۱

تیر ۱۳۹۹

Problematicaa.com

سینمای کودک و نوجوان بعد از انقلاب ۱۳۵۷ دچار وقفه‌ای چند ساله شد. این وقفه در ادامه‌ی روند تولیدات «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» در پیش از انقلاب قابل‌ردیابی است. یعنی اگر روند اصلی سینمای تخصصی کودک و نوجوان را از زمان تأسیس مرکز سینمایی«کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» در سال ۱۳٤۹ بدانیم که در آن فیلمسازان و نقاش‌های جوان آغاز به ساختن فیلم برای کودکان نمودند، که ماحصل آن جذب هنرمندان خلاق و پیشرو آن زمان سینمای ایران همچون عباس کیارستمی، محمدرضا اصلانی، نورالدین زرین کلک، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، امیر نادری و ... به کانون و ساخت فیلم‌های مرتبط با حوزه‌ی کودک و نوجوان بوده است، این روند با انقلاب ۱۳۵۷ دچار وقفه‌ای چند ساله شد. مدیریت کانون پرورش فکری که از زمان تأسیس تا مقطع انقلاب به مدت پانزده سال در دستان لیلی امیر ارجمند از نزدیکان فرح پهلوی بود، با وقوع انقلاب اسلامی و تغییر نگرش‌های کلی به ساحت فرهنگ و هنر، به جوانان انقلابی و کار نیازموده واگذار شد. اولین مدیر کانون بعد از انقلاب کمال خرازی بود که بعدها او را در پست‌های کلان دستگاه دیپلماسی خارجی جمهوری اسلامی دیدیم. از همان بدو انقلاب باوجوداینکه کانون به سرنوشت بیشتر مراکز فرهنگی زمان شاه که به اتهام طاغوتی بودن برچیده شدند دچار نشد، ولی به دست نیروهایی واگذار شد که دغدغه‌های سیاسی و ایدئولوژیک ایشان بر دغدغه‌های فرهنگی و هنری‌شان اولویت داشت. هرچند تصدی ریاست کانون به کمال خرازی دو سال بیشتر طول نکشید و این دو سال تا سال ۵۹ سال‌های تثبیت جمهوری

Problematicaa.com

اسلامی بود که در گیرودار درگیری‌های سیاسی با گروه‌های مختلف سیاسی و چالش‌های اجتماعی با کثرتی از سلیقه‌های عمومی گذشت و مسائل دیگری که درراه تثبیت حاکمیت و یکدست‌سازی جامعه زیر لوای الگوهای اسلامی بود بر تمرکز نسبت به فعالیت‌های نهادی همچون کانون پرورش فکری اولویت داشت. بعدازاینکه حاکمیت به سمت یکدست کردن نیروهای سیاسی و اجتماعی قدم‌های محکم‌تری برداشت آن نگاه سفت‌وسخت و صُلبی که بروی نهادهای فرهنگی دیگر وجود داشت با سپردن مدیریت کانون به شخصی همچون «علیرضا زرین» کمتر به چشم خورد. زرین از همان جوانان انقلابی بود که با پیروزی انقلاب اسلامی بیشتر فعالیت‌های فرهنگی با رگه‌های مذهبی را برگزیده بود. باوجود نزدیکی تام و تمام به ایدئولوژی حاکم در پستی مانند ریاست کانون پرورش فکری نگاهی منعطف و خواستار رشد و پیشرفت داشت. ازاین‌رو به دستاوردهای مثبت کانون قبل از انقلاب نگاه انداخته و از هنرمندان پیشرویی که نقش مهمی در رشد و اعتلای کانون داشتند دعوت به کار کرد. سینما یکی از حوزه‌هایی بود که موردتوجه زرین و تیم جوان انقلابی قرار گرفت. باوجوداینکه ارزش‌های اسلامی و انقلابی روزبه‌روز بیشتر موردتوجه نهادهای اجرایی قرارگرفته و این ارزش‌ها درروند آموزش ابتدایی و متوسطه تا دانشگاه به قانون تبدیل‌شده و سعی در یکدست‌سازی آموزش در همه مقاطع تحصیلی و فعالیت‌های فرهنگی داشت، کانون پرورش فکری یکی از نهادهایی بود که طبیعتاً تحت تأثیر سازوکار ایدئولوژیک فرهنگی گفتمان حاکم قرار می‌گرفت. اما در این میان ورود نیروهایی که سابقه‌ی فعالیت در

Problematicaa.com

کانون قبلی را داشته و آنجا برای بیان ایده‌ها و اندیشه‌هایشان محدودیت چندانی نداشتند، در سازوکار جدیدی که مستقیم و غیرمستقیم سعی در خط دادن به تولیدات فرهنگی و هنری داشت، نشان از تناقضی بود که باوجود آغاز فعالیت این هنرمندان به ادامه‌ی روند آن خوش‌بینی چندانی وجود نداشت. بااین‌وجود هنرمندانی مانند کیارستمی و بیضایی و امیر نادری و زرین کلک و.... دعوت مدیریت جدید و انقلابی کانون را لبیک گفتند. با این پیش‌فرض که ایده‌های هنری خودشان را در قالب آثاری جدید نشان داده و این بار اگر حرفی برای گفتن دارند در زیرمتن آثارشان قرار دهند. این امکان جدید همان ورود از راه پنجره به خانه است که با تعریف هنر سازگار است. یعنی هنرمند باوجود دستگاه سانسور و نظارت، حرفش را در لفافه و در قالب تکنیک و زیرمتن اثر بزند و ردپای مستقیمی از خودش به‌جا نگذارد. درعین‌حال اثر او در تاریخ مورد قضاوت قرارگرفته و حرف اصلی او همواره در قالب اثر هنری محفوظ بماند. این نگاه در دهه‌ی شصت منجر به ساخت فیلم‌هایی در حوزه‌ی کودک و نوجوان توسط سینماگران نام آشنایی چون کیارستمی و بیضایی و امیر نادری شد. اما سینمای کودک و نوجوان بعد از انقلاب تنها محدود به فیلم‌های کانون پرورش فکری نبوده است. اتفاقاً تا حدودی دسته‌بندی مشخصی در این زمینه شکل گرفت. فیلم‌هایی که کانون پشت ساخت آن‌ها بود تم‌های هنری- تربیتی خاصی را دنبال می‌کردند. از این نظر این فیلم‌ها نسبت به آثاری که خارج از کانون ساخته می‌شد کمتر جنبه‌ی سرگرمی داشتند. در همین دوران معدود آثاری در حوزه‌ی کودک و نوجوان ساخته شدند که با دست گذاشتن

Problematicaa.com

روی قصه‌ای کودکانه فیلم‌های مفرّح و سرگرم‌کننده برای کودکان به شمار می‌رفتند. مانند فیلم «گلنار» ساخته‌ی کامبوزیا پرتوی (۱۳٦۷) که در دوران پایان جنگ هشت‌ساله ساخته شد و داستان آن بسیار سرگرم‌کننده و درعین‌حال متناسب با تخیل کودکانه بود. یا فیلمی همچون «مدرسه پیرمردها» که توسط سجادی حسینی در سال ۱۳۷۰ ساخته شد و داستان آن در فضایی شاد و هیجان‌انگیز نوجوانانه اتفاق می‌افتاد. کانون با روی آوردن به سینماگران کاربلد و روشنفکری که قبل از انقلاب نیز فیلم‌های روشنفکرانه‌ی متعددی را کارگردانی کرده بودند به‌نوعی رسالت انقلابی خودش را در آموزش و تربیت نسل نوجوان می‌دید. برای این منظور باوجوداینکه به شکل مستقیم دستورالعمل‌های خاصی را پیش روی هنرمندان قرار نمی‌داد اما عرصه را به کسانی واگذار کرده بود که بیشتر از اینکه ذهنیت و جهان و تخیل کودک را در نظر داشته باشند سمت‌وسوهای روشنفکرانه در ذهن ایشان اولویت داشت. ازاین‌رو فیلم‌هایی که توسط کارگردان‌های شناخته‌شده‌ای چون عباس کیارستمی، امیر نادری و بهرام بیضایی در حوزه‌ی کودک و نوجوان ساخته شد به شکل مستقیم و بی‌واسطه به سراغ طرح مضامین و مفاهیمی روشنفکرانه‌ای رفت که این بار سوژه‌های آن‌ها کودک و نوجوان بودند. اما در عمل ساحت جامعه‌شناختی بر تخیل روایی اولویت داشت.

Problematicaa.com

آرمان‌گرایی روشنفکرانه روی دیگر سکه‌ی ایدئولوژی

سینمای ایران بعد از انقلاب تحت تأثیر جریانات سیاسی حاکم ازیک‌طرف و جنگ هشت‌ساله از طرف دیگر درگذر آزمون‌های سال‌های اولیه به سمت همان میل یکدست‌سازی حاکم پیش رفت. سینما ابزاری بسیار قوی برای ارتباط گرفتن با توده به شمار می‌رفت . ازاین‌رو حاکمیت نسبت به آن بسیار حساس بوده و روند قانون‌گذاری ازیک‌طرف و خطوربط‌های فرهنگی از طرف دیگر نقش مهمی در شکل‌گیری کلیت جریان سینمای ایران بعد از انقلاب داشتند. سینمای ایران در سال‌های دهه‌ی شصت تحت تأثیر دو جریان مهم بوده است. یکی اتفاقات سال‌های اول بعد از انقلاب و درگیری با گروهک‌های سیاسی تا زمان تثبیت کامل جمهوری اسلامی که از دل آن فیلم‌هایی با مضامین سیاسی ساخته شد. دیگری جنگ هشت‌ساله که سینمایی موسوم به «دفاع مقدس» از آن سر برآورد. در این میان سینمایی با رویکرد اجتماعی نیز شکل گرفت که ازیک‌طرف متناسب با ایدئولوژی حاکم به مسائل اجتماعی نگاه می‌انداخت و از طرف دیگر تاحدی با داعیه‌ی روشنفکری فیلم‌هایی را عرضه می‌کرد. سینمای کودک در این سال‌ها با وجود اینکه نسبت به دهه‌های بعد که بحران تثبیت نظام و جنگ هشت‌ساله از سر گذرانده شده و آرامش نسبی در فضای قدرت شکل‌گرفته بود رونق بیشتری گرفت. باوجوداینکه جامعه چه ازنظر ساختار سیاسی و چه ازنظر وضعیت اجتماعی توجهی به

Problematicaa.com

حوزه‌ی کودک و نوجوان نداشت و در این حوزه همه‌چیز بیشتر از سایر حوزه‌ها در نسبت با ایدئولوژی حاکم تعریف می‌شد، که نمود آن در آموزش مدارس قابل‌مشاهده بود، سینمای کودک و نوجوان نیز کم‌کم هویت و شکل مستقل خودش را از دست داد. سینمایی که بانی اصلی آن نهاد کاملاً مستقل و غیرسیاسی مانند کانون پرورش فکری بود و در سال‌های تأسیس تا مقطع انقلاب سعی در توجه ویژه به تخیل و جهان کودک و انگیزه و آینده‌نگری برای نوجوانان داشت در سال‌های بعد انقلاب تبدیل به نهادی وابسته شد که ذیل گفتمان قدرت و ایدئولوژی حاکم تعریف می‌شد. در این میان تخیّل به‌عنوان مهم‌ترین فاکتور تولید آثار هنری برای کودک و نوجوان به محاق رفته و به‌خصوص در سینما کمتر جایی برای خیال‌پردازی کودکانه وجود داشت.

آنچه که از تولیدات کانون پرورش فکری در دهه‌ی شصت با سینماگران نام‌آشنا در عرصه‌ی سینمای کودک و نوجوان بیرون آمده بیشتر نگاه بزرگ‌سالان به جهان کودکانه است. با وجود اینکه بخشی از تولیدات سینمایی کانون در این سال‌ها آثار فیلمسازهای غیر وابسته‌ای همانند امیر نادری و بهرام بیضایی و عباس کیارستمی بوده، اما این آثار لزوماً به آن بخش تخیل که مصالح اصلی سینمای کودک و نوجوان است توجهی نداشتند. تخیل روایتی است که معطوف به ذهن است و در فاصله‌گذاری مشخص با واقعیت معنا می‌شود. اهمیت تخیل برای کودک و نوجوان نه صرف سرگرمی و اقتضای فضای ذهنی ایشان، که برعکس، سازنده‌ترین عنصر برای ساختن واقعیت مطلوب در آینده است . کما اینکه تخیل درروند تکامل انسان بیشتری سهم را به عهده داشته

Problematicaa.com

است. نظریات انسان‌شناختی شروع تکامل را با استناد به دیوارنوشته‌ها و تصاویر موجود در غارها در زمان انسان نخستین به نقش اصلی و مهم تخیّل نسبت داده‌اند. درواقع درست است که در تعریف اولیه تخیّل در فاصله‌گذاری از واقعیت معنا می‌شود، اما بسط و توجه به آن برسازنده‌ی واقعیتی است که در نسبت نزدیکی با آرزوهای انسان به‌مثابه‌ی سوژه آفرینش‌گر قرار دارد. پس تخیّل ریشه در تکامل انسان و ساخت واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی او دارد. کودک به‌واسطه‌ی عدم شکل‌گیری کامل ذهن اجتماعی شرایط ویژه‌ای برای تخیّل ورزی دارد. روند اجتماعی شدن و تأثیر نهادهای مختلف اجتماعی از خانواده تا مدرسه و شهر و اجتماع به‌مرور متناسب با واقعیت‌های موجود به ذهن او شکل می‌دهد و بافاصله گرفتن از سنین کودکی و نوجوانی بستر تخیّل‌ورزی برای انسان محدودتر می‌شود. پس کودکی مهم‌ترین سن برای ایجاد امکان‌های خیال‌ورزانه برای انسان است . هنر و رسانه‌های فرهنگی در دوران مدرن نقش بسیار مهمی برای پرورش و بسط فاکتور تخیّل در کودکان به عهده‌دارند. پس با همین تعریف اولیه و مشخص مهم‌ترین فاکتوری که در سینمای کودک و نوجوان باید به آن اهمیت داد امکان‌های تخیل‌ورزی در دل روایت فیلم‌ها برای کودکان و نوجوانان است. سینمای کودک و نوجوان بعد از انقلاب تا اواخر دهه‌ی شصت کمترین توجه را به تخیّل داشته است. البته این موضوع محدود به دوران بعد انقلاب نیست. در همان دوران پیش از انقلاب نیز کانون پرورش فکری عمدتاً مسائل آموزشی و کسب مهارت‌های زندگی را برای کودکان و نوجوانان در تولید آثار مختلف هنری مدنظر داشت. تا قبل از

Problematicaa.com

شکل‌گیری کانون ما چیزی به‌نام فیلم کودک و نوجوان درمیان تولیدات سینمایی ایران نداشتیم. حتی در جشنواره جهانی فیلم کودک که به همت کانون از سال ۱۳٤٤ به راه افتاد تا دوره‌ی سوم یعنی سال ۱۳٤۷ هیچ فیلمی از سینمای ایران حضور نداشت. چون عملاً تولیداتی در این حوزه در سینمای ایران نداشتیم. با ورود فیلمسازان جوان و خوش‌فکر و سینمابلد به کانون کم‌کم سینمای کودک و نوجوان در کنار جریان سینمای روشنفکری موسوم به «موج نو» در دهه‌ی چهل و پنجاه شکل گرفت . نکته اینجاست که تولیدات سینمایی کانون در این دوران عمدتاً توسط فیلمسازهایی ساخته شد که در سینمای روشنفکری آن زمان نیز نقش مهمی داشتند. به‌نوعی برای این فیلمسازها کانون نقطه‌ی آغاز و شروع مطمئنی برای ورود به سینمای حرفه‌ای بود. درنتیجه کانون محلی شد برای مشق‌های سینمایی این دست فیلمسازها. عباس کیارستمی با فیلم‌های «نان و کوچه»، «زنگ تفریح»، «تجربه»، «مسافر»، «دو راه حل برای یک مسئله» در کانون آغاز به کار کرد و اولین فیلم بلند سینمایی خودش را در سال ۱۳٥٦ ساخت. فیلم «گزارش». بهرام بیضایی نیز با فیلم «عمو سیبیلو» در سال ۱۳۴۹ فیلمسازی را آغاز کرد و با فیلم «سفر» در سال ۱۳٥۱ به همکاری خود با کانون ادامه داد. ناصر تقوایی فیلم «رهایی» را در سال ۱۳٥۰ در کانون تولید کرد که این فیلم موفق به دریافت جایزه شیر طلایی در بخش فیلم‌های کوتاه جشنواره ونیز شد. امیر نادری فیلم «سازدهنی» را در سال ۱۳٥۲ با همکاری کانون ساخت. سهراب شهید ثالث با فیلم «سیاه‌وسفید» در سال ۱۳٥۱ با کانون همکاری کرد. کانون پرورش فکری

Problematicaa.com

درزمینه‌ی سینما به سراغ فیلمسازانی رفت که هرکدام در آینده‌ای نزدیک یکی از مهم‌ترین سینماگران جریان روشنفکری سینمای ایران شدند. پس یک نکته در جمع این اتفاق واضح است. از همان بدو امر افرادی در کانون پرورش فکری مشغول به کار شدند که نگاهی روشنفکرانه به مسائل پیرامون خود داشتند. این نگاه در حوزه‌ی کودک و نوجوان قالب‌ریزی شده و در سینمای روشنفکری امتداد یافت. البته در این میان آثار عباس کیارستمی کاملاً منطبق بر پروتوکول‌های آموزشی نهاد کانون پرورش فکری بود و با نگاه به فیلم‌های آموزشی او می‌توان ردپای تفکری نهادمند و ساختاری را دنبال کرد. اینجاست که بازهم مسئله‌ی آموزش به ایجاد امکان‌های تخیل برای کودکان و نوجوانان ارجحیت داشت. شاید دلیل دعوت مجدد از برخی از این سینماگران بعد از انقلاب برای فیلمسازی در کانون پرورش فکری همین نگاه ایشان به آموزش و ایده‌های متعالی در دوران فعالیت قبل انقلاب بوده است.

بازتاب ایدئولوژی در محصولات فرهنگی بعد از انقلاب امری کاملاً مشخص است که نشانه‌های آن در تولیدات مختلف هنری ازجمله ادبیات رسمی و فیلم‌های سینمایی و موسیقی انقلابی و توجه ویژه به معماری اسلامی و... قابل‌مشاهده است و حتی در حوزه‌ی آموزش به‌راحتی می‌توان ردپای آن را در کتب درسی و دانشگاهی و قوانین آموزشی مشاهده نمود. ردپای ایدئولوژی در سینمای بعد از انقلاب به طرز مشخصی پیداست. کودک و نوجوان در سینمای بعد از انقلاب عمدتاً در کلیت روایت ذیل قشرهای مختلف دیگر اجتماع دیده می‌شد. ازاین‌رو سینمای کودک در سال‌های اول انقلاب به‌طور مستقل کمتر

Problematicaa.com

موردتوجه قرارگرفته بود. آنچه از الگوی اسلامی مدنظر گفتمان حاکمیت در شکل صوری و محتوایی در محصولات فرهنگی نسبت به بازنمایی کودک و نوجوان مشاهده می‌شد، عمدتاً در برنامه‌های محدود تلویزیونی قابل‌مشاهده بود. علاوه بر این در سینمای اجتماعی و ملودرام، کودکان در کنار اعضای خانواده بدون داشتن نقشی مؤثر نشان داده می‌شدند. گونه‌ی دیگری که در آن تصویری از نوجوانان نشان داده می‌شد در برخی از فیلم‌های دفاع مقدس بود. نوجوانان حاضر در جنگ، بازنمایی کلیت جهادی و مقدسی بودند که در بدو امر همپای رزمندگان بزرگ‌سال نشان داده‌شده و در نظر مخاطب در یک تصویر کلی بازنمایی می‌شدند. نوجوانان در فیلم‌های دفاع مقدس وجه تمایز خودشان را نسبت به سنین دیگر ازدست‌داده و خیلی سریع در کلیت تصویر مقدس جنگ ادغام می‌شدند. پس سینمای مختص کودک و نوجوان در جای دیگر شکل می‌گرفت. کودک و نوجوان به‌مثابه‌ی ژانر مستقل سینمایی بعد از فروکش کردن آتش جنگ هشت‌ساله آرام‌آرام در سینمای ایران جای خود را پیدا کرد. در این میان کانون پرورش فکری در همان بحبوحه‌ی جنگ روی به ساخت فیلم‌هایی آورد که به‌زعم خودش به ژانر کودک و نوجوان اختصاص داشت. هرچند درگیری کشور در جنگ و آشوب‌های داخلی توجه به فعالیت‌های هنری را تحت‌الشعاع قرار داده بود و این مسئله مانع تولیدات مستمر در نهادی همچون کانون پرورش فکری شده بود. شاید یکی از دلایل روی آوردن به فیلمسازهای سابق کانون همین محدودیت‌های ذکرشده باشد. چراکه آزمون‌وخطا بروی نیروهای جدید در آن مقطع زمانی از هر نظر به‌صرفه

Problematicaa.com

نبود.بااین‌وجود عمده‌ی تولیدات کانون پرورش فکری در سال‌های دهه‌ی شصت فیلم‌هایی بود که در آن بزرگ‌سالان به جهان کودکانه نگاه انداخته بودند، و کمتر مسئله بر سر خلق جهانی کودکانه، ایجاد بستر و زمینه برای تخیّل متناسب با سنین کودک و ایجاد بسترهای لازم برای امکان‌های خلاقانه برای کودکان و نوجوانان بود.

آرمان‌گرایی روی دیگر سکّه‌ی ایدئولوژی در فیلم‌های کانون پرورش فکری بود. این آرمان‌گرایی تنها به دوران بعد از انقلاب اختصاص نداشت. همان‌گونه که ذکر شد در بیشتر تولیدات سینمایی کانون پیش از انقلاب نیز به‌واسطه‌ی نگاه آموزشی در کانون و روی کار آمدن هنرمندان روشنفکر که نگاه سازنده به جامعه داشته و نوعی نقادی فرهنگی و اجتماعی و حتی سیاسی را در رویکردشان به فیلم و سینما همراه داشتند، فیلم‌های مربوط به کودک و نوجوان عمدتاً با شعاری آرمان‌گرایانه همراه بود. این فیلم‌ها در همان دوران پیش از انقلاب به دنبال بستری برای مواجهه نوجوانان با مفاهیم انسانی بود تا به زغم متولیان امر و فیلمسازها نسلی آگاه برای فردای ایران پرورش دهند. برای نمونه فیلم «سازدهنی» در قالب داستانی ساده و به‌کارگیری نوجوانان به‌عنوان شخصیت‌های اصلی درنهایت تبدیل به اثری تمثیلی شد که نگاهی سیاسی و اجتماعی از جانب فیلمساز را به همراه داشت. داستان ساده‌ای که پر از شوخی‌ها و لحظات تلخ و شیرین دنیای نوجوانان در منطقه‌ای محروم در جنوب کشور بود، اما زیرمتن اثر یک شعار کلی را در قالب استعاره‌ی سازدهنی به‌عنوان ابزار مدرن تفریح میان نوجوانان جامعه‌ای بَدوی طرح می‌کرد. سازدهنی برای این نوجوانان دورافتاده از دنیای جدید تبدیل به وسیله‌ای جادویی شد که در دستان یکی از این نوجوانان وسیله استثمار سایر نوجوانان

Problematicaa.com

آن شهر کوچک ساحلی شده بود. امیر نادری در قالب داستانی کودکانه به سراغ یکی از مفاهیم سیاسی روز رفته بود. پدیده‌ی استعمار و اضمحلال هویت ملی و محلی در سایه‌ی حضور نیرویی ناشناخته. روند دراماتیک فیلم به‌مرور این مفهوم را نشان داده و درنهایت با پرت کردن سازدهنی به دریا توسط شخصیت اصلی فیلم که پسربچه‌ی چاق و فقیری بود که توسط دوستش که صاحب سازدهنی بود مورد بیشترین بی‌احترامی‌ها و سوءاستفاده‌ها قرار می‌گرفت یک شعار آشنا با آن دوران را در پی داشت. فیلمساز بیشتر از اینکه به دنبال ایجاد امکان‌های تخیل برای مخاطب این فیلم (نوجوانان) باشد به دنبال طرح مفهومی بود که ردپای آن در بخشی از تولیدات سینمایی بزرگ‌سالان نیز قابل‌مشاهده بود. یعنی درنهایت عملاً مخاطب با فیلمی سروکار داشت که تنها سوژه‌ی روایت آن نوجوانان بودند و مخاطب اصلی‌اش تمام طیف‌ها از نوجوان تا بزرگ‌سال به‌حساب می‌آمدند. چراکه موتیف محوری فیلم که مقابله با استعمار و حضور نیرویی بیگانه در موقعیت‌های محلی بود برای درک شدن توسط ذهن کودک و نوجوان ثقیل بود. درواقع فیلمساز مفاهیم سیاسی و اجتماعی مدنظر خودش را در قالب داستانی که سوژه‌های آن نوجوانان بودند بکار برد. پس درنهایت با فیلمی طرف هستیم که درباره‌ی نوجوانان است و نه سینمای کودک و نوجوان. فیلمی که پایبندی به یک مرام و ایدئولوژی سیاسی (در اینجا مبارزه با استعمار و استثمار و چرخش به سمت تفکرات چپ در نمایش چهرهٔ کریه فقر که منجر به نابرابری اجتماعی می‌شود و همهٔ این‌ها در مرکز تفکر سنت‌های چپ قرار داشته و دارد.) این روند کم‌وبیش در فیلم‌های دیگر که تاحدودی مواجهه با پدیده‌های جدید در عالم کودک و نوجوان را دنبال می‌کردند ادامه یافت. مثلاً فیلم «هفت‌تیرهای چوبی» ساخته شاپور قریب(۱۳۵٤) داستانی مشابه فیلم «سازدهنی» دارد. در

Problematicaa.com

یک شهر کوچک و فقیر کنار خط آهن یکی از خانواده‌ها تلویزیون می‌خرد. تلویزیون پدیده‌ای تازه و بدیع برای دیگر مردمان شهر به شمار می‌رود. پسربچه این خانواده از این فرصت استفاده کرده و رهبری گروهی از هم‌سن‌وسال‌هایش در شهر را به عهده می‌گیرد. آن‌ها با دیدن فیلم‌های وسترن و گنگستری هرروز کنار ریل آهن موقعیت‌های آن فیلم‌ها را در قالب بازی‌هایشان بازسازی می‌کنند. البته قریب در این فیلم توجه ویژه‌ای به «تخیّل» کودکانه داشته و از رسانه‌ای که امکان خیال‌ورزی در اختیار مخاطبش می‌گذارد(فیلم و تلویزیون) استفاده کرده و همین رسانه به‌مثابه‌ی میانجی خیال‌ورزی بستر مناسبی برای سوق دادن درام فیلم به سمت تخیّل‌های کودکانه ایجاد می‌کند. فیلم در فضایی شاد و متفاوت از بازی‌های پسربچه‌های نوجوان می‌گردد که به میانجی فیلم و تلویزیون راه جدیدی برای خیال‌ورزی پیداکرده و خود را در بستر متفاوتی از فرهنگ و جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنند قرار داده و در عالم خیالِ خود مرزهای جغرافیایی را تا غرب وحشی از میان برداشته و در عالم خیال هویتی دیگر برای خود دست‌وپا می‌کنند. باوجوداینکه «هفت‌تیرهای چوبی» به‌اندازه «سازدهنی» فیلمی آرمان‌گرایانه نیست که در آن فیلمساز به دنبال بیان شعاری بزرگ درجهت آرمان‌شهر مدنظر خود باشد، اما مطرح‌شدن همین مسئله‌ی «هویت» در قالب تخیلات و بازی‌های کودکانه تاحدی ذیل گفتمان‌های فرهنگی روشنفکرانه‌ی آن زمان امکان خوانش‌های آرمان‌گرایانه را می‌داد. هرچند قریب با تیزهوشی دنیای فیلمش را همانند بندبازی ماهر بروی لبه‌ای نازک ساخته و درنهایت از افتادن به دام برداشت‌های رایج هنری-روشنفکرانه آن زمان پرهیزکرده است. اما حتی این فیلم نیز با پیش کشیدن مفاهیمی همچون هویت، حضور رسانه به‌مثابه‌ی نیرویی بیگانه در شهر و مسئله‌ی آموزش نسل آینده، امکان خوانش‌هایی ازاین‌دست را برای

Problematicaa.com

منتقدین و کسانی که تولیدات هنری را ذیل مفاهیم کلان می‌دیدند به وجود آورد. بااین‌همه در «هفت‌تیرهای چوبی» تخیّل نوجوانانه حرف اول را می‌زند و از این نظر فیلم دقیقاً در مرز سینمای کودک و نوجوان درحرکت است. راهی که عباس کیارستمی با فیلم «مسافر» در سال ۱۳۵۳به‌خوبی طی کرد. مسافر نیز فیلمی است که تلاش می‌کند بجای بازسازی جهان نوجوانانه در راستای پیام‌های کلان که از ذهن یک بزرگ‌سال بیرون می‌آید، به سمت خلق جهانی متناسب با سن و سال نوجوانان با نگاه به ذهنیت و آرزوهای ایشان بیندازد. کیارستمی در این فیلم برخلاف فیلم‌های آموزشی متعددی که برای کانون ساخته بود، درام را آزادانه و خلاقانه وارد ساحت فیلم خودش کرد. تجربه‌ی آموزشی او بر اساس پروتوکول‌های کانون پرورش فکری که به ساخت فیلم‌های آموزشی مخصوص کودک و نوجوان انجامید، همانند «نان و کوچه»، «زنگ تفریح»، «تجربه»، «دو راه‌حل برای یک مسئله» ، در جهتی دیگر در فیلم «مسافر» به کارش آمد. هرچه آن فیلم‌ها مسئله‌ی تربیت و آموزش بر اساس پروتوکول‌های رسمی نهادهای آموزشی را مدنظر داشته و سعی می‌کردند برای کودکان و نوجوانان زمینه‌ی پذیرش درونی نظام آموزشی جاری را ایجاد کنند، «مسافر» خرق عادت کرده و دست به تابوشکنی و گریز از این وضعیت زده است. نوجوانی که برای دیدن مسابقه‌ی فوتبال در تهران نیاز به پول دارد با ترفندی جالب این پول را تهیه می‌کند. ترفندی که از تخیّل سرشار و خلاقیت او سرچشمه می‌گیرد. او نوجوانی است بسیار بازیگوش و سرکش. پدر و مادر و معلم و مدیر مدرسه از دستش به ستوه آمده‌اند. از هر ترفندی برای فرار از مدرسه استفاده می‌کند. در ادامه برای دیدن مسابقه‌ی فوتبال در تهران نیاز به پول دارد. خانواده که در فقر مالی به سر می‌برند امکان پرداخت این پول را به او ندارند. ضمن اینکه این سفر باید دور از چشم خانواده انجام

Problematicaa.com

شود، چراکه قطعاً اگر پدر و مادر اطلاع پیدا کنند مانع رفتن او به تهران می‌شوند. در این میان او حتی پولی را که مادرش زیر فرش خانه پنهان کرده است را برمی‌دارد. مادر از دست او به مدیر مدرسه شکایت می‌کند. با همه‌ی این احوال دست از هدفش برنمی‌دارد. با امانت گرفتن دوربین عکاسی کهنه و غیرقابل استفاده از یکی از دوستانش با ترفندی جالب بچه‌های مدرسه را به‌صف کرده و از آن‌ها شروع به عکس گرفتن می‌کند. باوجوداینکه دوربین خراب و غیرقابل استفاده است اما بچه‌های مدرسه و حتی برخی از والدین‌شان با دیدن دوربین به‌عنوان وسیله‌ای تازه و بدیع اشتیاق به عکس گرفتن نشان می‌دهند. او از این طریق پول لازم برای سفر به تهران و تماشای مسابقه‌ی فوتبال را به دست می‌آورد. هرچند روز مسابقه از فرط خستگی روی چمن‌های اطراف استادیوم خوابش برده و نمی‌تواند مسابقه را تماشا کند. زمانی به ورزشگاه می‌رود که استادیوم صدهزارنفری خالی از جمعیت است. زمین فوتبال بدون حضور بازیکنان است و تنها چند کارگر مشغول جمع‌آوری انبوهی از زباله‌ها از روی سکوها هستند. آنچه در این فیلم محور توجه کارگردان است همین قدرت خیال‌ورزی و رسیدن به هدفی است که در رؤیای یک پسربچه‌ی نوجوان شاهد هستیم. کیارستمی دوربین‌اش را به دل دنیای کودکانه برده و سعی کرده است تاحد ممکن روایت را به ذهنیت یک نوجوان بازیگوش بسپارد. اینجاست که پای تخیل وسط آمده و از نگاه آرمان‌گرایانه‌ی هنرمند روشنفکر در راستای شعاری کلی پرهیز شده است. هرچند بعدها امکان خوانش همین فیلم «مسافر» با الحاقاتی به زیرمتن اثر در راستای نظریات جامعه‌شناختی و حتی تاریخی به وجود آمد. به‌نوعی نوجوان بازیگوش فیلم نسل آینده‌ای است که چند سال بعد در کوران انقلابی بزرگ بسر خواهد برد. مواجهه با تهران به‌مثابه‌ی کلان‌شهری که کعبه آمال حاشیه‌نشینان است خودش

Problematicaa.com

بستری برای تحلیل‌های جامعه‌شناختی پیرامون مسئله‌ی مرکز و حاشیه و تأثیر آن بر وقوع انقلاب ۱۳۵۷ فراهم کرده است. از طرف دیگر مسافر این فیلم در پی دیدن جهانی جدید است. با همه‌ی خطرات و ناشناخته‌هایش. این سفر قابل‌تعمیم به سفر تاریخی است که جامعه‌ی آن روز ایران در نسبت با مدرنیزاسیون جاری در پیش‌گرفته بود. مدرنیزاسیونی که پدیده‌ای غریب و وارداتی و همچون بیگانه‌ای جذاب بوده که از پس ظاهر گول‌زننده‌اش هویت ناهمگون‌اش با بسترهای فرهنگی و اجتماعی ایران آن روز نشان داده شد. همانند دوربین عکاسی بدون نگاتیو و مستهلک که در نظر اول برای بچه‌های مدرسه و حتی مردم محله نشان از پدیده‌ای نوظهور و جذاب داشت، اما به‌واقع دستاوردی جز تهی بودن برای آن مردم به همراه نداشت. چون عملاً ژست‌های ایشان مقابل دوربین هیچ جا ثبت و ضبط نشده و دروغی بیش نبود. دروغی که باید زمانی بگذرد تا فاش شود. برای یک ذهن منتقد و روشنفکر امکان تمام این خوانش‌ها از فیلم «مسافر» وجود دارد. همه‌ی این‌ها امکان زیرمتن‌های متفاوتی به فیلم می‌دهد که ذیل سینمای بزرگ‌سال قرار بگیرد. اما درنهایت «مسافر» با تکیه‌بر دنیای نوجوانانه بروی شالوده‌ی تخیّل و خلاقیت فیلمی است که می‌تواند ادعای سینمای کودک و نوجوان را داشته باشد.

Problematicaa.com

سینمای کودک و نوجوان بعد از انقلاب در آینه‌ی فیلم‌های کانون پرورش فکری

کیارستمی در سال ۱۳۵۸ و در دورانی که کشور از شرایط اولیه انقلاب بیرون آمده و گام بعدی که تثبیت نظام جمهوری اسلامی بوده را در پیش‌گرفته بود برای کانون پرورش فکری با مدیریت جدید فیلمی مستند به‌نام «قضیه شکل اول،شکل دوم» را ساخت. این در شرایطی بود که تحولات فرهنگی در کشور هنوز به اوج خود نرسیده و بخشی از مناسبات حکومتِ پیش، در شکل و شمایل جامعه و رفتار اجتماعی مردم و تولیدات فرهنگی و هنری دیده می‌شد. در چنین شرایطی کیارستمی تصویری از مواجهه نسل نوجوان و دبیرستانی با پدیده‌ی نوظهور انقلاب را به تصویر کشید. کیارستمی در این فیلم از تجربیات فیلم‌های آموزشی که قبل انقلاب در کانون ساخته بود استفاده کرد. طرح یک مسئله‌ی مشخص، پرورش آن مسئله و درنهایت نتیجه‌گیری. موضوع این بار استعاره‌ای از اعتراض و انقلاب بود. فیلم اساساً هیچ نسبتی با تخیّل‌ورزی نوجوانانه نداشت. برعکس نگاه فیلم کاملاً سیطره‌ی ساختار آموزشیِ در پیش را در وضعیت جدید کشور نشان می‌داد. کیارستمی در این میان پا را یک گام فراتر گذاشته و با مصاحبه با عده‌ای از روشنفکران، سیاسیون و صاحب‌منصبان جدید، هنرمندان چهره و نام‌آشنا عملاً فضایی متناسب با سینمای بزرگ‌سالان را به وجود آورد. گویی او ازآنچه در آینده‌ی نزدیک بر روند کاری و تولیدات هنری کانون خواهد گذشت پیش‌گویی به مخاطب ارائه داده است. نوجوان در این فیلم همانند سایر اقشار جامعه ناگزیر از ادغام در شرایط انقلابی نشان داده‌شده است. روایت موازی و پاس‌کاری دائم میان نوجوانان دبیرستان و مصاحبه با بزرگان سیاسی و فرهنگی نشان از یکدست کردن شرایط ذیل

Problematicaa.com

ساحت خشک و جدی جامعه داشت که درواقع همان دنیای بزرگ‌سالان بوده است . این فیلم امروز تفسیر دقیق‌تری از شرایطی که بازنمایی کرده را به دست می‌دهد. حاکمیتِ ایدئولوژی و تناسب زیست روزمره با آن و روندی که نظام آموزشی برای نسل آینده‌ی ایران در حاکمیت انقلابی در نظر گرفته است در زیرمتن این فیلم دیده می‌شد. کیارستمی رندانه هم خود را در موضع جدید به‌مثابه‌ی کارمند کانون پرورش فکری قرارداد که فیلمی سفارشی درباره نگاه نسل بعدی انقلاب نسبت به پدیده‌ی اعتراض و انقلاب ساخته باشد، و هم همچون هنرمندی مستقل در زیرمتن اثر آنچه ایدئولوژی جدید در ساخت جامعه و نسل بعد در قالب نظام آموزشی در نظر داشت را به نمایش گذاشت. یکی از اولین تولیدات کانون در نظام جمهوری اسلامی نشان پررنگی از نگاه ایدئولوژیک بر عرصه‌ی آموزش داشت. نگاهی که کمترین سهمی برای تخیّل در نسل کودک و نوجوان قائل نبوده و جای آن را به جهت‌دهی فکری برای ساختن جامعه‌ای انقلابی داده بود. هرچند در سال‌های بعد از شدت این نگاه در تولیدات سینمایی کودک و نوجوان کاسته شد و فیلم «قضیه شکل اول و شکل دوم» به‌نوعی محصول دورانی قلمداد شده است که انقلاب در ساحت هیجانی خودش بر ذهن هنرمند ازیک‌طرف و مدیران فرهنگی از طرف دیگر اثر گذاشته بود.

یکی دیگر از تجربه‌های کیارستمی در کانون پرورش فکری که در نسبت با ایده‌های آموزشی نظام جمهوری اسلامی قرار داشت فیلم «مشق شب» ساخته‌ی سال ۱۳۶۷ بود. کیارستمی در این فیلم به سراغ کودکان دبستانی رفت. این فیلم باوجودآنکه بیشترین سهم بصری را به تصویر کودکان دبستانی اختصاص داده است اما درنهایت هیچ نسبتی با سینمای کودک و نوجوان

Problematicaa.com

ندارد. به‌نوعی پیداست که کیارستمی با ساخت چنین فیلمی و ارائه تصویری ترسناک از مواجهه‌ی کودکان با درس و مدرسه بیشتر از اینکه به ساخت یک فیلم سفارشی که نهاد بالادستی از او خواسته تن دهد، تصویر ذهنی خودش را به‌عنوان هنرمندی که نگاه مستقل به جامعه و تاریخ معاصرش داشته ارائه داده است. اینجا بازهم پای آرمان‌گرایی وسط کشیده می‌شود. اما نه از نوع آرمان‌گرایی ایجابی که در تولیدات دیگر کانون قبل انقلاب مشاهده‌شده بود، بلکه آرمان‌گرایی سلبی در برابر هژمونی ایدئولوژی آموزشی که نه‌تنها بستری برای پرورش خیال و ایجاد خلاقیت برای نسل آینده فراهم نکرده، بلکه با ترس و وحشتی که از شیوه‌ی آموزش در ذهن و جان کودکان انداخته امکان‌های زیست کودکانه را به حداقل رسانده است. به‌نوعی کیارستمی با این فیلم در وضعیت اجتماعی زمان خودش جایی برای تخیّل در زیست روزمره‌ی کودکان ندیده است که آن را دستمایه قرار داده و در جهت بسط و گسترش آن گام بردارد. او با «مشق شب» فیلمی عرضه کرده که هم هشداری به مدیران نظام آموزشی وقت باشد و هم تصویری از روش ایدئولوژیک آموزش برای آیندگان ارائه دهد. «مشق شب» تماماً فیلمی است که بافاصله از سینمای کودک و نوجوان در بستری از ایده‌های نقادانه برای پدران و مادران ساخته‌شده است. این فیلم که همان‌گونه که کیارستمی در ابتدای آن به مخاطب می‌گوید فیلمی سفارشی از طرف کانون پرورش فکری است بعد از تجربه‌ی درخشان فیلم «خانه دوست کجاست» در سال ۱۳۶۵ ساخته شد. «خانه دوست کجاست» که موجب شهرت جهانی کیارستمی شد و زمینه‌ساز سینمای خاص و طبیعت‌گرای او گشت. امتداد نگاه کیارستمی در این فیلم منجر به گسترش زبان ویژه‌ی او در سینما شد. زبانی که برای جهانیان بدیع و نوآورانه قلمداد شده و کیارستمی را با فیلم‌های دیگرش که در بستر طبیعت‌گرایی ساخته شد

Problematicaa.com

بر قلّه‌ی سینمای جهان نشاند. همین‌که کیارستمی دو سال پس از ساخت فیلم «خانه دوست کجاست» فیلمی مانند «مشق شب» را می‌سازد و به‌خصوص ابتدای فیلم بر سفارشی بودن آن تأکید می‌کند، نشان از نگاه دستگاه فرهنگی وقت به سینما دارد. «خانه دوست کجاست» فیلمی ساده و هنری از مواجهه‌ی نوجوانی روستایی با مفهوم دوستی است. شاید موفقیت‌های این فیلم چندان به مذاق مدیران وقت خوش نیامده که با فیلمی همچون «مشق شب» نگاه فرمایشی خودشان را به رخ هنرمند کشیدند. هرچند کیارستمی این‌قدر زیرک بود که از همان فیلم سفارشی اثری منتقدانه آفرید که در تاریخ سینمای ایران و در کارنامه‌ی سینمایی خودش ماندگار شد. «خانه دوست کجاست» تا حد زیادی در خلق جهان کودکانه موفق عمل کرده است. اما باوجوداینکه در این فیلم کیارستمی تلاش کرده تا نگاهی بی‌واسطه به جهان نوجوان فیلمش بیندازد به‌گونه‌ای که فرم فیلم به سمت یک مینی‌مالیسم ناتورالیستی نزدیک شده و از عناصر درام و صحنه تا حد زیادی کاسته شده است و فیلمساز تلاش کرده جهان ساده و بی‌آلایش زیست روستایی را به فرم اثرش نزدیک کرده و در آن بازتاب حقیقی‌تری از وضعیت زیسته‌ی کاراکترهای فیلم به دست دهد، بااین‌وجود بازهم جای چندانی برای تخیّل وجود ندارد. گویی فیلمساز امکان‌های خیال‌ورزانه را متناسب با زیست روستایی و ساده‌ی نوجوان فیلم ندیده و در نمایش نزدیک‌تری به واقعیت زیسته‌ی او آن‌قدر عنصر سادگی را پررنگ کرده که جایی برای خیال‌ورزی نوجوانانه باقی نمانده است. هرچند همین سادگی که از جهان زیسته‌ی کاراکتر فیلم گرفته‌شده و به فرم آن راه پیداکرده است تلاش در ایجاد نسبت مستقیم با واقعیت داشته، اما این واقعیت در همین شکل ساده و بی‌آلایشش آن‌قدر هولناک جلوه می‌کند که امکانی برای تخیّل باقی نمی‌گذارد. اینجاست که در وفاداری فیلمساز به واقعیت مدنظرش

Problematicaa.com

نوعی آرمان‌گرایی نهفته است. تلاش نوجوان فیلم برای رساندن دفتر مشق دوستش در سخت‌ترین شرایط، نوعی آرمان‌گرایی مطلق در این فیلم است. آرمان‌گرایی که هرچند فیلمساز مستقیماً آن را به مفهومی آموزشی تبدیل نکرده و از شعارزدگی پرهیزکرده است، اما چنان با زیست کاراکترهای روستایی فیلم عجین شده که به موتیف اصلی فیلم تبدیل‌شده است. هرچند اینجا ردی از دخالت سابجکتیو مؤلف-هنرمند در نمایش آرمان‌گرایی نیست. یعنی کیارستمی فیلمساز روشنفکری نبوده که آرمانی را از قبل در ذهن داشته که در قالب داستانی با محوریت کودک و نوجوان به شکل استعاری نشان دهد. او آرمان را در خود زیستن و در اوج ساده زیستن دیده است. هرچه هست ردی از تخیّل در فیلم مشاهده نمی‌شود. اما بااین‌وجود درنهایت فیلمی از سینمای کودک و نوجوان شاهد هستیم که بیش از اینکه بستری برای امکان‌های خلاقیت در مخاطب این رده سنی فراهم کند، به خوراک مناسبی برای نگاه جشنواره‌های جهانی تبدیل شد. قطعاً سادگی زیسته و ردپای آرمان در کمینه‌ای از زندگی آن‌قدر با زیست-جهان غربی فاصله داشته که فیلمی همچون «خانه دوست کجاست» برای جشنواره‌های غربی اثری بدیع به نظر برسد. درنهایت این فیلم نیز باوجوداینکه در خلق جهان نوجوانانه در نسبت نزدیک با نگاه نوجوانان بوده، بیشتر در تیررس نگاه منتقدین جدی سینما قرار گرفت و سهم کمتری برای کودکان و نوجوانان قائل شد.

آرمان‌گرایی در فیلم‌های کانون پرورش فکری بعد انقلاب در یک اثر شاخص دیگر هم قابل‌مشاهده است. «باشو غریبه کوچک» ساخته‌ی بهرام بیضایی(۱۳٦٤). این فیلم که درصدد پیوند میان شمال و جنوب کشور به میانجی یک نوجوان جنگ‌زده است بیش از هر اثر دیگری آرمان‌گرایی را

Problematicaa.com

مدنظر داشته است. بیضایی با سابقه‌ای درخشان در سینمای قبل و بعد از انقلاب همواره فیلمسازی با دغدغه‌های روشنفکری بوده است. «باشو...» به دعوت کانون از بیضایی ساخته شد. هرچند بیضایی همان مضامین همیشگی مدنظر خودش را در این فیلم به نوع دیگری تکرار کرده است. دغدغه هویت، انسان‌گرایی رادیکال، نگاه به تاریخ (حال این بار تاریخی که در زمان ساخت فیلم درگیر آن بوده است) و استعاره‌ی ایران. همه‌ی این‌ها در فیلمی که در ظاهر سینمای کودک و نوجوان را یدک می‌کشد مشاهده‌شده است. نوجوان فیلم بیضایی درگیرو دار جنگ و آوارگی دچار بزرگ شدن زودرس شده است. همین مفهوم آوارگی دستمایه‌ی اصلی دور شدن از جهان تخیل کودکانه و ورود به طرح مضامین آرمان‌گرایانه شد. هرچند بیضایی ردپایی از تخیل را در چند نما از حضور خیالی مادر باشو نشان داد اما درکل فیلم درگیر یک آرمان روشنفکرانه بوده است. آرمانی که اتفاقاً بیضایی در مقابل ایدئولوژی حاکم بر سینمای دفاع مقدس در آن سال‌ها قرار داد. فیلم بیضایی درنهایت فیلمی ضد جنگ است. آرمان مدنظر بیضایی در همین نگاه ضدجنگ او پیداست. آرمانی که نقطه‌ی مقابل ایدئولوژی حاکم بوده است. هرچه جنگ در سینمای دفاع مقدس تقدیس شده و با امر والا یکسان دانسته می‌شد، بیضایی از جنگ بهانه‌ای برای خروج از آن و پیوستن به صلح و دوستی ایجاد کرد. این دقیقاً آرمان انسانی فیلمساز بود. هرچند همین آرمان را با امکان‌های بیشتری برای تخیّل می‌شد نشان داد، اما فیلم چه در فرم با توجه به قاب‌بندی‌ها و میزانسن‌های عمیق و چرخشی و چه در زیرمتن اثر در قالب پیام واضح و مشخص‌اش از تخیّل کودکانه فاصله گرفته و به ساحت طرح مفاهیم عمیق انسانی و حتی فلسفی غلتیده است. ازاین‌رو بازهم شاهد فیلمی هستیم که از دریچه‌ی نگاه سینماگر روشنفکر به جهان کودک و نوجوان ساخته‌شده است.

Problematicaa.com

یعنی نوجوان فیلم سوژه‌ی نگاه متعهدانه‌ی فیلمساز به جهان است. نگاهی که در تقسیم‌بندی سینمایی جزو سینمای بزرگسالان به‌حساب آمده و کمتر سینمای کودک و نوجوان به شمار می‌رود. بیضایی در فیلم «باشو غریبه کوچک» آرمان مدنظر خودش که برگرفته از نگاهی انسان‌گرایانه با محوریت هویت ایرانی بوده است را در برابر هژمونی ایدئولوژیک حاکمیت که همانا به‌واسطه‌ی درگیر بودن در جنگ طی آن سال‌ها انتظارش از سینما بازنمایی ایدئولوژی در نسبت با جنگ به‌مثابه‌ی امر مقدس بوده است قرار داد. نگاه بیضایی در این فیلم نه تقدیس جنگ، بلکه عملاً نگاهی بود که این فیلم را به اثری ضد جنگ تبدیل کرد.همین نگاه منجر به سرنوشت تلخ این فیلم شد. فیلمی که هیچ‌گاه فرصت اکران عمومی پیدا نکرد و خود بیضایی هم همواره از این مسئله به‌عنوان یک حسرت در کارنامه‌ی هنری‌اش نام برده است. پس باوجوداینکه در این فیلم بیضایی به ایدئولوژی مطلوب دستگاه فرهنگی و سیاسی حاکم پشت کرده و فیلمی خلاف آن جریان ساخته است، اما عملاً این مسیر را با طرح یک آرمان دیگر طی کرده است. باز هم در این فیلم آرمان بر تخیّل در ساخت جهان کودکانه چربیده است.

امیر نادری در فیلم «دونده» از نگاه مستقیم و آرمان‌گرایانه‌ی خودش در «سازدهنی» فاصله گرفته است. هرچه «سازدهنی» فیلمی استعاری به شمار رفته که ایده‌ی کلانی همچون استعمار را در زیرمتن اثر قرار داده و به‌وضوح در ذهن مخاطب کرده است، «دونده» نگاهی بی‌واسطه به جهان زیسته‌ی نوجوانی جنوبی دارد. نوجوانی که هرچند بی‌خانمان بوده و برای معیشت بسیار سختی‌کشیده است، اما آنچه موتور محرک او در زندگی شده قدرت خیال است. او که با دیدن هواپیماهای کوچک سودای پرواز در سر دارد، قوه

Problematicaa.com

خیال خودش را به پرواز درآورده و از پاهایش بال‌هایی برای پرواز ساخته است. استعاره‌ی دویدن مدام در فیلم توسط امیرو ناشی از همین میل به پرواز است. نادری برای نشان دادن جهان خیال‌ورزانه نوجوان فیلم، رو به‌سوی تصاویر ذهنی نیاورده است. بلکه زیست روزمره‌ی او را همچون یک خیال‌پرداز به تصویر کشیده است. اینجاست که دویدن‌های مکرر امیرو به‌مرور برای تماشاگر از دویدن صِرف فراتر رفته و به یک وضعیت ذهنی تبدیل می‌شود. امیرو دائم در حال دویدن است چراکه می‌خواهد پرواز خیال خودش را در دویدن‌های دیوانه‌وار نشان دهد. ازاین‌رو «دونده» باوجوداینکه بستر بسیار مساعدی برای طرح آرمان‌گرایی و شعارهای انسانی و اجتماعی دارد، دقیقاً در محدوده‌ی خیال‌پردازانه‌ی نوجوان فیلم باقی‌مانده و به اثری درخور در سینمای کودک و نوجوان تبدیل‌شده است.

درنتیجه

سینمای کودک و نوجوان در تاریخ سینمای ایران به مدد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۴۹ شکل‌گرفته است. فعالیت‌های کانون بعد انقلاب با دعوت از سینماگران کارآزموده و روشنفکری که قبل انقلاب نیز با کانون همکاری داشتند تا دهه‌ی هفتاد ادامه داشت. این سینماگران که نگاهی روشنفکرانه به پدیده‌های اجتماعی داشتند عمدتاً چه قبل و چه بعد انقلاب به دنبال طرح مفاهیم کلان در فیلم‌هایشان بودند. مفاهیمی که قبل انقلاب متأثر از فضای سیاسی روشنفکرانه به ایده‌های چپ و مفاهیم اومانیستی تنه می‌زد و بعد انقلاب به‌نوعی با زاویه در برابر ایدئولوژی حاکم قرار داشت . در هر دو صورت این رویکرد به نگاهی آرمان‌گرایانه در ذهن و تولیدات هنری این

Problematicaa.com

فیلمسازها تبدیل شد. به همین دلیل سینمای کودک و نوجوان به‌خصوص در میان تولیدات سینمایی کانون پرورش فکری کمتر امکان‌های تخیّل که لازمه‌ی اصلی این سینما است را ایجاد کرد. این تخیّل هم در روایت داستان‌های خیالی در فیلم‌ها باید دیده شود و هم در ایجاد بسترهای لازم برای خلاقیت کودکان و نوجوانان نقش داشته باشد. به‌نوعی مخاطب سینمای کودک و نوجوان دقیقاً باید همین طیف کودک و نوجوان باشد و حتی اگر بزرگ‌سالان به تماشای فیلم‌های این حوزه بنشینند در دل جهان فیلم، خودشان را کودک بینگارند. چیزی که در سینمای کودک و نوجوان و به‌خصوص در فیلم‌های کانون پرورش فکری که چه قبل و چه بعد انقلاب متولی اصلی این حوزه بود کمتر به چشم می‌خورد. با پایان جنگ فیلم‌هایی در حوزه‌ی کودک و نوجوان ساخته شد که امکان‌های تخیّل بیشتری برای مخاطب کودک و نوجوان فراهم می‌کرد. البته اصلی‌ترین ابزار این فیلم‌ها داستان‌های خیالی و متناسب با این رده‌ی سنی بوده است. یکی دیگر از نقاط ضعف اساسی سینمای کودک و نوجوان به‌خصوص بعد انقلاب و بازهم در میان تولیدات کانون پرورش فکری جهان صرفاً پسرانه است. حذف زن و شخصیت‌های کودک و نوجوان دختر در این سینما علاوه بر نگاه جریان حاکم فرهنگی به شکل ناخودآگاه توسط خود هنرمندان نیز صورت گرفته است. این مسئله بسیار مهم و کلیدی بوده و به یک آسیب‌شناسی جدی در مطالعات سینمای ایران نیاز دارد.

بعدالتحریر: نسخه‌ی پیشینِ این مقاله در شماره چهارم کتاب سینماتوگراف منتشر شده بود.

Problematicaa.com