



Research Article

Vol 15, Issue 2, Autumn -Winter 2025, Ser 30, PP: 147-160

Title: **A Correctional Center in the Amusement Park: A Critique of the Place of Imagination in Children's Cinema**

Authors: **Zahra Saberi Tabrizi*** 

Abstract: There is a frequent pattern in the structure of the cinematographic works for children which seems to work against the nature of children's cinema because, instead of institutionalizing the element of imagination in the children's minds for the aim of freedom and the desire for discovery, it leads to children's fear of imagination. The present research examines the category of childhood, the educational role of children's works and the place of imagination in children's films, and tries to depict the steps that the child hero goes through in the movie to neutralize the initial tension. To do so, the place of imagination in selected works of children's films from before the revolution on 1979 to the decade of 1990s was investigated and the model of fantasy used in these works was identified. The findings show that the entrance and the exit of the hero to the world of imagination follow a pattern which, mainly because of its educational goal, prevents children from watching a work produced for them without being afraid of what is presented to them as imagination. By highlighting this pattern, which includes "initial tension, searching for a solution, and returning with regret to the original state", the present research compares imagination to a juvenile correctional center built in an amusement park. Although this pattern is accepted all over the world and seems to help children to adapt to the real world, when looked at from the perspective of hero's journey model, the hero's return is not a "return with elixir". After going through the steps that are in front of him/her, the child hero finally returns to the point of peace as if there was no journey at all! The only result of his/her so-called journey is regret. Such a pattern weakens the place of imagination in children's films and prevents children from engaging in imagination.

Key words: children's films, imagination, patterns

Received: 2023-05-03

Accepted: 2023-12-02

* PHD in Persian Language and Literature of Alzahra University, Tehran, Iran,
z.saberi88@yahoo.com.


DOI: 10.22099/JCLS.2023.46985.1980



COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.



دارالتأدیبی در شهر بازی: نقدی بر جایگاه تخیل در سینمای کودک

زهرا صابری تبریزی * 

چکیده

در آثار سینمایی مربوط به حوزه‌ی کودکان، الگویی مکرر در ساخت‌مایه‌ی آثار وجود دارد که الگوی تکرارشونده است. به نظر می‌رسد این الگو ضد ماهیت فیلم کودک عمل می‌کند و به‌جای اینکه عنصر تخیل را در راستای آزادی، رهایی و میل به مکاشفه در ذهن کودکان نهادینه کند، برعکس، مایه‌ی آزرده‌گی خاطر و وحشت کودکان از خیال‌پردازی می‌شود. در پژوهش حاضر، ضمن بررسی مقوله‌ی کودک‌گی، نقش تربیتی آثار کودک، جایگاه تخیل در فیلم کودک و مراحل‌ی که قهرمان کودک در فیلم طی می‌کند تا تنش اولیه را خنثی کند، به تصویر کشیده شده است. بدین منظور، جایگاه تخیل در آثار منتخب سینمای کودک از پیش از انقلاب ۱۳۵۷ تا دهه‌ی ۹۰ بررسی شده و الگوی تخیل به‌کاررفته در این آثار برجسته شده است. معیار انتخاب فیلم‌ها این بوده است که پس از تنش اولیه‌ی قهرمان در فیلم، عنصری از عالم تخیل، مثل جهانی دیگر یا موجودی خیالی، به جهان کودک وارد شود و تجربه‌ای را همراه با سفر قهرمانی برای او رقم بزند. این ورود و خروج قهرمان به عالم خیال در فیلم از الگویی تبعیت می‌کند که فیلم‌سازان به‌منظور اهداف تربیتی آن را بر ساخته‌اند. این الگو مانع از آن می‌شود که کودکان بدون واژه‌ی آنچه به‌مثابه خیال‌پردازی به آن‌ها معرفی می‌شود، به تماشای اثری پردازند که برای آن‌ها تولید شده است. پژوهش حاضر با برجسته‌کردن این الگو که شامل «تنش اولیه، جست‌وجوی راه‌حل و بازگشت با پشیمانی به حالت اولیه» است، تخیل را به‌منزله‌ی دارالتأدیبی که در شهر بازی بنا شده باشد، پیش روی کودکان به‌تصویر می‌کشد. با اینکه این الگو در همه‌ی دنیا پذیرفته شده و به نظر می‌رسد که به کودک کمک می‌کند تا با جهان واقعی سازگار شود، براساس الگوی سفر قهرمان، بازگشت قهرمان در ساختار فیلم کودک، «بازگشت با اکسیر» نیست. قهرمان کودک پس از طی مراحل‌ی که پیش روی او قرار دارد، در نهایت، چنان به نقطه‌ی آرامش بازمی‌گردد که گویی اصلاً

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران z.saberi88@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۹/۱۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۲/۱۴

DOI: 10.22099/JCLS.2023.46985.1980

شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳



سفری در کار نبوده است! تنها حاصل سفر کذایی او پشیمانی است. این الگو، جایگاه تخیل را در فیلم کودک متزلزل کرده و کودک را از خیال‌ورزی رهایی بخش بازمی‌دارد.

واژه‌های کلیدی: الگوی مکرر، بازگشت بدون اکسیر، تخیل، سفر قهرمان، فیلم کودک.

۱. مقدمه

«ساده‌ترین تعریف تخیل این است: توانایی شخص در به‌وجود آوردن تصاویری که فارغ از چگونگی و وضعیت، نمی‌توانند واقعی باشند؛ زیرا انسان متخیل می‌خواهد ترکیب و ساختار واقعیت را تغییر دهد» (جهان‌دیده، ۱۳۸۶-۱۳۸۷: ۱۴۲). تغییری که انسان دوست دارد در ساختار واقعیت اعمال کند، به‌منظور احساس رهایی از وضع موجود و پناه‌بردن به وضعیتی بهتر است. اگر تخیل درست هدایت شود، ممکن است رهایی‌بخشی خیال به عالم واقع هم، راه پیدا کند و راه‌حلی برای وضعیت حاضر ارائه دهد؛ اما گویا در عمل چنین نیست.

در آثار مربوط به گروه سنی کودکان، گرایش پدیدآوردن‌گان به نقب‌زدن به جهان خیال آشکار است. کمتر دیده می‌شود که اثری برای کودکان تولید شود که از عناصر خیال‌انگیز بی‌بهره باشد؛ گویی جهان کودک با خیال پیوند خورده است. کودک به‌سبب کم‌تجربگی در زندگی، با قواعد جهان واقعی آشنا نیست و از این‌رو همیشه درباره‌ی آن پرسش می‌کند. پرسش‌هایی که گاه از فرط سادگی، بزرگ‌ترها پاسخی برای آن‌ها پیدا نمی‌کنند. اما خیال‌ورزی کودکان با آنچه بزرگ‌ترها برای کودکان تصویر می‌کنند، تفاوت‌های ژرفی دارد. بخشی از این تفاوت به رویکرد بزرگ‌سالان به جهان خیال بازمی‌گردد. از منظر بزرگ‌ترها، آثار مرتبط با کودکان باید هدفی داشته باشد و زیبایی به‌تنهایی کفایت نمی‌کند؛ اما این هدف، معمولاً کودکان نیست. غلبه‌ی نگاه سطحی و آموزشی در آثاری که برای کودکان تولید می‌شود، چه در سطح ادبیات و چه در سینما، عامل مهم بی‌میلی کودکان به این عرصه‌هاست. کودک همان بزرگ‌سال قدکوتاه نیست که به او گفته شود دروغ بد است یا باید با دوستانش همکاری کند. برای ساختن اثری مناسب کودک، باید «ساختار ذهنی او و نیز تجربه‌ی او از زندگی» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۵) را کاملاً پیش نظر داشت.

هم مقوله‌ی «کودکی» و هم «کودکان»، سازه‌هایی اجتماعی‌ای هستند که تعیین حدود و ثغور آن‌ها جز به دست اوضاع اجتماعی صورت نمی‌گیرد که در فرهنگ‌های مختلف هم با یکدیگر متفاوت‌اند. در نتیجه، مقوله‌های مرتبط با کودک، مثل ادبیات کودک و سینمای کودک، خیالی است و به نظامی ارجاع دارد که بزرگ‌ترها ساخته‌اند و خود آن‌ها به آن نظام ارجاع می‌دهند و میزان ارزش آن را نیز تعیین می‌کنند (رک. زاپس، ۱۳۷۸: ۲۶۱ و ۲۶۲).

رابطه‌ی بزرگ‌سال با کودک در این فرایند، از نوع رابطه‌ای است که استعمارگران با مستعمره‌های خود دارند. کودکان، علی‌رغم تبلیغات فریبنده، هرگز آزاد نیستند، مگر در تخیلات خود. بزرگ‌ترها، با اجرای تصمیم‌هایشان برای ساختن و نمایش فیلم به کودک، سهم خود را از دنیای بی‌مرز تخیلات او طلب می‌کنند و می‌کوشند این آخرین سنگر مقاومت آنان را نیز به تصرف درآورند. مانند آنچه درباره‌ی ادبیات کودک گفته‌اند، سینمای کودک نیز راهی برای استعمار و تخریب کودک است (رک. رز، ۱۳۸۷: ۱۹۷).

برخی صاحب‌نظران اساساً از «امکان» یا «امتناع» مقوله‌ی ادبیات کودکان سخن گفته‌اند؛ به این معنا که امکان این امر را که بزرگ‌سالان بتوانند اثری برای کودک پدید آورند، زیر سؤال برده‌اند. ژاکلین رز می‌نویسد: «به یک معنا، هیچ نوع

ادبیاتی نیست که به صراحت بر تفاوتی پذیرفته شده، گسستی که بین نویسنده و مخاطب وجود دارد، تکیه کند. [درحالی که] داستان کودکان مخاطب خود را بیگانه‌ای در نظر می‌گیرد که بی‌شرمانه می‌کوشد او را به داخل بازی بکشد» (Rose, 1998: 59). رز کمی بعدتر اعلام می‌کند: «در پس پشت مقوله‌ی «ادبیات کودک» هیچ کودکی نیست، مگر آن کودکی که خود مقوله او را در آن گروه جای دهد. آن کودکی که خود دسته‌بندی ادبیات کودک نیاز دارد به خاطر اهداف خودش به حضور او باور داشته باشد» (Ibid: 65).

بزرگ‌ترها از هر فرصتی برای «آموزش» به کودکان استفاده می‌کنند. درست به همین دلیل جدایی جهان کودک از جهان بزرگسالان، تخیلی که آن‌ها به تصویر می‌کشند، نسبتی با دنیای کودکان ندارد و تنها محمل ارزش‌های دنیای بزرگ‌ترهاست. بزرگ‌ترها گمان می‌برند که می‌توانند جهان کودکان را تصرف کنند و تخیل را همچون دالانی مخفی به کار بگیرند که از آنجا می‌توان به ذهن کودک راه جست و مدرسه‌ای در آن بنا کرد. احتمال اینکه ساخت این مدرسه با استقبال کودکان روبه‌رو شود فراوان است؛ اما اثری که تجربه‌ی چنین تخیلی در ذهن کودک بر جا می‌گذارد، در آینده پای او را از دنیای خیال قطع می‌کند. ادبیات کودک و فیلم کودک جهان‌هایی است که دست تصرف بزرگ‌ترها در آن‌ها باز است و آن‌ها با استفاده از سلطه‌شان بر سرزمین رؤیایها، قصد دارند تخیل کودک را به نفع محکم کردن جایگاه خودشان مصادره کنند. اگر این کار فقط با نیت نجیبانه‌ی آموزش کودکان صورت می‌گرفت، می‌شد توجیهی برای آن پیدا کرد، اما مشکل وقتی خود را نشان می‌دهد که تخیل به ابزاری در دست بزرگ‌ترها تبدیل می‌شود تا در خدمت تداوم سلطه‌ی بزرگ‌ترها و القای فکر همه‌چیزدانی آن‌ها به بچه‌ها باشد. ترسیم عواقب شوم نافرمانی از بزرگ‌ترها در قالب خیالی که صورتی معصومانه دارد، اما بعداً چهره‌ی کربه‌ش را نشان می‌دهد، هدف بزرگ‌ترها از کشیدن کودکان به جهان خیال است. هدفی که به هیچ‌وجه معصومانه نیست و پایگاه تخیل را به‌عنوان عنصری رهایی‌بخش در آینده‌ی کودکان متزلزل می‌سازد. اگر اثری در ضمن آموزش هنری، واجد ارزش هنری باشد و هنر و زیبایی را که مستقیماً با دنیای کودکی در پیوند است، در راه آموزش قربانی نکند، توفیق بزرگی حاصل کرده است. کودک، پیش از هر چیز، در پی لذت است و تا لذتی کسب نکند، توجهی به آنچه به او عرضه می‌شود، نشان نمی‌دهد (رک. Collie & Slater, 1987: 26-28). اگر هم آموزشی در ضمن اثر القا می‌شود، لزوماً باید پیچیده در لفافه‌ی هنر و کاملاً غیرمستقیم باشد و جنبه‌های هنری اثر باید بر جنبه‌های آموزشی آن بچربد. سیطره‌ی دیدگاه آموزش‌محور در عرصه‌ی کودکی، باعث شکل‌گیری تقابل «بالغ-نادان» می‌شود و کودک را بزرگ‌سالی کودن به تصویر می‌کشد که در توانایی‌های او نقصی وجود دارد.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی سینمای کودک انجام شده‌اند، بسیارند. این دسته پژوهش‌ها را می‌توان به چند گروه تقسیم کرد: گروه اول، آثاری که به نقد برخی فیلم‌ها پرداخته‌اند؛ گروه دوم، آثاری هستند که به جایگاه تعلیم و تربیت در سینما پرداخته‌اند؛ در گروه سوم، موضوعات گوناگون در سینمای کودک ایران بررسی شده است. در گروه چهارم، بایده‌ونبایدهای سینمای کودک بررسی شده است. گروه‌های دیگر را می‌توان به آسیب‌شناسی سینمای کودک و اهداف

و چشم‌اندازهای این سینما اختصاص داد، اما مرتبط‌ترین آثار با پژوهش حاضر، کتاب‌هایی است که از منظر نقد فیلم‌های کودک و نیز مسائل مربوط به فیلم‌نامه‌نویسی به سینمای کودک نگریسته‌اند. برخی از این آثار به قرار ذیل‌اند: مزدا مرادعباسی در کتاب *رؤیاهاتو از دست نده* (۱۳۹۱) که بررسی سینمای کودک و نوجوان محمدعلی طالبی پرداخته است، کوشیده است مسیر سینمای کودک را ترسیم کند. این کتاب از روشمندی بی‌بهره است. در فصل اول تلاش نویسنده بر این بوده است که سینمای کودک و نوجوان ایران را با سینمای هالیوود مقایسه کند و در فصل بعد با طالبی و نویسنده‌ی برخی فیلم‌نامه‌های او، هوشنگ مرادی کرمانی، مصاحبه کرده است. گزارش یک نظرسنجی که برترین آثار مربوط به سابقه‌ی چهل‌ساله‌ی سینمای کودک و نوجوان ایران را به انتخاب انجمن نویسندگان و منتقدان سینما منتشر کرده است (۱۳۹۷)، بهترین فیلم‌های این ژانر سینمایی را در بخش‌های مختلف معرفی کرده است که شامل بهترین فیلم‌نامه، بهترین کارگردان، بهترین بازیگران دختر و پسر کودک و نوجوان، بهترین فیلم کودک و بهترین فیلم نوجوان است. کتاب *آسیب‌شناسی سینمای کودک و نوجوان* (۱۳۸۷) که در آن امیر فرض‌اللهی با اهالی سینما گفت‌وگو کرده و نقاط قوت و ضعف انگاره‌های حاکم بر ذهن متولیان سینمای کودک را واکاوی کرده است، اما به مبحث مدنظر این پژوهش نپرداخته است. کتاب *تأثیر سینما در کودکان و نوجوانان از جلال ستاری* (۱۳۴۵) به بررسی روان‌شناختی سینمای کودک و نوجوان پرداخته است. باتوجه‌به این پیشینه، هیچ‌یک از پژوهش‌ها از منظر این پژوهش سینمای کودک را واکاوی نکرده‌اند.

۳. پرسش‌های پژوهش

در پژوهش حاضر، سه پرسش مطرح شده است: در فیلم‌های ایرانی سینمای کودک، چه هنگام کودکان به عالم تخیل پناه می‌برند؟ عالم تخیل برای کودک و حل موضوع تنش چه می‌کند؟ در بازگشت به جهان واقعی چه اتفاقی رخ می‌دهد؟

۴. بحث و بررسی

از دیدگاه ساختارگرایان، ژرف‌ساخت‌ها هستند که تعیین می‌کنند روساخت درنهایت چگونه باشد. این ژرف‌ساخت است که الگویی معنادار در خود نهفته دارد و این الگو اگر در چارچوبی مشخص بازنمایی شود و در بیرون تبلور یابد، صاحب معنا می‌شود. متون در معنای کلی که شامل تصویر نیز می‌شود، در دیدگاه ساختارگرایان ساختاری مشترک دارند (رک. کالر، ۱۳۸۸). «ساختارگرایی به‌ویژه در پی اکتشاف رابطه‌ی نظام ادبیات با فرهنگی است که این نظام بخشی از آن است» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۸).

اگر مقوله‌ی فیلم کودک را «یک پدیده» در نظر بگیریم که اجزای آن به هم وابسته‌اند، آن‌گاه می‌توان درک کرد که چرا همه‌ی فیلم‌های کودکی که در آن‌ها به‌گونه‌ای شخصیت اصلی وارد دنیای خیالی می‌شود، ساختاری یکسان دارند و بعد می‌توان دلالتی را که کلیت این ساختار به آن اشاره می‌کند هم دریافت. به‌نظر می‌رسد الگوی ثابتی در بیشتر فیلم‌های کودک ایرانی و غیرایرانی در ورود کودک، گردش کودک و خروج کودک از عالم خیال تکرار شده است.

چنان‌که گرین و لبیهان نیز اشاره کرده‌اند، این ساختار هرچند طوری نمایش داده می‌شود که طبیعی به نظر بیاید، در واقع مصنوعی است (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۹۸).

بررسی ارتباط میان اعضای تشکیل‌دهنده‌ی این ساختار نشان می‌دهد که جایگاه خیال در نظر سینماگران کجاست و خیال‌ورزی چه کارکردی در سینمای کودک دارد تا بتوان جایگاه خیال را اصلاح کرد و امر آموزش را که هدف اول سینماگر است، به امری مابعدی در سینما تبدیل کرد. بدین منظور، تمام فیلم‌های سینمای ایرانی کودک که در آن‌ها تخیل کودک نقش دارد، بررسی شده و از میان آن‌ها هفت فیلم انتخاب شده است که در دوره‌های گوناگون فیلم کودک، نماینده‌ی تفکر تولیدکنندگان فیلم کودک است. در جستار حاضر، علت ورود کودک به جهان خیال، محتوای جهان خیال‌انگیز و چگونگی خروج کودک از جهان خیال در فیلم کودک ایرانی بررسی شده است. نتیجه‌ای نیز که پس از خروج کودک از جهان خیال به دست داده می‌شود، مطالعه شده است. فیلم‌هایی که به این منظور بررسی می‌شوند، از ادوار گوناگون تاریخی سینمای ایران انتخاب شده‌اند و ملاک انتخاب فیلم، دربرداشتن صحنه‌هایی است که در آن‌ها کودک چیزی را تخیل می‌کند که آن چیز واقعیت را دیگرگون می‌کند و تأثیری مشهود در آن برجای می‌گذارد. فیلم‌های بررسی شده در جدول زیر معرفی شده‌اند:

جدول شماره‌ی ۱. مشخصات فیلم‌های بررسی شده

نام فیلم	سال ساخت	کارگردان
پاتال و آرزوهای کوچک	۱۳۶۸	مسعود کرامتی
شهر در دست بچه‌ها	۱۳۷۰	اسماعیل براری
کاکادو	۱۳۷۳	تهمینه میلانی
سلام بر فرشتگان	۱۳۸۹	فرزاد اژدری
پیشونی سفید	۱۳۹۱	جواد هاشمی
وروچک‌ها	۱۳۹۳	فرزاد اژدری
حقه‌باز دم‌دراز	۱۳۹۶	علیرضا محمودزاده

۴.۱. قهرمان کودک در فیلم کودک ایرانی

الگوهای قهرمان کودکی که در فیلم‌های کودک ایرانی ترسیم شده‌اند، بیشتر از احساس تنهایی رنج می‌برند. ذائقه‌ی فرهنگی ایرانی، اغلب، کودک را موجودی تنها تصور کرده است که کوشش‌هایش را برای یافتن دوست شکل می‌دهد. شخصیت اصلی بهترین فیلم‌های کودک در سینمای ایران، همواره تنهاست و حتی از جانب دیگری‌های مهم^۱ یعنی پدر و مادر، معلم و دوستان، هدف بی‌اعتنایی یا تهدید قرار می‌گیرد.

تنهایی احساساتی از نوع گم‌گشتگی، نداشتن هدف، سرگردانی و احساس دوست‌داشتنی نبودن و نداشتن حامی را در پی دارد و در جهان واقعی، هنگامی که دنیای فیلم به پایان رسیده است، کودک را همچون گویی معلق در هوا نگاه

^۱ Significant other

می‌دارد که نمی‌داند مأوایش کجاست. پسرک فیلم «نان و کوچه» عباس کیارستمی (۱۳۴۹) که برای رویارویی با تهدید سگ در کوچه هیچ همراهی نیافت، بزرگ‌ترها به او هیچ اعتنائی نکردند و حتی مادر نیز، بیش از توجه به او، به پاییدن اطراف کوچه توجه نشان داد، در تجربه‌ی خود از امر غریب تنها بود. «گلنار» در تجربه‌ی کامبوزیا پرتوی (۱۳۶۷) که برپایه‌ی یک فولکلور روسی نوشته شد، از داشتن پدر و مادر محروم ماند و برای همین در دام خرس‌ها گرفتار آمد. شخصیت «گلناز» در «کاکادو» (۱۳۷۳) ساخته‌ی تهمینه میلانی، از بی‌توجهی والدین به دنیای تخیل می‌گریزد و با شخصیتی غیرواقعی که به دلیل رانده‌شدن از سیاره‌اش با او احساس نزدیکی می‌کند، همراه می‌شود. «علی» در «علی و غول جنگل» ساخته‌ی بیژن بیرنگ و مسعود رسام (۱۳۶۹) بدون پدر و مادر بزرگ می‌شود و او نیز به مرد جنگلی پناه می‌برد که مثل خود او بسیار تنهاست. «وحید» در «پاتال و آرزوهای کوچک» ساخته‌ی مسعود کرامتی (۱۳۶۸)، مانند نامش، موجودی تنهاست که نیروی تخیلش شخصیتی دوست‌داشتنی را از سیاره‌ای دیگر احضار کرده است تا هرچند برای زمانی کوتاه، بتواند در جهانی که آن را دوست دارد زندگی کند. در «سفر جادویی» ساخته‌ی ابوالحسن داوودی (۱۳۶۹) «سینا» شخصیتی تنهاست که از ترس آزارهای پدر تحصیل کرده‌اش به ماشین لباس‌شویی پناه می‌برد و دادگاهی خیالی را تصور می‌کند که در آن، آرزوی همیشگی او، یعنی دادخواهی از پدر ناراضی و بدخلقش، برآورده می‌شود. در «دونده» ساخته‌ی امیر نادری (۱۳۶۳) «امیرو» کودک تنهایی است که فقدان‌هایش، او را ناچار می‌کند از راه‌های سخت گذر کند تا درنهایت، به آنچه در جست‌وجوی آن است دست یابد. در «گره‌ی آوازه‌خوان» کامبوزیا پرتوی (۱۳۶۹) «گلدونه و حسن» در پرورشگاه زندگی می‌کنند. حتی شخصیت محبوب «کلاه‌قرمزی» در فیلم سینمایی ایرج طهماسب (۱۳۷۳) از داشتن پدر و مادر محروم است و روی پشت بام زندگی می‌کند. شخصیتی که کلاه‌قرمزی او را «خاله» می‌نامد و از فرط بداخلاقی و برای جلوگیری از تنبیه، او را خوش‌اخلاق می‌نامد، هیچ نشانی از دوستی و آشتی ندارد. در مدرسه نیز معلم روی خوش به او نشان نمی‌دهد و در نخستین تجربه‌ی او از حضور در مدرسه، اخراجش می‌کند. انگیزه‌ی او برای رفتن به شهر و دیدار مجری تلویزیون، دیده‌شدن و دوست‌داشته‌شدن است. این کودک به هر کاری دست می‌زند تا دیده شود، مفید پنداشته شود و دوست داشته شود.

شاید احساس بیگانگی و ناامنی عمیقی که در ناخودآگاه جمعی ایرانیان نهفته است، مایه‌ی اشتیاق وافر دیده‌بانان جامعه، هنرمندان، به مضامینی از این دست باشد. تجربه‌ی خود سینماگران در دوره‌ی کودکی نیز در این میان مؤثر است. امیر نادری، کارگردان «دونده»، در جایی گفته است: «من همان امیرو هستم که سعی کردم خودم را از شرایط گذشته‌ام بیرون بکشم و این داستان زندگی من است» (صلح‌جو، ۱۳۷۰: ۱۱۱).

راضیه و برادرش در «بادکنک سفید»، مثل آنچه کاراکتر سرباز به زبان می‌آورد، غریب‌هایی هستند که غریبه نیستند. این استعاره‌ای است که شخصیت کودک را در فیلم کودک دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ می‌سازد. بیگانه‌هایی که مثل ارواح سرگردان در میان تعداد گیج‌کننده‌ای از بزرگ‌ترها برای دست‌یافتن به جایگاه خود می‌جنگند. در «بادکنک سفید» جعفر پناهی (۱۳۷۳) پسر خانه مجبور است پیت سنگین نفت را حمل کند، کفش‌های پدر را واکس بزند و برای خریدن لوازم حمام پدر چندبار به خیابان برود. راضیه‌ی کوچک، با وجود التماس به مادر، موفق نمی‌شود پول خرید ماهی را از مادر بگیرد، اما پسر می‌تواند! هیچ‌کدام از جماعتی که دور مارگیر جمع شده‌اند، پول کودک را از او پس نمی‌گیرند، ماهی‌فروش کودک را مسخره می‌کند و باورش نمی‌شود که پول گمشده همان بوده است که کودک ادعا می‌کند. در

«کیسه‌ی برنج» محمدعلی طالبی (۱۳۷۵)، «جیران»، کودک پنج‌ساله‌ی قصه، علاوه‌براینکه از بی‌توجهی والدین در رنج است، از جانب بقیه‌ی بچه‌های بزرگ‌تر خانواده نیز که آموخته‌اند کوچک‌تر را ناچیز بشمارند، زیر فشار است؛ هرچند چنان در دنیای کوچک خود غرق است که تلاش‌های او برای مقابله با آنچه ناخوش می‌داند، موقعیت‌های نازک و دلچسبی در فیلم ایجاد می‌کند. دوستی او با پیرزن همسایه که موقعیتی فرودست همچون خود او دارد، جاذبه‌ی زیبایی به فیلم بخشیده است. او ضعف‌های معصومه‌خانم را جبران می‌کند: «هم ازت تندتر می‌رم، هم چشمم خوب می‌بینه!»^(۱) در «چکمه» اثر محمدعلی طالبی (۱۳۷۱)، کودکی که در محل کار مادرش مزاحم تلقی می‌شود و مادر برای سرگرم کردن او و در خانه نگره‌داشتنش چکمه‌ای برای او می‌خرد، لنگه‌ی کفش را گم می‌کند و پس از ماجراهایی درمی‌یابد که چیزی هست که از چکمه‌ی او مهم‌تر است. چنین است که فیلمسازان این دوره، فیلم را به محملی برای بیان زندگی خود تبدیل می‌کنند.

۲.۴. کودک گریزنده به خیال

خیال در فیلم کودک ایرانی با آرمان‌گرایی ایدئولوژیک پیوند یافته است. پس از پیروزی انقلاب، «جامعه چه از نظر ساختار سیاسی و چه از نظر وضعیت اجتماعی، توجهی به 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 را می‌شد دید. 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 از انقلاب تبدیل به نهادی وابسته شد که ذیل گفتمان قدرت و ایدئولوژی حاکم تعریف می‌شد. در این میان، تخیل با عنوان مهم‌ترین فاکتور تولید آثار هنری برای کودک و نوجوان به محاق رفته و به‌خصوص در سینما کمتر جایی برای خیال‌پردازی کودکانه وجود داشت» (میربابا، ۱۴۰۰: ۲۸). در انیمیشن «راز سیاوش» (۱۳۹۶)، سازندگان اذعان کرده‌اند که «برای تخریب یک شخصیت قهرمان دیگر که اسطوره‌ای غربی است فیلم را ساخته‌اند» (روئین‌تن، ۱۳۹۶: مصاحبه). اما، آثار ایدئولوژیک وقتی موفق خواهند بود که مرام و مسلک خود را بدون هیچ تعصبی و به‌شیوه‌ای جذاب به روایت بگذارند. هدف فیلم‌ساز، به‌خصوص در فیلم کودک، باید ساختن جهانی نیکو برای مخاطبان باشد، نه ویران کردن جهانی که کودکانی دیگر، در جای دیگری از جهان، آن را دوست می‌دارند.

۳.۴. توصیف فیلم‌های کودک برحسب الگوی تخیل

در آثار دهه‌ی شصت و هفتاد که بخش اصلی سینمای کودک در ایران را شکل داده است، تلاش کودکان به جانب خیال می‌گریزد. شخصیت‌های این آثار، در واقعیت نمی‌توانند به آنچه آرمان خود می‌پندارند، دست یابند؛ از همین رو، خواه برای فرار از تنهایی و بی‌نصیبی و خواه برای گریز از فرهنگ مستبدانه‌ی حاکم بر خانواده، به جهان دلپذیر خیال سفر می‌کنند.

طبق نظریه‌ی رولان بارت، روایت توصیف از یک حالت به حالت دیگر است. او ساختار روایت را شامل وضعیت اولیه، نقش‌ها و وضعیت نهایی می‌داند. منظور او از نقش، کنش شخصیت‌های داستان است که روایت را جلو می‌برد. در فیلم‌های کودکی که ویژگی مدنظر پژوهش حاضر در آن‌ها گنجانده شده است، کنش شخصیت‌های داستان برای شکل دادن به دنیایی عمل می‌کند که قهرمان کودک آن را آرمانی می‌پندارد. در این جهان آرمانی، کودک هرآنچه را برای خود خشنودکننده می‌پندارد، انجام می‌دهد. اما چیزهایی که مایه‌ی خشنودی کودک است، همان‌هاست که کودک از انجامشان نهی شده است. در الگوی کنشی گرماس، با شش کنش‌گر مواجهیم که در سه‌دسته‌ی تقابلی جای می‌گیرند. گرماس مشارکین را به سه مجموعه‌جفت‌های متقابل تقسیم می‌کند: فاعل/مفعول؛ یاریگر/مخالف؛ فرستنده/گیرنده (رک. اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۰). در الگوی پراپ، کسی که قهرمان (فاعل) را به‌دنبال موضوع جست‌وجو می‌فرستد، اغلب ذینفع نهایی است (همان). نمودار این جفت‌های دوتایی در فیلم‌های منتخب به قرار ذیل است:

جدول شماره‌ی ۲. کنش‌گران شش‌گانه در فیلم‌های بررسی شده

نام فیلم	فاعل	مفعول	یاریگر	مخالف	فرستنده	گیرنده
پاتال و آرزوهای کوچک	وحید	رهایی از کنترل والدین	پاتال	بزرگ‌ترها	پاتال	وحید
شهر در دست بچه‌ها	بچه‌های شهر	رهایی از کنترل بزرگ‌ترها	بادبادک‌ها	بزرگ‌ترها	بادبادک‌ها	بچه‌ها
کاکادو	گلنار	تنهایی و بی‌توجهی والدین	موجود فضایی	والدین	موجود فضایی	گلنار
سلام بر فرشتگان	شادی	زنده‌ماندن مادر بزرگ	شخصیت‌های کارتونی	قوانین هستی	فرشته‌ها	شادی
پیشونی سفید	پیشونی سفید	رهایی از سلطه‌ی والدین	حیوانات جنگل	حیوانات بدجنس	خود قهرمان	خود قهرمان
وروجک‌ها	ساینا و سینا	رهایی از سلطه‌ی والدین	بچه‌های همسایه/والدین	والدین	والدین	ساینا و سینا
حقه‌باز دم‌دراز	عروسک‌های جورابی	معروف‌شدن	عروسک‌ها	عموپیرداد	میل به شهرت	عروسک‌ها

چنان‌که در جدول دیده می‌شود، فاعل‌های روایت داستانی که شخصیت‌های اصلی فیلم‌ها هستند، همگی از محدودیتی به جهان خیال می‌گریزند یا در جست‌وجوی امری که آن را می‌پسندند از جهان امن خود خارج می‌شوند. خروج از جهان امن که بیشتر آغوش خانواده است، باب سفری را پیش روی آنان می‌گشاید که در آن با تهدیدهایی روبه‌رو می‌شوند. نتیجه‌ی «سفر» در موضوع «سفر قهرمان» بازگشت با اکسیر است. به این ترتیب که قهرمان، پخته و آموخته از سفر بازمی‌گردد. اما در فیلم‌های کودک، این سفر تنها «پشیمانی» به ارمغان می‌آورد. این همان نقطه‌ی ضعفی است که فیلم‌های کودک با آن روبه‌رو هستند. تنها در برخی از فیلم‌هاست که تخیل رهایی‌بخش و نافه‌خسونت است؛ برای مثال، در «آب، باد، خاک» (۱۳۶۴)، امیر نادری «امیرو» دیگری را به‌تصویر می‌کشد که از خسونت و خشکی سرزمینی که حضور او برایش مغتنم نیست، به جانب خیال می‌گریزد. «در این فیلم هفتاد دقیقه‌ای بدون دبالوگ، قهرمان فیلم تلاش می‌کند که از مرگ حتمی در صحرایی توفانی و بدون آب و غذا جان سالم به در ببرد. نادری می‌کوشد

شکاف میان واقع‌گرایی و تخیل را از میان بردارد. امیرو سرانجام از این واقعیت خشن به جهان رؤیا می‌گریزد، جهانی که در آن به‌طرزی معجزه‌آسا بر اثر کندن شن‌های بیابان آب حیات‌بخش از زمین فوران می‌کند» (مقصودلو، ۱۳۷۰: ۱۰۶). یا در فیلم سفر جادویی (۱۳۶۹)، ابوالحسن داوودی، پدر شخصیت اصلی داستان را در جهان خیال‌انگیزی که به روی کودک گشوده، به محاکمه می‌کشد و این‌بار این کودک نیست که مجازات می‌شود، بلکه والد آزارگر است که باید برای اشتباهاتش تاوان پس دهد. از میان فیلم‌های غیرایرانی به انیمیشن «موانا» (۲۰۱۶) می‌توان اشاره کرد که پایان سفر خیال‌انگیز شخصیت اصلی همراه با اکسیر است. موانا نیز از محدودیت‌های خانواده به جهانی خیال‌انگیز می‌گریزد، اما در پایان این سفر گریختن قهرمان به جهان خیال با عزت‌نفس شخصیت اصلی به پایان می‌رسد و سفر برای قهرمان تجربه، پیروزی و اعتبار به ارمغان می‌آورد.

به‌غیر از چند نمونه‌ی معدود، در فیلم‌های کودک (ایرانی و غیرایرانی) با مسأله‌ی پشیمانی کودک در بازگشت از جهان خیال مواجهیم. در «پاتال و آرزوهای کوچک» (۱۳۶۸)، کودکانی که از امرونه‌ی والدین خسته‌اند، به پستوی خیال می‌گریزند. «پاتال» (یاریگر روایت) تجسم والدی سالخورده است که حتی با وجود برآورده‌کردن آرزوهای کودک، برای او شرط می‌گذارد و درنهایت به او می‌فهماند که آرزوهایش چقدر ابلهانه بوده‌اند. پاتال به‌دلیل غیبت شخصیت‌های عروسکی در زمان اکران و تمایل مردم به صحنه‌های آهنگین و سیراب‌کردن ذائقه‌ی ایشان از تفرج در دنیای موسیقی، مخاطب بسیار یافت، اما هیچ کودکی، از اینکه موجودی دوست‌داشتنی به او بگوید که آرزوهای تو ابلهانه و بی‌نتیجه‌اند احساس رضایت نخواهد کرد. این بزرگ‌ترها هستند که از اینکه کودکانشان ببینند چه بلایی بر سر حرف‌نشنوها و پرخورها و دعوایی‌ها می‌آید، لبخند رضایتی بر لب خواهند آورد.

در «کاکادو» (۱۳۷۳)، ساخته‌ی تهمینه میلانی، کودک مستأصل از بی‌توجهی والدین همیشه گرفتارش، به دامان خیال می‌گریزد و دوستی خیالی می‌سازد تا با او به گردش برود، اما در همین گردش خیالی هم، از نصیحت‌های بی‌پرده‌ی بزرگ‌ترها در امان نیست، تاآنجاکه درک زبان «کاکادو»، آن موجود فضایی که تخیل کودک برای رهایی از تنهایی احضارش کرده است، برای کودک دشوار است. تلاش کارگردان برای گنجاندن دغدغه‌های زن‌محورانه و انسان‌دوستانه در فیلم، اثر کودک را به یک بیانیه‌ی سیاسی شبیه می‌کند که تلاش شده در قالب فیلم کودک ارائه شود. در «بهترین بابای دنیا» (۱۳۷۰) داریوش فرهنگ تلاش کرده است کودک را از دنیای خیالات نجات دهد. «زوروی» کوچک وقتی به دام گانگسترهای واقعی می‌افتد درمی‌یابد که جهان خیال جایگاه امنی برای او نبوده است و زندگی در واقعیت را بر زندگی در جهان دل‌انگیز خیال ترجیح می‌دهد.

در «شهر در دست بچه‌ها»، ساخته‌ی اسماعیل براری (۱۳۷۰)، بچه‌هایی که از سختگیری بزرگ‌ترها به ستوه آمده‌اند، با کمک بادبادک‌ها به سرزمین دیگری می‌گریزند که اثری از والدین مستبد و سختگیرشان در آنجا نیست. اما، درست طبق همان الگویی که در «پاتال و آرزوهای کوچک» دیدیم، این‌بار نیز شهری که بچه‌ها اداره‌اش کنند، به هم می‌ریزد و بچه‌های سرخورده و پشیمان، به دنیای بزرگ‌ترهایشان برمی‌گردند، با این تفاوت که این‌بار نیز، مثل «سفر جادویی»، بزرگ‌ترها هم از رفتارشان پشیمان‌اند.

این اتفاق در «سلام بر فرشتگان» ساخته‌ی فرزاد اژدری (۱۳۸۹) نیز افتاده است. والدین در این فیلم، با اینکه مستبد نیستند، سبک فرزندپروری مقتدرانه نیز ندارند و مسامحه‌گرا هستند. در این فیلم نیز مواجهه‌ی کودک با مرگ و زندگی،

به این منجر می‌شود که کودک از خدا بخواهد که فرشته‌ی مرگ دیگر جان هیچ‌کس را نگیرد. اما، طبق همان الگوی آشنا، برآورده‌شدن آرزوی کودک، به هرج و مرج در جهان می‌انجامد و کودک در نهایت مجبور می‌شود از خدا و فرشته‌ی مرگ بخواهد که همه‌چیز را به حالت نخست بازگردانند.

در «پیشونی سفید» (۱۳۹۱) دخترک که از دخالت‌ها و سختگیری‌های پدر و مادرش خسته شده است، از خانه می‌گریزد، اما در جهان رؤیا اسیر دست موجودات اهریمنی می‌شود تا بفهمد که خانواده، هرچقدر هم که بر کودکان اعمال زور کند، صاحب حق است و این خشونت به نفع کودکان است و آن‌ها را از آسیب‌های دنیای بزرگ‌تر در امان می‌دارد.

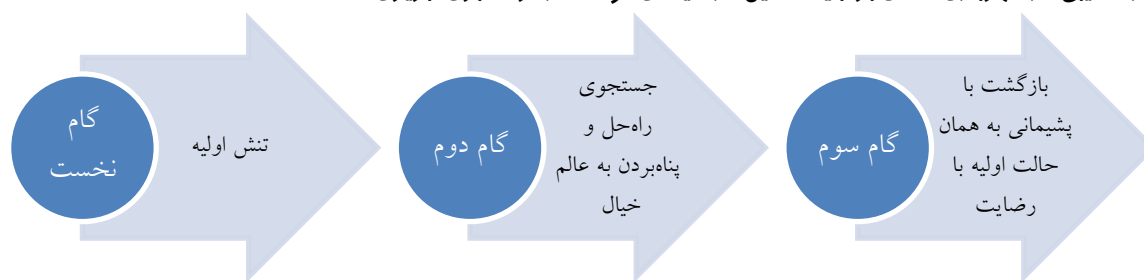
در «حقه‌باز دم‌دراز» (۱۳۹۶) عروسک‌هایی که از دست سازنده‌شان، عموپیرداد، می‌گریزند، گرفتار دشمنان و مصائبی می‌شوند که در نهایت آن‌ها را به آغوش گرم عموپیرداد بازمی‌گرداند. آنها، طبق الگوی مکرر فیلم‌های کودک، با تکیه بر خود، به راهی می‌روند که پایانش پشیمانی است.

در «وروجک‌ها» (۱۳۹۳) سینا و سینا دو خواهر و برادر لجباز هستند که پدر و مادر را در خدمت خود می‌گیرند و پس از آرزویی برای گم‌و‌گور کردن والدین در شب تولد، از حضور آن‌ها محروم می‌شوند. این خوشبختی کوتاه‌مدت تبعات زیانباری به همراه می‌آورد و در نهایت، طبق همان الگوی مکرر، بچه‌ها متوجه اشتباه بودن آرزویشان می‌شوند و خیال‌پردازی را رها می‌کنند.

در بیشتر فیلم‌های کودک، هرگاه نمی‌توان با واقعیت موجود کنار آمد، خیال مانند سوراخ خرگوشی که آلیس را در سرزمین عجایب به خود خواند، ظاهر می‌شود. در خیال است که کودک با حقوق خود و قوانین این دنیای سختگیر و جدی آشنا می‌شود. اما، معمولاً تضمینی وجود ندارد که آنچه در عالم خیال محقق شده است، بر جهان واقعیت تأثیر بگذارد.

بیشتر فیلمسازان فراموش می‌کنند که ورود عنصر خیال به فیلم به چه منظوری صورت می‌گیرد. تخیل کارکرد جبرانی دارد و نیرویش سازنده و خلاق، تنش‌زدا و عاطفی است و به کشف و ابداع منجر می‌شود (رک. غفاری، ۱۳۸۱: ۸۳-۸۶). تخیل نباید پایگاهی برای گریز باشد، بلکه به واسطه‌ی آن باید به راه‌حل دست یافت. کودکان از راه خیال‌ورزی می‌آموزند و جهان واقعی خود را می‌آفرینند. بریده‌بودن پیوند میان این دو جهان و پناه‌بردن به خیال به منزله‌ی چتری برای درامان‌ماندن از خشونت عالم واقع، در تربیت فرزند تأثیری منفی بر جای می‌گذارد. در ضمن، لازم است فرایند خیال‌ورزی به کشفی مهم برای کودک تبدیل شود و امکانات و توانایی ذهن را برای ساختن و نه رهاکردن به کودک نشان دهد. برای ورود به هریک از این مراحل، ابتدا باید جذابیت لازم را ایجاد کرد و فضای فیلم را به شیوه‌ای آراست که کودک به دیدن آن ترغیب شود. اگر شخصیت و کنش او برای کودک جذاب نباشد، بهترین و مناسب‌ترین موضوع‌های جهان هم به حال او تأثیری نخواهد داشت.

باتوجه‌به سیری که تخیل در فیلم‌های کودک سینمای ایران پیموده است، الگوی زیر را می‌توان برای ورود و خروج کودک به جهان خیال ترسیم کرد:



چنان‌که می‌بینیم، در فیلم‌های کودک، فاعل داستانی همیشه از امری که نامطلوب می‌پندارد به جهان خیال می‌گریزد. در آن جهان است که مفعول داستانی به‌شکلی آرمانی به کودک رخ نشان می‌دهد. عامل گریز کودک معمولاً تذکرات مکرر والدین یا برعکس، بی‌اعتنایی آن‌ها به کودک است. در همه‌ی فیلم‌هایی که به‌منظور این پژوهش انتخاب شده‌اند، همین موضوع نمود دارد. کودک مدتی را در جهان خیالی خود شادمانه به سر می‌برد، اما ناگهان همه‌چیز به هم می‌ریزد و شادمانی او چندان نمی‌پاید. ناگاه تناقض جهان خیال به او رخ نشان می‌دهد، کودک گرفتار می‌شود، چیزی او را از مخمصه می‌رهاند و به همان دنیای پیشین، دنیایی که از آن گریخته بود، بازمی‌گرداند. کودک حیران می‌شود، اما شادمان است که دست‌کم چیزی در این جهان تغییر نکرده و این بار قدر آن امرونی‌ها را هم می‌داند! اینجاست که دست بزرگ‌ترها در مقام سازنده‌ی فیلم کودک بیرون می‌زند.

وقتی نظام تربیتی، بیش‌ازآنکه به نشان‌دادن راه‌ها بپردازد و کودک را به «انتخاب» تشویق کند، به مسدودکردن راه‌های خلاقیت کودک مشغول می‌شود و او را «عامل» و «نماینده‌ی» انتخاب نظام تربیتی می‌خواهد، عرصه‌ی پرورش به پایگاهی برای استعمار کودک تبدیل می‌شود. سلاح استعمارگر در این راه، کنترل کودک از راه اعطای پاداش یا اعمال تنبیه است. کودک که به‌طورطبیعی، از تنبیه‌گریزان است، به سودای کسب پاداش که نهاد لذت‌جویی او را سیراب می‌سازد، به خواست نظام تربیتی تن می‌دهد تا لذتی سرخوشانه را تجربه کند. این نخستین گام کودک برای سقوط به دام بزرگی است که برای او تزئین شده است. در این دام بزرگ، پدرومادر، معلم، مدرسه، رسانه‌های جمعی و جامعه، همگی، در هیئت آشنایانی که به‌جای چشم‌هایشان دکمه دوخته‌اند،^(۲) ظاهر می‌شوند و کودک را با لذت‌های زودگذر ناشی از سرگرمی‌های پیش‌پاافتاده مشغول می‌کنند. اما درنهایت، این کودک است که هزینه‌ی همه‌ی لذت‌های ساختگی را خواهد پرداخت. بیشتر کودکان چاره‌ای ندارند جز اینکه در ازای نگه‌داشتن آن پاداش‌های فریبنده (که اغلب به‌منظور یک‌دستی با جماعت سوادآموزان به‌شکل پاداش تزئین شده است)، به جادوگر بزرگ اجازه دهند که به‌جای چشم‌هایشان دکمه بدوزد.

۴.۴. عدول از الگوی سفر قهرمان

در الگوی ترسیم‌شده از ساختار فیلم کودک ورود کودک به جهان خیال، به منظور از گریز از تنش دنیای واقعی اتفاق می‌افتد. کودک در جست‌وجوی راه‌حلی برای مانعی که با آن مواجه است، به جهان خیال پناه می‌برد و سفر قهرمانی خود را شروع می‌کند، اما بعد از طی مراحل دعوت به ماجراجویی و عبور از آستانه (رک. کمپبل، ۱۳۹۶)، به‌جای بازگشت با اکسیر، اکسیری تقلبی را با خود همراه می‌کند. اینجاست که هدف تربیتی فیلم‌ساز، مثل دُم خروسی، بیرون می‌زند و مخاطب با حیرت به انتهای قصه می‌نگرد. در تمام فیلم‌هایی که جامعه‌ی نمونه‌ی پژوهش را تشکیل دادند، این الگو تکرار

شده است. اکسیری که در این الگو به دست قهرمان می‌آید، نه رشد شخصی است و نه بلوغ و نه تشریف و برکت نهایی، بلکه این اکسیر قهرمان را به جای اول خود بازمی‌گرداند و به او می‌فهماند که باید به همان موقعیت اولیه دلخوش باشد و شرایط اولیه بهترین شرایط برای زندگی فعلی او بوده‌اند؛ چه، بدون همراهی والدین، یا بدون اهمیت دادن به آنچه بزرگ‌ترها برای او در نظر گرفته‌اند، هرچند آن وضعیت ناخوشایند باشد، قهرمان در سفر قهرمانی به جایی نخواهد رسید. چنین قهرمانی نمی‌تواند بر نیروی شخصی خود تکیه کند و عامل رشد شخصی خویشتن باشد. این همان دارالتأدیبی است که در شهربازی بنا شده است. فیلم کودک، در ظاهر شهربازی، نخست باید عامل سرگرمی کودک باشد، اما نقش کانون اصلاح و تربیت را بازی کرده است؛ کانونی که دیوارهایش با رنگ‌های شاد و زنده کودک را به درون می‌کشد، اما در آنجا، او را پشت میز محاکمه می‌نشانند.

نباید گمان کرد که این الگو تنها مخصوص فیلم‌های کودک ایرانی است. جست‌وجویی کوتاه در آثار سینمای جهان نیز همین الگو را پیش چشم می‌گذارد. برای مثال، در یکی از مشهورترین انیمیشن‌های امریکایی، با عنوان شجاع (۲۰۱۲)، محصول شرکت پیکسار نیز شاهد همین الگو هستیم. شاهزاده مریدا نیز که در قصه‌ی زیبا با پدر شاه و مادر ملکه‌اش زندگی می‌کند، از دستوراتی که والدین به او می‌دهند تا چگونه یک ملکه‌ی واقعی باشد ملول است. او دائماً تنش ایجاد می‌کند و درنهایت از خانه می‌گریزد، اما در دام جادوگری گرفتار می‌شود که پای او را به جهان خیال می‌گشاید و مادرش را به خرس تبدیل می‌کند. تلاش‌های مریدا برای بازگرداندن موقعیت به حالت اول و نجات مادرش که در اثر رفتارهای او به خرس تبدیل شده است، درنهایت او را به این نتیجه می‌رساند که حق با پدر و مادرش بود! این الگوی پذیرفته‌شده، با اینکه در راستای سازگاری کودک با واقعیت عمل می‌کند، او را از خیال‌ورزی دلزده می‌سازد و پای او را از جهان خیال و رهایی‌بخشی آن می‌بُرد. این درحالی است که خیال، راهی برای بازسازی واقعیت و یافتن راه‌های بهتری برای مواجهه با آن و حتی تغییر آن است، نه صرفاً پذیرش بی‌چون‌وچرای واقعیت.

۵. نتیجه‌گیری

چنان‌که دیدیم، الگوی خیال‌پردازی‌ای که در فیلم کودک پیوسته تکرار شده است، تقریباً ثابت است: کودک به‌دلیلی از دنیایی که در آن است احساس نارضایتی می‌کند و در جهان خیال عالمی مطابق میل خود برای خودش می‌آفریند. مدتی در این جهان خیال‌انگیز سیر می‌کند، اما مشکلات و گرفتاری‌ها کم‌کم خود را نشان می‌دهند، تاجایی که همه‌چیز به هم می‌ریزد و کودک متوجه اشتباهش می‌شود و خواهان بازگشت به وضعیت قبلی می‌شود. به‌این‌ترتیب، جهان خیال به‌جای اینکه محملی برای آزادی و رهایی باشد، در این الگو به جایگاهی برای ترس و پشیمانی تبدیل می‌شود و خیال کارکرد سازنده‌ی خود را از دست می‌دهد. کودکی که در چنین ترسی نسبت به خیال‌پردازی آموزش دیده است، در دوره‌ی بزرگسالی نیز جایگاهی برای خیال‌پردازی قائل نمی‌شود و بیش‌ازحد واقعگرا خواهد شد و راهکاری برای خروج از ترس‌ها و اضطراب‌ها پیش پای خود نخواهد دید. تفکری که ژرف‌ساخت این روبنا است، کودک را موجودی نابالغ در نظر می‌گیرد که باید او را کنترل کرد و به او امر و نهی کرد تا درست را از غلط تشخیص دهد. این تفکر، برای مدرن جلوه‌دادن خود و اجتناب از قرارگرفتن در معرض این اعتراض که کودک را برای میلش به تجربه‌ی آزادی تنبیه می‌کند، دارالتأدیب را به‌شکل شهربازی تزئین می‌کند؛ به‌این‌ترتیب که مانع خیال‌پردازی کودک نمی‌شود، اما جهان خیال را به‌گونه‌ای سامان

می‌دهد که کودک از سفر به آن پشیمان بازگردد. این ساختار و الگو چنان‌که دیدیم، در تمام فیلم‌های کودک ایرانی و حتی فیلم‌های شرکت‌های مشهور جهان که به نوعی با گشودن فضایی خیالی برای قهرمان کودک درگیرند تکرار شده است. به نظر می‌رسد تنها راه برون‌رفت از این وضعیت، بازاندیشی هرچه زودتر دست‌اندرکاران سینمای کودک در فیلمنامه‌هاست تا چرخه‌ی معیوب تکرار این الگو که نتایج روان‌شناختی نامطلوبی برجا خواهد گذاشت، شکسته شود.

قدردانی

از سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت محترم فرهنگ و ارشاد که با حمایت از طرح پژوهشی «مسئله‌ی قهرمان در سینمای کودک»، زمینه‌ی نگارش این اثر را فراهم آوردند سپاسگزار می‌کنم.

یادداشت‌ها

- (۱). از دیالوگ‌های جیران در «کیسه‌ی برنج».
- (۲). اشاره به رمانی به نام گُرالاین، نوشته‌ی نیل گیمن که هنری سیلیک (۲۰۰۹) انیمیشن موفق‌ی با اقتباس از آن ساخته است.

منابع

- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- جهاندیده، سینا. (۱۳۸۶-۱۳۸۷). «ساختار و ساخت‌آفرینی تخیل». *ادب‌پژوهی*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۴. صص ۱۴۱-۱۶۶.
- رز، ژاکلین. (۱۳۸۷). «پتر پن و فروید؛ کیست که سخن می‌گوید؟». در *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، ترجمه‌ی الهام فروزنده، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۱۷۶-۲۲۱.
- روئین‌تن، ناصر. (۱۳۹۶). «می‌خواستیم بن‌تن را تخریب کنیم». دسترسی در: <http://qudsonline.ir/news/583176/>
- زایس، جک. (۱۳۷۸). «چرا ادبیات کودک وجود ندارد». در *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، ترجمه‌ی فریده پورگیو، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۲۶۱-۲۹۰.
- ستاری، جلال. (۱۳۴۵). *تأثیر سینما در کودکان و نوجوانان*. تهران: شرکت چاپ فاروس.
- صلح‌جو، تهماسب. (۱۳۷۰). «حدیث نفس در سینمای امیر نادری». *معرفی و نقد فیلم‌های امیر نادری*، تهران: سهیل، صص ۱۱۱-۱۱۴.
- کالر، جان‌اتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: مینوی‌خرد.
- کمپیل، جوزف. (۱۳۹۶). *قهرمان هزارچهره*. ترجمه‌ی شادی خسروپناه، تهران: گل‌آفتاب.
- گرین، جین و لبیهان، کیت. (۱۳۸۳). *درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی*. ویراسته‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- غفاری، سعید. (۱۳۸۱). *گامی در ادبیات کودکان و نوجوانان*. تهران: دبیزش.
- فرض‌اللهی، امیر. (۱۳۸۷). *آسیب‌شناسی سینمای کودک و نوجوان*. تهران: فردوس.
- محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: روزگاران.
- مرادعباسی، مزدا. (۱۳۹۱). *رؤیاهاتو از دست نده*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

میربابا، محمدحسین. (۱۴۰۰). «مسلخ تخیل: نگاهی به سینمای کودک و نوجوان از قبال فیلم‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان». سینماتوگراف، کتاب چهارم، صص ۲۵-۴۱.

مقصودلو، بهمن. (۱۳۷۰). «مروری بر فیلم‌های نادری». معرفی و نقد فیلم‌های امیر نادری، تألیف غلام حیدری، تهران: سهیل، صص ۱۰۱-۱۱۰.

Collie, J and Slater, S (1987). *Literature in the Language Classroom*, Britain: Cambridge University Press.

Rose, Jacqueline S. (1998). "The Case of Peter Pan: The Impossibility of Children's Fiction" in: *The Children's Culture Reader*, Ed by Henry Jenkins, NYU Press. Pp: 58-66.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfn8r>.