام **میهمان ناخوانده** می‌شناسند. پیش از آن، تنها یک نقاشی متحرک شانزده دقیقه‌ای، به سال ۱۳۶۰ از سوی محمد فرشیدمهر، در اداره‌ی تلویزیون براساس این قصه، تولید و به نمایش درآمده بود. بعدها، در سال ۱۳۶۷، یک تله تئاتر عروسکی، باز هم تولید کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تولید شد که هیچ‌کدام اصالت فیلم تئاتر ۸۵ دقیقه‌ای نصرت کریمی را نداشت. نصرت کریمی برای این کار گروهی از بهترین نخبگان تئاتر عروسکی چون کامبیز صمیمی مفخم، عادل بزدوده و مرضیه برومند استفاده کرد. **میهمان ناخوانده** در ادامه‌ی دغدغه‌های سازنده‌اش، این بار، بر خلاف فضای دیگر کارهای کریمی، فضای شادتری داشت و از آن لحن عتاب‌گونه و سرزنش بار نسبت به مخاطب کودک اثری نبود. فیلم، با این همه، در حد یک تئاتر باقی می‌ماند و بعدها کسی از آن یادی نکرد.

تا پیش از راه‌اندازی، موج جدید فیلم‌سازی برای کودک، این شاخه از سینما، واقع‌گرایانه با فانتزی‌اش، حرمت و اصالت داشت. با اکران **گلنار** کامبوزیا پرتوی در ۱۳۶۷ و کشاندن مضمون‌های کودکانه به مسلخ گیشه، این حرمت و اصالت و معصومیت به یکباره فرو پاشید. گروهی، از طریق هم‌آمیزی فرمول‌های ملودرام‌وار فیلم فارسی با قصه‌های جن و پری، تمام شور و زندگی این گونه‌ی داستان‌سرایی را از آن گرفتند. در **گلنار** و فیلم‌های مشابه، جادو که به عنوان همزاد قصه‌های جن و پری شناخته می‌شد هم‌چون عنصری ناباورانه برضد ساختار این قصه‌ها، جلوه‌نمایی کرد.

گلنار یک قصه‌ی جن و پری نبود، و ارتباطی نیز با دغدغه‌های کودک ایرانی نداشت. هدف، ارضای غرایز روبنایی مخاطب کم سن و سال بود. دلیل موفقیت تجاری زودگذر این دسته از آثار را باید در همین آویزان شدن به احساسات روبنایی مخاطب کودک ارزیابی کرد. با خالی شدن انبان این فیلم‌فارسی پیشگان کودک نما، دقیقاً شاهدیم هر تلاشی برای کشاندن مخاطبان کودک به سالن‌های سینما با در بسته رو به رو می‌شود.

فانتزی‌های به ظاهر حماسی کودکانه‌ای چون **کاکلی** (۱۳۶۸)، **دره‌ی شاپرک‌ها**(۱۳۷۰)، از ساخته‌های فریاد بهزاد، **راز چشمه‌ی سرخ** (علی سجادی حسینی، ۱۳۷۰)، **حسنک**(۱۳۷۰)، **طالع سعد**(۱۳۷۵)، هر دو ساخته‌ی مهستی بدیعی، **ماه پیشونی** (علی‌اکبر کوهکی، جواد ارشاد، ۱۳۷۴)، **پیشانی سفید** (اکبر منصور فلاح، ۱۳۷۴) و آخرین نمونه‌ی ناموفق آن **افسانه‌ی تنبل قهرمان** (بهروز غریب پور، ۱۳۸۰)، ما را با این پرسش روبه‌رو می‌کردند که به راستی قهرمان‌های کودک این دسته از فیلم‌ها، نماینده‌ی کدام جنبه از کودکی‌اند؛ نماینده و الگوی کودک واقع‌بین امروزی‌اند، چیزی شبیه باستیان در **داستان بی‌پایان** یا



ملک خورشید

نمایانگر موجوداتی آن‌چنان غرق شده در تخیل بی‌هدف که بیش‌تر گونه‌ای عقب‌ماندگی مزمن را تداعی می‌کند تا حال و هوایی از کودکی.

شاخه‌ی دیگر فیلم‌های کودکانه‌ی این دوره، فانتزی‌های ماجرایی‌اند که با به‌کارگیری قصه‌های جن و پری میانه‌ای از وقایع امروزی، سعی در جلب توجه مخاطب کودک خود داشتند. این گروه از آثار با **پاتال و آرزوهای کوچک** (مسعود کرامتی، ۱۳۶۸) و **دزد عروسک‌ها** (محمدرضا هنرمند، ۱۳۶۸)، **سفر جادویی** (ابوالحسن داوودی، ۱۳۶۹) موفقیت تجاری کوتاه‌مدتی داشت، ولی گروهی با ساخت آثار بی‌مایه‌تری چون **شنگول و منگول** (پرویز صبری، ۱۳۶۸)، **اتل متل توتوله** (محمدجعفری، ۱۳۷۰)، **گربه‌ی آوازه‌خوان** (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۷۰)، بهتر دیدند ساخت این گونه آثار را برای همیشه حذف کنند. علت عدم موفقیت این دسته از فانتزی‌های ماجرایی را به‌طور کلی باید در ناآشنایی خالقان آن با بافت و زبان قصه‌های جن و پری مرتبط دانست؛ این موضوع که سازندگان این آثار تخصصی در قصه‌گویی، آن هم از نوع قصه‌های جن و پری کودکانه نداشتند. این دسته از فانتزی‌های ماجرایی، آشکارا نمی‌توانستند عنصر ناباوری بزرگسالانه‌ی خود را عقیم کرده و از یاد ببرند، و به همین دلیل راهی نیز به صداقت دنیای قصه‌های جن و پری کودکانه نمی‌بردند و بدون این صداقت معنایی، از افسانه‌های جن و پری چیزی جز قالب و پوست باقی نمی‌ماند.

سال‌ها پیش، اریک فروم گفته بود:

«قابلیت اعجاب در انسان، سرآغازی است برای دانش او».[۱۲]

فانتزی‌های تازه آمده حتی قادر نبودند عنصر شگفتی را در بطن ساختار داستان از هم پاشیده‌شان معنا کنند. یعنی در همان جاذبه‌ی جادوواری که مخاطب کودک را به قصه‌های جن و پری پیوند می‌دهد. نبود این عنصر، عامل اصلی دوری گزینی مخاطب کودک از چنین فانتزی‌های خوش آب و رنگ، اما بی‌مایه‌ای، در سال‌های بعد شد.

با یک بررسی دقیق‌تر، هم‌چنین متوجه می‌شویم صور گوناگون خیالی در این آثار بیش‌تر جنبه‌ی تزیینی داشت تا آن‌که هم‌چون جزیی قدرتمند در ساختار اثر خودنمایی کند. فقر مورد اشاره به آن حد بود که در فیلمی چون **گلنار**، پوشاندن لباس عروسک‌وار به مردی بزرگسال مثلاً بایستی تصوری از خرس سخنگو را به ما یادآور شود.

نبود شهامت و قدرت خلاقه برای دادن تنوعی هنرمندانه به بافت داستانی این قصه‌ها، از دیگر دلایل ضعف این آثار به شمار می‌رفت، دلیل یکنواختی و طولانی بودن ساختار داستانی این فیلم‌ها را می‌توان به این عامل مربوط دانست.

همه می‌دانند کودک از اغراق و دروغ‌پردازی خلاقه لذت می‌برد. چیزی که به فراوانی در قصه‌های جن و پری قابل ردیابی است. موج فانتزی‌سازی به راه افتاده در حوزه‌ی سینمای کودک، این خصیصه‌ی جذاب و سرگرم‌کننده‌ی فضاهای جن و پری را به تصنع کشید. طبیعی بود از این تصنع چیزی زاییده نشود جز بی‌حس و حالی و بی‌هویتی و بی‌ریشگی. به عنوان نمونه می‌توان، به اغراق کارتون‌وار **دزد عروسک‌ها** در صحنه‌های مثلاً طنزآمیز اشاره کرد؛ اغراقی که بیش‌تر به بلاهت پهلو می‌زند تا قطب‌بندی سیاه و سفید شخصیت‌سازی قصه‌های جن و پری.

به همه‌ی ضعف‌های فانتزی‌های این دوره، اضافه کنید «کنار هم گذاشتن بخش‌هایی با جنبه‌های متفاوت و معانی متجانس که حاصلی منسجم را به همراه نمی‌آورد».[۱۳] این مورد در کارهای فریال بهزاد، مهستی بدیعی، پرویز صبری، محمد جعفری، با شدت بیش‌تری خود را به رخ می‌کشید.

با تمام شدن هیجان فانتزی‌سازی در اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد سینمای کودک ایران چاره‌ای نداشت جز آن‌که به همان رآلیسم تخت فیلم‌های کانونی پیش از انقلاب

برگردد و با تکیه بر این «رآلیسم عدالت جویانه»[۱۴] به موفقیت در جشنواره‌های خارجی دلخوش باشد.

این رآلیسم عدالت جویانه، چنان ریشه‌ای در سینمای کودک ایران داشت که می‌توانستی ضعف آثار افسانه‌ای این دوره را به این امر مرتبط بدانی؛ این که سنت ریشه‌داری در سینمای کودک ایران وجود نداشت تا از جذابیت‌های قصه‌های جن و پری برای گیشه ـ همچون سینمای غرب ـ بهره ببری. پس از این دوره و در اوایل دهه‌ی هفتاد، مصورسازی قصه‌های جن و پری به زبان سینما، آن‌طور که هم‌چون بیش از انقلاب به دل بنشیند، محدود شد به تلاش‌های فردی و پراکنده‌ی فیلم‌سازان گرد آمده در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، **لی لی لی لی حوضک** (وجیه‌اله فردمقدم، ۱۳۷۱)، کوه جواهر، عبداله علیمراد)، **حکایت شیرین** (محمدرضا عابدی، ۱۳۷۴)، **یکی کم است** (عبداله علیمراد، ۱۳۷۷)، **اتحاد** (نازنین سبحانی) و **کلاغ تشنه** و **شنگول و منگول** هر دو ساخته‌ی فرخنده ترابی محصول این دوره‌اند؛ آثار هر چند اصیلی که سعی داشتند سایه‌ای از شکوه و عظمت پیشکسوتان سابق در این عرصه را زنده کنند. تکنیک‌های خلاقه‌ی پویانمایی به همراه کاوش در لایه‌های پیچ در پیچ افسانه‌های ایرانی از ویژگی‌های ساختاری فیلم‌های مستقل این دوره‌اند. کارهای پویانمایی شرکت صبا، وابسته به صدا و سیما، با پسزمینه‌ای از قصه‌های جن و پری، بیش‌تر نمایشگر وجوه سفارشی/تبلیغی بودند تا اصالت و بداعت نهفته در قصه‌های کهن مورد اشاره. **افسانه‌ی ماردوش**، **رستم و اسفندیار**، **سفر پرندگان** (بر اساس **منطق‌الطیر** عطار)، **داستان‌های کلیله و دمنه**، **ستاره‌ی کویر** (بر اساس **گلستان سعدی**) آثاری بودند که نتوانستند سینمای کودک را سمت و سویی دهند. این اواخر، تلاش‌هایی انجام گرفت، با حمایت این مرکز و دیگر مراکز دولتی تا آثار پویانمایی بلند برای پخش در سینماها تولید و به بازار عرضه شود. **عزیز مصر** بهروز یغماییان و شهرام خوارزمی (بر اساس داستان قرآنی حضرت یوسف (ع)) و فیلم هنوز ساخته نشده‌ی **جمشید و خورشید** همین کارگردان، همه وام‌دار قصه‌های جن و پری قدیمی‌اند، اما با توجه با توانایی‌ها و بافت واقع‌گرای حاکم بر سینمای ایران بعید به نظر می‌رسد این آثار بتوانند در حیطه‌ی قصه‌های جن و پری جریان‌ساز باشند یا تحولی عمده را در این زمینه باعث شوند. شاید به قصه‌های تازه‌تر و بدیع‌تری احتیاج هست تا شهر پریان را از رخوت و خواب‌آلودگی کنونی خارج سازد. تا آن زمان پیر قصه‌گوی شهر پریان به گفتن قصه‌ی پر درد و رنج شهرش ادامه خواهد داد. شهری که زمانی برای خود نام و آوازه‌ای داشت، اکنون می‌رود. زیر سایه‌ی خردکننده واقعیت تحمیلی و فانتزی تصنعی برای همیشه از صحنه‌ی گیتی محو شود.

این جاست که آرزو می‌کنی کاش **امیر حمزه دلداری و گوردلگیر** بود یا **ملک جمشید و ملک خورشید**، **امیرارسلان نامدار** یا دختر شاه پریان عاشق که کفش و کلاه آهنی پوشید، تا با آزاد کردن پرنده‌ای در آسمان آبی شهر قصه‌ها، طلسم این دیو هزار چهره را بشکنند. تا آن زمان، همراه ساکنان شهر پریان به خوابی آسوده خواهیم رفت. خوابی چنان آسوده و خیالپردازانه که آرام و قرار را از پرنده‌ی سیاه حقیقت سلب کند.

منابع

۱. Bruno Bettelheim.

۲. بتلهایم، برونو: **افسون افسانه‌ها**، ترجمه‌ی اختر شریعت‌زاده، هرمس ۱۳۸۱، تهران، اول، صص ۱۴،۱۳.

۳. همان. ص ۲۲.

۴. جهانگیریان، عباس، **فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان از آغاز تا سال ۱۳۶۷**. فرهنگخانه‌ی اسفار، تهران، ۱۳۶۷، ص ۳۳۷.

۵. معین، محمد (دکتر): **فرهنگ معین**، جلد ۵، امیرکبیر، تهران، دهم، صص ۳۹۶،۳۹۵.

۶. **فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان**. ص ۳۶۳.

۷. همان، ص ۴۹.

۸. همان، ص ۳۶.

۹. همان، ص ۳۲۲.

۱۰. **کاربردهای افسون**، ص ۱۴۶.

۱۱. همان، ص ۱۵.

۱۲. فروم، اریک: **زبان از دست رفته**، ترجمه‌ی ابراهیم امانت، تهران، مروارید، ص ۱.

۱۳. غلامی، احمد: **سینما و ظرفیت ادبیات کودک**، فصلنامه سینمایی فارابی، پاییز ۱۳۷۳، ص ۵۴.

۱۴. محمدی، مجید: **کانون و مابعد آن**: فصلنامه سینمایی فارابی، پاییز ۱۳۷۳.