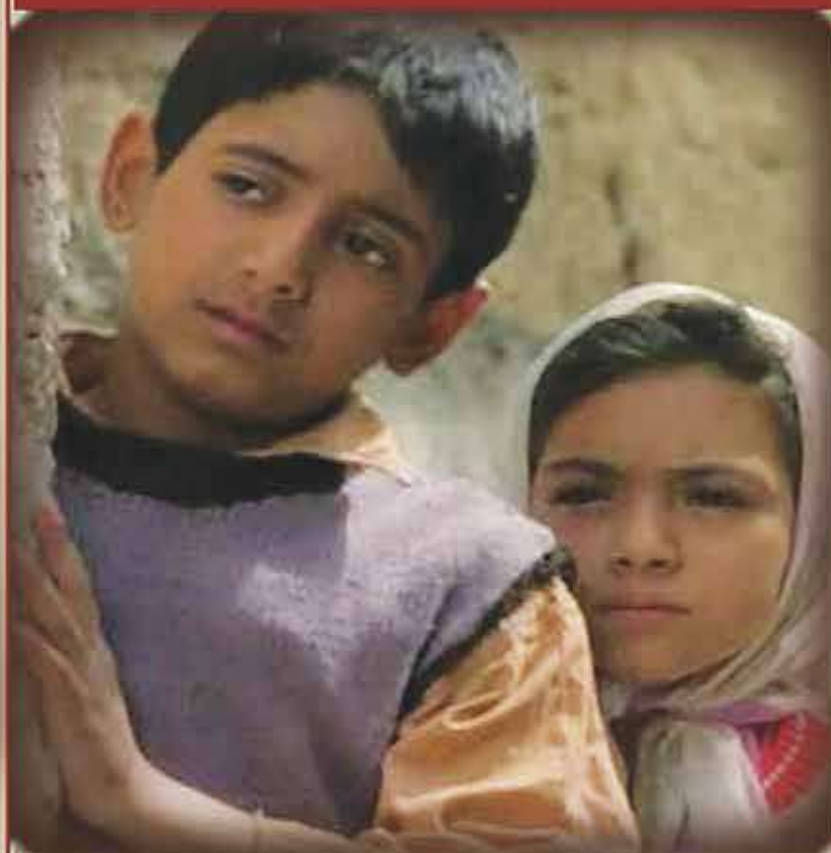




پزشک و سلامت
وزارت بهداشت و آموزش پزشکی

تصویر کودک در سینمای ایران

داریوش نوروزی





تصویر کودک
در سینمای ایران

تصویر کودک در سینمای ایران

نویسنده

داریوش نوروزی



سرشناسه	: نوروزی، داریوش، ۱۳۳۶
عنوان و نام پدیدآور	: تصویر کودک در سینمای ایران / مولف داریوش نوروزی
مشخصات نشر	: تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۲
مشخصات ظاهری	: ۲۵۶ص
شابک	: ۷۵۰۰۰ ریال: ۹۷۸-۶۰۰-۵۸۱۸-۴۲-۰
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
موضوع	: سینما و کودک - ایران
شناسه افزوده	: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۲ ن۹/۹/ PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی	: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۲۷۰۷۱۶۶



تصویر کودک در سینمای ایران

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

نویسنده: داریوش نوروزی

ویراستار: اکبر چنانی

طراح جلد و صفحه‌آرا: حسین آذری

نوبت چاپ: اول - آذر ۱۳۹۲

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۸۱۸-۴۲-۰

شمارگان: ویژه مخاطبان خاص

قیمت: ۷۵۰۰۰ ریال

چاپخانه: شرکت چاپ و نشر

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران: پایین‌تر از میدان ولیعصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی ۶۴۷۴ - ۱۴۱۵۵ تلفن ۸۸۹۱۹۱۷۷، دورنگار ۸۸۹۳۰۷۶

فهرست مطالب

سخن ناشر ۷

مقدمه ۹

بخش اول - کودک و فیلم

فصل اول - کودک ۱۳

فصل دوم - سینمای کودک ۳۱

بخش دوم - کودک و سینما

فصل سوم - سرآغاز؛ تلاش‌های کم‌ثمر ۵۷

فصل چهارم - فرایند عمومی شدن سینما ۶۳

فصل پنجم - شرایط اجتماعی و فرهنگی سال‌های آغازین ۷۱

فصل ششم - تغییر نگاه به کودک ۸۵

فصل هفتم - نسبت کودکان و سینما ۹۷

بخش سوم - دهه سی، کودک دیده می‌شود

فصل هشتم - شرایط اجتماعی کودکان دهه سی ۱۱۳

فصل نهم - فیلم‌های کودکان دهه سی ۱۱۹

بخش چهارم - دهه چهل و پنجاه کودکان؛ کانون توجه

فصل دهم - شرایط اجتماعی و فرهنگی دهه چهل ۱۳۹

فصل یازدهم - ملودرام و کودکان ستاره ۱۴۵

فصل دوازدهم - فیلم‌های کانونی ۱۵۳

فصل سیزدهم - دهه پنجاه و دنیای مدرن ۱۶۷

بخش پنجم - پس از انقلاب (۱۳۷۲ تا ۱۳۷۵) / همه آنچه می‌خواستیم / همه آنچه داشتیم

فصل چهاردهم - سال‌های آشفته	۱۸۳
فصل پانزدهم - کودکان سیاسی	۱۹۱
فصل شانزدهم - کودک - قهرمان	۱۹۹
فصل هفدهم - چرا سینمای کودک	۲۰۳
فصل هجدهم - سینما - کودک - فارابی	۲۰۹
فصل نوزدهم - کودکان سینما را فتح می‌کنند	۲۲۱
فصل بیستم - کودکان سینمای جنگ	۲۳۱
فصل بیست‌ویکم - کودکان سینمای فانتزی	۲۳۷
فصل بیست‌ودوم - و کودکانی دیگر	۲۴۳
منابع و مآخذ	۲۵۴

سخن ناشر

بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه، هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد و با انحراف فرهنگ، هرچند جامعه از بعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد ولی پوچ و میان تهی است. اگر فرهنگ جامعه‌ای وابسته و مرتزق از فرهنگ غرب باشد، ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می‌کند و بالاخره در آن مستهلک می‌شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می‌دهد (امام خمینی (ره)، صحیفه نور، ج ۱۵: ۱۶).

رشد و توسعه اقتصادی و یا سیاسی بدون توجه به ارزش‌های والای فرهنگی می‌تواند موجبات سستی و اعوجاج در اصول اعتقادی و ملی جامعه را فراهم آورد. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با انجام تحقیقات و پروژه‌های پژوهشی و نیز برگزاری نشست‌های علمی با اصحاب علم و فرهنگ و ارائه نتایج حاصل در قالب کتاب، تلاش خود را مصروف گسترش ارزش‌های اصیل فرهنگی می‌کند. امید است با بهره‌گیری از توان علمی پژوهشگران، بتوان گام مؤثری در برنامه‌ریزی جامع توسعه کشور برداشت. اثر حاضر، نتیجه پژوهشی است در موضوع «تصویر کودک در سینمای ایران» که توسط داریوش نوروژی با نظارت سیدمحمد بهشتی انجام شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. یادآوری می‌شود، مطالب مندرج در کتاب حاضر لزوماً منعکس‌کننده دیدگاه‌های پژوهشگاه نیست.

مقدمه

تا پیش از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ ما فاقد سینمای کودک و نوجوان بودیم. هنگامی که این موضوع به شورای پژوهشی پژوهشگاه پیشنهاد شد، همچنان که پیش‌بینی می‌شد، با آن مخالفت شد؛ زیرا اعضای شورا معتقد بودند که این موضوع پیشاپیش باطل است و همه شواهد و قرائن حاکی از آن است که ما سینمای کودک و نوجوان داشته‌ایم. البته ذهنیت عموم کسانی که دستی در سینمای ایران دارند همین است، زیرا این افراد تمام فیلم‌هایی را که به نوعی می‌توان آنها را کودک و نوجوان قلمداد کرد، ندیده‌اند. مقصودم از سینمای کودک و نوجوان، فیلم‌هایی هستند که برای مخاطب کودک و نوجوان ساخته می‌شوند و در سالن‌های سینمای رسمی کشور به طور معمول نمایش داده می‌شوند. بدین ترتیب تمامی فیلم‌های کوتاه، ویدیویی و فیلم‌هایی که از تلویزیون پخش می‌شوند و به راحتی در دسترس (یا به تعبیر دیگر در چشم‌رس) بچه‌ها هستند و آنها را بدون انتخاب می‌بینند، از دایره این پژوهش بیرون هستند. با این حال پژوهشگر کوشیده که حتی

همین فیلم‌ها به بوتۀ فراموشی سپرده نشوند و به ضرورت به آنها نیز پرداخته شود. بنابراین تمامی فیلم‌هایی که به سینمای کودک و نوجوان مربوطاند؛ اعم از فیلم‌هایی برای کودکان، دربارهٔ کودکان و حتی با حضور کودکان، مورد توجه قرار گرفته‌اند تا چیزی از قلم نیفتاده باشد. دو مسئله نیز در تاریخ سینمای ایران مورد بررسی قرار گرفته است: یکی، روند شکل‌گیری و تکوین سینمای کودک و نوجوان، و دیگری، تصویری که از کودکان و نوجوانان به‌عنوان زمینۀ ظهور سینمای کودک و نوجوان در فیلم‌های ایرانی ارائه شده است. پژوهشگر معتقد است که اهمیت و تصویری که از کودکان و نوجوانان نزد مردم و همچنین نزد فیلمسازان وجود دارد، از نکات مهم شکل‌گیری سینمای کودک است.

برای نگارش این پژوهش، پژوهشگر تمامی فیلم‌هایی را که بررسی کرده با نگاه کارشناسانه دیده و به اشارهٔ دیگران به این فیلم‌ها بسنده نکرده است. متأسفانه تاکنون هیچ تحقیق جامعی دربارهٔ سینمای کودک و نوجوان صورت نگرفته است. البته مقالاتی پراکنده نوشته شده که به اغلب آنها در ضمن پژوهش اشاره شده است. این مقالات نیز به توصیۀ پژوهشگر، زمانی که سردبیر فصلنامهٔ سینمایی فارابی بوده، نگارش یافته است.

در پایان جا دارد از راهنمایی‌های استاد و مرادم، جناب آقای سیدمحمد بهشتی، که از حمایت‌های علمی بی‌دریغ ایشان همواره بهره‌مند بوده‌ام، تشکر کنم.

داریوش نوروزی

بخش اول

کودک و فیلم

فصل اول

کودک

سینما، رسانه - هنری بصری است که در هر نمایش، تصویری از افراد انسانی و محیط آنان را نشان می‌دهد (این امر شامل اشیاء و حیوانات نیز می‌شود). این تصویر در وهله نخست، تصویری از انسان و محیط زندگی اوست؛ اما با بررسی آن می‌توان به دیدگاه فیلمساز و وضعیت جامعه او پی برد. البته این بدین معنا نیست که سینما آینه و بازتاب دهنده تمامیت جامعه انسانی است؛ اما بخشی از آن را نمایش می‌دهد. کودکانی که در فیلم‌ها ظاهر می‌شوند، هم ذهنیت فیلمساز را نشان می‌دهند و هم بازتابی‌اند از تصورات و باورهای افراد آن جامعه درباره کودکان. بر اساس این نگرش، عنوان «تصویر کودک در سینمای ایران» برای این پژوهش انتخاب شده است. در این عنوان، سه کلمه «تصویر، کودک و سینما» از مفاهیم اصلی هستند که در طول پژوهش بارها مورد استفاده قرار خواهند گرفت.

سینما همواره تصاویری از وقایع و شخصیت‌ها (و در این پژوهش کودکان) را نشان می‌دهد که می‌توان آنها را از منظرهای گوناگون دسته‌بندی و سپس داوری کرد. در سینمای ایران از نخستین کودکی که برای چند لحظه در یکی از نخستین

فیلم‌های تاریخ سینمای ایران فردوسی^۱ ظاهر شد تا فیلم‌هایی که بعدها دربارهٔ کودک یا کودکان ساخته شد، همگی تصویری ارائه داده‌اند که ریشه در باورها و نگرش‌های فیلمساز به‌عنوان یکی از آحاد جامعه ایران داشته‌اند.

بدیهی است که چنین تصویری متفاوت از تصاویری است که در دیگر فرهنگ‌ها و جوامع بر پردهٔ سینما نشان داده می‌شود. البته این تصویر در برهه‌های زمانی گوناگون، همگام و همپای دگرگونی‌های اجتماعی دستخوش تغییر و تحول می‌شود؛ به نحوی که در هر دورهٔ سیاسی و اجتماعی و همراه با تحولات فرهنگی با تصاویری متفاوت از تصاویر دوره‌های پیشین مواجه‌ایم. از سال‌های آغازین ورود سینما به ایران تا کنون تعریف کودک، چه از نظر سن و سال و چه به لحاظ روحیات و توانایی‌ها و توقعاتی که از او می‌رفته و اهمیتی که از جنبه‌های مختلف برای بزرگسالان داشته، نزد مردم جامعهٔ ما دگرگونی‌های فراوان داشته است. این تعریف نه بر بنیان‌های علمی، بلکه بیشتر بر اساس باورهای عوام صورت گرفته، و در طول سال‌ها با ورود مدارس جدید، مطبوعات، رادیو و تلویزیون دچار تغییر و تحول شگرفی شده است. اکنون نیز می‌توان شاهد روند این تغییر نگرش بود و دریافت که چگونه خود را در فیلم‌های سینمایی به صورت‌های متفاوت بازتاب می‌دهد. در یک بررسی اجمالی می‌توان پی برد که حضور کودکان در فیلم‌ها از دقایقی کوتاه به فیلم‌هایی آمیخته با زندگی آنها تغییر شکل یافته است. در شکل تحول‌یافته‌تر و پیچیده‌تر با فیلم‌هایی مواجه هستیم که کودکان در آنها از حالت منفعل و بی‌تأثیر در داستان و درام، به کودکان فعال و تأثیرگذار در روند روایت تغییر شکل داده‌اند.

پژوهش حاضر سعی دارد سیر این تغییرات و این دگرگونی‌ها را بررسی کند.

۱. ساخته شده در سال ۱۳۱۰

پژوهشگر به دنبال تعریف جامع و مانعی از کودک نیست (زیرا به دست دادن چنین تعریفی شاید امکان پذیر نباشد)، بلکه ترسیم خطوط اصلی روحیات و قابلیت‌های شخصیت کودک در رسانه سینماست که می‌تواند در بررسی‌ها و تحلیل‌های انجام شده در این پژوهش مورد استفاده قرار گیرد.

باورها و اعتقادات عوامانه در چگونگی استقبال یا استقبال نکردن از سینما حتی در ترسیم تصویری از کودک بر پرده سینما توسط فیلمسازان بسیار تأثیرگذار بوده است. گاه فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان بر اساس تعریف و تصویری که عامه مردم از کودک دارند، شخصیت‌های داستانی را خلق می‌کنند، یعنی کودک را تا حد موجودی کم‌هوش، فاقد قدرت درک خوب و بدتقلیل می‌دهند. در جامعه از دیرباز با این باورها و اعتقادات مردم مواجه بوده‌ایم که:

۱. کودکان همان افراد بزرگسال هستند که فقط جثه‌های کوچک‌تری دارند. به همین دلیل از کودکان همان توقعات و انتظارات را دارند که از بزرگ‌ترها. معتقدند کودکان فقط به علت بی‌توجهی و بازیگوشی با بزرگسالان کاملاً منطبق نیستند. نمونه‌های چنین کودکانی، شخصیت‌های همه چیزدانی هستند که بارها حضور آنان را در ملودرام‌های دهه چهل شاهد بوده‌ایم.

۲. کودکان مانند لوح سفیدی هستند که ما حق داریم هر چیزی بر آن بنگاریم. آنها فاقد هرگونه درک و فهم هستند و لزومی ندارد برای باور و قبول یک فکر برایشان استدلال شود.

۳. کودکان انسان‌های ابلهی هستند که هر چه بر پرده سینما ببینند، عیناً تکرار می‌کنند و به همین دلیل برای خود و دیگران خطراتی ایجاد می‌کنند.

۴. کودک خوب کودکی است که مانند بزرگسالان رفتار کند. شیطنت نکند،

اشتباه نکند، حرف بد نزند، تجربه نکند، کنجکاوی نکند و

مسلماً می‌توان این فهرست را گسترش داد و موارد دیگری بر آن افزود. با چنین باورهایی است که والدین، مربیان و آموزگاران، کودکان را در برابر سینما و فیلم به شدت آسیب‌پذیر می‌پندارند و معتقدند که کودکان با مشاهده کم‌ترین خشونت‌ی بر پرده سینما دست به رفتارهای جبران ناپذیری می‌زنند. فیلمسازان بر اساس همین تصورات، شخصیت‌های غیرواقعی از کودک بر پرده سینما عرضه می‌کنند که در طول تاریخ سینمای ایران بارها با آن مواجه شده‌ایم. بدیهی است که با این تعریف از کودک به سادگی می‌توان از آن مقدمات به این نتایج دست یافت. هدف از آوردن این نمونه‌ها وارد شدن به مبحث روان‌شناسی تعلیم و تربیت در ارتباط با سینما نیست؛ زیرا این بحث در چارچوب پژوهش حاضر نمی‌گنجد؛ بلکه غرض، توجه دادن به این نکته است که تا چه حد ارائه تصویری نسبتاً درست و واقع‌گرایانه بر مبنای کاوش‌های علمی ضروری است و می‌تواند پایه‌های مستحکم و سودمندی برای تحلیل‌ها و بررسی‌هایی باشد که در این پژوهش بدان‌ها پرداخته می‌شود.

هنگامی که از کودکی به عنوان دوره‌ای از زندگی، سخن به میان می‌آید، آن را به صورت یک احساس شخصی تلقی می‌کنیم؛ اما وقتی بنا می‌شود که تعریف دقیقی از آن به دست دهیم، دچار مشکلاتی جدی می‌شویم؛ چرا که زندگی انسان به شکل کل یکپارچه‌ای است که نمی‌توان بخشی از آن را به سادگی از دیگر بخش‌ها جدا کرد و آن را «کودکی» نامید. این مشکل در مورد تمام طبقه‌بندی‌های زندگی انسان وجود دارد. همان‌طور که نمی‌دانیم دقیقاً از چه سنی کودکی را پشت سر گذاشته‌ایم؛ نمی‌دانیم چه زمانی به جوانی پا گذاشته‌ایم و چه زمانی به پیری رسیده‌ایم. این طبقه‌بندی‌ها در بدو امر بیش از آنکه نموده‌های بیرونی داشته باشند، احساسات

درونی‌اند. البته وقتی در برابر پدیده‌های اجتماعی قرار می‌گیریم؛ ضرورت دارد که تعریف دقیقی از این دوره داشته باشیم. مثلاً وقتی کسی در پانزده سالگی دست به قتل می‌زند، باید بدانیم که شرایط مواجهه با چنین شخصی چیست؟ آیا باید با او همان‌طور برخورد کرد که با کسی که در چهل سالگی دست به چنین عملی می‌زند؟ یا زمانی که قصد تدوین کتب درسی را برای یک نظام آموزشی داریم باید بدانیم که چه آگاهی‌هایی برای رده سنی مورد نظر ما ضروری و مفید است و اساساً چه آگاهی‌هایی نامفید و چه بسا زیان‌آور است. آیا ملاک سن برای تعیین شرایط روحی و اخلاقی افراد کافی است؟ حقیقتاً میزان درک یک فرد دوازده ساله با پانزده ساله چه تفاوت‌هایی دارد؟

وقتی از سینمای کودک سخن به میان می‌آید، باید تعریف دقیقی از دو مقوله متفاوت به دست دهیم. یکی آنکه سینما چیست؟ دوم آنکه کودک کیست؟ در این بخش بیش از هر چیز سعی داریم تا کودک مورد خطاب سینما را بشناسیم. طبعاً کودکی که سینما مورد خطاب قرار می‌دهد، تعریف متفاوتی از کودکی دارد که قانون تعریف می‌کند یا در یک نظام آموزشی مورد خطاب قرار می‌گیرد. کودکی که قانون مورد نظر دارد، فردی است که توانایی پذیرش مسئولیت‌های قانونی‌اش را ندارد. بنابراین از این لحاظ تحت سرپرستی خانواده‌اش است و طبق همین شرایط برای او قوانین ویژه‌ای تبیین می‌شود. اما چون قانون در برگیرنده طیف وسیعی از افراد جامعه است؛ طبعاً تعریفش از کودک بسیار کلی است. کنوانسیون حقوق کودک مشتمل بر یک مقدمه و ۵۴ ماده در اسفند ۱۳۷۲ به تصویب دولت جمهوری اسلامی ایران در آمد و جزئی از قوانین کشور شد. در ماده اول این کنوانسیون، کودک به این شکل تعریف شده است: «از نظر این کنوانسیون، کودک فردی زیر ۱۸ سال است؛ مگر اینکه طبق قانون قابل اجرا در مورد کودک، سن بلوغ کمتر تشخیص داده شود.» (منصور: ۱۶۸)

اما در یک نظام آموزشی که کودک در آن تعلیم می‌بیند، تعریف کودک متفاوت می‌شود. این بار کودک در شرایط سنی متفاوتی مورد خطاب قرار می‌گیرد. بدیهی است که کودک هفت ساله و کودک هشت ساله، شرایط متفاوتی را تجربه می‌کنند. برای مثال در نظام آموزشی کشور ما، کودکان از شش سالگی وارد نظام آموزشی می‌شوند و تحصیلشان را از دورهٔ پیش‌دبستانی آغاز می‌کنند و به ازای هر سالی که به سن آنها اضافه می‌شود، کتب تحصیلی‌شان نیز تغییر می‌کند. ولی بعد از طی شش سال، به طور کلی وارد حیطهٔ تازه‌ای می‌شوند. این بار کودک دوازده ساله به دورهٔ تازه‌ای قدم می‌گذارد به نام دورهٔ راهنمایی؛ اما این تقسیم‌بندی‌ها در سطح درک مخاطبان سینما رنگ می‌بازند.

کودکی که مخاطب سینماست، طبعاً باید کودکی باشد که بتواند ماهیت تصویر را به‌عنوان عنصری مجازی درک و تصاویر را دنبال کند و از قطع‌های مکرر آن تعبیری صحیح به‌دست آورد. از این رو یکی از عناصر اصلی سینمای کودک، درک این موضوع است که کودک از چه زمانی این قابلیت را دارد که سینما و تصاویرش را درک کند. حقیقت این است که تماشای تصاویر متحرک و به دنبال آن درک مفهوم سینما امری است اکتسابی. در کتب تاریخ سینما بارها نقل شده که درک تصاویر متحرک در اوایل پیدایش سینما برای کسانی که آنها را می‌دیدند، سخت بوده است. اما امروزه کودکان به‌کرات مورد هجوم انواع و اقسام تصاویر قرار می‌گیرند و به همین دلیل بسیار بهتر و بیشتر از کودکان آن زمان، تصاویر متحرک را درک می‌کنند. البته شروع این آشنایی بسیار با اهمیت است؛ زیرا وقتی دریابیم که کودک از چه زمانی توانایی درک مفهوم سینما را دارد، از آن زمان به بعد می‌توانیم بررسی کنیم که چه مضامینی برای چنین کودکی مناسب است که در سینما تولید و نمایش داده شود.

اینجا می‌توان این سؤال را مطرح کرد که آیا سینما تنها تداوم یک سلسله از تصاویر است؟ و آیا درک مفاهیم درونی تصاویر و فضای نمایش آنها برای کودک ضروری نیست؟

سوال دیگر این است که تناسب میان درجه شعور و درک سینما تا پایان دوره کودکی کجا و کدام است؟

در بدو امر چنین تصور می‌شود که فیلم چون تصویر است، به سادگی قابل فهم است؛ زیرا تصویر ارتباط مستقیم و بی‌واسطه‌ای با واقعیت دارد و دوربین فیلم برداری صرفاً منعکس کننده واقعیت است. اما حقیقت این است که درک فیلم از سوی کودکان جنبه متضادی دارد؛ از یک طرف به نظر می‌آید که فیلم به راحتی قابل درک است و از طرف دیگر چون نوع خاصی از تصویر است و نیاز به درک روابط تصاویر دارد، به راحتی قابل فهم نیست.

رنه زازو معتقد است که سهولت درک فیلم مربوط به این است که فیلم، واقعی احساس شود. او بر این باور است که ما پیش از آنکه از نظر عاطفی فریفته شویم، از نظر دریافتی فریب می‌خوریم - حتی پیش از آنکه بفهمیم چه رخ داده - ما فریب دقت عکاسی و حرکت را می‌خوریم؛ حتی اگر بدانیم که موضوع و شخصیت‌ها به هیچ وجه باورکردنی نیستند. احساس واقعیت دریافتی چیزی است و احساس واقعیت روان‌شناختی پذیرش عاطفی ما، چیزی دیگر.

البته با استناد به تعاریف مختلف سینما می‌توان جواب‌های مختلفی به سؤالات مطرح شده داد؛ اما نمی‌توان از این موضوع که درک مفاهیم درونی تصاویر برای برقراری ارتباط با سینما امری ضروری است، اجتناب کرد. باید پذیرفت تا زمانی که کودک نتواند با ماهیت درونی تصاویر ارتباط برقرار کند، نمی‌تواند آنها را بفهمد.

پس باید این نکته را مد نظر قرار داد که درک مضامین تصاویر سینمایی نیازمند آگاهی از منطق تصویری است و تا حدودی هم به تجربه زیست انسانی وابسته است. در واقع سینما همچون یک زبان، مجموعه دال‌هایی است که به شکل‌گیری مدلول‌هایی در ذهن مخاطب می‌انجامد.

نمونه ساده‌ای که می‌توان از یک رابطه منطقی گفت رابطه دال و مدلولی است. این نوع رابطه را کودک در سنین پایین درک نمی‌کند اما به مرور زمان با کسب تجربیاتی آن را می‌فهمد. همین شرایط در مورد زبان کودک نیز وجود دارد. در دو سالگی کودک سعی می‌کند که برای رسیدن به هدف‌هایش دلیل بیاورد. اما فکر او برای تطبیق با خواسته‌هایش واقعیت‌ها را تحریف می‌کند. (جینز برگ و اوپر، ۱۳۷۸: ۱۴۰ - ۱۳۹)

پس فارغ از اینکه کودک بتواند زبان تصویر و زبان گفتاری سینما را بفهمد، باید بتواند رابطه آنها را نیز دریابد.

پژوهش‌های روان‌شناسان در مورد درک تصویری حاکی از آن است که در سن میان شش و هفت سالگی فهم کودکان کلی و گنگ و در مورد هویت شخصیت‌ها و تداوم حوادث آشفته است و در سن یازده سالگی است که بیشتر بچه‌ها به طور دقیق پیوستگی وقایع را در فضا و زمان می‌فهمند. حال این سؤال مطرح می‌شود که کودک از چه سنی دارای این میزان از فهم منطقی می‌شود که بتواند این تصاویر حداقلی را درک کند؟

باید دانست که منطق در کودک به هیچ‌وجه فطری نیست. روشن‌ترین نتیجه مجموعه پژوهش‌هایی که ما؛ نه تنها درباره فکر لفظی کودکان، بلکه درباره هوش عملی، و درباره «عملیات منطقی عینی» آنان نیز به وسیله آنها به ردیف کردن اشیاء می‌پردازند، و به کمک آنها تصور ذهنی عدد،

فضا، ترتیب، مقدار، حرکت، زمان سرعت و غیره را در سازمان روانی خود بنا می‌کند، به عمل آورده‌ایم، این نکته را مبرهن ساخته که پاره‌ای از استدلال‌ها که از لحاظ منطقی برای پاره‌ای از طرازها و مراتب ذهنی لازم شمرده می‌شوند، در ساخت‌های عقلی سطوح پایین‌تر، وجود ندارند. (پیاژه، ۱۳۶۹: ۵۱)

بدین ترتیب وقتی پی ببریم که منطق، امری آموزشی است، درمی‌یابیم که درک منطق سینما نیز وابسته به آموزش است. یعنی نمی‌توان از کودک توقع داشت که بدون هیچ پیش‌زمینه آموزشی و تجربی، مفاهیم سینمایی را درک کند.

درک سینما به مثابه شاخصه فرهنگی و نماد فرهنگی یک اجتماع، نیازمند مخاطب آموزش‌دیده است؛ مخاطبی که با نشانه‌های فرهنگی جامعه مورد نظر فیلمساز آشنا باشد. این موضوع حتی در مورد بزرگسالان نیز صدق می‌کند. برای مثال یک مخاطب ایرانی حقیقتاً چقدر از نشانه‌های یک فیلم آمریکایی را درک می‌کند؟ اگرچه با رشد فناوری نه تنها جوامع جهانی بسیار به یکدیگر نزدیک شده‌اند؛ بلکه نشانه‌های مشترک فراوانی نیز پیدا کرده‌اند؛ اما با این حال همچنان نشانه‌های بسیاری وجود دارند که مختص یک فرهنگ خاص هستند. وقتی در یک فیلم آمریکایی شخصیت اصلی در خانه‌اش یک اسلحه گرم نگهداری می‌کند یا در یک لحظه حساس از کمد دیواری‌اش یک اسلحه بیرون می‌آورد و یا مغازه‌داری زیر پیشخوانش همواره یک تفنگ بزرگ گذاشته است، برای مخاطب ایرانی چه معنایی در بردارد؟ شاید مخاطب ایرانی با دیدن چنین تصویری جامعه‌ای خشن و کمی هم عجیب و غریب در ذهنش نقش ببندد، حال آنکه همین تصویر برای یک مخاطب آمریکایی تصویری پیش پا افتاده و حتی شاید همراه با غرور باشد؛ چرا که داشتن اسلحه شخصی در امریکا یک امر کاملاً طبیعی است که پلیس آن را ترویج می‌کند.

داشتن اسلحه از حقوق مالکیت خصوصی یک آمریکایی است. پس نشانه‌های یک فیلم برای مخاطبان گوناگون، معانی متفاوتی دارد. اگر مخاطب تربیت شده نباشد، نمی‌تواند نشانه‌ها را برای خودش به‌درستی تفسیر کند؛ در نتیجه معنی مورد نظر فیلم را درک نخواهد کرد. همین اتفاق به شکل ابتدایی‌تر در فیلمسازی برای کودک رخ می‌دهد. دنیای کودک دنیایی است با نشانه‌های محدود. او این نشانه‌ها را از طریق جامعه و خانواده‌اش می‌آموزد. اگرچه فیلم می‌تواند نشانه‌های فرهنگی تازه‌ای به کودک بیاموزد؛ اما اگر آن میزان از نشانه‌های لازم را برای برقراری ارتباط نداشته باشد؛ به طور کلی رابطه‌ای برقرار نمی‌شود که در پی آن مطلبی آموزش داده شود.

درک کودک از سینما از یک دوره سنی به بعد وابسته به تجربیات شخصی‌اش است. کودک اولین بار با چه کسی به سینما می‌رود و اولین فیلمی که می‌بیند چیست؟ کودک هر چند وقت یکبار به سینما می‌رود؟

این‌ها سؤالاتی هستند که حتی در مورد مخاطبان بزرگسال نیز صدق می‌کنند. یعنی سینما برای آنکه بهتر درک شود، نیازمند مخاطب آموزش‌دیده است. این مخاطب آموزش‌دیده می‌تواند در هر دوره سنی باشد. یکی از نکات اساسی مخاطب آموزش‌دیده تعداد دفعات و نوع فیلم‌هایی است که در سینما می‌بیند. طبعاً کسی که فیلم‌های بیشتری می‌بیند به مرور سطح توقعش بالاتر می‌رود؛ چرا که الگوهای تصویری بیشتری را می‌شناسد و به دنبال الگوهای تازه‌تری می‌رود. مخاطبی که فیلم‌های عمیق‌تر با الگوهای پیچیده‌تری می‌بیند، در روند تمرین خود می‌تواند سطح پیچیده‌تری را درک کند و به مرور به دنبال ارزش‌های عمیق‌تری برود. این حالتی است که در کودکان نیز وجود دارد. کودکی که بیشتر به سینما می‌رود، بر اثر مرور زمان بهتر فیلم‌ها را درک کرده، با آنها ارتباط برقرار می‌کند. کودکی که

سینمای بهتری را تجربه می‌کند، درک بیشتری نسبت به پیچیدگی‌های تصویری می‌یابد. ولی پیش از آنکه وارد چنین مراحل بشویم؛ نیازمند آنیم که بدانیم کودک چه نیازهای اساسی برای شروع کار دارد.

کودک پس از آنکه دارای توانایی‌های عمومی‌ای شد و توانست تصویر را درک کند، لازم است که برای تماشای فیلم در سینما به توانایی بدنی نیز دست یابد تا بتواند روی صندلی، در فضای تاریک، گذر تصاویر متحرک را دنبال کند. کودک پس از چهارسالگی قطعاً به این توانایی می‌رسد. البته سینما علاوه بر این، وابسته به مضمون تصاویر نیز هست. حال می‌توان این سؤال را مطرح کرد که کودک چه نوع تصویری را درک خواهد کرد؟

زمانی که کودک از مرحله توانایی درک تصویری و توان بدنی برای تماشای فیلم در سینما گذر می‌کند، باید دید که او چه مضامینی را درک می‌کند یا اساساً چه مضامینی مطلوب او هستند؟

گاهی این تصور غلط وجود دارد که ذهن کودک لوح سفید و دست‌نخورده‌ای است که خیلی زود شکل می‌گیرد و دگرگون می‌شود. اما واقعیت این است که کودک پیش از آنکه با جامعه خود رودررو شود و از آن تأثیر بپذیرد؛ ابتدا تحت آموزش خانواده‌اش قرار می‌گیرد و سپس با محیط‌های اجتماعی دیگری مواجه می‌شود که با خانواده و محیط زندگی‌اش در ارتباط‌اند. از این رو محیط‌های اجتماعی همچون مدرسه و سینما در رده‌های بسیار دوری از تأثیرگذاری ذهنی بر کودک قرار دارند. زمانی کودک با محیط سینما روبه‌رو می‌شود که بسیاری از نشانه‌های مهم زندگی را پیشاپیش از خانواده‌اش دریافت کرده است. بنابراین با درک و دریافتی پیشینی از نشانه‌ها وارد سینما می‌شود.

یک مثال ساده می‌تواند این موقعیت را بهتر شرح دهد. وقتی در ایران فیلم سینمایی‌ای برای کودکان ساخته می‌شود که در آن مسائل زندگی آپارتمانی و مشکلات کودکان در مواجهه با این نوع محیط مطرح می‌شود، طبعاً عده زیادی از کودکان کشور که فاقد چنین تجربه‌ای هستند از برقراری ارتباط با آن عاجز می‌مانند؛ به همین دلیل فیلم‌های کودک به اجبار باید بیشتر به سمت مضامین انسانی بروند؛ مضامینی که برای اغلب کودکان نشانه‌های یکسانی دارند.

بنابراین سینما وقتی وارد دنیای کودکان می‌شود که پیشاپیش آنها دوره‌های آموزشی را طی کرده‌اند. البته این، بدین معنا نیست که سینما نقش آموزشی در کودک ندارد؛ سینما در این موقعیت نقش مهم‌تری پیدا می‌کند؛ زیرا گاهی مجبور است که تربیت‌های غلط را نیز اصلاح کرده، گاهی کودکان آسیب دیده را درمان کند. کودک تا سن چهار سالگی دوران پرفراز و نشیبی را طی می‌کند؛ دوران حساسی که اگر سینماگر به‌خوبی مشکلات آن را درک نکرده باشد، ممکن است به سرخوردگی‌های این دوران دامن بزند:

کودک دو تا چهار ساله دوران بسیار حساس و آسیب‌پذیری از مراحل رشد را می‌گذراند، به این معنی که در آغاز کسب سلسله راه‌های جدیدی است که بتواند با دنیای پیرامونش سر کند. او همچنین در می‌یابد که می‌باید به مجموعه‌ای از قواعد اجتماعی سرسپارد که حداقل آن قواعد زبان است. او ناگزیر به قبول این واقعیت است که واژه‌ها، بدون هرگونه تطابق ظاهری، به جای اشیاء به کار می‌روند. توانایی او در بیان منظور خویش از طریق زبان بسیار محدود و ناقص است. واژه‌هایی که به آنها دسترسی دارد، اغلب برای بیان نیازها و عواطفش کافی نیستند. او در می‌یابد که از دستورهایی می‌باید پیروی کند که هدف آنها را نمی‌فهمد. خود انگیختگی طبیعی کودک در قالب

اجتماعی و فرهنگی‌اش ریخته می‌شود و او به طور کلی تاب مقاومت در برابر آن را ندارد (جینز برگ، اوپر، ۱۳۷۷: ۱۳۶).

با توجه به این شرایط وقتی کودک برای اولین بار آماده می‌شود که به سینما برود، باید فیلمی در خور چنین موقعیتی ببیند. یعنی چنین فیلمی نباید ناکامی‌ها و ضعف‌های او را به رخش بکشند؛ نباید موقعیت متزلزلش را بزرگ جلوه دهد و در مقابل باید به سمتی برود که او را نسبت به شرایطش واقع‌بین کند؛ واقعیتی که با امید همراه باشد. البته مقصود، محدود کردن مضامین فیلم نیست؛ اما به هرصورت نفی یک‌سری از مضامین قطعی و حتمی است. برای مثال در این مقطع سنی نباید فیلمی به کودک عرضه کرد که در آن رؤیاهای کودکانه و بازی‌های کودکانه به تمسخر گرفته شود و در نهایت مفهومی جز شکست نداشته باشد؛ چرا که رؤیاهای کودکان در این سن، عامل دفاعی بسیار قوی در مقابل شرایط روحی و روانی خاصشان است. از این رو فیلم‌هایی که معمولاً برای این دوره سنی در نظر گرفته می‌شوند، نمادین هستند. فیلم‌هایی که بیشتر در آن حیوانات دیده می‌شوند، اسباب‌بازی‌ها و اشیاء حرف می‌زنند و حرکت می‌کنند.

کودک از هفت‌سالگی به بعد به لحاظ زبانی آن‌قدر توانمند می‌شود که می‌تواند مفاهیم مورد نیاز خود را انتقال دهد و این کار از مسیر ورود به مدرسه یا اجتماعات کوچک‌تری مثل محله یا حتی نزدیک‌تر، برادر یا خواهر، انجام می‌گیرد:

گفتار کودکان خردسال حدود چهار تا هفت ساله به نحو بارزی بر پایه خودمداری استوار است، و کودکان بزرگ‌تر از هفت سال به گونه‌ای فزاینده در ارتباط کلامی کارآمد می‌شوند. اما چرا با افزایش سن، گفتار مبتنی بر خودمداری کاهش می‌یابد؟ پیازه در توضیح کاهش خودمداری

فرضیه جالب توجهی دارد. بزرگسالان برای فهمیدن خواسته‌ها و افکار کودک خردسال خود، به ویژه در دوره طفولیت او، سخت در عذاب‌اند. مادر می‌باید بداند که کودک خردسال او کدام اسباب‌بازی را دوست دارد و چه چیزی او را ناراحت می‌کند. او برای درک منظورهای کودک خود بر مرادۀ کلامی نمی‌تواند تکیه کند. در نتیجه، کودک خردسال نیاز چندانی به ایجاد ارتباط واضح در خود نمی‌بیند، زیرا اگر گفته‌های او روشن هم نباشند، باز هم بزرگسالان همه کوشش‌های خود را در فهمیدن آن‌چه منظور اوست به کار می‌برند. به تدریج که کودک بزرگ‌تر می‌شود با کودکان بزرگ‌تر بیشتر حشر و نشر پیدا می‌کند و در می‌یابد که آن‌ها، مانند بزرگسالان، چندان دلقگران فهمیدن زبان او نیستند. آنها برای رسوخ در ابهام زبان او چندان کوششی ندارند. از این گذشته، آنها با او به بحث می‌پردازند. بیشتر با گفته‌های او به جدل و ستیز بر می‌خیزند، و او را وادار می‌کنند که از خود دفاع کند. تحت تأثیر این گونه فشارهای جامعه است که کودک به تدریج به گونه بهتری به ایجاد ارتباط می‌پردازد. کودک در تلاش‌هایش برای بیان مطالب و دفاع از اظهار نظرهای خود سرانجام یاد می‌گیرد که به نقطه‌نظرهای دیگران توجه کند. در غیر این صورت، دیگران منظور او را درک نمی‌کنند و او در مجادله شکست خواهد خورد، و بدین‌سان است که خودمداریش کاهش می‌یابد. (جینز برگ، اوپر، ۱۳۷۷: ۱۵۴ - ۱۵۳)

کودک پس از کسب توانایی ارتباط زبانی، به جامعه وارد می‌شود تا نه تنها حقوق خود را مطالبه و از آنها دفاع کند؛ بلکه بیاموزد که به قوانین آن احترام بگذارد. از این دوره به بعد، پدیده اجتماعی شدن یک مرحله حساس به حساب می‌آید. مرحله‌ای که اگر به درستی انجام نپذیرد؛ کودک گوشه‌گیر، سرخورده و ناتوان از برقراری ارتباط می‌شود.

در جوامع امروزی اگرچه خانواده همچنان نقش مهمی در اجتماعی کردن کودک بر عهده دارد؛ ولی با دگرگونی‌های اقتصادی و اجتماعی دیگر نهاد خانواده، هسته متمرکزی نیست که بتواند بر تمام جوانب زندگی کودکان احاطه داشته باشد. کودکان امروزه بیش از گذشته با اجتماع اطرافشان، اجتماعی که دیگر خانواده نیست، ارتباط برقرار می‌کنند. به همین دلیل نقش سینما در این برهه بسیار تأثیرگذار است. شاید کودک بعد از هفت سالگی برای اولین بار رفتن به سینما را با هم کلاسی‌هایش تجربه کند. طبعاً چنین اتفاقی با آنچه از طریق خانواده‌اش تجربه می‌کند، بسیار متفاوت است. پدر و مادر بعد از نمایش فیلم پاسخ‌گوی سؤالات ذهنی کودک خود خواهند بود؛ اما همکلاسی‌ها به‌جای حقیقت، تصویر تخیلات خود را به یکدیگر انتقال می‌دهند؛ در نتیجه تعبیری که از فیلم در ذهن کودک شکل می‌گیرد می‌تواند کاملاً متفاوت باشد. این بار این سینماست که کودکان را به تفسیری تصویری سوق می‌دهد. بدین ترتیب سینمای کودک از این دوره زمانی به بعد ارتباط دقیق‌تری با کودک مخاطبش برقرار می‌کند.

در این دوره حساس، کودک فارغ از یک تحول روحی عمیق، یک تحول جسمی به نام «بلوغ» را از سر می‌گذراند. او برای اولین بار با پدیده تازه‌ای روبه‌رو می‌شود که او را مجبور می‌کند تا ماهیت جنسی خود را در نظر بگیرد. این کودک تازه بالغ بسیار آسیب‌پذیرتر از آن است که نشان می‌دهد. کودک در این سن باید واقعیت‌های اطرافش را بپذیرد. این برای آماده‌سازی او جهت درک متقابل جامعه‌ای است که به آن وارد خواهد شد. این مرحله، اگر به‌درستی طی نشود؛ این کودک که اینک نوجوان شده، در اجتماعی که به آن ورود می‌کند، بسیار آسیب‌پذیر می‌شود. مواجهه با واقعیت این اجتماع همواره برای او دردناک خواهد بود. تا پیش از این،

او با خانواده و سپس با مدرسه روبه‌رو بود. خانواده به لحاظ مالی او را تأمین می‌کرد و از او در مقابل خطرات بیرونی محافظت می‌کرد؛ اما او به مرور باید پذیرد که بیرون از این نهادها خطرات فراوانی او را تهدید می‌کنند که اگر با آمادگی ذهنی لازم با آنها مواجه نشود، قطعاً شکست می‌خورد. سینمای چنین کودکی نیز باید آموخته‌های متناسب با چنین موقعیتی را به دست دهد.

می‌توان برای کودک، در مواجهه با سینما، سه دوره سنی مشخص را تعریف کرد. این دوره‌های سنی قطعاً جنبه قطعی ندارند؛ اما می‌توان آنها را با شرایط اجتماعی امروز تطابق داد و نام‌گذاری کرد. کودک از سه سالگی به بعد کودک سینما می‌شود. این کودک را تا شش یا هفت سالگی که بتواند از ابزار زبان به شکل نسبتاً کاملی استفاده کند، خردسال می‌نامیم. از هفت سالگی تا دوازده یا سیزده سالگی که کودک دوره اجتماعی شدن را طی می‌کند، او را با نام عمومی «کودک» خطاب می‌کنیم. از این سن تا هفده یا هجده سالگی که دوران بلوغ را پشت سر می‌گذارد و به جوانی پا می‌نهد، «نوجوان» نامیده می‌شود.

این تأکید لازم است که این دوره‌ها مرزهای مشخصی ندارند و به شیوه‌های آموزشی، خانواده و جامعه بستگی دارند. کودکانی هستند که دوره خردسالی یا بلوغشان بیش از این دوره‌بندی طول می‌کشد. اما چون سینمای کودک با عموم کودکان مواجه است؛ مجبور است گاهی این موارد خاص را در نظر نگیرد.

با توجه به موارد مطرح شده می‌توان گفت که ضروری است کودک به مثابه شخصیتی با ویژگی‌های منحصر به خودش شناخته شود؛ چرا که روحیات، خلیات، هوش و درک، شیوه رفتار و گفتار خاص خودش را دارد. با شناخت این مشخصه‌هاست که فیلمساز قادر خواهد بود کودکی واقعی، به دور از باورهای غلط

رایج در جامعه، بر پرده سینما خلق کند؛ کودکی که مانند کودکان حرف می‌زند، مانند کودکان می‌فهمد، مانند کودکان رفتار می‌کند، مانند کودکان باهوش و کنجکاو است و مانند کودکان بازیگوش و پرانرژی است.

کودکان چون هنوز وارد عرصه اجتماع نشده‌اند؛ با پلیدی‌های جامعه بزرگسالان کمتر آشنا هستند و هر چیز را ممکن است صادقانه بپذیرند. عناصر تخیل، رؤیا و وهم به راحتی آنان را جذب و در خود غرق می‌کنند. ده‌ها ویژگی دیگر را می‌توان برشمرد که در کودکان روی پرده سینما دیده نمی‌شوند. بسیاری از این ویژگی‌ها بدون توجه به مخاطب کودک به هنگام ساخت فیلم مورد غفلت قرار می‌گیرند. بدین ترتیب فیلمسازان با دو کودک مواجهند: کودک درون فیلم و کودک روی فیلم. کودکی که بر پرده سینما ظاهر می‌شود و کودکی که برابر پرده سینما می‌نشیند. برخورد غیرعلمی و عوامانه با هر یک از این دو کودک، واقعیتی را بازتولید می‌کند که نه باورکردنی است و نه قابل تحمل. این برخورد به طور دائم در حال خلق کودکانی است که هیچ‌گونه نسبتی با واقعیت‌های جامعه خود ندارند.

فصل دوم

سینمای کودک

امروزه وقتی از سینما به طور عام سخن می‌گوییم، نشانه‌های زیادی از آن به ذهن متبادر می‌شود؛ فیلم، محیط نمایش، صدا، تبلیغات، جلوه‌های ویژه، ستاره‌های سینمایی، جشنواره‌های بین‌المللی و سینما را می‌توان به شیوه‌های متفاوتی تعریف کرد: سینما به معنای ابزار و صنعت؛ سینما از منظر زبان هنری؛ سینما از منظر سنت‌های اجتماعی. در سینما به معنای ابزار و صنعت، یک دستگاه فیلم‌برداری تصاویر زنده را ثبت می‌کند و در شرایطی آن را بازپخش می‌کند. بازپخش این تصاویر در یک سالن تاریک و با حضور تماشاگران متفاوت است. سینما از چنین منظری بیشتر تکنیکی است برای تولید و عرضه تصویر. این منظر در اوایل پیدایش سینما بسیار رایج بود. در واقع چون پدیدآورندگان سینما عموماً مخترعان یا صنعتگران بودند، سینما را این چنین می‌دیدند؛ اما سینما از نظر زبان هنری خیلی بعدتر به وجود آمد. فیلم‌های اولیه عموماً نگرش هنری نداشتند؛ بلکه تنها تصاویری بودند که مخاطبان را به لحاظ اعجاز تصویر متحرک تحت تأثیر قرار می‌دادند؛ اما زبان سینما به مرور به عرصه هنری وارد شد. این سینما زمانی توانست خود را بنمایاند که تصاویر قابل تفسیر خلق کرد؛ اما سینما از منظر

سنت‌های اجتماعی به نشانه‌هایی برمی‌گردد که هرگاه از سینما سخن می‌گوییم به طور ناخودآگاه به ذهن متبادر می‌شود. امروزه سینمایی که ما می‌شناسیم مجموعه‌ای است از همه نشانه‌های اصلی و فرعی که به نوعی با سینما معنی می‌شوند: ستاره‌های سینمایی، سالن‌های نمایش، تبلیغات، مجلات و روزنامه‌ها و بسیاری از عناصر دیگر. با وجود این:

توافق شده است که نخستین نمایش رسمی تصاویر عکس‌برداری شده متحرک به کمک یک پروژکتور را به منزله لحظه زایش سینما به رسمیت بشناسند. به این ترتیب: با نخستین نمایش رسمی کینماتوگراف «لومی‌یر» در دسامبر ۱۸۹۵، تاریخ سینما به عنوان یک رسانه گروهی مستقل، و به مثابه یک زبان و نمایش نوین آغاز شد.

آرام آرام از این کشف نوین فنی و در خور توجه بازارهای مکاره، صنعتی جدید و هنری نو پدید آمد. فیلم زمانی به صورت هنر درآمد که توانست از مرحله بازسازی واقعیات و حرکات و رویدادهای زیبایی‌شناسانه و صحنه‌های از پیش آماده شده، فراتر رود، بی‌آنکه طبیعت عکاسی خود را انکار کند. در واقع هنگامی فیلم به صورت هنر شکل گرفت که آموخت چگونه می‌تواند شیئی نمایش داده شده را به کمک عواملی که در طبیعت تصاویر متحرک نهفته است، تفسیر کند: به وسیله گزینش و جابه‌جا کردن و تقطیع تصاویر و زوایا، به کمک تقسیم نور و سایه و حرکت اشیاء و دوربین فیلم‌برداری، و به کمک برش (گرگور و پاتالاس، ۱۳۶۸: ۱۷).

اما تصویری که امروزه از سینما وجود دارد، بسیار متفاوت است؛ به همین دلیل در نخستین گام از کاربرد این اصطلاح و نسبت میان آن و کودک این پرسش مطرح می‌شود که منظور از سینما چیست؟

آیا منظور صرفاً فیلم یا همان تصویر متحرک است؟ یعنی آنچه در سینما بر پرده به نمایش درمی‌آید، یا از تلویزیون پخش می‌شود یا با یکی از وسایل الکترونیکی در خانه قابل تماشاست؟ در این صورت پژوهش حاضر باید تمامی موارد بالا را در بر بگیرد و به بحث و بررسی پیرامون آنها بپردازد.

بسیاری اوقات سینما و فیلم مفاهیمی برای یک مصداق پنداشته می‌شوند و هر دو را برای آنچه توسط فیلم، ویدیو یا ضبط تصویری دیجیتالی به تصویر کشیده می‌شود به کار می‌برند. گاهی نیز منظورشان از فیلم، فیلم داستانی^۱ یا همان فیلم سینمایی است؛ فیلمی داستانی که با طول زمانی مشخصی در سالن‌های سینما به نمایش گذاشته می‌شود.

چنان که مشاهده می‌شود، اصطلاحی که در ابتدا بسیار ساده و روشن به نظر می‌رسید اکنون از مشخصه‌هایی برخوردار است که آن را از دیگر انواع تصاویر متحرک، مشخص و مجزا می‌سازد. منظور از نمایش فیلم داستانی در سالن سینما این است که نمایش فیلم‌های مستند یا فیلم‌های گزارشی (که در بحبوحه جنگ جهانی دوم در سالن‌های سینما به نمایش درمی‌آید) در سینماها فیلم سینمایی محسوب نمی‌شوند. مشخصه دیگر فیلم‌های سینمایی ضبط آنها بر روی نوار سلولوئیدی است که تا این زمان امری متداول در عرصه سینما بوده است. این بدان معناست که فیلم‌های داستانی با طول زمانی برابر با زمان فیلم‌های سینمایی مرسوم، که بر روی نوار ویدئو یا با تصویربرداری دیجیتالی ضبط می‌شده، فیلم سینمایی محسوب نمی‌شده و در سالن‌های سینما نیز قابل نمایش نبوده‌اند؛ زیرا دستگاه‌های نمایش‌دهنده فقط قادر به نمایش نوارهای سلولوئیدی بودند. در آغاز تاریخ سینمای

1. fiction

ایران فیلم‌ها با دوربین‌های ۱۶ میلی‌متری فیلم‌برداری می‌شدند؛ اما به زودی جای خود را به دوربین‌های ۳۵ میلی‌متری دادند و دستگاه‌های نمایش فیلم ۳۵ میلی‌متری به امری مرسوم و سنتی جاافتاده بدل شد. از این رو، تمام فیلم‌هایی که در طول تاریخ سینمای ایران برای سالن‌های سینما ساخته شد، از همین مشخصه برخوردار بودند. در سال‌های اخیر از قابلیت تبدیل انواع ضبط تصاویر دیگر بهره بردند و آنها را بر روی نوار فیلم منتقل کردند تا در سالن‌های سینما، توسط دستگاه‌های نمایش ۳۵ میلی‌متری، نمایش داده شوند.

با این توضیح روشن می‌شود که منظور از فیلم سینمایی، با توجه به آنچه از ابتدا در تاریخ سینما تا به امروز رواج داشته، فیلم داستانی با طول زمانی مشخص است که بر روی نوار سلولوئیدی ۳۵ میلی‌متری ضبط می‌شده و در سالن‌های سینما به نمایش درمی‌آمده است. بنابراین در این پژوهش فیلم‌های داستانی ویدیویی یا دیجیتال، فیلم‌های مستند، فیلم‌های خبری و مجموعه‌ها (سریال‌ها) فیلم سینمایی محسوب نشده و از حیطه پژوهش بیرون گذاشته شده‌اند.

بدین ترتیب فیلمی که تولید می‌شود در سالن ویژه‌ای به نمایش درمی‌آید که مشخصه‌های نمایشی آن با تلویزیون و دستگاه‌های نمایش خانگی متفاوت است. در این پژوهش این تفاوت‌ها از جمله فضای تاریک سینما که باعث احساس تنهایی و وانهادگی در برابر فیلم و غرق شدن هرچه بیشتر در فضای فیلم می‌شود و پرده عریض که مسلط بر بیننده است و تماشاگر در برابر بزرگی و عظمت تصویر حس متفاوتی دارد، چندان مورد نظر نیست؛ اما تصمیم‌گیری برای دیدن فیلم، خارج شدن از خانه، ترجیح فیلمی بر فیلم دیگر از جمله تفاوت‌هایی است که میان دیدن یک فیلم در سالن سینما و دیدن همان فیلم یا فیلمی مشابه با آن در خانه و در برابر

صفحه کوچک تلویزیون وجود دارد. در چنین شرایطی، فیلمی که در سالن سینما به نمایش درمی آید، توسط تماشاگر انتخاب می شود؛ اما فیلمی که از تلویزیون پخش می شود در اغلب اوقات بدون انتخاب دیده می شود. مخاطب در فیلم غرق نمی شود و ممکن است ضمن تماشای آن غذا بخورد، به دستشویی برود یا به تلفن جواب بدهد. حتی لوح فشرده فیلمی که انتخاب و خریداری شده و در خانه دیده می شود، شرایطی متفاوت از فیلمی دارد که در سالن سینما به نمایش درمی آید. خانه محلی است که اعضای خانواده در اتفاقی که به هیچ وجه تاریک نیست، در برابر صفحه کوچک تلویزیون، که رنگها در آن به شدت فشرده و بسیاری از جزئیات تصویر محو شده به تماشای فیلم می نشینند. مجموعه این نکات می تواند فضاهای بسیار متفاوتی ایجاد کند که هر پژوهشگری به راحتی بین آنها تمایز اساسی قائل شود، آنها را دو رسانه و طبعاً دو فضای پژوهشی متفاوت بداند؛ در نتیجه به منظور رعایت یکپارچگی پژوهش و پرهیز از خلط مباحث دوگانه و حیطه های نامتجانس، دست به پژوهش های جداگانه می زند.

بدین ترتیب نمایش یک فیلم داستانی در سالن سینما حائز اهمیت فراوان است. در این شرایط، فیلم دارای مشخصه هایی می شود که آن را از دو نوع فیلم دیگر که از تلویزیون پخش می شود یا به وسیله تلویزیون دیده می شود، به شدت متمایز می سازد. حداقل زمان فیلم های معمولی که در سالن های سینمای ایران نمایش داده می شوند، نود دقیقه است. اما در سال های اوج سینمای کودک، یعنی در نیمه دوم دهه شصت و سال های نخستین دهه هفتاد که گروه سینماهای نمایش دهنده فیلم های کودکان وجود داشت، شورای اکران فیلم های کودکان با توجه به حوصله کم کودک و آستانه طاقت او، این زمان را به هفتاد دقیقه کاهش داد. اما سینماها

موظف بودند برای پرکردن زمان نود دقیقه، در صورتی که فیلم، هفتاد دقیقه باشد، فیلم‌های کوتاهی را به نمایش بگذارند.

اگر به توضیحات کلی که دربارهٔ سینما مطرح شده و مباحثی که در صفحات قبل گذشت بنگریم، متوجه می‌شویم که در هیچ‌جا مخاطب سینما به طور اخص مورد نظر واقع نشده است. در سینما وقتی از انواع فیلم‌ها سخن می‌گوییم به ژانرهای کمدی، ملودرام، وسترن و ... اشاره می‌کنیم؛ اما در هیچ‌کدام از این‌ها به طور اخص از مخاطب سخن به میان نیامده است. مخاطب یک ملودرام یا کمدی می‌تواند یکی از افراد جامعه‌ای باشد که آن را نگاه می‌کند. اما در این جا با اصطلاحی مواجه می‌شویم که برای اولین بار نوع مخاطب خود را مشخص می‌کند؛ «سینمای کودک». وقتی از چنین اصطلاحی استفاده می‌کنیم برای اولین بار نوع مخاطبی که قرار است این تصاویر متحرک را ببیند، مشخص می‌شود. اگرچه در کشورهای مختلف فیلم‌ها برای رده‌های سنی گوناگون به مرور زمان علامت‌گذاری شدند؛ اما همین علامت‌گذاری‌ها نیز در واقع هدفی جز کودکان ندارند. یعنی امروزه با فیلم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که دقیقاً متذکر شده‌اند که دیدن آنها برای افراد زیر هجده سال یا زیر شانزده سال مناسب نیست. پس در واقع پیش از آنکه سینمای کودک مد نظر قرار بگیرد، فیلم‌هایی تولید می‌شدند که تماشای آنها به لحاظ روحی، روانی، تربیتی و ... برای کودکان مناسب نبوده‌اند.

ضروری است که پیش از ورود به بحث در مورد چیستی سینمای کودک، به سینمای نامناسب برای کودک یا ضد کودک بپردازیم. آیا چنین سینمایی وجود دارد؟ آیا فیلم‌های خشن، جنسی و ترسناک، ضد کودک‌اند؟

شاید این مضامین در مورد برخی فیلم‌ها به طور کامل صدق کنند؛ اما به‌سادگی

نمی‌توان هر فیلمی را در یکی از این دسته‌ها طبقه‌بندی کرد.

در سال ۱۹۳۷ یک فیلم آمریکایی جدید با مجوز هیئت ممیزی فیلم انگلیس (BBFC) برای نخستین بار اجازه توزیع در انگلیس را به دست آورد. این مجوزی بود که سال قبل از آن به فیلم‌های ترسناکی مثل «مردۀ متحرک» (۱۹۳۶) و «دختر دراکولا» (۱۹۳۶) داده شده بود. در این اطلاعیه مهم، که خطاب به مدیران سینماها و مشتریان‌شان بود، آمده بود که فیلم مناسب کودکان زیر شانزده سال نیست مگر آنکه با پدر یا مادرشان یا یک بزرگ‌تر مراقب خوش‌نیت همراهی شوند. فیلم جدید مورد بحث «سفیدبرفی و هفت کوتوله» (۱۹۳۷) شرکت والت دیزنی بود. هزاران کودک گروه گروه برای دیدن فیلم در اولین نمایشش در بریتانیا هجوم آوردند و همان‌طور که آشکار شد، اکثر آنها احتمالاً نسبت به تلاش BBFC برای قاعده‌سازی کاملاً بی‌اعتنا بودند.

در خلال دهه ۱۹۳۰ عوامل قدرت در انگلیس و سراسر جهان در کشاکش با گسترش کودکان سینما رو بودند. در یک پیشگویی عده زیادی سرانجام این نسل متأثر از پرده تفره‌ای را رو به فساد می‌دیدند. از سوی دیگر مدافعان سینما بر تأثیرات آموزشی و اجتماعی آن بر افراد جوان تأکید می‌کردند. اما در این میان کودکان بخش عظیمی از تماشاگران دنیای سینما شدند (Smith, 2005:1).

البته باید گفت که ترس از فاسد شدن کودکان پدیده‌ای تازه و متأثر از سینما نبوده، بلکه چنین اندیشه‌ای از قرن‌ها پیش همواره در ذهن اجتماع وجود داشته است؛ اما از همان بدو پیدایش سینما، سالن‌های آن شاهد حضور چشمگیر کودکان بود. اگرچه همین حضور چشمگیر دستمایه شکل‌گیری قوانین سانسور شد؛ ولی به شکل‌گیری سینمای کودک نیز انجامید. در واقع در بدو امر، حضور کودکان در سینماها یک فرصت مالی خوب بود و البته از طرفی وقتی کودکان از دیدن فیلم‌ها

منع می‌شدند، باید یک جایگزین برای چنین خلأیی تعریف می‌شد.

ولی مسأله انحراف در بدو امر صرفاً در مورد کودکان نبود، بلکه عوامل قدرت در جامعه که یکی از آنها کلیساها بودند، انحراف کل جامعه را مد نظر داشتند. به طوری که اولین قانون مدونی که به طور جدی فیلم‌ها را از نمایش یک سری از موضوعات باز می‌داشت کلیت جامعه را مد نظر داشت: در سال‌های آغازین تولید فیلم که فیلم‌های غیرداستانی رواج عام داشت و مکان نمایش معمولاً جایی آبرومندانه مانند تماشاخانه‌های نمایش واریته، سالن‌های اپرا، کلیساها و تالارهای سخنرانی بود، این رسانه جدید برای فرهنگ خطری به شمار نمی‌آمد. اما با ظهور فیلم داستانی و پیدایش سینماهای نیکل ادئون وضعیت به کلی تغییر کرد. از این پس صنعت سینما همواره در معرض حملات شدید مقامات رسمی و گروه‌های اصلاح طلب بود. انتقادکنندگان می‌گفتند نیکل ادئون‌ها مکان‌هایی تاریک و کثیف و ناامن‌اند و فیلم‌هایی نامطلوب به نمایش می‌گذارند، آن‌هم در محلات فقیرنشین و برای تماشاگرانی که به بی‌ثبات‌ترین قشرهای جامعه آمریکا تعلق دارند و در مقابل تأثیرات جسمی و روانی و اخلاقی این فیلم‌ها بسیار آسیب‌پذیرند. اصلاح‌طلبان از مقامات ایالتی می‌خواستند که فیلم‌ها را سانسور کنند و برای مکان‌های نمایش ضوابطی تعیین کنند. صنعت سینما برای پاسخ به این منتقدان سیاست‌های مختلفی اختیار کرد، از جمله تقلید از ادبیات و نمایشنامه‌های معتبر، تولید فیلم‌های مبتنی بر ادبیات و تاریخ و داستان‌های کتاب مقدس، خودسانسوری، و همکاری با مقامات دولتی برای ایمن ساختن مکان‌های نمایش و رعایت بهداشت (گروه مترجمان، ۱۳۷۷: ۵۲).

فشارهای اجتماعی در اوایل قرن بیستم باعث شد که انجمن تهیه‌کنندگان و بخش‌کنندگان فیلم در آمریکا تحت لوای یک سناتور جمهوری خواه به نام ویل اچ. هیز^۱

1. Will H. Hays

مجموعه قوانینی را در سال ۱۹۳۰ تدوین کنند که در آن بسیاری از مضامین تحت این قانون ممنوع شوند:

عناوین کلی این مجموعه قوانین عبارت‌اند از:

۱. هیچ تصویری نباید تولید شود که به لحاظ استانداردهای اخلاقی پایین‌تر از سطح اخلاقی کسانی باشد که آن را می‌بینند. از این رو همدردی مخاطبان نباید به سوی جنایت، اعمال خلاف، شیطانی یا گناه‌آلود سوق داده شود.

۲. تنها استانداردهای صحیح زندگی مورد نیاز درام و تفریحات می‌توانند ارائه شوند.

۳. قانون، طبیعت یا نوع بشر نباید مورد تمسخر واقع شوند و همدردی جهت چنین نقضی ایجاد نشود (Smith, 2005).

هر کدام از این سه بند شامل چندین تبصره هستند که بر اساس آن بسیاری از مضامین سینمایی آن روز مورد تحریم قرار می‌گرفتند. این قانون از سال ۱۹۳۴ به طور جدی و سخت‌گیرانه‌ای به اجرا در آمد. اگرچه فیلم‌های متعددی را می‌توان نام برد که تا سال ۱۹۶۶ که پایان عمر این قانون بود از این مجموعه قوانین تبعیت نکردند؛ اما نقش این قانون در این دوره از سینمای آمریکا بسیار تأثیرگذار بود. بعدها به پیروی از همین قانون در دیگر کشورها شرایطی مشابه، ولی تا حدودی آزادتر ایجاد کردند.

در گذشته که سینما به شکل امروزی نبود، همین مسائل در باب ممیزی وجود داشت. اما ممیزی در آن موقع حول محور تفتیش عقاید یا جلوگیری از نوع خاصی از هنر بود. اما در سال‌های بعد چون سینما با استقبال گرم مردم روبه‌رو شد و به دلیل شیوه تولید اقتصادی‌اش میان مردم عمومیت یافت، حساسیت‌های بیشتری را برانگیخت.

به طوری که امروزه در گوشه و کنار جهان هر از گاهی در پی یک واقعه دردناک اجتماعی این سؤال مطرح می شود که آیا این وقایع در پی رشد بی رویه فیلم های خشن و جنسی در سینما نیستند؟ آیا واقعاً سینما چنین تأثیری دارد؟

به طور کلی می توان گفت که نوع بشر تجربیات زیادی در طی صد سال گذشته از طریق سینما کسب کرده است. این هنر تأثیرات فراوانی دارد؛ نه تنها به شکل فردی، بلکه به شکل عمومی نیز. اما این تأثیرات تا چه حد است؟

تصاویر سینمایی هر قدر خشن باشند و به شکل طبیعی به نمایش در آیند، باز نسبت به آنچه یک نفر حقیقتاً شاهد آنها باشد، تأثیرگذار نیستند. برای مثال وقتی کسی در مورد جنگ ویتنام یک فیلم می بیند، هرگز نمی تواند مدعی باشد که آن جنگ را مانند کسی که واقعاً در آن جنگ شرکت داشته، تجربه کرده است. پس سینما نمی تواند حقیقت را حقیقی تر از آنچه هست به نمایش در بیاورد. اگرچه سینما این توانایی را دارد که یک واقعه را از جهات گوناگون و به شکل اغراق آمیزی به نمایش بگذارد؛ اما با این حال نمی تواند عین حقیقت را بازنمایی کند - حتی اگر آن فیلم مستند باشد - چرا که مخاطب همواره فاصله ای اساسی با واقعیت دارد.

اما فیلمی که برای کل افراد یک جامعه ساخته می شود کاملاً متفاوت است از فیلمی که برای کودکان ساخته می شود. معمولاً افراد بزرگسال خیلی دیرتر تحت تأثیر یک مضمون قرار می گیرند. افراد بزرگسال به دلیل آنکه فکرشان شکل یافته تر است، در مقابل آنچه می بینند و از آن تأثیر می پذیرند از قدرت دفاعی بیشتری برخوردارند؛ اما در مورد کودکان شرایط متفاوت است.

البته نکته اساسی که غفلت از آن منشأ بسیاری از سوء تفاهات و اختلافات تربیتی است، تفاوت میان «مشاهده»، «یادگیری» و «عملکرد» است. همه کودکان،

فیلمی را مشاهده می‌کنند؛ درصدی از آنها رفتار ارائه شده در فیلم را می‌آموزند. ولی از میان آنها تنها عده اندکی عمل آموخته شده را به صورت عملکرد ظاهر می‌کنند (نوروزی و جمشیدی: ۱۳۵۹). در این جا چه چیز اتفاق افتاده است؟ مگر کودکان چیزی بیش از یک تماشاگر منفعل نیستند، چرا تبدیل مشاهده به فعل در همه آنها محقق نشده است؟

قانون «هیز» یا قوانینی از این دست، محدود کننده تفکر اجتماعی‌اند و مانع آزادی‌های فردی و اجتماعی هستند؛ اما وقتی قرار است که همین نوع نگاه را برای کودکان نیز به کار بندیم مسأله طور دیگری بروز پیدا می‌کند.

نمایش خشونت و همینچنین نمایش رفتارهای جنسی برای کودکان بنا بر سشنان تأثیرات متفاوتی دارد. یک کودک پنج ساله بیش از آنکه از رفتارهای یک قهرمان فیلم‌های رزمی تعبیری قهرمانانه داشته باشد، یک دعوای بی‌هدف را می‌بیند. برای همین هم واکنش کودکان در چنین سنی تکرار و تقلید کورکورانه از نوع حرکات قهرمان است و این حرکات منحصر به رفتارهای بدنی اوست. کودکان در سنین پایین از فیلم‌های رزمی تقلید می‌کنند و از دیدنشان لذت می‌برند؛ اما نه به این خاطر که قهرمان برای دفاع از حق می‌جنگد؛ بلکه به این دلیل که او یک تنه این توانایی را دارد که عده زیادی را که در مقابلش قرار گرفته‌اند از بین ببرد. در واقع کودک از این طریق بر سرخوردگی‌های اجتماعی‌اش سرپوش می‌گذارد. او ناتوانی‌های جسمانی‌اش را این چنین ترمیم می‌کند. آیا چنین اتفاقی برای کودک خوب است یا بد؟

در مورد نمایش فیلم‌های جنسی برای کودکان همیشه خطر بروز بلوغ زودرسی وجود دارد که در رشد جسمی کودک تأثیر مخربی دارد؛ اما وقتی از فیلم جنسی سخن می‌گوییم دقیقاً چه نوع فیلمی را در نظر داریم؟ بالاخره رابطه عاشقانه یک

نوع رابطه جنسی محسوب می‌شود یا فقط نمایش عمل جنسی است که مخرب است؟ همان‌طور که تحقیقات «آنا فروید» نشان داده است:

عشق ورزیدن امری آموختنی است. محبت‌ورزیدن و رفتارهای عاطفی - انسانی همگی آموختنی هستند. اگر کودک را از چنین آموزش‌هایی محروم کنیم واقعاً چه نوع انسان‌هایی را در آینده تربیت خواهیم کرد؟ از همه مهم‌تر اینکه مرز میان رفتارهای جنسی و عشق ورزیدن کجاست؟ (زینالی، ۱۳۸۳).

بنابراین مشخص است که به‌سادگی نمی‌توان مرز مشخصی میان فیلم‌های مناسب و نامناسب برای کودکان کشید. این مرزی است که متناسب با نتیجه‌گیری‌های مختلف کاملاً جابه‌جا می‌شود. اما در یک نگاه کلی می‌توان به‌خوبی تشخیص داد که نمایش یک‌سری از فیلم‌ها برای شرایط روحی کودکان مناسب نیستند. خشونت، ترس و روابط جنسی مضامین بسیار حساسی هستند که اگر ذره‌ای در نمایششان به بیراهه برویم، باعث تخریب می‌شوند. اما اگر بخواهیم از بدی‌های همین مسائل برای کودکان سخن بگوییم؛ نمایششان گاهی اجتناب‌ناپذیر می‌شود. با توجه به پیچیدگی‌ای که نمایش ندادن بعضی از مضامین برای کودکان دارد شاید بحث کردن از اینکه چه چیزهایی برای آنها مفید خواهد بود کار را ساده‌تر کند. به این ترتیب باید به سمت سینمایی رفت که مختص کودکان باشد؛ سینمایی که مربی کودک در هر مقامی که باشد بتواند او را برای دیدن آن فیلم با اطمینان ترغیب کند. به این رو شکل‌گیری سینمای کودک نه تنها اجتناب‌ناپذیر که ضروری است.

وقتی از سینمای کودک سخن می‌گوییم قصد داریم از فیلم‌هایی صحبت کنیم که بتوانند با کودکان به‌خوبی ارتباط برقرار کنند و موضوعات مورد نظر را به آنها انتقال دهند. فارغ از اینکه موضوع فیلم چقدر خوب است یا چه جنبه‌هایی از زندگی را

در بر می‌گیرد، در بدو امر باید با کودک ارتباط برقرار کند. منظور از کودکی دوره نسبتاً پرفراز و نشیبی است که طبقه‌بندی آن کار را ساده‌تر می‌کند؛ چرا که شرایط روحی و عاطفی یک کودک پنج ساله با یک کودک ده ساله و با یک نوجوان پانزده ساله کاملاً متفاوت است. این شرایط روحی زیر سایه تجربه زیستی کودک نیز قرار دارد. بدین معنا که ارتباط با کودک پنج ساله با ارتباط با کودک ده ساله شرایط متفاوتی دارد. پس پیش از آنکه وارد چارچوب موضوعات مناسب بشویم باید به سراغ شیوه‌های ارتباطی برویم.

عموماً کودکان در سنین پایین توانایی این را ندارند که به طور انفرادی و با تصمیم‌گیری شخصی به سینما بروند؛ بلکه همواره مجبورند همراهی یک شخص بزرگ‌تر را در کنار خود داشته باشند. از طرفی آنها این توانایی جسمی و روحی را ندارند که حدود دو ساعت در یک سالن تاریک روی یک صندلی بدون حواس‌پرتی ذهن خود را روی یک موضوع سینمایی متمرکز کنند؛ در نتیجه فیلم‌هایی که برای سنین پایین ساخته می‌شوند چه به لحاظ زمانی و چه به لحاظ فضای نمایشی باید دارای ویژگی‌های خاصی باشند. چنین فیلم‌هایی نمی‌توانند همان ساعت نمایش یک فیلم بلند را داشته باشند. در نتیجه سینمای کودک تا پیش از هفت‌سالگی باید شامل فیلم‌های نسبتاً کوتاهی باشد که توانایی‌های بدنی کودک اجازه تماشای آن را تا به آخر بدهد. زمان فیلم بنا به رشد سنی کودک می‌تواند بیشتر شود؛ اما قطعاً برای سنین پایین باید تدابیر ویژه‌ای در نظر گرفت.

جدا از مقدار زمانی که کودکان در سنین پایین می‌توانند در سینما باشند، مضامین مورد نظر نیز باید دارای ویژگی‌های خاص باشند. قطعاً وقتی از مضمون فیلم کودک سخن می‌گوییم همه از یک نیت انسانی پاک حرف می‌زنیم. در واقع

فیلم به نوعی با خوب بودنش می‌تواند موضوعات تربیتی را به شکل بسیار تأثیرگذاری به کودکان منتقل کند. کودکان تا پیش از یازده تا دوازده سالگی توانایی درک مسائل انتزاعی را ندارند (مراجعه شود به رشد عقلانی کودک)، در نتیجه مسائلی که در فیلم مطرح می‌شوند نباید به لحاظ ذهنی وارد فضاهای انتزاعی شوند. البته مقصودمان از مباحث انتزاعی داستان‌های خیالی یا افسانه‌ای نیست؛ بلکه اشاره به استعاره‌های پیچیده و اشکال فرضی ناآشناست. در مجموع مسائل مطرح شده نباید وارد تصاویر انتزاعی شده، تبدیل به تصاویر ظاهری شوند؛ ولی این موضوع به این معنا نیست که داستان کودکان نباید پیچیده باشد. برخلاف تصور عمومی، کودکان از قدرت درک بسیار بالایی برخوردارند. آنها به سادگی می‌توانند گره‌های داستانی را درک کنند. البته در صورتی که زبان داستان ساده و زمان آن نیز در اندازه توانایی‌های ذهنی و جسمی او باشد. چنان‌که فیلم ای. تی.^۱ یکی از فیلم‌های بسیار محبوب کودکان است؛ فیلمی که در آن مضامین و گره‌های داستانی به همان اندازه پیچیده و جذاب است که در یک فیلم معمولی مخصوص بزرگسالان.

با این حال رعایت تمام این اصول به این دلیل نیست که یک فیلم با چنین شرایطی یک فیلم کودک است. سؤالات مهمی در مورد سینمای کودک و پیدایی آن وجود دارد؛ از جمله سینمای کودک از چه زمان و با چه فیلمی پدیدار شد؟ برای جواب به این سؤال باید دید که اساساً به چه فیلمی، فیلم کودک گفته می‌شود. آیا منظور از فیلم کودک فیلمی است که کودکان آن را می‌بینند؟ یا فیلمی است که کودکان در آن بازی می‌کنند؟ یا فیلمی است که کودکان با آن ارتباط برقرار می‌کنند؟

استریت درباره فیلم کودک به موفقیت‌های مالی فیلم‌هایی

1. ET

نظیر «سزار آتامارو» (۱۹۱۱) که اقتباسی از یک نسخه پینوکیو بود اشاره می‌کند و همین‌طور به «آلیس در سرزمین عجایب» ساخته هپ‌ورث. اما گلدشتاین و زورنو تاریخ تولد سینمای کودک را به ۱۸۹۸ برمی‌گردانند. آنها استدلال می‌کنند که «خیلی پیش‌تر از ساخت فیلم «کودک» فیلمسازان شیفته افسون کودک بودند» و «ناهار کودک» ساخته لویی لومیر در ۱۸۹۸ را سند و نمونه‌ای از این شیفتگی می‌دانند. جکسون سرچشمه سینمای کودک را به عقب‌تر از ایده گلدشتاین و زورنو برمی‌گرداند و آن را همزمان با ۱۸۹۵ سالی که برادران لومیر «باغبان آب‌پاشی شده» را ساختند، می‌داند (Wojcik-Andrews: 2000).

با نگاهی گذرا به ایده‌های مذکور می‌توان دید که اهمیت اصلی، بر ارتباط با کودک است و نه حضور کودک. فیلم برادران لومیر با یک شوخی و شیطنت کودکانه همراه است؛ شیطنتی که کودکان با آن آشنا هستند یا دست کم آن را به‌خوبی درک می‌کنند. اما صرف ارتباط و درک متقابل حرف اصلی را در سینمای کودک نمی‌زند؛ چرا که کودکان با توجه به توانایی فهم مسائل پیچیده به‌خصوص زمانی که به دوران نوجوانی می‌رسند، می‌توانند خیلی زود با بسیاری از مسائل ارتباط برقرار کنند. مثلاً کودکان شیفته داستان‌های ابرقهرمانی هستند. اما آیا هر داستان ابرقهرمانی یک داستان کودکانه است؟ در واقع سینمای کودک نه تنها شامل برقراری ارتباط با مخاطب از طریق روایت صحیح و مورد نیاز است؛ بلکه شامل مجموعه مسائلی است که کودکان از دیدن آنها آسیب روحی - روانی نبینند. اما اگر موضوع را حتی با این دید ببینیم؛ متوجه می‌شویم که شمار زیادی از فیلم‌هایی که تا به حال جزء فیلم‌های کودک نبوده‌اند، جزء این مجموعه قرار می‌گیرند. فیلم‌های

و سترن معمولاً داستان‌های ساده و سرراستی دارند که برای کودکان قابل فهم هستند و از طرفی معمولاً داستان آنها خطری جدی برای روحیه کودکان به حساب نمی‌آید و حتی می‌توان فیلم‌های و سترن کلاسیکی پیدا کرد که در آنها کودکان نقش‌آفرینی می‌کنند؛ آیا چنین فیلم‌هایی فیلم کودک به حساب می‌آیند؟ در واقع در چنین فیلم‌هایی کودک تنها با شخصیت اصلی داستان همذات‌پنداری می‌کند که یک شخصیت بزرگسال است و به لحاظ ذهنی و فکری بسیار پخته به نظر می‌رسد و برای برقراری نظم و قانون تلاش می‌کند. البته اخلاق شخصی‌اش را گاهی بالاتر از قانون می‌بیند و برای به اجرا در آوردن آن حتی قانون را زیر پا می‌گذارد. نمی‌توان به یقین گفت که همذات‌پنداری با چنین شخصیتی برای کودک مضر است؛ اما چیزی نیست که کودک از آن بهره‌ای ببرد. در واقع کودک از طریق این همذات‌پنداری تنها به توان رؤیایپردازی‌اش می‌افزاید و به آن پر و بال بیشتری می‌دهد؛ اما چون فاصله او با حقیقت آن قهرمان بسیار زیاد است؛ این رؤیا به مرور به کناری نهاده می‌شود. اگرچه می‌توان در باب مزایای چنین فیلمی و چنین رؤیایی صحبت‌های بسیار کرد؛ اما حقیقت این است که چنین فیلمی را نمی‌توان فیلم کودک نامید؛ چرا که کودکی از آن گرفته شده است. در واقع زمانی این فیلم می‌تواند همذات‌پنداری حقیقی کودک را برانگیزد که نه تنها محوریت اصلی داستان، بلکه گره‌گشایی‌های آن نیز از طریق کودکان انجام بگیرد. به این ترتیب سینمای کودک زاده می‌شود و همان‌طور که ذکر شد داستانی همچون «آلیس در سرزمین عجایب» به‌خوبی نشان می‌دهد که محوریت کودکان چگونه است.

اما اگر از مضامین فیلم فاصله بگیریم و به مفهوم سینمای کودک بپردازیم، با عناصر زیادی مواجه می‌شویم که بخش جدایی‌ناپذیر سینما هستند. در واقع وقتی از

سینمای کودک سخن می‌گوییم، تنها از فیلم کودک حرف نمی‌زنیم. همان‌طور که وقتی از سینمای ایران حرف می‌زنیم، تنها از فیلم‌های ایرانی سخن نمی‌گوییم. در واقع امروزه سینما تنها فیلم نیست، بلکه فیلم بخش مهم و اساسی آن است؛ اما این فیلم بدون سالن نمایش چه خواهد بود؟ بدون تجربه جمعی تماشای آن، و بدون ساختمان و پوستر و تبلیغات و مجلات خاص آن؟ در واقع وقتی از سینمای کودک سخن می‌گوییم به مجموعه‌ای از تمام عوامل دست‌اندرکار و حواشی آن اشاره می‌کنیم. ممکن است در جامعه‌ای یک فیلم کودک ساخته شود، اما تا زمانی که نتوان نمایش آن وجود نداشته باشد؛ نمی‌تواند مفهوم سینمایی خود را تمام کند. البته سینمای کودک باید دارای ویژگی‌هایی متناسب با مخاطبان خود باشد. سینمای کودک تنها عنوانی است که در نقدهای سینمایی مخاطبان خود را به شکل ویژه‌ای نشانه‌گذاری می‌کند؛ فضای سینمایی آن نیز باید به شکل ویژه‌ای مخاطب خود را جدا کند. اگرچه حواشی سینما در بدو پیدایش آن به میزان امروز نبوده است؛ اما امروز دیگر نمی‌توان به سادگی از این مسائل چشم‌پوشی کرد. چرا که نه تنها سینما رقبای قوی و مقتدری همچون تلویزیون و ماهواره و اینترنت را در کنار خود دارد، بلکه امکانات پدید آمده دیگر منطقاً این اجازه را نمی‌دهد که سینمای کودکی وجود داشته باشد تا برای مخاطبان خود تبلیغات ویژه یا سالن مناسب با آن را داشته باشد.

برای مثال فیلم کودک را نمی‌توان یا نباید در سالنی پخش کرد که در همان سالن به شکل عمومی فیلم‌های بزرگسالان به نمایش در می‌آیند؛ چرا که سالن بزرگسالان بنا بر نیازهای آنها طراحی شده و فاقد بسیاری از نیازهای کودکان است. مثلاً سالن ویژه نمایش فیلم برای کودکان باید سرویس بهداشتی ویژه‌ای داشته باشد که استفاده از آن برای کودک آسان باشد. همین سالن باید صندلی‌های خاصی

داشته باشد که نشست و برخاست کودک بر آن آسان باشد. می‌توان به بسیاری از این نوع مسائل اشاره کرد. پس سینمای کودک تنها وابسته به فیلم‌هایش نیست. فیلم‌های کودک زمانی می‌توانند سینمای کودک را بسازند که عوامل حاشیه‌ای آن را نیز دربرداشته باشند.

با توجه به مشخصه‌هایی که برای سنین کودکی در ارتباط با فیلم برشمرده شد، می‌توان نسبت میان کودک و سینما را این‌چنین تقسیم‌بندی کرد:

فیلم دربارهٔ کودکان: همچنان که از این اصطلاح برمی‌آید موضوع این گونه فیلم‌های داستانی دربارهٔ کودکان است؛ اما مخاطب آن نه کودکان، بلکه بزرگسالان هستند. فیلمساز می‌کوشد که از خلال یک داستان با تجزیه و تحلیل روحيات، خفیات و ویژگی‌های شخصیت کودک، دیگران را با آنها آشنا کند. قدر مسلم این است که در بسیاری اوقات مخاطب این گونه فیلم‌ها کودکان نیستند. حتی ممکن است که از نظر برخی کارشناسان سینمای کودک، دیدن این فیلم‌ها برای کودکان نامناسب باشد؛ زیرا ممکن است موضوع فیلم دربارهٔ بی‌توجهی یا رفتارهای نادرست بزرگسالان نسبت به کودکان و عکس‌العمل‌های کودکان در برابر این رفتارها باشد. در این صورت اعتماد کودکان به پدر و مادر و آموزگاران از بین رفته، نقطهٔ اتکایشان را از دست می‌دهند. احتمال دارد که این رویداد به نگرش‌های نادرست کودکان نسبت به بزرگ‌ترها بینجامد. مشخصهٔ چنین فیلم‌هایی حضور بازیگران کودک است. افراد غیرکارشناس با دیدن تصویر چند کودک در فیلم چنین می‌پندارند که فیلم مناسب کودکان است، حال آنکه در جشنواره‌های فیلم کودک مرسوم است که فیلم‌های دربارهٔ کودکان از فیلم‌های برای کودکان مشخص و متمایز می‌شود، اگرچه ممکن است که جوایز مجزایی برای هر یک از آنها در نظر گرفته نشده باشد.

در فیلم‌های داستانی دربارهٔ کودکان، اگرچه ممکن است که مضمون و موضوعی که مطرح می‌شود دربارهٔ مسائل مبتلابه کودکان باشد؛ اما فیلمساز از منظر بزرگسالان به آنها می‌پردازد. به این ترتیب دستاورد فیلم نیز تجربه‌ای برای بزرگسالان است. ممکن است توصیه نشود که کودکان حتی همراه با والدین خود این نوع فیلم‌ها را تماشا کنند.

علاوه بر نکاتی که به‌عنوان عوامل اصلی و اولیهٔ فیلم‌های دربارهٔ کودکان برشمرده شد، در فیلم‌های برای کودکان عناصر دیگری چون ضرب‌آهنگ، گفتگو، موسیقی فیلم، منظر روایتگر (فیلمنامه‌نویس و کارگردان)، زاویهٔ دید دوربین، زمان‌بندی و ... حضور مؤثر دارند. فیلمساز باید خود را مقید به رعایت آنها بداند؛ اما در فیلم‌های دربارهٔ کودکان لزومی به رعایت آنها وجود ندارد.

۱. فیلم به بهانهٔ کودک: در این نوع فیلم‌ها به عکس فیلم‌های دربارهٔ کودکان، اگرچه کودکان حضور دارند؛ اما آنها نه موضوع اصلی‌اند و نه فیلمساز به آنها از آن حیث که کودکان، می‌پردازد. در فیلم‌های به بهانهٔ کودک، کودکان شخصیت‌های اصلی فیلم هستند؛ اما فیلم دربارهٔ بچه‌ها نیست. حتی دستاورد فیلم چیزی از کودکان به دست نمی‌دهد؛ زیرا موضوع فیلم نکته‌ای را به ما گوشزد می‌کند که عمومی است و اختصاص به کودکان ندارد. یعنی داستان فیلم می‌تواند هم دربارهٔ کودکان باشد و هم دربارهٔ بزرگسالان. به تعبیر دیگر؛ فیلمنامه‌نویس برای بیان مفاهیم مورد نظر خود روایتی را برمی‌گزیند که شخصیت‌های آن بزرگسالان هستند، در این صورت دیگر نیازی به بازیگران کودک نیست؛ اما حال در فیلمی که «به بهانهٔ کودکان» نامیده می‌شود، روایتی انتخاب شده که شخصیت اصلی آن را کودکان تشکیل می‌دهند. مسلم است که مخاطب چنین فیلمی کودکان نیستند؛ اما نه به این دلیل که ممکن است بدآموزی داشته باشد؛ بلکه بدین خاطر که موضوع مطرح شده نه تنها به کودکان

مربوط نمی‌شود؛ بلکه ممکن است موضوع در حد فهم و درک کودکان نیز نباشد. گرچه در این نوع فیلم کودکان نقش محوری دارند؛ اما نه موضوع آن برای کودکان است و نه کودکان مخاطب فیلم محسوب می‌شوند. در فیلم‌های «به بهانه کودک» نیز همچون فیلم‌های درباره کودک، دیگر عوامل و جزئیات فیلم مانند ضرب‌آهنگ، گفتگو، موسیقی، زمان‌بندی و ... متناسب با علائق و روحیات کودک نیستند.

۲. فیلم برای کودکان: فیلمی است که مضمون و موضوع آن درباره مسائل و مشکلاتی است که کودکان با آنها به‌عنوان یک کودک مواجه می‌شوند. از این جهت بر «به‌عنوان یک کودک» تأکید شد که کودک به‌عنوان یک فرد انسانی، بدون در نظر گرفتن مشخصه‌های سنی نیز می‌تواند مورد توجه واقع شود. در فیلمی برای بچه‌ها، مضمون یا موضوع کودکانه زمانی به‌درستی مورد تجربه و تحلیل قرار می‌گیرد که منظر فیلمنامه‌نویس و کارگردان نیز کودکانه باشد و مسائل کودکان را از نگاه کودکان ببینند. در سال‌های اولیه دبستان، کودکی که تکالیفش را انجام نمی‌دهد، به علت ترس از سرزنش آموزگار دچار نگرانی، ترس و بحران است، درحالی‌که بزرگسالان با این مسئله بسیار ساده برخورد می‌کنند. البته بدیهی است که بسیاری از مسائل و مشکلات اجتماعی خاص کودکان نیست؛ اما کودکان با آن درگیر هستند. موضوع ناسازگاری والدین و طلاق را اگرچه موضوعاتی کودکانه نیستند با این حال می‌توان از زاویه دید کودکان به تصویر کشید؛ اما باید به‌شدت مراقب بود که در طول روایت فیلمنامه‌نویس و کارگردان و حتی فیلم‌بردار دچار تغییر موضع نشوند. در فیلم برای کودکان ضروری است که علاوه بر موارد فوق، نکات ذیل نیز مورد توجه کودکان قرار گیرد:

الف. ضرب‌آهنگ حوادث و رویدادها منطبق با روحیه بازیگوش و کنجکاو و

نیز آستانه طاق‌ت کودک‌ان باشد.

ب. موسیقی فیلم کودکانه باشد.

ج. گفتگوها بر مبنای دایره کلمات و درک کودک تنظیم شده باشند.

د. فیلم‌های فاقد قصه یا ضدقصه چندان در جذب کودک موفق نیستند.

ه. تخیل و خیال‌پردازی یکی از ویژگی‌های سنی کودک‌ان است که بهره‌گیری از

آن در ساخت فیلم بر جذابیت فیلم‌برداری کودک‌ان تأثیر فراوانی دارد.

و. با وجود استفاده از شگردهای تکنیکی سینمایی برای روایت، ضروری است

که توانایی ذهنی و درک کودک‌ان دست‌کم گرفته نشود و از شیوه‌های قوی

داستان‌پردازی استفاده شود.

تمامی موارد فوق و نکات دیگری که می‌توان بر آنها افزود حاکی از آن است که

فیلم‌سازی برای کودک‌ان و ساخت فیلمی که بتواند با کودک ارتباط برقرار کند، نیاز

به مطالعه و شناخت کودک‌ان و ویژگی‌های سنی آنها دارد و بدون چنین شناختی

موفقیت در این راه با مشکلات بسیار مواجه خواهد شد.

۳. فیلم‌هایی درباره کودکی: کودک‌ان برای دیدن فیلم به تنهایی نمی‌توانند به

سینما بروند. این، یکی از مشکلات مهم بزرگسالان است. بزرگسالان اغلب علاقه‌ای

به دیدن فیلم‌های کودک‌ان ندارند؛ زیرا موضوعاتی که در آنها مطرح می‌شود برایشان

چندان جذاب نیست؛ در واقع گرفتاری‌های روزمره مانع از آن می‌شود که وقت

خود را صرف دیدن فیلم‌های کودکانه کنند. آنها ترجیح می‌دهند که اگر قرار است

وقتی صرف دیدن فیلم شود، فیلم مورد علاقه خود را ببینند. بر اساس چنین نگرش

و تحلیلی، فیلمسازان دست به ساخت فیلم‌هایی برای کودک‌ان زدند که بزرگسالان

هم می‌توانستند با رغبت به تماشای آنها بنشینند. این نوع فیلم‌ها را که می‌توان

فیلم‌هایی دربارهٔ کودکی ناامید، دارای جنبهٔ دوگانه‌ای هستند: هم فیلم‌هایی هستند دربارهٔ دوران کودکی که بزرگسالان می‌توانند آنها را با نگاهی به گذشته و بازگشت به دوران کودکی تماشا کنند و هم کودکان می‌توانند در آنها شاهد فیلمی باشند که مضمونی کودکانه دارد و منطبق با روحیه و حال و هوای آنهاست. این نوع فیلم در جذب مخاطب بیشتر و ارتباط توأمان با کودکان و بزرگسالان موفق بوده و توانسته در صنعت سینما که مبتنی بر سرمایه است، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص دهد.

اما آنچه به‌عنوان فیلم کودک برای نخستین بار در ایران مطرح شد به سال‌های بسیار دور باز نمی‌گردد. جدی گرفتن کودکان در حیطهٔ هنر و طرح مبحث فیلم کودک در ایران با تأسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۴۳)، راه‌اندازی جشنوارهٔ فیلم‌های کودکان (۱۳۴۵) و آغاز فعالیت مرکز سینمایی کانون (۱۳۴۸) مقارن است. اگرچه پیش از آن فیلم‌هایی ساخته شده بود که با اغماض می‌توان آنها را فیلم کودک به حساب آورد.

پس از کاربرد اصطلاح «فیلم کودک» به سرعت دو اصطلاح همزاد آن، یعنی «فیلم دربارهٔ کودکان» و «فیلم برای کودکان» به ذهن متبادری شود؛ دو اصطلاحی که پیش از سال ۱۳۵۷ نیز مطرح بوده و مورد استفادهٔ منتقدان و صاحب‌نظران عرصهٔ سینمای کودک قرار گرفته است. یکی از این موارد، مقاله‌ای است در فصلنامهٔ فرهنگ و زندگی با عنوان: «سینمای کودک و مسئلهٔ فیلم برای کودک و دربارهٔ کودک» (فرهنگ و زندگی، ۱۳۵۲ و ۱۳۵۳: ۳۲).

اگرچه مسلماً مفهوم آن پیش از این در ذهن کسانی که با مقولهٔ سینمای کودک سروکار داشته‌اند، از جمله برگزارکنندگان و هیأت داوران جشنوارهٔ فیلم‌های کودکان در سال ۱۳۴۵ که باید به قضاوت دربارهٔ فیلم‌ها بپردازند، حضوری زنده و

مشخص داشته است؛ اما بحث رابطه کودک و سینما که باید پس از شکل‌گیری سینمای کودک و تولید فیلم‌های متعدد و متنوع سینمایی برای کودکان متداول شود، مطرح نمی‌شود. اصطلاح کودک و سینما فقط به اصطلاحات «سینمای کودک» و «فیلم برای کودکان» و «درباره کودکان» محدود نمی‌شود؛ بلکه معنای آن به هر گونه حضور و ظهور کودکان در عرصه سینما و فیلم، چه به‌عنوان شخصیت درون روایت‌های سینمایی و چه به‌عنوان مخاطب گسترش می‌یابد.

شخصیت‌های کودک که در روایت‌های سینمایی به تصویر کشیده می‌شوند و حوادثی که بر آنها می‌گذرد به دور از مناسبات محیط زندگی آنان نیست و به تعبیر دیگر حوادث و رویدادها در خلاء اتفاق نمی‌افتند. نه تنها مواد و مصالح این رویدادها برگرفته از جامعه است؛ بلکه خالق آنها نیز فردی از افراد همان جامعه است که اثرش اگر نه تمام و کمال، ولی به هر حال بازتاب وجه غالب نگرش‌های جامعه‌ای است که در آن می‌زید. به تعبیر دیگر؛ چگونگی نگرش به کودک و سینمایی که بازتاب دهنده آن نگرش است، معلول شرایط جامعه خویش است. بنابراین برای مطالعه و بررسی کودکان یک جامعه از منظر سینمای همان جامعه ضروری است که تاریخ سینما و چگونگی به تصویردرآمدن کودکان بر پرده سینما مورد ارزیابی قرار گیرد. بدیهی است که پرسش‌های گام نخست این است:

۱. کودکان از چه زمانی به‌عنوان مخاطب مورد توجه قرار گرفتند؟
 ۲. از چه زمانی بر پرده سینما ظاهر شدند؟
 ۳. چه تصویری از کودکان ارائه شده و روند نگرش به کودکان در آن سینما چگونه بوده است؟
- هم کودکانی که در برابر پرده سینما فیلم‌ها را تماشا می‌کنند و هم کودکانی که در برابر

دوربین و پرده سینما ظاهر می‌شوند، هر دو از نسبت یکسانی در برابر تصویری که جامعه از آنها دارد، برخوردارند. هر دو آنها انعکاس دیدگاه بزرگسالان و افراد اجتماع خود هستند. از این دیدگاه سرنوشت کودکان که به تصویر درمی‌آیند و کودکانی که مخاطبانند، هر دو یگانه و یکسان هستند. درواقع سرگذشت کودکان این کشور در گذر تاریخی صد و اند ساله‌ای که در سینما نگاهی موازی به بچه‌های دوسوی این رویداد وجود داشته، ساخته شده است: نگاهی به بچه‌ها همراه با سینما و از خلال فیلم‌ها.

بخش دوم
کودک و سینما

فصل سوم

سرآغاز؛ تلاش‌های کم‌ثمر

در نخستین گام ضروری است که نمایی کلی از چگونگی ورود و پاگرفتن سینما در ایران و شرایط اجتماعی و وضعیت کودکان آن دوره به دست داده شود. این نمای کلی از آن جهت ضروری به نظر می‌رسد که منطبق با روند پژوهش بوده و می‌تواند مخاطب را در جریان کلی امور قرار دهد.

هنگامی که مظفرالدین‌شاه در سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی به تشویق اطرافیان به منظور آشنایی با پیشرفت‌های صنعتی غرب به فرنگ رفته بود، برای نخستین بار در نمایشگاه صنعتی، دستگاه نمایش فیلم را در «کنتره ویل» فرانسه دید و دستور داد یکی از آنها خریداری شود و در اختیار میرزا ابراهیم خان، عکاس‌باشی دربار، قرار دهند. وی درباره‌ی این خاطره در سفرنامه مبارکه/ش می‌نویسد:

... در این تالار سینموفتوگراف نشان می‌دهند، پرده بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغ‌های الکتریک را خاموش و تاریک نموده عکس (سینموفتوگراف) را به آن پرده بزرگ انداختند. خیلی تماشا دادند من جمله مسافرین آفریقا و عربستان را ... که خیلی تماشا داشت...

به [میرزا ابراهیم خان] عکاس باشی دستورالعمل داده‌ایم همه قسم آنها را
خریده به طهران بیاورند که انشاءالله همانجا درست کرده به نوکرهای
خودمان نشان بدهیم. (دهباشی، ۱۳۶۱: ۱۴۴)

این اتفاق در سال ۱۹۰۰ میلادی یعنی فقط چند سال پس از اختراع و رواج آن
در اروپا رخ داد. میرزا ابراهیم خان با همین دستگاه خریداری شده، در هفتم مرداد
۱۲۷۹ نخستین فیلم ایرانی را در همان فرنگ و از مراسم «جشن گل‌ها» ساخت.
سینما بر عکس آنچه در غرب اتفاق افتاد تا سال‌های متمادی پس از ورود به
ایران جنبه همگانی پیدا نکرد. میرزا ابراهیم خان پس از بازگشت از سفر فرنگستان
ابتدا در دربار و سپس در مجالس اشراف و بزرگان به هنگام مهمانی‌ها و عروسی‌ها
و ختنه‌سوران‌ها به نمایش فیلم می‌پرداخت و گاه و بی‌گاه فیلم‌برداری هم می‌کرد.
نمایش فیلم در هر دفعه، اغلب دو بار و به طور جداگانه - یک بار برای مردها و
یک بار برای زنها - صورت می‌گرفت.

نخستین گام برای عمومی شدن سینما به وسیله مردی به نام میرزا
ابراهیم خان صحاف باشی برداشته شد. این مهم در آذر ۱۲۸۴ روی داد.
صحاف باشی در بازگشت به ایران، نخستین سالن نمایش فیلم را در حیاط
پشت مغازه‌اش دایر کرد. مشتریان او در این دوره از اعیان، از جمله اتابک
و علاءالدوله بودند (امید، ۱۳۷۴: ۲۲).

فیلم‌هایی که در این سالن نمایش داده می‌شدند بیشتر اروپایی و دارای مضامین
کمیک بودند و هنوز هم مشتریان این سینما را افراد برگزیده و متشخص تشکیل
می‌دادند، نه توده مردم.

بهره‌برداری منظم در کار سینما به وسیله اردشیرخان آغاز شد. او در سال‌های ۹۱ -
۱۲۹۲ سالنی در خیابان فردوسی تأسیس کرد و تا آخر عمر، سال ۱۳۰۴، مشغول به کار

بود. از آن زمان به بعد بود که به‌تدریج بر تعداد سالن‌های سینما در تهران افزوده شد. به‌طوری که در سال ۱۳۱۷، حدود ۸ سالن سینما در تهران وجود داشت. در آغاز سینما فقط متعلق به مردان بود؛ ولی بعد برای زن‌ها هم مکان‌های جداگانه‌ای ایجاد شد و عاقبت به زن‌ها هم اجازه داده شد که کنار مردها بنشینند. تا سال ۱۳۰۶ تمام تلاش‌های سینماداران برای جذب دسته دوم تماشاگران یعنی بانوان محدود می‌شد؛ اما در همین سال برای جذب بانوان به سینما، آگهی در روزنامه اطلاعات با این مضمون چاپ شد:

سینمای زرتشتیان برای خانم‌های محترمه - در مدرسه دخترانه
زرتشتیان - خیابان نوبهاربالای خیابان قوام‌السلطنه، به‌طور دائم هر شب از
ساعت ۷ بعدازظهر با بهترین و جدیدترین فیلم‌ها با قیمت خیلی ارزان؛
بزرگ‌ترین سینمای زنانه در ایران که تازه درست شده از شب شنبه اول
رمضان هر دو شب یک مرتبه تجدید می‌شود. بلیت ۲ و ۳ قران، برای
اطفال یک قران (امید، ۱۳۸۳: ۳۹).

بدین ترتیب پای دسته سوم تماشاگران یعنی کودکان نیز به سینما باز می‌شود. اگرچه به نظر می‌آید تخفیف قائل شدن در قیمت بلیت برای کودکان، وسیله‌ای بوده برای جذب بیشتر خانم‌ها، اما به هر حال نشان دهنده روند رشد سینما از مکانی صرفاً برای مردان به مکانی خانوادگی و عمومی است و در همین مسیر است که پس از ورود بانوان به سینما، کودکان نیز فرصت و مجالی برای رفتن به سالن‌های نمایش عمومی سینما پیدا می‌کنند.

قدر مسلم این است که پیش از آن در نمایش‌های دربار و خانه‌های اعیان و اشراف علاوه بر بانوان که ذکر آن شد، به نحوی از انحاء کودکان نیز حضور داشتند و احیاناً در کنار بزرگ‌ترها به تماشای فیلم می‌نشستند؛ اما نکته حائز اهمیت حضور

بانوان و کودکان در سالن‌های عمومی نمایش فیلم و پذیرش آن از طرف جامعه است. همچنان که پیش از آن، جامعه سال‌ها در برابر حضور زنان و دختر بچه‌ها در مدارس و تحصیل دانش مقاومت می‌کرد، اکنون نیز گروه‌های خاصی از جامعه رضایت چندانی از حضور زنان و کودکان در سالن‌های نمایش نداشتند.

در طی سی سال یعنی از سال ۱۲۷۹ که دستگاه نمایش فیلم و دوربین فیلم‌برداری وارد ایران شد تا سال ۱۳۰۹ که نخستین فیلم داستانی ساخته شد - که می‌توان آن را سال‌های خروج تدریجی سینما از دایره تفریح درباریان، اعیان و اشراف و ورود به میان عامه مردم دانست - گاه و بی‌گاه فیلم‌برداری‌هایی نیز صورت می‌گرفت. تعدادی از این فیلم‌ها توسط میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی، نخستین فیلم‌بردار سینمای ایران برداشته شد که درباره اتفاقات و رویدادهای مورد علاقه پادشاه قاجار بود. (امید، ۱۳۷۴: ۲۲ و ۲۶). روسی‌خان پس از میرزا ابراهیم خان، نخستین کسی محسوب می‌شود که در ایران فیلم‌برداری کرده است. او در سال ۱۲۸۸ دوربین خرید و در روز عاشورای ۱۳۷۷ هجری قمری / بهمن ۱۲۸۸ هجری خورشیدی، هشتاد متر فیلم برداشت (همان)

بعدها وقتی خان باباخان معتضدی پس از پایان تحصیلات خود در ۱۲۹۵ خورشیدی به ایران برمی‌گردد، در تهران علاوه بر کوشش در زمینه سینماداری به کار فیلم‌برداری هم می‌پردازد. در آغاز فیلم‌هایی از نقاط دیدنی تهران، به‌ویژه باغ‌ها و گلخانه‌ها برمی‌دارد؛ بعد به دربار دعوت می‌شود و از ولیعهد احمدشاه قاجار، یعنی محمدحسن میرزا، فیلم می‌گیرد. با انقراض قاجار و آغاز حکومت پهلوی، خان باباخان از مراسم گوناگون فیلم برمی‌دارد. از فیلم‌هایی که او گرفته، می‌توان از رضاشاه در مجلس مؤسسان (۱۳۰۴)، تاج‌گذاری رضاشاه در کاخ گلستان (۱۳۰۵)،

کلنگ نخست بنای راه‌آهن تهران (۱۳۰۶)، افتتاح بانک ملی ایران (۱۳۰۶)، آغاز ریل‌گذاری راه‌آهن (۱۳۱۲) و افتتاح رادیو تهران (۱۳۱۹) نام برد (همان: ۳۸). فیلم‌برداری نخستین فیلم سینمایی داستانی ایران را همین شخص؛ یعنی خان باباخان معترضی فیلم‌برداری کرد.

نخستین فیلم سینمایی ایرانی به نام «آبی و رابی» در سال ۱۳۰۸ ساخته شد. این فیلم را که آوانس اوگانیانس، مهاجر ارمنی، ساخته، صامت بود و در دی‌ماه ۱۳۰۹ در سینما مایاک تهران روی پرده رفت.

نخستین فیلم ایرانی را ابراهیم مرادی، با نام «انتقام برادر» ساخت که در سال ۱۳۱۰ در تهران به نمایش درآمد. اوگانیانس دومین فیلم خود، «حاجی‌آقا آکتور سینما» را در سال ۱۳۱۱ با شرکت آن دسته از فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ آرتیستی که طرفدار ساختن فیلم کم‌دی بودند، به پایان می‌برد. فیلم در سال ۱۳۱۲ به نمایش درمی‌آید.

نخستین فیلم ناطق ایران «دختر لر» بود که توسط عبدالحسین سپنتا ساخته شد و در ۳۰ آبان ۱۳۱۲ به نمایش درآمد. این فیلم، موزیکال، ناطق و به زبان فارسی (به عکس فیلم‌های خارجی که به زبان اصلی نمایش داده می‌شدند) بود و همین امر باعث شد که با استقبال بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شود.

ابراهیم مرادی فیلم دیگری ساخت که صامت بود و پیش از فیلم دختر لر ساخته شد اما در سال ۱۳۱۳ یعنی بعد از دختر لر به نمایش درآمد. از این پس تا ۱۳۱۶ که پایان دورهٔ اول سینمای ایران محسوب می‌شود، تنها سازندهٔ بی‌رقیب سپنتا بود که از او در سال ۱۳۱۴، «شیرین و فرهاد»، در ۱۳۱۵ دو فیلم «فردوسی» و «چشمان سیاه»، و در سال ۱۳۱۶ «لیلی و مجنون» در سینماهای تهران به نمایش درآمد.

پس از ساخت چهار فیلم صامت و پنج فیلم ناطق، دورهٔ اول سینمای ایران در

سال ۱۳۱۶ به پایان می‌رسد و با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال ایران، فیلمسازی به بوته فراموشی سپرده می‌شود. از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ هیچ فیلمی در ایران ساخته نمی‌شود. دستاورد سینمای پنجاه ساله فیلم‌های سینمایی ایران، نه فیلمی است که ذکر آنها گذشت. با این حال نباید از نظر دور داشت که اگرچه تعداد فیلم‌هایی که ساخته شده، اندک بودند؛ اما سینماداری و نمایش فیلم از بازار گرمی برخوردار بود و طبعاً اگر قرار باشد نسبت کودکان و سینما در این پنجاه ساله بررسی شود؛ بیش از حضور کودکان در فیلم‌ها باید روند حضور کودکان در سالن‌های سینما مورد ارزیابی قرار گیرد. به‌منظور دست‌یابی به مبانی این ارزیابی بررسی سه جریان همگام در پنجاه سال سینما در ایران ضروری به نظر می‌رسد:

۱. فرایند عمومی شدن سینما

۲. افزایش توجه به کودکان در اجتماع

۳. نسبت کودکان و سینما

فصل چهارم

فرایند عمومی شدن سینما

روند فراگیر شدن سینما به عنوان تفریح عمومی در ایران بسیار کند اتفاق افتاد و سال‌ها طول کشید تا نمایش فیلم از دربار به خانه اعیان و اشراف بیاید و سپس در سالن‌های عمومی سینما رایج شود. البته مفهوم رواج یافتن و عمومی شدن وابسته به تعریفی است که گوینده از آن به دست می‌دهد. در این جا منظور از عمومی شدن آن است که سالن‌های متعدد با گنجایش‌های بالا دایر شده، سینماداری به عنوان یک شغل پا گرفته باشد. میزان استقبال مردم نیز در این میان عامل مهم دیگری است که می‌تواند به روشنگری مفهوم عمومی شدن کمک فراوانی برساند. نکته قابل اهمیت دیگر تبدیل شدن امر تماشای فیلم به یک مسئله اجتماعی است که از نظر جامعه‌شناسان مورد توجه قرار گرفته باشد و بتواند به عنوان یک پدیده اجتماعی مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد. چون این مورد در پژوهش حاضر یک مسئله فرعی به حساب می‌آید؛ از بحث و غور درباره آن خودداری شده، به همین اندک بسنده می‌شود.

همچنان که گفته شد صحاف‌باشی در سال ۱۲۸۴ نخستین سالن نمایش فیلم را در حیاط پستی مغازه‌اش دایر کرد. مشتریان او در این دوره اعیان از جمله اتابک و

علاءالدوله بودند (امید، ۱۳۷۴: ۲۲).

دو سال پس از میرزا ابراهیم خان صحاف‌باشی، روسی‌خان تلاش کرد که نمایش فیلم را رواج دهد. وی همان مسیر پیشینیان را پیمود و نمایش فیلم را از دربار و برای اعیان و اشراف آغاز کرد. ابتدا در بهمن ۱۲۸۵ مشغول نمایش در اندرون دربار و خانه‌های نجبا و اشراف شد؛ پس از نمایش‌هایی در مجالس عروسی، از جمله عروسی ظل‌السلطنه در باغشاه، سرانجام از ابتدای رمضان ۱۳۲۵ قمری / ۱۲۸۶ شمسی به نمایش فیلم در عکاس‌خانه خود اقدام کرد (همان: ۲۵).

همان‌طور که بیان شده:

برخلاف بیشتر دنیا که سینما از همان آغاز یک وسیله تفریحی عامه‌پسند به شمار می‌رود و در زیر چادرها و در بازارهای مکاره و تالارهای مختلف، مردم کوچه بازار را سرگرم می‌کند، در ایران به صورت یک سرگرمی محدود اشرافی پدیدار می‌شود (مهرابی، ۱۳۶۸: ۱۵).

به همین دلیل با گذشت پنج سال از ورود سینما به ایران، هنوز نمایش فیلم عمومی نشده و حتی نباید متوقع بود که این اتفاق به زودی رخ دهد. سال‌های بعد افراد دیگری نیز اقدام به تأسیس سالن نمایش فیلم می‌کنند، اما نکته مهم در تأسیس این اماکن، تعداد محدود صندلی‌ها و گنجایش آن‌هاست. «پس از این دو نفر، فردی به نام آقایوف به منظور ایجاد سالنی خاص برای سینما، قسمت پشتی مغازه‌ای را در خیابان ناصری (ناصر خسرو) در اختیار می‌گیرد، و سالن کوچکی را با بیست صندلی به راه می‌اندازد» (امید، ۱۳۷۴: ۲۵).

یک یا دو سالن نمایش فیلم با گنجایش هر یک بیست صندلی را نمی‌توان امری عمومی به حساب آورد؛ حتی اگر درهای آن‌ها به روی همه مردم باز باشد. در

سال‌های بعد اگرچه تعداد و گنجایش سالن‌های نمایش به سرعت رو به رشد نهاد؛ اما این رشد در نسبت با جمعیت شهر تهران باز هم رویدادی خاص تلقی می‌شود. علی جواهرکلام در خاطرات خود که مربوط به سال ۱۲۹۴ است به سالنی اشاره می‌کند که مجموعاً هشتاد نفر گنجایش داشته است.

برای بررسی دقیق‌تر این روند، قیمت بلیت سالن‌ها نیز یکی دیگر از عواملی است که می‌تواند مبنای سنجش چگونگی مراحل رشد و فراگیرشدن تماشای فیلم باشد. «این سینما (سینمای خیابان چراغ گاز متعلق به صحاف‌باشی) یک ماه رمضان فعالیت داشت و بلیت‌هایش یک، دو، سه و پنج ریال بود ... عمر سینمای چراغ گاز که تماشاگران‌اش آدم‌های نسبتاً پولداری بودند تنها یک ماه رمضان بود» (همان: ۲۲).

در سال ۱۲۸۴، تنها افراد پولدار قادر به پرداخت یک، دو، سه و پنج ریال بودند. در واقع این مبلغ برای گذراندن اوقات فراغت و تفریح مبلغ بالایی بود که اگر افراد بسیاری هم توان پرداخت آن را داشتند، باز کاری مصرفانه بود. دو سال بعد، یعنی در سال ۱۲۸۶ قیمت بلیت به دو و سه قران کاهش می‌یابد (همان: ۲۵).

این قیمت‌ها را می‌توان با قیمتی که در سطرهای بعد می‌آید مقایسه کرد و به این نتیجه رسید که در سال‌های اولیه راه‌اندازی سالن‌های نمایش فیلم، قیمت بلیت بسیار گران بود؛ به طوری که هر کسی توان خرید بلیت و دیدن فیلم را نداشت. گفته شده که در حدود سال ۱۲۸۶

در خیابان لاله‌زار باغی پشت مطبوعه روشنائی، کافه‌ای به نام «بلوارد» متعلق به حاج‌نایب معیلی، قرار داشت که مردم با پرداخت ده‌شاهی با ژتونی که از گیشه می‌گرفتند، علاوه بر مشاهده فیلم‌های کم‌دی یا خبری می‌توانستند یک بستنی یا پالوده نیز صرف کنند (همان: ۳۷).

چنین پیداست که آرام آرام سینما در حال تبدیل شدن به یک تفریح عمومی است. اما بیان چنین مطلبی به طور دقیق به منظور ما از عمومی شدن باز می گردد. نقل یک رویداد دیگر می تواند مقیاسی باشد برای سنجش نقش و حضور سینما در آن زمان:

بلیت ورودی سینما هم دو ریال بود و هر روز فقط یک نوبت فیلم های صامت یک ربه به نمایش درمی آمدند ... اردشیرخان در روزهایی که تعداد مشتریان سینما از ده نفر کمتر می شدند از شروع فیلم و نمایش جلوگیری می کرد و پول سایر تماشاگران را پس داده و سینما را تعطیل می کرد. با این رویه تقریباً در هفته بیش از دو روز سینما دایر نبود. ... سینمای آن روزها نه پولی بودند و نه عمومی. فقط برای سرگرمی بعضی از خارجی ها و بعضی از ایرانیان دایر شده بود و تا مدتی هفته ای یک شب آن هم شب های یکشنبه در آن بالانخانه برگزار می شد و اشخاص متفرقه با وساطت دوست و آشنا خود را به آنجا می رساندند (همان: ۲۸).

این خاطره مربوط به حدود سال ۱۲۹۴ خورشیدی است، یعنی زمانی که پانزده سال از ورود دوربین فیلم برداری و دستگاه نمایش فیلم به ایران گذشته است. در وهله نخست ممکن است چنین به نظر آید که بررسی رویدادهای آغازین سینما نمی تواند ربط چندانی به شکل گیری سینمای کودک و نوجوان داشته باشد؛ اما حقیقت این است که از خلال این رویدادها و شکل گرفتن سینما به عنوان صنعت - هنر - رسانه ای عمومی می توان به رویکردی دست یافت که ما را قادر می سازد به درک صحیحی از ورود و حضور کودکان و نوجوانان به سینما نائل شویم. هدف از ذکر این موارد، بررسی و نشان دادن این نکته است که تا زمانی که نمایش فیلم به مسئله ای به معنای واقعی کلمه عمومی بدل نشده باشد نمی توان توقع داشت که

طبقات و قشرهای مختلف به آن روی آورند و طبیعی است که حضور قشرهایی مانند کودکان و نوجوانان بر روی پرده سینما، به طور نسبی به همین فراگیر بودن و حضور مخاطبان کودک و نوجوان وابسته است. سینمایی که مخاطب کودک و نوجوان ندارد، به ساخت فیلم برای کودکان و نوجوانان نیز نمی پردازد.

تماشای فیلم بیشتر وسیله‌ای تفریحی برای درباریان بود. پس از آن، با وجود بیرون آمدن از حصار کاخ‌های قاجار و تأسیس سالن‌های نمایش و در دسترس عموم قرارگرفتن آن‌ها، باز هم تا سالیان سال مخاطبان آن بیرون از دایره خواص نبودند. نه دو سالن نمایش با گنجایش هر یک بیست صندلی را می توان سالن همگانی به حساب آورد و نه قیمت بلیت به گونه‌ای بود که افراد طبقات پایین توان خرید آن را داشته باشند.

البته سال به سال تعداد سالن‌ها و گنجایش آنها افزایش می یابد: «روسی خان هم که کارش بالا گرفته، تصمیم به توسعه سالنش می گیرد. او حیاط تالار دارالفنون را که درست مقابل سالن تاجرباشی (سینما آقاییوف) است، در اختیار می گیرد و با نیمکت ۱۵۰ تا ۲۰۰ جا ترتیب می دهد» (همان: ۲۵). این رویداد متعلق به حدود سال ۱۲۸۷ شمسی است.

در کتب تاریخ سینما نقل شده که دو سینمادار تهرانی در سال ۱۲۹۲ «هر کدام زنگی را به دست گرفته و برابر درب ورودی سینمای خود ایستاده مردم را برای ورود به سالن سینمای خود و تماشای فیلم ترغیب می کردند» (همان).

این رویداد و دیگر حوادث مشابه نشان‌دهنده تلاش سینماداران برای عمومی شدن تماشای فیلم است. طی همین سال‌هاست که سینما از تفریحی برای خواص بیرون آمده، تبدیل به تفریحی عمومی شده که صاحبان سینما برای رونق کسب و کار خود

مجبور به کشاندن مردم کوچه و بازار و حتی رهگذران به داخل سینما هستند. نوع دیگری از همین شیوه تبلیغاتی را علی جواهرکلام در مصاحبه با مجله روشنفکر نقل می‌کند: «شیوه تبلیغاتی اردشیرخان برای جلب مشتری به این ترتیب بود که از ساعت چهار بعدازظهر سه نفر بوق به دست در خیابان‌های مرکزی شهر راه می‌افتادند و با صدای بلند مردم را دعوت به دیدن فیلم‌های سینمایی می‌کردند» (همان: ۲۸).

اما این بدان معنا نیست که سینما به معنای واقعی کلمه عمومیت یافته و مردمی شده است. در سال ۱۳۰۳ با وجود سالن سینمایی با گنجایش حدود پانصد صندلی (همان: ۲۹). سینما نه تنها در دیگر شهرهای ایران حضور ندارد؛ بلکه حتی در همان پایتخت هم هنوز با مشکلات عدیده‌ای مواجه است. یکی از سینماداران آن زمان نقل می‌کند که «یکی دو ماه اول ما مشتری زیادی نداشتیم، حداکثر فروشی که می‌کردیم دو تا سه تومان بود. دو سانس فیلم نمایش می‌دادیم که صندلی‌های خالی از تماشاگر از آن استفاده می‌کردند» (همان: ۲۹).

به همین دلیل سینماداران به فکر بازکردن پای بانوان به سالن‌های سینما می‌افتند و در روزنامه آگهی می‌دهند که:

در سینما زردشتیان نمایش سریال معروف روت رولاند آرتیست معروف و مشهور دنیا برای خانم‌های محترمه شروع می‌شود. مشاهده عملیات محیرالعقول یک دختر هنرمند سینما روت رولاند برای خانم‌ها لازم است. سینما زردشتیان از امروز ۲۰ اردیبهشت هر خانمی که به سینما بیاید یک بلیط بخرد و یک بلیط هم مجاناً تقدیم می‌کند (همان).

روند افزایش سالن‌های سینما به گونه‌ای است که در سال ۱۳۰۷ یعنی دو سال قبل از ساخت نخستین فیلم سینمایی داستانی ایرانی، تهران دارای پانزده سالن سینمایی فعال می‌شود.

با اینکه تا سال ۱۳۰۹ فیلم‌های ساخته شده توسط ایرانیان همگی مستند - اگر بتوان آنها را به معنای امروزی مستند نامید - بودند اما پس از گذشت سی سال از ورود سینما به ایران و کسب تجربه‌های لازم، زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی مورد نیاز نیز فراهم شده بود تا دست‌اندرکاران سینما دوراندیشی‌های لازم را برای ورود به عرصه تولید در نظر گرفته، گام‌هایی در این راه بردارند. از این‌رو به نظر دست‌اندرکاران یکی از ضروری‌ترین و نخستین گام‌ها برای فتح عرصه‌های دیگر سینما و تولید فیلم راه‌اندازی مدرسه هنرپیشگی بود.

در فاصله کوتاهی پس از درج اعلان‌های بعدی و افتتاح مدرسه هنرپیشگی در بیستم اردیبهشت ۱۳۰۹، ابتدا بالغ بر سیصد نفر در مدرسه نام‌نویسی می‌کنند و این هجوم برای دوره‌ای که سینما هنوز کاملاً عمومیت پیدا نکرده، هیجان‌انگیز است. هرچند که این دوره را فقط دوازده نفر به پایان رسانیدند (همان: ۴۲).

اوگانیان پس از افتتاح مدرسه هنرپیشگی گام بعدی را برمی‌دارد و اولین فیلم بلند صامت ایرانی، «آبی و رابی»، را جلوی دوربین می‌برد. آبی و رابی دوازدهم دی‌ماه ۱۳۰۹ نمایش داده می‌شود.

برخلاف نظری که در سطرهای بالا اظهار می‌دارد که

سینما هنوز کاملاً عمومیت پیدا نکرده» باید گفت که رویدادها و حوادث حاکی از آینده روشن و بارونق سینماست. پیش از این، در سال ۱۳۰۷، تهران دارای پانزده سالن سینمای فعال و شهرهای تبریز (سال ۱۲۷۹)، مشهد (۱۲۹۰)، رشت (۱۳۰۱)، شیراز (۱۲۹۷)، آبادان (۱۳۰۰) و بوشهر نیز در دهه ۱۳۰۰ دارای سالن نمایش شده بودند (همان: ۱۰۰).

همین فراگیر شدن سینما و به صرفه‌بودن شغل سینماداری، دیگران را به فکر

انداخت که دست به تولید فیلم بزنند. این به معنای مهیاشدن شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی برای ساخت فیلم است.

فصل پنجم

شرایط اجتماعی و فرهنگی سال‌های آغازین

تحولات کشور در پنجاه سال آغازین سینمای ایران چنان متنوع و متعدد است که همهٔ ارکان و عناصر کشور را در بر می‌گیرد و نمی‌توان برای تبیین آنها علت یگانه‌ای یافت و به‌راحتی به تحلیل چنان شرایط درهم تنیده‌ای پرداخت. مسائل و رویدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به‌رغم حضور در محیطی یکسان و یک دورهٔ زمانی مشخص، به ظاهر هر یک ساز خود را می‌زند.

دقیقاً چند سال بعد از ورود سینما به ایران، یعنی از سال ۱۲۸۴ خورشیدی، با انتشار رمان شمس و طغرل، دورهٔ رواج و رونق رمان تاریخی در ایران آغاز می‌شود و تا سال ۱۳۲۰ بیش از بیست رمان تاریخی به چاپ می‌رسد. طی همین سال‌هاست که حتی نویسندگانی چون هدایت، بزرگ علوی و شین. پرتو نیز به جمع نویسندگان رمان‌های تاریخی می‌پیوندند و مجموعهٔ *داستان‌های تاریخی ایران* (۱۳۱۰) را می‌نویسند و هدایت نمایش‌نامه‌های تاریخی *پروین دختر ساسان* (۱۳۰۹) و *مازیار* (۱۳۱۲) را می‌نگارد و نیما یوشیج نیز فصلی از داستان بلند تاریخی *حسنک وزیر* را در سال ۱۳۰۵ در روزنامهٔ *شفق سرخ* به چاپ می‌رساند (غلام، ۱۳۸۰: ۱۳۵).

جمالزاده رمان یکی بود، یکی نبود را در سال ۱۳۰۰ منتشر می‌کند و در همین سال‌هاست که رمان اجتماعی باب می‌شود. مشفق کاظمی کتاب‌های: تهران مخوف (۱۳۱۰)، یادگار یک شب (۱۳۰۲)، انتقام (۱۳۰۴)، انسان (۱۳۰۴)/سرار شب (۱۳۰۵) را و صنعت‌زاده مجمع دیوانگان (۱۳۰۳) و محمد حجازی زیبا (۱۳۰۹) را منتشر می‌کند (اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۹).

نویسندگانی چون هدایت و بزرگ علوی بسیار زود راه خود را از دیگر نویسندگان جدا کرده، داستان‌های نوینی می‌آفرینند که بر شیوه داستان‌نویسی ایران تأثیر جدی و ماندگار می‌گذارند و نیما یوشیج، بانی شعر نو در ایران می‌شود. این حوادث حکایت از جنب‌وجوش فرهنگی و ظهور افراد و عوامل تأثیرگذار در جامعه ایران دارد. اما شرایط سیاسی چندان آماده تحولات سریع اجتماعی نیست و شاهان قاجار نیز به‌رغم کوشش‌هایشان گام مؤثری در این راه بر نمی‌دارند. از طرف دیگر، بعد از انقلاب مشروطه با محدود شدن تدریجی دامنه قدرت آنان، شرایط برای کنارزدن آنها از عرصه قدرت فراهم می‌شود. در چنین شرایطی است که رضاخان در سال ۱۲۹۹ کودتا می‌کند.

در سال ۱۳۰۴ مجلس مؤسسان او را شاه می‌خواند و در سال ۱۳۰۵ تاج‌گذاری می‌کند. از هر دوی این مراسم فیلم‌برداری می‌شود. پس از جنگ‌ها و کشمکش‌های بعد از مشروطیت، ثبات نسبی در کشور برقرار می‌شود؛ اما هنوز زود است که تأثیر به قدرت رسیدن رضاشاه بر مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مورد توجه قرار گیرد. اگرچه بعضی از جریان‌های فرهنگی، از جمله تشویق و حمایت از پژوهش‌های تاریخی در حال اوج گرفتن است.

حکومت وقت به‌منظور قبضه مسائل و رویدادهای فرهنگی و گسترش فرهنگ

مورد نظر خود، راهی جز تأسیس پرورش افکار و راه‌اندازی فرستنده رادیویی ندارد. او با تمام قدرت اختناق را حاکم کرده و همه موظف هستند که قصایدی در نکوهش دیروز و مدح و ستایش آنچه این سال‌ها اتفاق افتاده بسرایند. ملک‌الشعرای بهار درباره فضای خفقان‌آور آن دوران در یادگارهایش مطلبی دارد که به نقش سازمان پرورش افکار به خوبی اشاره می‌کند:

من قصیده «بید مجنون و ضیمران» را گفتم و توسط آقای تفضلی که در آن روزنامه کار می‌کرد فرستادم. آن قصیده را پس دادند و گفتند باید قصیده اجتماعی در مقایسه امروز و دیروز بگویی، باز من یک سال طفره زدم، عاقبت جمعی از دوستان و حتی بعضی استادان عضو پرورش افکار را به جان من انداختند ... (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۲۳).

سازمان پرورش افکار در زمینه‌های متعددی فعالیت داشت و حتی برای کودکان و نوجوانان هم برنامه‌ریزی وسیعی کرده بود:

سازمان پرورش افکار دارای کمیسیون‌های گوناگونی همچون کمیسیون سخنرانی، موسیقی، کتاب‌های درسی و نمایش بود که کار سازمان‌دهی در این زمینه‌ها را برعهده داشتند. بر پایه سیاست راهبردی این سازمان، کمیسیون کتاب‌های درسی در پیوند با برنامه‌های آموزشی و پرورشی کودکان و نوجوانان کار نگارش و یکدست‌سازی کتاب‌های درسی را برعهده گرفت. برای نمونه کارهای علینقی وزیرری در کتاب‌هایی با عنوان خواندنی‌های کودکان افسانه‌هاست به سفارش این سازمان انجام شد (همان: ۲۰).

در ایامی که رضاشاه در جزیره موریس دوران تبعید خود را می‌گذرانید نوشته بود:

در مملکتی که روزنامه زیاد شود عده بیکارانش زیادتر می‌شود. در عمل هم رضاشاه سلب آزادی و تجاوز به حقوق فردی و اجتماعی مردم و

برقراری محیط ترور و وحشت را با اختناق مطبوعات آغاز کرد. در سال ۱۳۱۰، وقتی روزنامه حیات جاوید تقاضا کرد که به بودجه وزارت جنگ رسیدگی شود، رضاخان که در آن موقع وزیر جنگ بود، با قلدری مدیر روزنامه را به وزارت جنگ فراخواند و به جای هر توضیحی در آنجا چنان مشتی به دهان او زد که دو دندانش شکست. در پاسخ به انتقاد روزنامه‌ای دیگر به دستور او قزاق‌ها به اداره روزنامه حمله کردند، اثاثیه‌اش را به غارت بردند و مدیر آن را آن‌قدر زدند که مشرف به موت شد (روزنامه وطن). همچنین مدیر روزنامه ستاره ایران را که جرئت کرده بود از خودسری و دیکتاتوری انتقاد کند به داخل خانه سردار سپه آوردند و او را فلک کردند و چوب زدند (گزارش مفصل این اقدامات را در مقاله «رضاشاه و مطبوعات» در روزنامه داد، شماره ۴۳۱، مورخ ۱۳۲۴/۲/۵ که بعضی قسمت‌های آن در جامی ۱۰۷ - ۱۰۸ نقل شده بخوانید) این‌ها هنوز قبل از شاه شدن او بود (اجلای، ۱۳۸۳: ۴۴).

دستآورد فرهنگی چنین دورانی مشخص است:

دیکتاتوری تمامی دستاوردهای انقلاب مشروطه را از چنگ مردم می‌رباید. از لحاظ فرهنگی و ادبی، کشور را به کویری خشک مبدل می‌کند که در آن معدودی داستان خواندنی به صورت واحه‌هایی پرتافتاده از هم دیده می‌شوند. ادبیات غالب در قالب داستان‌های هیجان‌آور تاریخی و عشقی به تخیل مردم می‌پردازد و به اشکال گوناگون سازگاری با موقعیت مسلط را تبلیغ می‌کند. در این برهوت فرهنگی است که صادق هدایت نخستین مجموعه داستان‌های خود را با نام زنده به گور (۱۳۰۹) منتشر می‌کند. ... اما در آن دوره وحشت و ابتذال، هدایت نه امنیت مالی و روحی داشت و نه خواننده، و کتاب‌هایش را به زحمت چاپ می‌کرد (فرزانه، ۱۳۷۲: ۱۵۲).

روشنفکران اصولاً در کشورهای جهان سوم به واسطه بی‌سوادى و نبود وسایل ارتباط جمعى آزاد از ارتباط با توده وسیع مردم محروم هستند. زمانی که اختناق نیز مزید بر این شرایط می‌شود، روشنفکران، روزنامه‌نگاران و نویسندگان در جهانی به سر می‌برند که درجه دمای آن صفر مطلق است و امکان ادامه حیات برای هیچ موجودی وجود ندارد؛ چه رسد به این قشر که نوشتن و ارتباط با مخاطب برایشان حکم نفس کشیدن را دارد.

در چنین شرایط سیاسى و فرهنگى هدایت به بهانه آموختن زبان پهلوى راهی هند می‌شود: زبان پهلوى بهانه بود. حالا همه دست گرفته‌اند که فلانى رفت به هند که زبان پهلوى بخواند! می‌خواستم پا به فرار بگذارم، پیش آمد شد رفتم به هند و پهلوى را بهانه کردم ... رفته بودم بوف کور را چاپ کنم... راستش این است. اما نشد و با زحمت و پیسى پنجاه تا نسخه پلى‌کپی کردم... تو تهران که سانسور دوستاقى می‌کرد... تازه وقتى به هند می‌رفتم دل تو دلم نبود که مبدا در گمرک ازم بگیرند و کار دستم بدهد (همان: ۱۵۲).

معاشرت و روابط صمیمانه هدایت با اعضاى پراوازه گروه «پنجاه و سه نفر» مانند بزرگ علوى، احسان طبرى، خلیل ملكى، انور خامه‌ای و ایرج اسکندری، نوشتن و انتشار کتاب‌ها و مقاله‌هایی که با مزاج حکومت جور در نمی‌آمد، و رفتار و گفتار بی‌پروای او در محافل خصوصی و مجامع ادبی باعث شد که وزیر معارف وقت، علی اصغر حکمت، هدایت را دست‌کم برای مدت پنج سال ممنوع‌القلم کند (بهارلو، ۱۳۷۴).

رمان‌های تاریخی و اجتماعى عرصه‌هایی هستند که رمان‌نویسان به آن روی می‌آورند. با تألیف رمان‌های شمس و طغرا (۱۲۸۴. ش)، عشق و سلطنت (۱۲۹۵. ش)، دام گستران (۱۲۹۸. ش) و داستان باستان (۱۲۹۹. ش)،

نوع ادبی «رمان تاریخی» که بر اثر آشنایی ایرانیان با ادبیات اروپا و تا حدی بنا به مقتضیات زمان و ... ظهور کرده بود به تدریج در میان مردم جایگاهی یافت (غلام، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

اگرچه یکی از مهم‌ترین عوامل رشد و شکوفایی رمان تاریخی در میانه سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، تأیید و توجهی است که به شکلی غیرمستقیم از طرف نظام حاکم، از ناسیونالیسم باستان‌گرا، در جهت تثبیت پایه‌های حکومت مطلقه صورت می‌گیرد. از جمله اقدامات حکومت در این زمینه که می‌توان از آن به تأیید ضمنی رمان‌های تاریخی تعبیر کرد، یکی برگزاری کنگره بزرگداشت هزارمین سال تولد فردوسی در سال ۱۳۱۳ بود که بهانه مناسبی برای پدیدآوردن چنین آثاری به دست نویسندگان داد و نیز تشکیل «سازمان پرورش افکار» که روند این کار را سرعت بخشید (همان: ۱۳۱ - ۱۳۰).

در واقع رمان تاریخی همان نوشته‌های مطلوب حکومت رضاشاهی است که از طرق مختلف از آن حمایت می‌شود. پس از آن، رمان اجتماعی، از نوع مبتدل آن که مولود طبیعی دوران اختناق و سانسور است، تبدیل به جریان ادبی می‌شود که سه دهه بر عرصه داستان‌نویسی ایران حکومت می‌کند. سینما چنان از آن تأثیر می‌پذیرد که تا سال‌ها پس از مرگ این ژانر در دنیای داستان‌نویسی، ما همچنان شاهد حضور مشخصه‌های بارز آن در سینمای ایران هستیم.

اولین نمونه‌های رمان اجتماعی در سال‌های ۱۳۰۰ شمسی پدید می‌آید. نویسندگان این رمان‌ها با توصیف فحشا، فساد سیاسی و اداری و ناامنی‌های اجتماعی سال‌های پس از مشروطیت، و یأس عمومی از به نتیجه نرسیدن انقلاب را منعکس می‌کنند. فواحش و کارمندان مشخص‌ترین تیپ‌های معرفی شده به وسیله این رمان‌ها هستند. ... اغلب

نویسندگان رمان‌های اجتماعی بر اثر محدود بودن دید اجتماعی و تاریخی کمتر به عوامل اساسی فحشا - نظیر فقر، بی‌کاری و محرومیت جنسی - توجه کردند و غالباً به برداشت‌های احساساتی و اخلاقی اکتفا کردند. (میرعابدینی ۱۳۸۳: ۵۴ - ۵۳).

بدیهی است که نتیجه نگرش سطحی و کوتاه‌فکرانه نویسندگان رمان‌های اجتماعی داستان‌هایی بود آکنده از درون‌مایه‌هایی که زمینه توصیفات مکرر روابط جنسی را مهیا می‌کند.

باید این واقعیت تاریخی را نیز پذیرفت که دیکتاتوری رضاشاه در سرکوب جریان‌ات روشنفکری و فرهنگی و هنری، به‌طور مقطعی موفق بود. نباید از نظر دور داشت که شرایط اجتماعی کشورهای توسعه‌نیافته به‌گونه‌ای است که ارتباط روشنفکران با توده مردم بسیار ظریف و شکننده است و همین امر موجب می‌شود که با اندک حرکت سرکوبگرانه از هم بگسلد. عده اندک افراد باسواد و تحصیل‌کرده یکی از متغیرهای مهم در ارتباط نداشتن روشنفکران با افراد جامعه توسعه نیافته است. فقط سواد خواندن و نوشتن یا حتی تحصیلات دانشگاهی دلیل بر رشد اجتماعی و فرهنگی و تمایل به مطالعه نیست. امروزه نیز شمارگان بسیاری از کتاب‌ها آن‌قدر پایین است که چاپ اول برای ناشران چندان به صرفه نیست. درصد بسیار اندکی از افراد تحصیل‌کرده جامعه امروز ما اهل مطالعه هستند و به‌طور منظم مطالب سیاسی و اجتماعی را مطالعه می‌کنند. شمارگان روزنامه‌ها نیز حتی در بالاترین سقف خود باز هم مؤید این نظر هستند.

به همین دلیل، استبداد رضاشاه که تا سال ۱۳۲۰ دوام داشت توانست بر جریان‌ات فرهنگی و به بیراهه کشاندن آنها تأثیر عمیقی بگذارد. رمان‌های اجتماعی معلول شرایط

این دوره، بسیاری از سرمایه‌های فکری و فرهنگی جامعه ما را به نابودی کشاند. کریستف بالایی نظری واقع‌بینانه‌تر از دیگر تحلیل‌گران جریان‌ات فرهنگی تاریخ معاصر ایران دارد:

طرف این سی سال و اندی (۱۲۸۸ تا ۱۳۲۱) تغییرات بسیار مهمی در کشور ایران صورت گرفت. اول آنکه استبداد مطلق به مشروطه سلطنتی تبدیل شد و رژیم پارلمانی ایجاد گردید. اما این دگرگونی‌ها که در میان آشفتگی سیاسی و اجتماعی صورت پذیرفت، به کودتای سال ۱۹۲۱ انجامید و این بار به دیکتاتوری مطلق مبدل گشت. این دوره سی ساله از نظر اخلاقی و فکری، بحرانی ژرف در پی داشت که بازتاب آن در رمان‌های سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ دیده می‌شود.

این بحران با دو واکنش متفاوت روبه‌رو شد. نخستین واکنش که همانا تأکید بر ملی‌گرایی شدید و پدیده عدم پذیرش است، در رمان‌هایی که در دسته‌بندی نوع «تاریخی» قرار می‌گیرند، خودنمایی می‌کند ... دومین واکنش که با مطالعه رمان‌های به اصطلاح «اجتماعی» رؤیت می‌گردد، مشاهده رشد اصول غیراخلاقی و به موازات آن ناامیدی و بدبینی است؛ داستان‌سرایی در برابر هجوم ناملایمات جامعه به یک پناهگاه تبدیل می‌گردد (بالایی، ۱۳۷۸: ۳۴۷).

در اغلب رمان‌های اجتماعی آن دوران که بسیاری از آنها نخست به صورت پاورقی در مطبوعات چاپ شد و سپس به صورت کتاب درآمد، این ابتذال فرهنگی و گرایش به تحلیل‌های سطحی و مسائل روزمره به چشم می‌خورد. یکی از مهم‌ترین و مشهورترین رمان‌های آن دوره تهران مخوف است که در سال ۱۳۰۱ به صورت پاورقی در روزنامه ستاره ایران و سپس در سال ۱۳۰۳ به شکل کتاب منتشر شد. بعدها به علت استقبالی که مردم از آن کردند، نویسنده جلد دوم آن را نیز با نام

یادگار یک شب در سال ۱۳۰۵ منتشر کرد. مشفق کاظمی دو اثر دیگر نیز به نام‌های گل پژمرده (۱۳۰۸) و /شک پریها (۱۳۰۹) منتشر کرد که آرین‌پور درباره آنها می‌گوید: «تمام توجه خود را به موضوع‌های کوچک و پیش‌پاافتاده عشقی و معیشتی معطوف داشته، مسائل جدی اجتماعی معاصر را به کلی از نظر دور می‌دارد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۵۹).

رمان‌هایی که تحت تأثیر تهران مخوف به قلم نویسندگانی چون عباس خلیلی: روزگار سیاه (۱۳۰۳)، انتقام (۱۳۰۴) و اسرار شب (۱۳۰۵) یا یحیی دولت‌آبادی: شهرناز (۱۳۰۴) و دیگران نوشته می‌شوند، فضای آکنده از تکرار و دلمردگی ادبیات ایران را تا دهه ۱۳۲۰ پر می‌کنند (همان: ۶۱).

«در روزگار سیاه دختر خانواده‌ای ثروتمند - که بر اثر قیام خیابانی در تبریز از هستی ساقط شده - فاحشه می‌شود و در رمان جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم (۱۳۰۸) اثر ربیع انصاری، راوی رمان در خرابه‌ای روسپی در حال مرگی را می‌یابد» (همان: ۶۵). رمان‌های دیگر نیز با اندکی کم و زیاد چیزی در همین حدود هستند. تمام شخصیت‌های اصلی یا شخصیت دوم آنها روسپی، فاسد و هرزه‌اند.

محمد مسعود نیز که به تعبیر نویسنده صد سال داستان‌نویسی رمان‌های گزنده‌ای درباره فساد اجتماعی و سرگردانی نسل جوان روزگار خود نوشته از این دایره بیرون نیست: «تفریحات شب را معلمی روایت می‌کند که همراه دوستانش به گشت‌وگذار و میگساری در کافه‌ها و محله بدنام تهران می‌رود. او که فقیر است اما شرافتمندانه می‌زید، شرحی از زندگی نکبت‌بار رفقاییش می‌دهد» (همان: ۶۸).

مسئله فقط رمان‌های اجتماعی که تنه به تنه هرزه‌نگاری می‌زنند نیست؛ شمارگان و فروش بالای آنها نیز از نکات قابل تأمل است:

مستعان از سال ۱۲۹۸ به روزنامه‌نگاری روی آورد و سال‌ها سردبیر نشریات گوناگون بود. در گفت‌وگویی با روزنامه‌آیندگان (۱۳۴۸) اظهار داشت که تاکنون نود اثر منتشر کرده است. در سال‌هایی که هدایت آثارش را به‌سختی در پنجاه یا صد نسخه پلی‌کپی می‌کرد، نوشته‌های مستعان بارها تجدید چاپ می‌شد. بعد از سال ۱۳۲۰ در مجله تهران مصور داستان‌های دنباله‌دار متعددی نوشت. مهم‌ترین اثرش «آفت» (۳۰ - ۱۳۳۶) در بیش از سیصد شماره این مجله منتشر شد. مستعان در این داستان رمانتیک، که در سال‌های پس از جنگ اول می‌گذرد، عشق‌ها و هوسرانی‌ها، بیماری‌ها و بدبختی‌های سرتیپ فرنگ دیده‌ای به نام آقابالاخان را توصیف می‌کند (همان: ۱۵۴).

جواد فاضل (۱۲۹۳ - ۱۳۴۰) نیز از پرکارترین پاورقی‌نویسان ایرانی است که بیش از هفتاد داستان عاشقانه سوزناک منتشر کرد که هیچ یک از آنها واجد ارزش هنری نیست؛ با این حال در زمان خود خوانندگان بسیار در میان زنان داشت (همان: ۱۵۵).

شخصیت درخور تأمل این دوران «محمد حجازی» (مطیع‌الدوله) است که کار ادبی خود را در سال ۱۳۰۷ با هما شروع کرد و سال بعد پرچهر را نوشت. او در هر دو داستان به وضعیت زنان مرفه شهرنشین پرداخت. هما نمونه «خوب» و نجیب و پرچهر نمونه «بد» و جنایتکار این نوع زنان‌اند (همان: ۱۵۴). یکی دیگر از رمان‌های وی زیبا است.

وجود دوباره شخصیت اصلی داستان (میرزا حسن خان) سرگردانی جامعه ایرانی بین سستی رو به زوال و تجدیدی برنخاسته از بطن جامعه را بازتاب می‌دهد. تحول سریع زندگی وی از شکل ساده زندگی روستایی به زندگی متجذبه‌ای که در وجود زنی آزاد اما بلهوس جلوه می‌یابد، نشانگر جابه‌جایی‌های طبقاتی جامعه ایران در سال‌های ۱۳۰۰ شمسی است (همان: ۷۰).

با اینکه بسیاری از منتقدان رمان‌های حجازی را می‌پسندند و از نظر آنها وی جزء نویسندگان خوب آن دوره است، اما به نظر می‌آید آنچه او نگاشته چندان دور از جو و شرایط رمان‌های اجتماعی سطحی آن دوره نبوده است. و خود وی نیز نمونه فردی است که نقشی اساسی در طراحی و هدایت برنامه فرهنگی رضاشاه داشته و از رانت و مزایای داشتن چنان موقعیتی بهره‌برداری می‌کرده است. به طوری که فقط کارگزارانی مانند او می‌توانستند اجازه انتشار روزنامه داشته باشند (همان: ۱۲۳).

پس از آنکه سازمان پرورش افکار برای نظارت، سانسور و جهت دادن به افکار تأسیس می‌شود، مطیع‌الدوله حجازی از کارمند پست و تلگراف به سردماری «پرورش افکار» رضاشاهی ارتقا می‌یابد (همان: ۱۲۴).

حقیقت این است که انگاره‌های همین شخصیت‌ها، با همین نگاه سطحی، بدون تحلیل و نگاه موشکافانه به سینما سرایت می‌کند. شرایط خفقان‌بار سیاسی، بستن روزنامه‌ها، جلوگیری از فعالیت‌های فرهنگی ارزشمند و زندانی کردن روشنفکران، عرصه زندگی را چنان بر جامعه فرهنگی و هنری تنگ کرده بود که فعالیت‌های هنرمندان فرهیخته تبدیل به جریانی مهجور، حاشیه‌ای و مخفی شد. مردم نیازمند و تشنه به جای سیراب شدن از چشمه زلال فرهنگ و هنر خلاقانه و ارزشمند، با پاورقی‌ها و رمان‌های مبتذلی مواجه می‌شوند که برای سیراب کردن روح تشنه و نیازمند خود چاره‌ای جز خواندن این نوشته‌های بی‌ارزش ندارند.

سینما یک صنعت است و مثل هر صنعت دیگری وابسته به فروش کالایی است که تولید می‌کند. صنعتی که سرمایه‌گذاری نسبتاً کلانی در آن به کار می‌رود. تولید هر فیلم به سرمایه قابل توجهی نیاز دارد و بازگشت سرمایه و سود برای استمرار فعالیت صنعت فیلم ضرورتی است انکارناپذیر. از این لحاظ فیلم کاملاً با رسانه‌های

کتبی متفاوت است و به همین جهت این رسانه در مقابل کنترل دولتی یا اجتماعی بسیار حساس است. در تمام مراحل تولید یک فیلم می‌توان در آن دخالت کرد و بر فرایند تولید آن تأثیر گذاشت. بعد از تولید نیز به راحتی می‌توان مانع نمایش رسمی آن در تالارهای عمومی شد. چون سرمایه قابل توجهی برای تولید فیلم صرف می‌شود؛ عموماً گرایش تهیه‌کنندگان بر این است که خطر نکنند و فیلمی را که کوچک‌ترین مخالفتی برمی‌انگیزد نسازند. از طرف دیگر معمولاً سرمایه‌گذاران فیلم به دلیل گرفتن پاسخ مثبت از سوی تماشاگران نسبت به یک مضمون به تکرار الگوهای موفق گرایش بیشتری دارند و همین گرایش باعث می‌شود که فیلم‌هایی با مضمون‌های تکراری پدید آیند.

به همین دلیل فیلمسازانی که دغدغه ساخت آثار هنری ارزشمند و غیر تکراری و کلیشه‌ای را دارند از گردونه تولید فیلم بیرون می‌مانند. تهیه‌کنندگانی که در شرایط اختناق و سانسور نگران بازگشت سرمایه خود هستند و نمی‌خواهند گرفتار تیغ سانسور و توقیف شوند، تبدیل به افرادی فرصت طلب و وابسته به حکومت می‌شوند. فیلم کودک و نوجوان به معنای وسیع آن (نه فیلمی درباره کودک و نوجوان یا برای او یا کودک و نوجوانی که در کوران حوادث و ماجراهای فیلم فقط حضور دارد)، می‌توانست گونه‌ای از فیلم برای رهایی از این تنگناها باشد؛ زیرا این گونه فیلم‌ها کمتر دچار ممیزی و توقیف می‌شوند. اما هنوز بسیار زود است که از فیلمسازان توقع داشته باشیم در همین آغاز راه دست به ساخت فیلم‌های کودک و نوجوان بزنند؛ زیرا همچنان که در صفحات قبل گذشت زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی چنین گونه‌ای (ژانر) مهیا نشده است. به غیر از موارد معدودی که برشمرده شد، نشریه‌ای برای کودکان و نوجوانان منتشر نمی‌شد. داستان‌های مدرن کودکان و نوجوانان باب نشده بود و داستان‌های خواندنی نوجوانان این مرز و بوم هنوز *امیر/رسلان*، *هزار و یک شب*، *فلک ناز* و ... بود. هنگامی که ترجمه آثاری برای کودکان و نوجوانان

متداول شد، همان انتشار رمان‌های اجتماعی نازل در این وادی نیز باب شد.

فریدون اردلان در رساله ذوق مطالعه در ایران که به سفارش یونسکو نگاشته شده است، درباره کتاب‌های مورد علاقه کودکان و نوجوانان آن دوره می‌نویسد:

از سال‌های ۱۳۰۷ و ۱۳۰۸ ترجمه و انتشار داستان‌های اروپایی رواج یافت. بیشتر این داستان‌ها که جنبه پلیسی، قهرمانی یا عشقی داشته‌اند متون خواندنی جوانان و حتی کودکان ده تا دوازده ساله نیز محسوب می‌شدند. در سال ۱۳۰۹ با انتشار نخستین کتاب در مسائل جنسی ابواب جدیدی برای فروش این‌گونه کتب گشوده شد و بسیاری از این کتاب‌ها چندین بار به طبع رسیدند و حتی چاپ یکی از آنها سی و پنج بار تجدید شد، و همه نسخ آن به فروش رفت. پس از سال‌های ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸ نیز با انتشار رمان‌های عشقی ایرانی بر تعداد کتب مذکور افزوده شد (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۱۶۰).

فیلم‌های سینمایی نیز بیشتر فیلم‌های ساده و پرماجرای ساخت هالیوود بودند. این فیلم‌ها برای ایرانی‌ها همان فضاهای رمان‌ها و داستان‌هایی را که اکنون دیگر فراوان ترجمه می‌شدند، تصویر می‌کردند. ماجراها نیز همسانی داشتند. مهم‌تر از همه اینکه خوانندگان و تماشاگران آن کتاب‌ها و این فیلم‌ها از میان جوانان و نوجوانان بودند. شیفتگی نوجوانان به تماشای این‌گونه فیلم‌ها و خواندن کتاب‌های رمان مشابه، نگرانی بسیاری از روشنفکران و فرهنگیان را در جامعه برمی‌انگیخت.

برای روزنامه‌نگاران منتقد مسائل اجتماعی و مخاطبان آنها ترجمه رمان‌های خارجی و سینما دو مظهر هجوم فرهنگ غربی بودند. از همان سال‌های دهه ۱۳۰۰ مخالفت با آنها آغاز شد، اگرچه این مخالفت‌ها سطحی و احساسی بود و مسلماً نقدها و شیوه‌های پیشنهادی برای مقابله با آنها نیز به همان اندازه بی‌مایه و ناکارآمد بود.

حقیقت این است که سیل فرهنگ وارداتی که بدون توجه به زمینه‌های اجتماعی

پذیرش آنها به پشتوانه دیکتاتوری حاکم بر جامعه تمامی فرهنگ ما را به سرعت درمی‌نوردید و دگرگون می‌کرد، فقط بنیان فکری و نگرش‌های کودکان و نوجوانان را دچار تحول نمی‌کرد؛ بلکه بزرگ‌ترها را نیز دستخوش این تغییر و تحول می‌کرد. چنان که بسیار پیش از این تصمیم گرفته بودند که از نوک پا تا فرق سر غربی شوند. در مقابل این گرایش‌های افراطی و ناپخته، استدلالات و شیوه‌های مقابله‌ای افرادی چون شیخ فضل‌الله نوری نیز چنان سطحی و فرصت‌طلبانه بود که انگیزه‌ای برای پذیرش آنها وجود نداشت. احمد کسروی نیز در مقابله با رمان و مظاهر غربی آن بسیار کوشید و مقاله‌های متعددی نوشت که بعدها آنها را به صورت کتابچه‌ای به نام *پیرامون رمان* در ۵۶ صفحه به چاپ رساند. این مقالات که در آن سال‌ها از بازار گرمی برخوردار بود، بار اول در سال ۱۳۱۲ در *مهنامه پیمان* و سپس به صورت کتاب در سال‌های ۱۳۲۳، ۱۳۲۴ و ۱۳۳۹ سه بار دیگر چاپ شد. عمق خشم و نفرت و چگونگی مبارزه با رمان و سینما را به‌عنوان مظاهر غربی می‌توان در عنوان آغازین کتاب *چه کتاب‌هایی را باید بسوزانیم؟* مشاهده کرد.

فصل ششم

تغییر نگاه به کودک

پس از انقلاب مشروطه روند تحولات اجتماعی و فرهنگی شتاب بیشتری گرفت؛ اما حوادث پس از آن و تلاش قاجاریه برای از دست ندادن سلطه سلطنتی و حفظ تمامیت قدرت عملاً مانعی برای کندکردن حرکت اصلاحات اجتماعی بود. سال‌ها مبارزه و تلاش روشنفکران و آزادیخواهان به ثمر نشسته بود و خاندان سلطنتی را قانع و وادار کرده بود که پذیرای مشروطیت باشند. سفرهای شاهان قاجار به غرب که به تحریک و تشویق فرنگ‌رفته‌ها و روشنفکران با نیت مواجهه ایشان با پیشرفت‌های صنعتی و شیوه جدید مملکت‌داری صورت گرفته بود، زمینه را برای شروع و انجام اصلاحات مهیا ساخت؛ اما این روند آن‌چنان که انتظار می‌رفت از شتاب مناسبی برخوردار نبود. به همین جهت با اینکه قوانین ارزشمندی به‌منظور اصلاحات اجتماعی وضع می‌شد؛ اما اجرای آن به دلایل مختلف مسکوت می‌ماند، از جمله این قوانین همگانی شدن آموزش بود که به دلیل نبود بودجه کافی و محلی به‌درستی اجرا نشده بود.

پس از سقوط قاجار و بر سر کار آمدن رضاشاه، شرایط اقتصادی کشور در سایه افزایش استخراج نفت رو به بهبود نهاد. میزان استخراج نفت در جنوب از ۴۳ هزار تن

در سال ۱۲۹۱ به ۵۰۹ میلیون تن در سال ۱۳۰۹ رسید (اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۰). بدین ترتیب بودجه کافی برای انجام پروژه‌های ملی فراهم و نوسازی آغاز شد. اقدامات و تحولات دوره رضاشاه تقریباً حیات شهری را دستخوش تحول کرد و آموزش کودکان و نوجوانان نیز رو به تغییر نهاد. در سال ۱۲۹۶ شمسی فقط ۴۵ مدرسه ابتدایی و ۱۱ مدرسه متوسطه در کشور وجود داشت. در سال ۱۳۰۲ تعداد مدارس جدید ابتدایی به ۴۴۰ و متوسطه به ۴۶ باب رسید. در این دوره، تأسیس مدارس به یکی از اهداف دولت تبدیل شد و شتاب گرفت؛ به‌طوری که تعداد مدارس ابتدایی در سال ۱۳۰۸ به هزار باب رسید (اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۰).

در این شرایط، تولید فیلم ایرانی در مراحل ابتدایی است. شاگردان دوره اول مدرسه آرتیستی اوانس اوگانیانس نخستین فیلم ایرانی، «آبی و رابی» را با معاضدت خان باباخان معتضدی به وجود آوردند. این فیلم اپیزودی کمیک که در دی ۱۳۰۹ به نمایش درآمد، چون هنوز ناطق شکل نگرفته بود، از استقبال نسبی برخوردار شد (امید، ۱۳۷۴: ۶۹).

«آبی و رابی پانصد و شصت تومان خرج برداشت و حدود هفت هزار تومان عاید اوهانیان کرد» (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۲). از شواهد و قرائن چنین برمی‌آید که فیلمسازی حرفه پردرآمدی است.

پس از نمایش «آبی و رابی»، اوگانیانس دوره دوم مدرسه آرتیستی سینما را به راه می‌اندازد و هیجده شاگرد دوره دوم در اردیبهشت ۱۳۱۱ فارغ‌التحصیل می‌شوند ... شاگردان دوره دوم مدرسه آرتیستی دو دسته می‌شوند. گروه اول با اوگانیانس مقدمات تهیه «حاجی آقا آکتور سینما» را فراهم می‌آورند و گروه دوم فیلم‌برداری «بوالهوس» را با ابراهیم مرادی آغاز می‌کنند. هر دو فیلم صامت‌اند.

فروردین ۱۳۱۲، فیلم برداری نخستین فیلم ناطق ایرانی (دختر لر) در بمبئی آغاز می شود و عجیب آنکه هر دو فیلم صامت نیز تقریباً همزمان با دختر لر کار فیلم برداری شان را آغاز می کنند، اما نمایش هر دو فیلم پس از دختر لر صورت می گیرد (امید، ۱۳۷۴: ۶۹).

در نخستین فیلم ها هنوز چهره ای از کودکان و نوجوانان در فیلم ها وجود نداشت و این چندان دور از ذهن نبود. البته باید یادآور شد که با وضعیتی که کودکان و نوجوانان داشتند، انتظار چنین رویدادی بسیار عجیب بود. مسلماً سینما در نخستین گام هایش بیش از آنکه در جستجوی حقیقت یا ارائه چهره ای واقعی از جامعه خویش باشد، بیشتر در جستجوی خود و شناخت راه و رسم های فیلم سازی و درآمدزایی است؛ اما با نگاهی به چهره کودک آن روز ایران در می یابیم که این گروه سنی بیش از هر چیز باید برای بقا تلاش کند.

در سال های آغازین دهه ۱۳۰۰، کودکان از هیچ گونه حقوق شهروندی برخوردار نبودند. آنان نخستین قربانیان تنگدستی و عقب ماندگی جامعه ایران بودند و از آشکارترین و ابتدایی ترین حقوق انسانی حتی حق زنده ماندن بهره ای نداشتند. در آن سال ها شمار بسیاری از کودکان در شهرها و روستاهای ایران به سبب تنگدستی و گرسنگی و یا بیماری های گوناگون در همان آغاز زندگی جان خود را از دست می دادند. بنا به آمار داده شده در سال ۱۳۰۳، تنها در تهران ۱۱۱۳ کودک زیر یک سال، ۷۸۲ کودک یک تا چهار سال، ۱۴۲ کودک ۵ تا ۹ سال و ۱۴۵ کودک ۱۰ تا ۱۵ سال جان سپردند. در آمار دومین سالنامه احصائیه شهرداری تهران در سال های ۱۳۰۴ تا ۱۳۰۷ در تهران، ۱۵۵ کودک نوزاد تا دو ساله از نبود شیر و غذا درگذشتند (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۳۶).

توجه به این نکته ضروری است که برای درک صحیحی از آمار بالا گفته شود

جمعیت شهر تهران در سال ۱۲۷۸ خورشیدی ۲۳۰ هزار نفر بوده است.
«در سال ۱۳۰۵ - ۱۳۰۶ هنوز ۶۶,۲ درصد از نهادهای آموزشی کشور را مکتب‌خانه‌ها

تشکیل می‌دادند» (همان: ۷۳) این شرایط درحالی وجود داشت که

در سال ۱۲۹۰ شمسی براساس ماده سه قانون اساسی معارف، آموزش
ابتدایی برای همه ایرانیان اجباری شده بود، اما این قانون به سبب نبود سامانه
واحد، تنگدستی بسیاری از خانواده‌ها که فرزندان‌شان کار می‌کردند و نیز کمبود
شمار مدرسه و آموزشگاه، در سراسر کشور به اجرا درنیامد (همان: ۷۵).

با این حال چنین به نظر می‌آید که به‌رغم همه رویدادهایی که حاکی از سرعت
و شتاب کشور به سوی نوسازی است، رشد نامتوازن در زمینه‌های مختلف همچنان
تداوم می‌یابد. کشور برای تبدیل شدن به یک جامعه مدرن راهی طولانی در پیش
دارد. در جوامع سنتی کودکان به علت بی‌نیازی به‌ندرت وارد مکتب‌خانه می‌شوند و
خیلی زود دست از بازی و دوران کودکی می‌شویند و به‌عنوان یک کارآموز و
وردست وارد دنیای کار می‌شوند. اگرچه ممکن است کارآموز شغل پدرشان باشند
یا نزد فردی آشنا به شاگردی گذاشته شوند و کار پرمشقتی نداشته باشند؛ اما به هر
حال این به معنی خداحافظی با دوران کودکی، بازی و آموزش رسمی است. در
جامعه‌ای که کودکان به سرعت دوران کودکی را طی می‌کنند، دوران نوجوانی
ندارند و وارد دنیای کار می‌شوند، دیگر فرصتی برای بازی و آموزش ندارند. بدین
ترتیب آنها نیز مانند بزرگ‌ترها باید منتظر تعطیل شدن کار و اوقات فراغت باشند.
دوران نوجوانی به‌عنوان یک مرحله از زندگی، و نه به‌معنای بخشی از عمر یک
انسان، از زندگی افراد جامعه سنتی حذف می‌شود و آنها بسیار زود پا به عرصه‌ای
از زندگی می‌گذارند که قواعد زندگی بزرگسالان بر آن حاکم است. به همین دلیل

دوران نوجوانی جایی در زندگی آنها ندارد و مرحله‌ای از مراحل زندگی محسوب نمی‌شود و چه بسا در این میان فقر و نیاز به نیروی کار فرزندان خانواده نیز مزید علت شود. در حالی که در جوامع مدرن فرزندان خانواده دست کم تا پایان دوره تحصیلات در پناه خانواده زندگی می‌کنند، بی‌آنکه نقشی در اقتصاد خانواده داشته باشند. این دوره که اغلب تا پایان تحصیلات دانشگاهی یعنی حدود بیست و دو سالگی ادامه دارد، فرزند از مزایای تفریح و آموزش رسمی برخوردار است که قبلاً در جوامع سنتی وجود نداشته است. توجه ویژه به فرزندان از طریق هزینه‌های گزافی که خانواده و دولت متقبل می‌شوند، شرایط خاصی را به وجود می‌آورد که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های جامعه مدرن دانست.

اگر بخواهیم همه دگرگونی‌های اقتصادی-اجتماعی این دوران را خلاصه کنیم، باید بگوییم که کشاکش تبدیل شدن از یک جامعه سنتی به جامعه‌ای مدرن مهم‌ترین فرایند قابل مشاهده در تاریخ دوران اخیر جامعه ایرانی، همانند بسیاری جوامع دیگر بوده است. بر اثر تغییرات و تحولات جهان در قرن اخیر دیگر هیچ نشانی از جوامع سنتی بر جای نمانده است، پس مدت‌هاست که دیگر جامعه سنتی ایران جزء در کتاب‌ها و خاطره‌ها وجود ندارد، اما جامعه مدرن و صنعتی ایران هم محقق نشده است. ماحصل تغییرات ارادی و غیرارادی یک قرن اخیر تبدیل جامعه سنتی ایران به جامعه در حال گذر ایران بوده است (اجلایی، ۱۳۸۳: ۳۵).

تا سال ۱۳۳۵ که نخستین سرشماری در ایران انجام شد، هیچ‌گونه آماری از کار کودکان در کارگاه‌ها وجود ندارد. براساس نخستین آمار کار کودکان که تنها بخش رسمی کار را گزارش می‌کند، از جمعیت ۱,۸۲۲,۴۸۳ کودک و نوجوان ۱۰ تا ۱۴ ساله در شهر و روستا، ۷۱۷,۶۱۸

نفر در کارگاه‌ها و مراکز صنعتی و کشاورزی مشغول به کار بودند. بر این آمار باید شمار کودکانی که در بخش غیررسمی مشغول به کار بودند و همچنین کودکان زیر ده ساله‌ای که به صف نیروی کار پیوسته بودند را نیز افزود (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۵۶).

درست است که این آمار مربوط به سال ۱۳۳۵ است؛ اما به راحتی می‌توان تصور کرد که سال‌های پیش از آن، یعنی دهه ۱۳۰۰، وضع به مراتب فاجعه‌آمیزتر از این بوده است.

کودکان و زنان بخش قابل توجهی را از نیروی کارمزد بگیر در ایران تشکیل می‌دادند. آنها مزدی به مراتب کمتر از مردان بالغ دریافت می‌کردند و نه تنها در صنایع سنتی همچون قالی‌بافی و پارچه‌بافی که اکثریت کارگران در این قسمت محسوب می‌شدند بلکه در صنایع جدیدی همچون کارخانه ابریشم‌بافی متعلق به امین‌الضرب در رشت که ۱۵۰ کارگر داشت که بیشتر آنها زن بودند، به کار مشغول بودند. در شیلات لیانازوف، کارخانه قالی‌بافی محمد اف در تبریز، ۵۰۰ کودک بین ۶ تا ۱۴ سال استخدام شده بودند و در کارخانه‌های نساجی در تبریز، لاهیجان و کرمان نیز چنین بود. به همین ترتیب از ۴۵۰۰ نفر کارگران کارخانه شال‌بافی کرمان در نیمه قرن ۱۳ه / ۱۹م، بیشتر آنها کودک بودند. در سال ۱۳۲۲ه / ۱۹۰۴م، با فشار علما فرمان حکومتی صادر شد مبنی بر آنکه استخدام زنان و کودکان زیر دوازده سال در صنایع متعلق به خارجی‌ها (مسیحی‌ها) ممنوع می‌گردید، اما به روال معمول و از طریق رشوه‌دادن بیشتر شرکت‌های خارجی توانستند از این فرمان شانه خالی کنند (اشرف: ۶۷).

تحول شرایط اقتصادی، دگرگونی وسیعی را در دیگر زمینه‌ها ایجاد می‌کرد:

به منظور تأمین نیروی انسانی در اداره‌ها و کارخانه‌ها و بنگاه‌های بازرگانی متعلق به دولت، مراکز آموزشی جدیدی در همه سطوح بنیان

نهاده شد، مدارس موجود توسعه یافت و مواد درسی مدرن شد. بین سال‌های ۱۳۲۰ - ۱۳۰۰، تعداد مدارس ابتدایی از ۴۳۲ واحد به ۲۴۰۷ مدرسه و تعداد دبیرستان‌ها از ۲۳ به ۲۹۹ واحد افزایش یافت. بیش از ۱۰/۰۰۰ دانش‌آموز دیپلم گرفته بودند، ۲۵۰۰۰ نفر سیکل اول دبیرستان را به اتمام رسانده بودند و بیش از ۶۵۰۰۰ نفر تصدیق ششم ابتدایی داشتند. بین سال‌های ۱۳۵۵ - ۱۳۳۹، تعداد دانش‌آموزان دبیرستان‌ها از ۲۵۰/۰۰۰ نفر به بیش از ۹۰۰/۰۰۰ نفر افزایش یافت (همان: ۸۷).

آمارهای سطور بالا حکایت از تحولات اجتماعی وسیعی دارد که پیش از این درباره آن گفته شد که شیوه زندگی کودکان و نوجوانان چگونه در دو دوره سنتی و مدرن دستخوش دگرگونی شد و زمینه تفریح و تحصیل آنان در یک دوره طولانی تا سن بیست‌ودو سالگی فراهم آمد.

برای تبیین شرایط رشد سینما و توجه به کودکان و نوجوانان در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و حضور آنان در سالن‌های نمایش به عنوان تماشاگر و به تصویر کشیدن آنان بر روی پرده سینما به عنوان قشر بزرگی از افراد جامعه، باید به رشد شهرنشینی نیز اشاره کرد. تحولات اقتصادی، ایجاد کارخانه، گسترش مدارس در سطوح مختلف از دلایل اصلی و بارز رشد شهرنشینی محسوب می‌شود. رشد شهرنشینی به معنای رشد طبقه متوسطی است که برای پرکردن ساعات فراغت خود به دنبال مراکز تفریحی است؛ به ویژه که بخش عظیمی از جامعه یعنی کودکان و نوجوانان به علت اشتغال به تحصیل و داشتن اوقات فراغت کافی، فرصت تفریح و تفنن بسیار دارند. علاوه بر این‌ها، به دنبال تحولات اجباری دوره رضاشاه و حضور زنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی، همان‌طور که در تاریخ تحولات سینما نیز دیده می‌شود، زنان به عنوان مشتری پروپاقرص سالن‌های نمایش در فراگیر شدن و رشد روزافزون سینما نقش بزرگی داشتند.

یکی دیگر از عوامل مؤثر در تکوین شهرنشینی و رشد طبقه متوسط، به خدمت گرفتن افراد تحصیل کرده در مراکز دولتی بود. افرادی که به علت داشتن تحصیلات جدید آموزشی و وارد شدن به نظام دیوان سالاری که خود نشانه پذیرش جامعه مدرن محسوب می شد، تماشاگران بالقوه ای بودند که پذیرش و گرایش بیشتری نسبت به سینما به عنوان یکی از مظاهر مدرنیته و شهرنشینی داشتند.

ایران در دوران حکومت پهلوی (۱۳۵۷ - ۱۳۰۴) به دولتی متمرکز و توانمند بدل شد که دارای بخش عمومی گسترده ای بود که تا سال ۱۳۵۵ خورشیدی یک سوم نیروی کار شهرنشین را در استخدام داشت. در آن دوران، اقتصاد ایران، به ویژه بخش خدمات آن بی وقفه رشد کرد و جذب اقتصاد جهانی شد. جمعیت کشور سه برابر گردید (از ۱۱,۵ میلیون نفر در سال ۱۳۰۰ به ۳۳,۷ میلیون نفر در سال ۱۳۵۵). در این میان تعداد شهرنشینان نیز به سرعت افزایش یافت (از ۲۱ درصد جمعیت در سال ۱۳۰۰ به ۴۷ درصد جمعیت در سال ۱۳۵۵). در نتیجه برنامه ای عقیدتی و پی گیرانه که از بالا آغاز و هدایت می شد، نهادهای اجتماعی، آموزشی و فرهنگی کشور سبک و سیاقی غربی به خود گرفته بودند. این دگرگونی ها و تغییراتی دیگر از این دست، باعث یک دگرگونی اساسی در نظام طبقاتی ایران شد» (همان: ۷۵).

به این ترتیب، با وجود رشد شتابان در همه عرصه های زندگی مردم شهرنشین، شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی برای تحولی در سینمای ایران آماده می شود و این را می توان در اتفاقات و رویدادهایی که در درون سینما رخ می دهد نیز ملاحظه کرد:

افتتاح سینما پالاس در محل سابق سینما تهران به سال ۱۳۰۹ یک حادثه بود، زیرا مردم تهران برای نخستین بار سالنی مجلل و سینمایی بزرگ می دیدند. این سینما را مرتضی قلی خان بختیاری با مخارج هنگفت بنا کرده بود و از همه

مهم‌تر اینکه فیلم‌های سینما پالاس حرف می‌زد (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۱).

استقبال مردم شهرنشین ایران به‌ویژه مردم تهران و شهرهای بزرگ از تالارهای نمایش فیلم از آغاز خوب بود. مردم خیلی زود با استقبال از سینما نشان دادند که به این رسانه علاقه‌مندند. مطابق گزارش دایره احصائیه شهر تهران در ۱۳۱۰، مردم تهران، ۱,۰۳۲,۹۷۲ بار به سینماها مراجعه کردند و مبلغ ۲۰۱,۹۶۳,۱۵۰ ریال بابت خرید بلیت پرداختند. به‌طوری که هر فرد در طول سال، به طور متوسط پنج‌بار به سینما رفته و ۱۲ ریال بابت خرید بلیت پرداخته بود (مجله بلدیّه، دوره دهم، شماره ۱۱ و ۱۲، فروردین ۱۳۱۳، تلخیص). این ارقام با توجه به وضع اقتصادی و جمعیت آن روز بسیار قابل ملاحظه است (اجلالی، ۱۳۸۳: ۱۲۲).

«جمعیت تهران در سال ۱۳۱۱ معادل ۳۱۰ هزار نفر و در سال ۱۳۱۸ تقریباً ۵۴۰ هزار نفر بوده است» (حامیان، ۱۳۶۳: ۴۹).

«به یمن وجود چنین استقبالی است که فیلم «آبی و رابی» که فقط پانصد و شصت تومان خرج برداشته بود حدود هفت هزار تومان عاید اوهایان می‌کند» (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۲).

هیچ یک از زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی که تا به حال مورد بررسی قرار گرفت به‌جز تأسیس مدارس مستقیماً به کودکان و نوجوانان مربوط نبود و شرایط آنها را در کشور دچار تحول سریع و اساسی نمی‌کرد. می‌توان گفت که سال‌ها فرصت لازم است تا بتوان شاهد تأثیرات این رویدادها، همانند تأسیس مدارس، در دیگر عرصه‌های کشور بود.

تحولات اقتصادی کشور و رشد شهرنشینی، تحول در زندگی اجتماعی و فرهنگی کودکان و نوجوانان را نیز در پی داشت. ثبات و امنیت نسبی در کشور،

ارتباط با غرب و آشنایی با رویدادهای فرهنگی و تحولات علمی به دیده شدن کودکان و نوجوانان به عنوان سرمایه های اصلی انجامید. نخستین گام، پس از تأسیس مدارس جدید و شیوه های نوین آموزشی، انتشار نشریات کودکان و نوجوانان بود. حرکتی که نه تنها گام دوم در روند تحولات زندگی کودکان محسوب می شود، بلکه می توان آن را زاینده شرایط آموزشی جدید کشور دانست. انتشار این مجلات و تلاش های دیگر در همین زمینه ها نشانه توجه به کودکان و نوجوانان است، یا به تعبیر دیگر، سرآغاز فرایند گذار جامعه از مرحله سنتی به مرحله مدرن است.

«مجله /ادب به سرپرستی محمد وفادار و همکاری دانش آموزان و دانش آموختگان مدرسه آمریکایی، از سال ۱۲۹۶ شمسی به شکل دو ماه یک بار در مطبعه فاروس آغاز به انتشار کرد» (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۳: ۴۱۹).

همین طور «مجله ماهانه /دب در سال های ۱۳۰۰ - ۱۲۹۸ شمسی به سردبیری یحیی دانش و امیر خیزی منتشر می شد. این نشریه وابسته به هیئت محصلین مدرسه متوسطه طباطبایی تبریز بود و مخاطبان آن نوجوانان بودند» (همان، ج ۴: ۴۲۴).

مجله دیگر به نام علم و تربیت ویژه نوجوانان به مدیریت میرزا حسین خان پرتو از محرم سال ۱۳۳۹ قمری (۱۲۹۹ شمسی) هر ماه در شیراز منتشر می شد. هدف این مجله «گسترش دانش و پرورش کودکان و نوجوانان بود» (همان: ۴۲۵). هر شماره این مجله دارای دو بخش جداگانه پسران و دختران بود. در بخش پسران به موضوعاتی چون صنایع و اختراعات جدید و در چند شماره نیز به سینماتوگراف پرداخته است.

اما هیچ یک از این نشریات و حتی نشریاتی که در سال های بعد منتشر شد دوام نیاوردند و حتی برخی از آنها فقط چند شماره منتشر شدند. شرایط ادبیات و مطبوعات کودکان و نوجوانان را در نخستین گام های حرکت آن به سوی

فراگیرشدن در سطور پایین می‌توان دریافت. پایه‌گذاری ادبیات نوین کودکان از آذربایجان با شخصی به نام جبار عسکرزاده (باغچه‌بان) شروع شد. او که در سال ۱۲۶۴ هجری شمسی به دنیا آمد و در سال ۱۳۴۵ درگذشت، هنرش دیدن جهان از دریچه چشم اطفال بود. باغچه‌بان در حدود سال‌های ۱۳۰۰ دست به خلق خواندنی‌های خاص کودکان زد. شعر گفت، داستان نوشت ولی مجموعه اشعارش به نام‌های من هم در دنیا آرزو دارم و افسانه بابابرفی پس از مرگش به چاپ رسیدند (حجازی، ۱۳۷۴: ۴۶).

فصل هفتم

نسبت کودکان و سینما

به‌رغم همه انتقادات و مخالفت‌ها سینما به‌عنوان جادوگر و شعبده‌باز قرن، چشم و هوش همه را می‌رباید و راه خود را در میان قلوب مردم می‌گشاید. استقبال مردم از سینما و رونق سینماداری دست‌اندرکاران سینما را به فکر ساخت نخستین فیلم سینمایی می‌اندازد. نخستین فیلم ایرانی با نام «آبی و رابی» در روز جمعه ۱۲ دی ۱۳۰۹ به نمایش گذاشته می‌شود. اما نه تنها در این فیلم بلکه در دو فیلم بعدی یعنی «حاجی آقا آکتور سینما» و «دختر لر» کودکی حضور ندارد. این اتفاق چند سال بعد با ساخت فیلم «فردوسی» رخ می‌دهد. در واقع نخستین فیلم ایرانی که کودکان یا نوجوانان در آن حضور پیدا می‌کنند یا به تعبیری دیگر در آن کودکان دیده می‌شوند، فیلم فردوسی است. عبدالحسین سپنتا فیلمنامه‌نویس و کارگردان این فیلم نقل می‌کند که این فیلم را به مناسبت برگزاری هزاره فردوسی ساخته است؛ چون قرار بود که در مهرماه ۱۳۱۳ جشن هزارمین سال تولد فردوسی را با ایجاد آرامگاهی تازه در طوس گرامی دارند (امید، ۱۳۷۴: ۷۱). وی سپس خلاصه داستان فیلم را این‌گونه تعریف می‌کند:

سناریویی که تنظیم کرده بودم زندگی فردوسی را از آغاز جوانی تا سالمندی/اش بازگو می‌کرد. نخستین تصاویر فیلم از چهره مغمو و خسته فردوسی آغاز می‌شد که از پنجره اتاقش در طوس به پل خرابه شهرش می‌نگریست و به یاد می‌آورد دورانی را که با موبدان، از بیم گرفتار شدن با نوشتار و گفتار خود از خانه‌ای به خانه دیگر، از گوشه‌ای به گوشه دیگر و از غاری به غار دیگر پناهنده و مخفی می‌شدند ... فیلم در پایان با صحنه مشابه آغاز ماجرا، پایان می‌گرفت. این بار از همان پنجره که فردوسی در ابتدا به شهرش می‌نگریست دوربین به شهر نگاه می‌کند در حالی که بچه‌های نوجوان محله اشعار شاهنامه را زمزمه می‌کنند (امید، ۱۳۷۴: ۷۲).

مسعود مهرابی در تاریخ سینمای ایران درباره فیلم فردوسی می‌نویسد:

کارگردان برای بیان تیرگی و اندوه و مرگ در صحنه تشییع جنازه شاعر از شیوه تصویربرداری ضدنور استفاده کرده و از نظر داستان‌گویی نیز در جاهایی موفق است، مانند صحنه‌ای که فردوسی در ایام پیری و انزوا از پنجره اتاق می‌شنود که کودکان شعرهای او را می‌خوانند (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۹).

اما غلام حیدری در کتاب فیلم‌شناخت ایران در خلاصه داستان فیلم فردوسی صحنه حضور بچه‌ها را به گونه دیگری توضیح می‌دهد: «شاعر در لحظه واپسین عمر است و صدای دو پسر بچه را می‌شنود که اشعاری از شاهنامه را می‌خوانند» (حیدری، ۱۳۷۳: ۴۳).

اولین نکته حائز اهمیت در این دو نقل این است که خود سپیتا افرادی را که در فیلم اشعار فردوسی را می‌خوانند، نوجوان می‌نامد و مهرابی آنها را کودک می‌داند. البته هیچ یک از این دو، کارشناس مسائل کودکان نیستند؛ در واقع در بین مردم سن و ملاک خاصی برای جدایی کودک از نوجوان به طور معمول وجود ندارد. اما به هر حال آنها چه کودک باشند و چه نوجوان؛ اولین کسانی هستند که بر پرده سینمای ایران به عنوان

کودک یا نوجوان ظاهر شده‌اند. نکته دوم این است که سپتا و مهرابی هر دو کلمه‌های بچه و کودک را جمع می‌بندند و این سوءتفاهم پیش می‌آید که واقعاً تعدادی بچه مشغول خواندن آن اشعار هستند؛ درحالی که غلام حیدری تعداد بچه‌ها را دو نفر ذکر می‌کند. به هر حال تعداد آنها هر چند نفر باشد و هر چند دقیقه‌ای که در فیلم به تصویر کشیده شده باشند، طبیعی است که این حضور، چشمگیر نیست؛ اما حقیقت این است که این رویداد نه تنها اتفاق قابل ملاحظه‌ای نیست، بلکه به‌صراحت می‌توان گفت که در این صحنه، کودکان یا نوجوانان ظهورشان برای رفع نیازهای صحنه است؛ درست مانند لحظه‌ای که برای شلوغ کردن صحنه، عده‌ای در گوشه‌وکنار مشغول راه‌رفتن هستند. درست است که در آنجا ضرورت فیلمنامه چنان موقعیتی را فراهم آورده تا کودکان و نوجوانان بر پرده سینما ظاهر شوند و این، با صحنه‌ای که وقتی بازیگران اصلی جلوی دوربین هستند در گوشه‌ای از کادر یا در پس صحنه چند کودک مشغول بازی هستند متفاوت است؛ اما حاکی از اهمیت و نقش کودکان در جامعه و زندگی واقعی نیست. به هر حال بچه‌ها در وهله اول به‌عنوان افرادی که در جامعه موجود هستند و در گام بعدی به‌عنوان افرادی که می‌توانند در صحنه‌ها و بخش‌هایی از فیلم مؤثر واقع شوند، ممکن است در فیلم‌ها حضور یابند. این نگاه حاشیه‌ای و ابزاری به کودکان و نوجوانان، از همان آغاز فیلمسازی در ایران با سازندگان فیلم‌ها همراه می‌شود و تا سالیان سال دوام می‌آورد و جایگاه خود را با هیچ نگرش دیگری تعویض نمی‌کند: کودکان و نوجوانان در حاشیه صحنه‌ها حضور دارند؛ زیرا آنها جزء جدایی‌ناپذیر صحنه‌های واقعی زندگی هستند و علاوه بر آن، گاهی حضورشان می‌تواند مفید و مؤثر باشد. با این حال آنها آن‌قدر مهم نیستند که موضوع اصلی فیلمی واقع شوند و شخصیت محوری باشند.

پیامد بخش دوم چنین نگرشی این است که به هر حال همه بزرگسالان روزی

کودک و نوجوان بوده‌اند و در آن دوران اتفاق‌هایی برایشان رخ داده که در بزرگسالی آن را به خاطر می‌آورند و اکنون جزئی از شخصیت آنها شده و می‌تواند موجب صحنه‌هایی عاطفه‌برانگیز و تأثیرگذار باشد. این نگرش، که کودک و نوجوان به مثابه جزء کوچک اما تفکیک‌ناپذیر یک شخصیت بزرگسال می‌تواند در صورت لزوم مورد توجه واقع شود، به‌زودی در فیلم دیگری خود را نشان می‌دهد. این فیلم که توسط فیلمنامه‌نویس و کارگردان همان فیلم فردوسی ساخته شده، «لیلی و مجنون» است.

لیلی و مجنون آخرین فیلم سپنتا و در عین حال باشکوه‌ترین و پربارترین فیلم او است. جبار وزیری/یفاگر نقش لیلی و خود سپنتا ایفاگر نقش مجنون شدند، نقش‌های دیگر لیلی و مجنون را محمدحسین کرمانشاهی (پدر مجنون)، حاجی عابد (پدر لیلی)، شیرازی (ابن سلام)، مارکر (مادر لیلی)، منوچهر آریان (عارف)، باقر بصروی (نوفل)، زاهد بصروی (کودکی قیس - مجنون) و لورنین (کودکی لیلی) به عهده داشتند (امید، ۱۳۷۴: ۷۵).

لیلی و مجنون در فروردین ۱۳۱۶ نمایش داده شد.

این دو نقش، نقش کودک به‌عنوان بخشی از صحنه و نیز به‌عنوان دوران سپری شده‌ای از زندگی یک شخصیت بزرگسال که در دو فیلم سال‌های اولیه فیلمسازی در ایران خود را نشان داده تا نیمه دهه چهل به‌طور گسترده و پس از آن کم و بیش در سینمای ایران دوام می‌آورد. اینکه چرا چنین شد و بر سینمای ایران چه گذشت که از بسیاری موضوع‌ها، نکته‌ها، شخصیت‌ها غفلت شد و در عوض سینما در چنبره موضوعاتی دیگر گرفتار آمد، مسئله‌ای است که باید با نگاهی به مجموعه عوامل اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران به آن پاسخ داد و در خلال آن درصدد پاسخ‌گویی به این سؤال برآمد که جامعه سینمایی ایران چه تصویری از کودکان و نوجوانان داشت و چرا و چگونه این قشر وسیع از جامعه را نادیده گرفت؛ زیرا این

نکته حائز اهمیت است که اگر سینمای ایران، متأثر از سینمای غرب یا هند بوده و بسیاری اوقات سینماگران ایرانی همان موضوعات رایج در آنجا را دوباره بازسازی می‌کرده‌اند، چرا فیلمسازان ما، به فیلم «پسر بچه» (۱۹۲۱) چارلی چاپلین که در همان سال‌های آغازین سینما ساخته شد، بی‌توجه بوده‌اند. حقیقت این است که بدون تحلیل جامعه آن روز ایران، دست‌یافتن به پاسخی در خور توجه، بسیار دشوار و بلکه غیرممکن است.

نمایش فیلم‌های ایرانی به سینما رونق دیگری می‌دهد. استقبال مردم از فیلم‌های وطنی باعث می‌شود که هفته‌های متعددی فیلم‌ها نمایش داده شوند. این استقبال با نمایش فیلم دختر لر که نخستین فیلم ناطق است به اوج خود می‌رسد. فیلم‌های پیش از آن که صامت یا به زبان اصلی بودند رغبت توده مردم را بر نمی‌انگیختند، اما تماشای یک فیلم وطنی که بازیگران آن ایرانی بودند و به زبان فارسی حرف می‌زدند، گیرایی دیگری داشت.

با ازدحام مردم و حضور کودکان و نوجوانان در سالن‌های سینما مطبوعات به‌عنوان زبان گویای مردم انتقادهای خود را دوباره آغاز کردند، اما این بار رنگ و بوی متفاوت بود. کسی از سوزاندن فیلم‌ها حرفی نمی‌زد. ناراحتی اغلب مردم این بود که کودکان کم‌سن و سال با گریه کردن هنگام نمایش فیلم مزاحم فیلم دیدن مردم می‌شدند و نکته دیگر اینکه فیلم‌ها اغلب دارای صحنه‌هایی بودند که دیدن آنها برای کودکان و نوجوانان مناسب نبود.

انتقادهای بالا گرفت و آن‌قدر ادامه یافت که دولت عکس‌العمل نشان داد و در پنجم بهمن ۱۳۱۴ نظام‌نامه‌ای برای سالن‌های سینما به تصویب رساند که مواد ۳۸، ۳۹ و ۴۰ آن مربوط به حضور کودکان و نوجوانان در سالن‌های نمایش فیلم بود:

۳۸. برای هر فیلمی که اداره شهربانی ورود اطفال تا سن هیجده سال را مناسب نداند در اجازه‌نامه منع ورود آنها قید خواهد شد و این منع باید به خط درشت در مدخل سینما اعلان شود.

۳۹. ورود اطفال از پنج سال کمتر مطلقاً ممنوع است.

۴۰. برای اطفال از پنج تا چهارده سال قیمت بلیط باید نصف محسوب شود و به شاگردان دبیرستان‌ها و دانشکده‌ها که سن آنها از ۱۴ سال متجاوز باشد باید یک ثلث تخفیف داده شود (همان).

نخستین نکته‌ای که در مواد بالا جلب توجه می‌کند حضور شهربانی به‌عنوان صاحب‌نظری است که تعیین می‌کند چه فیلمی برای کودکان و نوجوانان مناسب و چه فیلمی نامناسب است. این موضوع علاوه بر نشان دادن نگرش حکومت پهلوی اول نسبت به فرهنگ و هنر و تعلیم و تربیت و سطح درک و دانش آنها از این موضوع، نشان‌دهنده تلاش برای حضور نظامیان در تمامی عرصه‌ها حتی فرهنگی و هنری است. نظام‌نامه سال ۱۳۱۴، چهار سال بیشتر دوام نمی‌آورد و بر اثر اعتراضات و انتقادات مکرر مطبوعات، دولت در بیست و چهارم خرداد ۱۳۱۸ عکس‌العمل نشان می‌دهد و متن تازه‌ای را تصویب و ابلاغ می‌کند:

ماده ۳۸. ورود اطفال تا سن هفت سالگی به کلیه سینماها مطلقاً ممنوع و ورود پسران و دختران از سن ۷ تا ۱۶ سال به سینماهای عمومی [پس می‌باید سینماهای غیرعمومی نیز وجود داشته باشد، که در موارد بعدی تلویحاً منظور از سینمای غیر عمومی و نوع فیلم‌هایشان توضیح داده می‌شود] ممنوع است.

ماده ۳۹. برای دختران و پسران از سن ۷ تا ۱۶ سال یک روز از روزهای تعطیل هر هفته فیلم‌های تربیتی که مدیران سینماها وارد خواهند کرد [فیلم مناسب کودکان و نوجوانان وجود ندارد و قرار است که در آینده

وارد شود] و فیلم‌های دیگر که نمایندگان وزارت فرهنگ و اداره کل شهربانی نمایش آن را برای اطفال مناسب تشخیص دهند در ساعات روز و قبل از آغاز شب نمایش داده خواهد شد و چنانچه اولیاء اطفال مایل باشند مجاز خواهند بود در آن ساعات با اطفال خود به سینماهای تربیتی بروند.

تبصره: در مورد کلیه فیلم‌های تربیتی و فیلم‌های دیگری که نمایندگان وزارت فرهنگ و شهربانی کل نمایش آنها را برای اطفال مناسب تشخیص دهند باید مجاز بودن نمایش فیلم برای اطفال در صورت مجلس معاینه که به وسیله نمایندگان وزارت فرهنگ و اداره کل شهربانی تهیه می‌شود و نیز پروانه نمایش فیلم قید گردد.

تبصره ۲: مدیر هر یک از سینماها موظف است هنگام نمایش فیلم‌های مجاز فقط نصف بهای بلیت هر یک از درجات سینما را از اطفال دریافت دارد.
ماده ۴۰. مدیران سینماها مکلفند از ورود اطفال تا سن ۷ سالگی به کلیه سینماها و از سن ۷ تا ۱۶ سالگی به سینماهای عمومی جلوگیری کنند و به آنها بلیط نفروشد (همان: ۹۹).

در این نظام‌نامه نیز مانند نظام‌نامه سال ۱۳۱۴، اداره کل شهربانی یکی از دو سازمان صلاحیت‌دار و صاحب‌نظر برای تعیین تکلیف نمایش فیلم‌ها برای کودکان و نوجوانان است.

در آغاز همین سال‌هایی که سینمای ایران می‌رفت تا در محاق تعطیلی فرو رود، حکومت رضاشاه در سال‌های پایانی حیات خود دست به تأسیس سازمانی زد تا به وسیله آن بتواند جریانات فرهنگی و هنری را تحت نظارت خود درآورد.

«سازمان پرورش افکار» با هدف انتشار مجله، جزوه، روزنامه، کتاب درسی و برنامه‌های رادیویی تأسیس شد. الگوی این سازمان برگرفته از سازمان‌ها و دستگاه‌های فرهنگی متمرکز بود که در دوره هیتلری در آلمان به وجود آمد و هدف آن یکسان‌سازی

فرهنگی و بازتولید ایدئولوژیک اندیشه‌های فرمانروایان در گستره توده‌ای بود. از دهه ۱۳۰۰ مجلات و خواندنی‌های کودکان و نوجوانان رو به رشد می‌نهند؛ اگرچه بسیار کند. مجلات کودکان و نوجوانان مجوز می‌گیرند، چند شماره منتشر می‌شوند و بعد تعطیل. به‌ندرت پیدا می‌شوند مجلاتی که بتوانند بیش از یک سال دوام بیاورند. به‌دنبال مورد توجه قرار گرفتن کودکان و نوجوانان یا به قول مردم همان دوره، نوباوگان و نونهالان، حتی روزنامه‌ها و مجلات بزرگسالان نیز به مناسبت یا بهانه‌ای ضمیمه‌ای برای کودکان و نوجوانان منتشر می‌کنند.^۱ البته این رویداد با انتشار کتاب‌هایی برای همین سنین مقارن است. پیداست که تأسیس مدارس جدید، باسواد شدن افراد در سنین پایین عملاً خوانندگان جدیدی را آماده کرده که اکنون می‌توانند به‌عنوان قشر وسیع مخاطبان مورد توجه مطبوعات قرار گیرند.

«بین سال‌های ۱۳۲۰ - ۱۳۰۰ تعداد مدارس ابتدایی از ۴۳۲ واحد به ۲۴۰۷ مدرسه و تعداد دبیرستان‌ها از ۳۳ به ۲۹۹ واحد افزایش یافت. به هنگام کناره‌گیری رضاشاه در سال ۱۳۲۰، بیش از ۱۰۰/۰۰۰ دانش‌آموز دیپلم گرفته بودند. ۲۵/۰۰۰ نفر سیکل اول دبیرستان را به اتمام رسانده بودند و بیش از ۶۵/۰۰۰ نفر تصدیق ششم ابتدایی داشتند. بین سال‌های ۱۳۵۵ - ۱۳۳۹ تعداد دانش‌آموزان دبیرستان‌ها از ۲۵۰/۰۰۰ نفر به بیش از ۹۰۰/۰۰۰ نفر افزایش یافت» (بنو عزیزی: ۸۷).

در واقع

زمینه‌های لازم برای انتشار مجله‌های کودکان، با انتشار نسبتاً گسترده کتاب‌های داستانی ترجمه شده مخصوص کودکان، در میان قشرهای مرفه

۱. سایت مجلات و ژورنال‌های دانشگاه شیراز (shiraz.ut.ac.ir) بیش از بیست‌وهفت نشریه را با مشخصات و نمونه صفحه به نمایش می‌گذارد که در هر شماره صفحه‌ای را به مطالبی برای کودکان اختصاص داده‌اند. اغلب این نشریات مربوط به اواخر دهه ۱۳۰۰ تا حداکثر پایان دهه ۱۳۳۰ است.

جامعه، فراهم شد. اما عملاً تا اواخر دهه ۱۳۲۰ - ۱۳۱۰، مجله‌ای به‌طور مشخص برای کودکان در ایران به چاپ نرسید (حسین زاده، ۱۳۷۰: ۴۱). یا بهتر است گفته شود که اگر مجله‌ای منتشر شد، چند شماره بیشتر دوام نیاورد. نود و دو سال پس از تولد مطبوعات در ایران، نخستین نشریه کودکان و نوجوانان با عنوان سه فندق به کوشش مهدی قلی‌خان هدایت در سال ۱۳۰۷ خورشیدی در تهران چاپ و منتشر شد (قاسمی، ۱۳۷۹: ۵۱۵).

همچنان که در صفحات قبل گفته شد، دولت برای ایجاد تحولاتی مطابق نظر خود تلاش بی‌وقفه‌ای داشت.

در سال ۱۳۱۷ به تصویب شورای عالی فرهنگ، سه دفتر با عنوان ثابت «خواندنی‌های کودکان، افسانه‌هاست» منتشر شد. کار ترجمه و گردآوری مطالب هر سه دفتر، توسط علی نقی وزیری صورت گرفته بود و دفترها شامل نمایشنامه، داستان‌های انسان‌پنداری، افسانه، داستان‌های ترجمه، اشعار و مثل‌های فولکلور ایرانی بودند. تصاویر این دفترها از منابع خارجی برداشت شده بود (حسین زاده، ۱۳۷۰: ۴۱).

اما تنها این دفترها نبودند که مطالب آنها از منابع خارجی برداشت شده بودند، مقالات اغلب صفحات ویژه کودکان و نوجوانان که ضمیمه مطبوعات بودند و نیز مجلات و دفترهایی که به‌طور مستقل به چاپ می‌رسیدند برگرفته از کتب خارجی بودند. دامنه این ترجمه‌ها نیز به مقالاتی که درباره کشفیات جدید غربی بود محدود نمی‌شد و بخش عمده‌ای از ترجمه‌ها شامل داستان‌های مدرنی بود که نویسندگان ایرانی هنوز در ابتدای راه تجربه آنها بودند.

در دو دهه نخست این دوره (۱۳۰۰)، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه غربی، به‌شکل گسترده‌ای در قالب کتاب، جزوه‌های پیوسته یا پاورقی در

نشریه‌ها منتشر شدند. با پیدایش مترجمان حرفه‌ای، دسترسی به این گونه ادبیات نیز گسترش یافت و از انحصار قشر محدود روشنفکران بیرون آمد. در این میان رمان‌ها و داستان‌های ساده‌تر با درونمایه‌های پیش‌پاافتاده مورد پسند نوجوانان، از شمارگان بیشتری برخوردار بودند.

برای نوجوانان نه آموزه‌های اخلاقی، بلکه تنها گیرایی کتاب مهم بود. رمان‌های پلیسی، جنایی، عشقی هم ماجراهای هیجان‌انگیز داشتند و هم دروازه‌های دنیای را به روی آنها می‌گشودند که با زندگی تازه شهری نشان همخوانی بیشتری داشت. فضا و نوع ماجراها و حتی شخصیت‌های این کتاب‌ها از روی الگوهایی پردازش شده بودند که جامعه جدید شهری با شتاب هرچه بیشتر در حال پذیرش آنها بود (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۱۶۰).

این همان بخش از تحولات بود که خشم بسیاری از روشنفکران و روزنامه‌نگاران مانند کسروی را برانگیخته بود. اما آیا این فقط نوجوانان بودند که دستخوش عوارض این تغییر و تحولات شده بودند؟ یا نوجوانان نیز بخشی از جامعه بودند که سیل تغییرات یک‌شبه آنها را نیز مانند سایر قشرها با خود می‌برد. البته بدیهی است که آنها به دلیل شرایط سنی‌شان بیش از دیگران هم پذیرش داشتند و هم گرفتار تضادهای یک جامعه دوقطبی سنتی - مدرن بودند. در آن سال‌ها تغییرات سریع و نامتوازن همه بخش‌های جامعه چنان آشفتگی به وجود آورده بود که ارزش‌های یک جامعه دینی و سنتی در حال از دست دادن جایگاه خود بود.

درحالی که نسل‌های پیشین طبقه متوسط جدید ارتباط خود را با فرهنگ سنتی ایران حفظ کرده بودند، نسل‌هایی که پس از سلطنت رضاشاه به بلوغ رسیدند به‌طور فزاینده‌ای غربی شدند و از فرهنگ عامه بومی و به‌خصوص از ارزش‌ها و شیوه رفتار اسلامی فاصله گرفتند (اشرف: ۶۷).

البته این گروه از منتقدان نیز در مقابل استبداد رضاخانی کاری از پیش نبردند.

رضاشاه و همفکرانش مانند همه مستبدان دیگر بر این نیت بودند که به زور سر نیزه می‌توان کشور را به سوی آبادانی و تمدن خودساخته‌شان پیش ببرند و ضروری بود که در این راه هر کس و هر چیز را که مانع آنان می‌شود از سر راه بردارند. یکی از این موانع آزادی سیاسی و افکار بود. نتیجه چنین تفکر مخرب و خفقان دهشتناکی، از هم گسیختگی جامعه پس از تبعید رضاشاه بود.

بدیهی است که در کشوری که همه سازمان‌ها و نهادهای اقتصادی و فرهنگی آن دولتی، آن هم از نوع استبدادی است، کسی جرئت سرمایه‌گذاری در زمینه‌های اقتصادی و نوآوری و خلاقیت فرهنگی را نداشته باشد. همه باید منتظر بمانند تا در زمینه‌های مغفول و وانهاده شده نیز دولت دست به کار شود؛ زیرا همه امور اگر به‌طور مستقیم جزء مایملک دولت نباشد، وابسته و زیر نظر دولت است: مطبوعات، کتاب و رادیو. دولت علاوه بر داشتن قدرتی برای خود مشروعیت نیز قائل است. همه راه‌ها را می‌بندد و تنها راهی را که صحیح می‌پندارد و خود می‌تواند از آن بهره‌برد می‌گشاید؛ روز چهارشنبه چهارم اردیبهشت ماه ۱۳۱۹، ساعت شش بعدازظهر، دستگاه پخش صدای تهران (رادیو ایران) گشایش می‌یابد.

در آغاز کار از اخبار و گزارش و مطالب جدی در رادیو خبری نبود، در این دوران بیشتر موسیقی و گه‌گاهی نیز چند نکته ادبی یا انتقادی از رادیو به گوش می‌رسید. رادیو در ابتدا به‌عنوان ابزاری که موسیقی پخش می‌کند، در ذهن جامعه ایرانی شکل گرفت. نگاهی به فهرست برنامه‌های رادیو در آغاز کار آن نشان می‌دهد که موسیقی بخش عمده‌ای از کنساکتور رادیو را به خود اختصاص می‌داد و اخبار و گفتار در اولویت‌های بعدی جای داشتند. گفتارها شامل تاریخ و جغرافیای ایران، کشاورزی، خانه‌داری، مسائل بهداشتی و مانند آنها بود. یکی از معروف‌ترین

برنامه‌های رادیو در آن سال‌ها «افسانه‌های هزار و یک شب» بود. برنامه‌هایی از این دست با استقبال زیادی روبه‌رو می‌شد و بعدها با ورود هنرمندان نخبه‌ای به رادیو، پای این رسانه بیش از پیش به خانه‌های مردم باز شده به طوری که گاه در هنگام اجرای برنامه‌های پرترفدار، خیابان‌های تهران خلوت می‌شد. چون قبلاً در مدارس دولتی و تعلیم و تربیت و تأسیس سازمان پرورش افکار نتایج در اختیار داشتن کودکان و نوجوانان را تجربه کرده‌اند دو روز بعد از تأسیس رادیو، برنامه کودک آن کار خود را شروع می‌کند:^۱

روز جمعه ششم اردیبهشت ماه صبحی مهدی «پدر بچه‌ها» نخستین سلام خود را خطاب به فرزندان خویش فرستاد و نخستین قصه‌اش را به نام عمویادگار از رادیو ایراد کرد (آرین‌پور، ۱۳۷۴، ج ۳: ۴۶۱). این برنامه‌ها تا پایان عمر صبحی (۱۷ آبان ۱۳۴۱) ادامه داشت و تنها در سال ۱۳۲۴، که صدرالاشراف نخست‌وزیر بود، اداره کل رادیو برنامه صبحی و بچه‌ها را حذف و صبحی و چند نفر از دوستان او را از کار برکنار کرد. صبحی هر روز جمعه و بعضی شب‌ها برای بچه‌ها داستان‌سرایی و قصه‌خوانی می‌کرد. وی، در ضمن قصه‌سرایی از رادیو، به این فکر افتاد که قصه‌های فارسی را جمع‌آوری کند. از این رو، از طریق رادیو از همه مردم تهران و شهرستان‌ها خواهش کرد قصه‌هایی را که سینه به سینه به آنها رسیده است به روی کاغذ آورده برایش بفرستند ... در نتیجه، مقدار زیادی از افسانه‌های کهن و نو جمع‌آوری شد، و او آن قصه‌ها را، به دقت مطالعه و از میان آنها آنچه را قدیمی‌تر و اصیل‌تر تشخیص داد انتخاب کرد؛ و در بهمن‌ماه سال ۱۳۲۳ در تهران به چاپ رساند، و دو سال بعد در

۱. البته این به معنای زیر سؤال بردن صبحی مهدی و کارهای او نیست. همچنان که بعدها در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان حوادث به گونه‌ای دیگر پیش رفت.

آخر سال ۱۳۲۵ جلد دوم این مجموعه را انتشار داد. در جمع‌آوری افسانه‌ها، به اعتراف خود مؤلف، دکتر شهید نورایی و صادق هدایت کمک‌های شایان کردند و طبق توضیحات حسن قائمیان، مجموعه قصه‌هایی که قصه‌خوان رادیو به نام خود چاپ کرده همه حاصل تلاش صادق هدایت بوده است (همان: ۴۶۳).

حضور صبحی در رادیو و برنامه‌های او که حاصل زحمات او و گروهی بود که از هر جهت راهنما و حامی او بودند، از دو جهت حائز اهمیت است: اول اینکه شاهد رویدادها و فعالیت‌هایی هستیم که نشان می‌دهند کودکان و نوجوانان مورد توجه واقع شده‌اند. این رویدادها با تأسیس مدارس جدید آموزشی، تألیف کتاب‌های درسی، تدوین مقررات (نظامنامه) برای سالن‌های سینما و فیلم‌ها درباره کودکان و نوجوانان، راه‌اندازی چند نشریه مخصوص کودکان و نوجوانان شروع و با تأسیس رادیو و تولید برنامه‌ای برای بچه‌ها به اوج خود می‌رسد.

بخش سوم

دهه سی، کودک دیده می شود

فصل هشتم

شرایط اجتماعی کودکان دهه سی

آنچه در صفحات قبل گذشت سیاهه‌ای بود از رویدادهایی که می‌توانست در چگونگی شکل گرفتن و رشد سینمای ایران حائز اهمیت باشد. اگرچه فیلم‌های چندانی ساخته نشد که بتوان از حیث تأثیر آن بر جامعه و احیاناً پرداختن به کودکان و نوجوانان درباره آن به قضاوت نشست؛ اما پس از جنگ جهانی دوم فیلمسازی به سرعت رو به رشد نهاد و سینما پایه‌پای رویدادهای دیگر جامعه و البته متأثر از آنها به جایگاه درخور اعتنایی دست یافت. بده بستان‌های عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری در این سال‌ها به نسبت گذشته نمود بیشتری یافت. آنچه در ادبیات داستانی ایران اتفاق افتاده بود در سینما نیز به گونه‌ای تکرار شد. طی سی - چهل سال گذشته، داستان‌های تاریخی و اجتماعی در عرصه فرهنگی ایران یکه‌تازی کرده بودند و اکنون نوبت سینما بود که متأثر از این دوره ادبی یا مانند همان ادبیات متأثر از شرایط اجتماعی و سیاسی یکسان رویکردی به مضامین تاریخی و اجتماعی داشته باشد. این رویکرد با همان نگرش و شیوه سطحی، مبتذل و بدون پای‌بندی به واقعیت‌های تاریخی در سینما نیز تکرار شد. سینما تبدیل به آینه‌ای شد. که می‌شد

در آن انعکاس جامعه آن روز ایران را به نظاره نشست؛ اگرچه این آینه، آینه‌ای زنگار بسته و مکدری بود که توصیف منصفانه‌تر آن است که گفته شد در داستان استبداد شکسته بود و تکه‌های کوچک آن هرگز نتوانست تصویر درست و واقع‌گرایانه‌ای ارائه دهد. گویی همه چیز در سینما نمود و انعکاسی از اولین فیلمی بود که متأثر از ادبیات آن روز شکل گرفته بود. در نخستین دادوستد میان ادبیات و سینما، شخصیتی در سینما رخ نمود که بیست سال به انحای مختلف در سینمای ایران جا خوش کرد.

از جمله تیپ‌هایی که پس از کودتای ۲۸ مرداد به ماجراهای پاورقی‌های مطبوعات راه می‌یابند، می‌توان تیپ «جاهل» را نام برد. حسین مدنی (متولد ۱۳۰۵)، فکاهی‌نویس روزنامه توفیق، داستان «اسمال در نیویورک» را گرد ماجراهایی شکل می‌دهد که برای جاهلی بی‌مسئولیت و زورمند پیش می‌آید.

داستان به صورت پاورقی مجله سپید و سیاه در سال ۱۳۳۳ چاپ می‌شود، ساده‌لوحی و لحن طنزآلود اسمال مورد توجه خوانندگان قرار می‌گیرد. اسمال در نیویورک در سال ۱۳۳۴ به شکل کتاب، طی دو ماه، دو بار در ۱۱۰۰۰ نسخه چاپ می‌شود (در آن زمان اغلب داستان‌های ایرانی در ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ نسخه منتشر می‌شدند). ... داستان‌های جاهلی در صحنه ادبیات ایران رشدی نمی‌یابند، اما به زودی سینمای فارسی را تسخیر می‌کنند. (اولین فیلم جاهلی در سال ۱۳۳۶ بر پرده سینما می‌آید) (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۲۸۶ - ۲۸۴).

تا سال ۱۳۱۶ فقط هفت فیلم سینمایی ساخته شد. از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ نیز هیچ فیلمی ساخته نشد. در سال ۱۳۲۷ دو فیلم، سال ۱۳۲۸ یک فیلم و سال ۱۳۲۹

یک فیلم ساخته شد. همچنان که می‌بینیم از سال ۱۲۷۹ که دوربین و دستگاه نمایش فیلم وارد ایران شد تا سال ۱۳۲۹ (طی پنجاه سال) در مجموع سیزده فیلم سینمایی ساخته شد؛ در حالی که برای ورود و نمایش فیلم‌های خارجی هیچ‌گونه محدودیتی وجود نداشت. در مقابل تعداد اندک فیلم‌های ساخته شده ایرانی که از نظر تأثیر بر جامعه و دیگر نکات، حائز اهمیت و قابل اعتنا نیستند، حداقل از هشت سریال و بیست فیلم خارجی نام برده می‌شود که تا سال ۱۳۰۷ و شانزده فیلم دیگر تا سال ۱۳۱۲ در سینماهای تهران نمایش داده شده‌اند (امید، ۱۳۷۴: ۳۳ و ۶۹).

فیلم‌هایی که در دهه ۱۳۱۰ تقریباً به‌طور مرتب روزهای یکشنبه و چهارشنبه برنامه می‌شوند اکثراً آمریکایی و بعد فرانسوی، آلمانی، روسی و مصری هستند. سینماهای بهتر و مجهز که در خیابان‌های لاله‌زار و اسلامبول قرار دارند به‌جز فصل تابستان، در بقیه ایام اکثراً فیلم‌های «نخستین بار» نمایش می‌دهند (امید، ۱۳۷۴: ۱۰۱).

سپس از ۶۲ فیلم و ۲۰ سریال دیگر نام برده می‌شود که در دهه ۱۳۱۰ نمایش داده شده‌اند.

فیلم‌های اروپایی و آمریکایی پروانه نمایش گرفته در سه دهه (۱۳۵۷ - ۱۳۳۱)

سال	آمریکایی	ایتالیایی	فرانسوی	انگلیسی	شوروی	سایر کشورها*
۱۳۳۱	۲۵۶	۴	۱۴	۱۵	۱۵	۱۹
۱۳۳۲	۱۹۸	۶	۸	۲۰	۱۰	۱۴
۱۳۳۴	۱۹۷	۳۳	۷	۱۶	۱۶	۹
۱۳۳۷	۳۴۴	۵۰	۳۸	۲۷	۱۵	۱۸
۱۳۴۴	۲۰۰	۳۷	۱۵	۱۰	-	-
۱۳۴۶	۱۹۸	۱۱۵	۲۷	۱۶	۱۸	۲۵
۱۳۴۷	۱۷۵	۶۱	۲۰	۸	۵	۳۲
۱۳۴۸	۱۴۱	۶۳	۱۹	۱۹	۸	۱۹

فیلم‌های اروپایی و آمریکایی پروانه نمایش گرفته در سه دهه (۱۳۵۷ - ۱۳۳۱)

سال	آمریکایی	ایتالیایی	فرانسوی	انگلیسی	شوروی	سایر کشورها*
۱۳۴۹	۱۱۳	۶۶	۲۱	۲۷	۲	۱۷
۱۳۵۰	۱۳۱	۶۷	۳۷	۱۶	۴	۲۴
۱۳۵۱	۱۳۵	۶۵	۲۱	۲۰	۱۰	۱۱
۱۳۵۲	۸۰	۷۸	۲۰	۲۰	۸	۱۱
۱۳۵۳	۱۴۳	۷۱	۳۳	۱۶	۶	۱۰
۱۳۵۴	۱۱۳	۹۶	۲۸	۲۷	۱۳	۲۲
۱۳۵۵	۳۲۱	۱۱۱	۱۰۶	۴۵	۹۱	۹۰

* سایر کشورهای اروپایی و آمریکایی عبارت‌اند از: آلمان غربی، مکزیک، اسپانیا، چکسلواکی، مجارستان، لهستان، بلغارستان، یوگسلاوی، رومانی و محصولات مشترک. مأخذ: تا سال ۱۳۴۴، شعاعی [۵۹]، از ۱۳۴۶ به بعد گزارش فعالیت‌های فرهنگی ایران [۶۲]. (اجلایی، ۱۳۸۳: ۱۲۶).

در برابر این تعداد انبوه فیلم‌های خارجی که در ایران نمایش داده می‌شود در ۱۳۳۱ فعالیت‌های سینمایی ایران گسترش می‌یابد و برای نخستین بار تعداد تولیدات سالیانه به مرز ده فیلم می‌رسد ... در داستان سه فیلم از مجموع نه فیلم به نمایش درآمده در این سال، برای نخستین بار به کودک اشاره می‌شود. البته هیچ یک از این فیلم‌ها، فیلم کودک نیستند و هیچ کودکی در آنها نقشی جدی را ایفا نمی‌کند. اشاره به کودک در این فیلم‌ها در حد فرزند خانواده بودن است.

بازشدن پای کودکان و نوجوانان به پرده سینما، فقط در پی گسترش آموزش و پرورش و انتشار کتاب‌ها و مجلات برای کودکان و نوجوانان نیست، بلکه خود سینما هم به ظرفیت‌ها و موقعیت‌های جدیدی دست یافته است. علاوه بر بالا رفتن سقف تولید فیلم‌های داخلی، سالن‌های جدیدی نیز ساخته می‌شود؛ زیرا

از بعد از جنگ جهانی دوم، سینما رفتن به عنوان تفریح، اندک‌اندک عمومیت بیشتری پیدا کرد، اما جلب وسیع مردم به سینما از دهه ۱۳۳۰ آغاز شد و در دهه ۱۳۴۰ به اوج خود رسید. این موضوع از روند تأسیس سالن‌های

سینما معلوم می‌شود. در کل دهه ۱۳۲۰، ۲۴ سالن جدید در کل کشور تأسیس می‌شود، در حالی که دهه ۱۳۳۰، شاهد گشایش ۱۱۶ و دهه ۱۳۴۰، ۲۳۶ سالن سینمای جدید بود (اجلایی، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

ترکیب جمعیت کشور نیز به شدت تغییر کرد: «جمعیت تهران در فاصله دو سرشماری ۱۳۱۸ و ۱۳۳۵ حدود یک میلیون نفر افزوده شد. نسبت جمعیت شهری به کل جمعیت کشور در سال ۱۳۳۵ به ۳۱/۴ درصد رسید. این نسبت در سال ۱۳۱۹ معادل ۲۲ درصد بود.» (مهاجرت در ایران، ۱۳۶۰)

تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹ آخرین حرکت فرهنگی حکومت رضاشاه است. پس از آن با اشغال کشور توسط متفقین و تبعید دیکتاتور، از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ دوره‌ای آغاز می‌شود که مشخصه آن رکود اقتصادی و رونق سیاسی است.

فصل نهم

فیلم‌های کودکان دهه سی

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، دوباره دیکتاتوری بر همه ارکان کشور مسلط می‌شود. سال‌های پس از کودتا، سال‌های درآمد بالای نفت، کمک‌های دست و دلبازانه خارجی و ثبات و رونق اقتصادی است.

در فاصله سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۱، درآمد نفت ۲,۱۲۹ میلیون دلار و کمک‌ها و سرمایه‌گذاری‌های خارجی ۱,۲۷۸ میلیون دلار بود که روی هم رفته به رقم قابل توجه ۳,۴۰۷ میلیون دلار می‌رسید ... رقم مزبور بیش از پنج برابر کل دریافت‌های ارزی ایران در طول بیست سال پیش از تاریخ مذکور بود (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۹۲).

دولت‌های خارجی تصمیم گرفته بودند که نه تنها دولت کودتا را حفظ کنند؛ بلکه مهم‌تر از آن با حمایت مالی برنامه‌های خود را که می‌توانست تضمین‌کننده دوام نفوذ آن در کشور باشد، اجرا کنند. در رأس این امور برنامه‌ریزی و حمایت‌های فرهنگی بود.

به‌طور دقیق چند ماه پس از کودتاست که؛

در اسفند ۱۳۳۲ مؤسسه انتشارات فرانکلین آمریکا در تهران شروع

به کار می‌کند و مترجمان و ویراستاران بسیاری را به کار می‌گمارد (مثل انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی در دهه قبل). هدف این مؤسسه ترجمه آثار امریکایی به زبان فارسی و یاری ناشران ایرانی برای چاپ آنها بود، ولی فرانکلین کم‌کم دامنه کار خود را وسعت داد، به‌طوری که به‌زودی از بزرگ‌ترین ناشران ایران شد و تا سال ۱۳۵۲ بیش از هزار عنوان کتاب به چاپ رساند. یعنی به‌طور متوسط سالی پنجاه کتاب. فرانکلین خیلی زود چاپ کتاب‌های درسی را هم در انحصار خود گرفت (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۳۰۰).

طی همین سال‌هاست که تبادلات و تعاملات میان وسایل ارتباط جمعی، از جمله میان رادیو و سینما آغاز می‌شود. چهره‌های مشهور و محبوب رادیو که بعضی از آنها گوینده و بسیاری از آنها نیز خواننده هستند به سینما کشانده می‌شوند. تهیه‌کنندگان فیلم‌ها برای پرفروش‌تر شدن فیلم‌هایشان به این افراد احتیاج دارند؛ به همین دلیل به سراغ هنرمندان مشهور شده در دیگر عرصه‌ها می‌روند:

ناهید سرفراز گوینده محبوب برنامه ناهید و حمید در رادیو، خواننده و بازیگر سینماست. او در سال ۱۳۳۲ در فیلم «چهره آشنا» یکی از نقش‌های اصلی را ایفا می‌کند، اما پیش از نمایش عمومی آن، در اوج شهرت و محبوبیت از صحنه سینما، موسیقی و رادیو کنار می‌رود (امید، ۱۳۷۴: ۲۳۱ و ۲۴۱). تهیه‌کنندگان به سراغ کسی مانند صبحی هم که در رادیو برای بچه‌ها قصه می‌خواند می‌روند. دلیل آن هم روشن است. ترکیب جوان جمعیت کشور از خیل کودکان و نوجوانان کشور، منبع عظیمی از تماشاگران بالقوه را فراهم آورده است. در ضمن فیلم‌هایی با حضور خانواده و کودک، مبنای ملودرام‌هایی می‌شود که می‌تواند مخاطبان زن را به‌شدت تحت تأثیر قرار دهد. از آغاز دهه ۱۳۳۰ شاهد رشد تولید فیلم‌های خانوادگی

هستیم که کودک جزء جدایی‌ناپذیر آن است و این را حتی در فیلم‌هایی که بنیان‌های خانواده در آنها به شدت سست و متزلزل است و تمامی ماجراها حول و حوش رقاصه‌ها و خواننده‌های کاباره‌ها می‌گذرد نیز می‌بینیم:

مادر (۱۳۳۱): زنی به نام ربابه، خوانندهٔ پرمشتری یکی از کافه‌ها، پس از اجرای برنامهٔ شبانه به خانه‌اش می‌رود. او دختر خردسالی به نام مهوش دارد. ربابه در خانه با پرویز، پدر فرزند نامشروعش روبه‌رو می‌شود ... (امید، ۱۳۷۷).

یک نگاه (۱۳۳۱): در موقع زایمان زنی، بیمارستان طعمهٔ حریق می‌شود. دو کودک شیرخوار نجات می‌یابند. مسئولان بیمارستان و زن قادر به شناسایی نوزاد نیستند. مادر یکی از دو نوزاد در آتش سوخته و پدرش مجهول‌الهویه است. زن زائو تصمیم می‌گیرد از هر دو کودک نگهداری کند، به این امید که روزی موفق به تشخیص فرزند خود شود ... (همان).

کینه (۱۳۳۳): زن و شوهری بر اثر اختلاف و مرافعه خانوادگی از هم جدا می‌شوند و تنها فرزندشان نیز از خانه خارج شده و گم می‌شود. پیرمردی کودک را می‌یابد و نگهداری از او را به عهده می‌گیرد. مرد بی‌اعتنا به فرزند گم‌شده‌اش به تهران می‌رود و در بانک مشغول کار می‌شود. او به‌زودی در کار خود به مقام و موقعیت مهمی می‌رسد. مادر به امید یافتن فرزندش به خانهٔ شوهر می‌رود؛ اما او را نمی‌یابد ... (همان).

این فیلم با اینکه اساساً جایی در سینمای کودک ندارد اما نخستین فیلمی است که در آن یک کودک (به‌عنوان فرزند) در پیشبرد داستان نقشی مهم را ایفا می‌کند ... فیلم، ۲۳ مرداد ۱۳۳۳ روی پرده رفت ولی ناموفق بود و پس از چهارشب، اکران آن به پایان رسید. همین امر باعث شد که تا سه سال بعد ردی از هیچ کودکی در هیچ فیلمی دیده نشود (دادرس، ۱۳۸۴: ۱۷).

برهنه خوشحال (۱۳۳۶): پینه‌دوزی که صاحب هفت فرزند است به خاطر فقر دست به خودکشی می‌زند. جوانمردی او را نجات داده و یاریش می‌دهد تا با امیدواری به زندگی‌اش ادامه دهد. از طرفی مرد ثروتمندی وقتی می‌فهمد معشوقه‌اش از او صاحب فرزندی شده او را از خانه می‌راند. زن کودک را سر راه می‌گذارد، پینه‌دوز کودک را می‌یابد و بین فرزندان خود می‌برد ... (امید، ۱۳۷۷: ۵۴).

در این فیلم بار دیگر به‌رغم محوری نبودن شخصیت کودک، از کودک استفاده می‌شود و حتی دقایقی فیلم بر شخصیت خردسال خود متمرکز می‌شود. این موفقیت نسبی باعث می‌شود تا در سال‌های بعد و حتی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، از الگوی استفاده از کودک برای متنبه کردن بزرگ‌ترها با فرمول‌هایی چون گم‌شدن یا فرارکردن کودک و پشیمانی پدر یا مادر خطاکار، سر راه گذاشتن طفل و ندامت پدر یا مادر در سال‌های بعد و غیره، بهره‌برداری شود (دادرس، ۱۳۸۴: ۱۸).

دوقلوها (۱۳۳۸): آرایشگری که یازده فرزند دارد صاحب دوقلویی می‌شود و چون به نحوست سیزده اعتقاد دارد یکی از دوقلوها را در اتومبیل زن و شوهر جوانی می‌گذارد، غافل از اینکه فرزند سیزدهم نزد خود او مانده است. زن و مرد جوان بچه را به فرزندخواندگی می‌پذیرند ... (امید، ۱۳۷۷: ۵۴).

آن روزها برای این‌گونه فیلم‌ها نامی وجود نداشت. شاید به آنها فیلم‌های خانوادگی گفته می‌شد؛ اما از آن جهت که کودکان و نوجوانان در آنها نقشی ایفا می‌کردند، نام به‌خصوصی نداشتند، ولی امروزه، پس از آنکه فیلم‌های کودک و نوجوان بسیاری ساخته شد، کارشناسان برای انواع و اقسام آنها نام‌هایی گذاشتند. فیلم‌هایی که مرور شد فیلم‌هایی به «بهانه کودک» یا «با حضور کودک» نامیده می‌شوند. مخاطب این‌گونه فیلم‌ها بچه‌ها نیستند؛ زیرا موضوع فیلم و نوع نگاه

کارگردان به رویدادها کودکانه نیست. این فیلم‌ها حتی دربارهٔ کودکان و نوجوانان هم نیستند؛ زیرا داستان فیلم اصلاً به آنها نمی‌پردازد. آنها فقط در فیلم حضور دارند، چون به واقع بخشی از واقعیت هستند. بخشی که اگرچه جزء لاینفک داستان فیلم هستند و حتی بعضی اوقات داستان بر اساس حضور آنها شکل می‌گیرد و گاه بر محور شخصیت آنها به پیش می‌رود؛ اما فیلم دربارهٔ آنها نیست. به همین دلیل هم با آنکه در خلاصهٔ داستان فیلم، نامی از کودکان یا نوجوانان برده می‌شود؛ اما بچه‌ها زمان بسیار کمی از طول فیلم را به خود اختصاص می‌دهند و در آنها با هیچ گونه تحلیل ذهنی و شخصیتی از کودکان و نوجوانان مواجه نیستیم.

هر از گاهی برای به اصطلاح جذاب‌تر کردن فیلم، از بازی کودکان در فیلم‌ها استفاده می‌شد. علاوه بر آنها فیلم‌هایی هم ساخته می‌شد که داستان آنها حول محور کودکی می‌چرخید یا کودکان در آن نقش‌های اساسی ایفا می‌کردند. این‌گونه سوء حضور کودکان در فیلم‌ها رواج یافت؛ اما هیچ‌کدام از آنها مقبولیت عام نیافت تا تهیه‌کنندگان بیشتری را به ساختن این گونه فیلم‌ها تشویق کند. شرکت کودکان در این گونه فیلم‌ها هرگز باعث و بانی پاگرفتن سینمایی به نام سینمای کودک در ایران نشد.

در ادامهٔ همان استفاده از شخصیت‌های مشهور دیگر عرصه‌ها در سال ۱۳۳۸ فیلم «یکی بود، یکی نبود» با استفاده از صبحی قصه‌گوی مشهور کودکان ساخته می‌شود. اما «صبحی بهانه است و فیلم به‌جز تکرار نیست. صبحی به همین منظور به روشنیان (کارگردان فیلم) به خاطر اینکه شأن و منزلت او را نادیده گرفته، سخت اعتراض می‌کند (امید، ۱۳۷۴: ۳۱۴).

نکتهٔ قابل تأمل و حائز اهمیت دربارهٔ فیلم «یکی بود، یکی نبود»، همان حضور صبحی است. او فقط یک قصه‌خوان رادیو است که قصه‌هایش را برای بچه‌ها

می‌خواند. مسلم است که بزرگسالان نیز به قصه‌های او گوش می‌داده‌اند؛ اما لحن قصه‌خوانی او بیشتر مناسب بچه‌هاست و او شهرت و محبوبیت خود را مدیون همین شغل و انبوه مخاطبان کودک و نوجوان است.

داستان این فیلم که به سبک و سیاق افسانه‌های عامیانه بود، به هیچ وجه داستانی برای کودکان و نوجوانان نبود. بالطبع ترفند حضور و صدای صبحی در فیلم نیز مؤثر واقع نشد.

یکی از دلایل استفاده از یک داستان عامیانه برای فیلم «یکی بود، یکی نبود»، استقبالی بود که در آن سال‌ها از داستان‌های قدیمی می‌شد.

حدود سال ۱۳۲۵ شمسی چاپ وسیع‌تری از این قصه‌های خیالپرداز
(اسکندرنامه، رموز حمزه، هزار و یک شب، حسین کرد شبستری، چهل
طوطی، امیرارسلان نامدار) انتشار یافت که پرفروش‌ترین کتاب‌های آن
سال‌ها بودند. جالب است که اجرای نمایش «هزار و یک شب» در
«رادیوی نیروی هوایی» (سال ۱۳۳۶ توسط محسن فرید، مسئول برنامه‌های
رادیویی) شنوندگان زیادی یافت (تهامی نژاد، ۱۳۶۵: ۲۶).

داستان‌هایی که صبحی در رادیو می‌خواند نیز از نوع و جنس همین داستان‌های عامیانه و فولکلور بود.

پس از این چند فیلم، در دهه سی فیلم‌های دیگری نیز ساخته شد که کودکان باری به هر جهت در آنها حضور داشتند. این فیلم‌ها که ساخت آنها در دهه چهل نیز ادامه یافت از الگوهای مشخصی بهره می‌بردند که می‌توان آنها را به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

الف. یکی از این نمونه‌ها «شروع فیلم با دوران کودکی» است. در این نوع فیلم‌ها اگرچه به نظر می‌آید که فیلم با حضور کودک یا با صحنه‌هایی از دوران

کودکی یک شخصیت بزرگسال شکل می‌گیرد؛ اما خیلی زود بعد از گذشت چند دقیقه در یک چرخش سریع، کودک از فیلم حذف می‌شود و فیلم با دوران بزرگسالی همان شخصیت کودک ادامه می‌یابد. در واقع این بدان معناست که هر جا خانواده هست، باید فرزند یا فرزندان هم باشد. اگرچه این قاعده در بسیاری از فیلم‌های آن دهه رعایت نمی‌شود یا به‌طور ناقص و غیرواقعی نمایش داده می‌شود؛ اما در همین شکل ناقص و به دور از واقعیت‌های جامعهٔ آن روز، می‌تواند دستمایهٔ خوبی برای ایجاد بحران و درام باشد. این نوع شیوه‌های روایتی را می‌توان در نمونه‌های زیر مشاهده کرد:

بازگشت: (۱۳۳۲) خانوادهٔ نسبتاً مرفهی کودکی را از دهکده‌ای به شهر می‌برند تا در خانه‌شان خدمت کند. کودک روستایی از اوقات فراغتش برای تحصیل استفاده می‌کند و در جوانی فرد ارزشمندی می‌شود.

بی‌پناه: (۱۳۳۲) جوانی که در کودکی پدرش را گم کرده

یک نگاه: (۱۳۳۱) بیمارستان دچار حریق می‌شود و مادری چون نمی‌تواند بین دو نوزاد، فرزند واقعی‌اش را بیابد هر دو را می‌پذیرد؛ ولی همیشه کنجکاو است که فرزند واقعی‌اش را بشناسد.

فرشته وحشی: (۱۳۳۸) تاجر ورشکسته‌ای که صاحب دختری شده او را سر راه می‌گذارد. کودک را سپوری پیدا کرده و نگهداریش می‌کند. دختر در جوانی از خانهٔ سپور می‌گریزد.

این شیوهٔ حضور کودکان در فیلم‌های دههٔ سی با افزون شدن ساخت فیلم‌هایی که بچه‌ها در آنها حضور داشتند، به‌عنوان یکی از مشخصه‌های روایت در فیلم‌ها تبدیل به موضوعی متداول شد؛ به نحوی که در ادامهٔ آن در دههٔ چهل فیلم‌های بسیاری با

این شیوه روایت ساخته شدند. به ندرت اتفاق می افتاد که در فیلمی حضور یک کودک پیش برنده داستان باشد؛ حتی گاهی داستان فیلم بر محور کودک شکل می گرفت و ادامه می یافت بی آنکه حضور کودک حضوری مستمر و مداوم باشد.

در فیلمی مثل «مادر» (اسماعیل کوشان / ۱۳۳۱) که اساساً موضوع آن تنهایی یک مادر ستم دیده است، ما کودکی فرزند او را هرگز نمی بینیم. دختر بچه پس از به زندان رفتن مادر توسط خانواده ای مرفه پذیرفته می شود و ناگهان به پانزده سال بعد پرتاب می شویم؛ یعنی وقتی که دختر قصد ازدواج دارد. موضوع به شدت احساساتی فیلم، نیازی به استفاده از وجود دخترک به عنوان چاشنی ندارد. یا در «گلنسا» (سرژ آزاریان / ۱۳۳۲) کودک نامشروع گلنسا باعث کنش دراماتیک در قصه می شود. بدین صورت که مادر به تصور اینکه دخترش در دریا غرق شده، خود را به دریا می افکند. در این جا هم خود کودک اصلاً موجودیتی ندارد. او بیشتر یک عامل مرگ است برای ارائه لحظه ای احساساتی که همان خودکشی مادر باشد. نکته مهم در این گونه فیلم ها این است که کودکان دارای کنش نیستند. آنها از نظر دراماتیک کاری نمی کنند؛ بلکه همواره حوادثی درباره آنها رخ می دهد. بچه ها شخصیت های منفعلی هستند که هیچ گونه نقش فعالی ندارند و تنها خاصیت آنها تأثیر بر دیگر اشخاص داستان فیلم یا بر بینندگان به منظور برانگیختن احساسات آنهاست و این برانگیختگی احساسات نیز به وسیله همین منفعل بودن ایجاد می شود.

ب. نوع دیگری از فیلم های دهه سی که کودکان در آنها نقش دارند، ملودرام ها هستند. ملودرام یکی از نخستین گونه های سینمایی است که در سینمای ایران بسیار زود پا گرفت و ماندگار شد. می توان گفت که دهه سی نه تنها سال های آغازین ساخت این نوع فیلم هاست؛ بلکه به تعبیری می توان گفت که این دهه در جالافتادن

این گونه سینمایی نقش اساسی داشت. یکی از علل شروع و پاگرفتن ملودرام در ایران، ورود فیلم‌های هندی است. در سال ۱۳۳۵ تعداد ۲۱ فیلم هندی در تهران روی پرده رفت و در سال بعد این رقم به ۴۹ رسید (صدر، ۱۳۸۱: ۱۳۹).

یکی از مشخصه‌های فیلم‌های ملودرام که تماشاگر عوام را مد نظر دارد، استفاده از قهرمان زن و مردم زجرکشیده است تا بدین وسیله احساسات تماشاگر را برانگیزد و اشکش را جاری کند. به‌طور قطع یکی از بهترین سلاح‌ها برای چنین کاری استفاده از کودکان است؛ زیرا کودک مظهر معصومیت و بی‌گناهی و در عین حال مظلومیت است. رفتار منفعلانه کودکان در برابر آدم‌های شریر فیلم‌های ملودرام و حوادث اجتماعی، از آنها شخصیتی معصوم و مظلوم ارائه می‌دهد که به‌راحتی مورد ظلم و بی‌عدالتی قرار می‌گیرند و می‌توانند همدردی و عواطف بینندگان را برانگیزند.

اما این کودکان همواره به‌عنوان عضو کوچک و البته کم‌اهمیت و بی‌تأثیری از خانواده در فیلم‌ها ظاهر می‌شوند. حضور آنان در ابتدا حاشیه‌ای است. آنها اغلب به‌عنوان شخصیت کودکانه ظاهر نمی‌شوند و صرفاً افرادی کوچک هستند که کمتر نشانی از کودک دارند. در واقع نماد و نمونه نوعی کودک نیستند؛ بلکه افرادی هستند که همواره نشانی از چیزی دیگر هستند. نشانه‌ای از یک مرد که بیچه دارد، نشانه‌ای از زنی که فرزند دارد، نشانه‌ای از یک خانواده، نشانه‌ای از یک فرد مظلوم و بی‌دست و پا که حاکی از شرایط بی‌پناهی است، اما نشانه‌ای از کودک بودن نیست. حضور او نشانه‌ای از بیان یک شرایط یا وضعیت بد و مفلوکانه اجتماعی است و نه یک کودک که در شرایط نامطلوب اجتماعی به سر می‌برد. در واقع تصویر این کودک با تصویر کودکی که واقعاً کودک است و رفتار و گفتارهای کودکانه دارد و به واقع خودش

است و به منظور نمایش یک کودک به صحنه آورده شده در ظاهر یکی است. اما کودک در این تصویر از زاویه دیگری دیده شده، زاویه نگاهی که شرایط اجتماعی یک کودک را از نگاه کودکانه نمی بیند. به همین دلیل است که در چنین فیلم‌ها و تصاویری، بیننده بیش از آنکه به کودکان بیندیشد، متوجه شرایط کلی جامعه می‌شود. مضمون فروپاشی خانواده به عنوان زیرمجموعه‌ای از ملودرام، یکی از فراوان‌ترین مضامین رایج در فیلم‌های فارسی شد که در دهه سی آغاز و در دهه چهل به اوج خود رسید.

یکی از این انواع گم‌شدن بچه یا بچه‌ها بر اثر حادثه یا دزدیده شدن بچه‌هاست. نوع دیگر سخن از داستان زندگی بچه‌هایی است که در کودکی از والدین یا خواهر و برادر خود دور می‌افتند. در عمده موارد علت این جداافتادگی این است که کودکان در حادثه‌ای والدین خود را از دست می‌دهند و یکدیگر را نیز گم می‌کنند. این حادثه می‌تواند حریق باشد (آفتاب مهتاب / ۱۳۴۹)، یا زلزله‌ای مهیب (قسمت / ۱۳۴۹)، یا صرف گم‌شدن بچه (رانده شده / ۱۳۵۴)، گاه کودک را سر راه می‌گذارند (یک قدم تا بهشت / ۱۳۴۵) و گاه بر اثر مرگ پدر و مادر سرگردان می‌شود (زیبای جیب‌بر / ۱۳۴۹)، ممکن است به مرد دوره‌گردی سپرده شود (مراد و لاله / ۱۳۴۴)، یا نزد کولی‌ها بزرگ شود (عشق کولی / ۱۳۴۸). عمده فیلم‌های این نوع در دهه ۱۳۴۰ ساخته و نمایش داده شده‌اند.

پیش از دهه چهل گسترش دامنه امواج رادیو و روشن شدن نقش نافذ آن در ترویج افکار و برنامه‌های تبلیغی و سیاسی، دولت را برانگیخت تا دست به ایجاد یک شبکه سراسری تلویزیونی بزند و به این ترتیب زنجیره وسایل ارتباط جمعی یعنی مطبوعات، کتاب، رادیو، سینما و تلویزیون را کامل کند. نخستین فرستنده

تلویزیونی ایران، در ساعت پنج بعدازظهر جمعه یازدهم مهرماه ۱۳۳۷، نخستین برنامهٔ خود را پخش کرد. این فرستنده که «تلویزیون ایران» نامیده می‌شد، در ابتدا هر روز از شش بعدازظهر تا ساعت ده شب برنامه داشت. این سازمان، پس از یک سال فعالیت، برنامه‌های روزانهٔ خود را در تهران به پنج ساعت افزایش داد و در سال ۱۳۴۰ فرستندهٔ دیگری در آبادان و یک فرستندهٔ تقویتی در اهواز تأسیس کرد.

از آغاز شکل‌گیری تلویزیون عدهٔ زیادی از فیلمسازان به علت امکانات مالی بیشتری که تلویزیون در اختیار سازندگان و تهیه‌کنندگان قرار می‌داد، جذب آن شدند. در نتیجه تلویزیون به صورت یکی از مراکز مهم فیلمسازی در بخش دولتی درآمد و تعداد زیادی فیلم داستانی و مستند و سریال‌های گوناگون در این سازمان ساخته شد (مهرابی، ۱۳۶۸: ۳۱۶).

اغلب فیلم‌های داستانی ساخته شده در تلویزیون، ۱۶ میلی‌متری و کوتاه یا نیمه‌بلند بودند و به همین دلیل خارج از دایرهٔ این پژوهش که کارش بررسی فیلم‌های سینمایی کودکان است، می‌مانند. برای اولین بار، تلویزیون با ایجاد سازمانی به نام «تل فیلم» در سال ۱۳۵۰ وارد عرصهٔ ساخت فیلم سینمایی شد و تا سال ۱۳۵۷ تعداد دوازده فیلم سینمایی تولید کرد که هیچ یک از آنها فیلم کودک و نوجوان نبودند.

اگر تلویزیون در ساخت فیلم‌های سینمایی گامی در جهت سینمای کودکان و نوجوانان برداشت؛ اما در دو زمینهٔ دیگر این اتفاق افتاد. ساخت فیلم‌های کوتاه و نیمه‌بلند برای کودکان و نوجوانان در تلویزیون از بازارگرمی برخوردار بود و بسیاری از کارگردانانی که بعدها به جرگهٔ کارگردانان سینما پیوستند، کسانی بودند که نخستین کارهای خود را در تلویزیون ساختند. یکی دیگر از تأثیرات تلویزیون بر سینما در عرصهٔ تولید، تعامل موضوعات داستانی بود که خواه ناخواه به‌عنوان دو پدیده با یکدیگر داشتند. در سال ۱۳۳۹ یکی از همین اتفاق‌ها بود که باعث شد به

تعبیر برخی از مورخان سینما، اولین فیلم سینمایی کودکان و نوجوانان ساخته شود: فیلم «بیم و امید» ساخته احمد گرجی.

در شرایطی که تهران یک سال است صاحب پدیده تازه تلویزیون شده (ساخت فیلم در ۱۳۳۸ است) و اقلیت ناچیزی از آن استفاده می‌کنند، گرجی از دو بهانه در دسترس، تلویزیون و گوگوش (که همراه پدرش کارهای نمایشی می‌کند و ضمناً به تقلید صدای خوانندگان مختلف ترانه‌های آنان را می‌خواند) سود می‌برد (امید، ۱۳۷۴: ۳۲۴).

احمد فهمی (یا همان احمد گرجی) که مدت‌ها با پارس فیلم کار می‌کرد در سال ۱۳۳۷ با نام جدید «گرجی عبادیا» استودیو اطلس فیلم را تأسیس کرد. اطلس فیلم در سال ۱۳۳۹ سه فیلم روی پرده آورد: «بیم و امید»، «دختری از اصفهان» و «فرشته فراری». کارگردان، تهیه‌کننده و نویسنده هر سه فیلم گرجی عبادیا بود. گوگوش که تا آن زمان همراه پدرش در کافه‌ها و کاباره‌ها نقش‌های کمدی ایفا می‌کرد، با این فیلم پا به دنیای سینما گذاشت (مهرابی، ۱۳۶۸: ۸۸ و ۹۶).

احمد گرجی کارگردان این فیلم که با نام‌های مختلف دیگری چون احمد فهمی یا گرجی عبادیا نیز فیلمسازی می‌کرد از قاهره به تهران مهاجرت کرده بود (امید، ۱۳۷۴: ۲۳۶) و به واسطه آشنایی با سینمای مصر و دسترسی به فیلم‌های مصری، امکان بیشتری برای انتخاب موضوع فیلم‌هایش داشت. او اگرچه فیلمساز خوبی نبود؛ اما به دلیل دارا بودن مشخصه‌هایی که برشمرده شد، موضوعات فیلم‌هایش خارج از دایره بسته مضامین تکراری سینمای ایران بود (همان: ۳۲۳).

احمد که بیماری قلبی دارد، پس از چند ماه بی‌کاری، شب سال نو، برای تهیه لباس عید دخترش نازی ساعت مچی‌اش را می‌فروشد. همسر احمد پس از مرافعه

خانه را ترک می‌کند. احمد افسرده است و دخترش برای سرگرمی پدر دل شکسته‌اش قسمت‌هایی از ترانه‌های مختلف را در کادر فرضی تلویزیون بازسازی می‌کند. به احمد حمله قلبی دست می‌دهد. نازی نسخه دارو را برمی‌دارد تا داروی پدر را تهیه کند. در داروخانه محل، پزشک حضور ندارد و نازی مجبور می‌شود به سبزه میدان برود. وقتی نازی دارو را می‌گیرد، داروساز متوجه می‌شود که مقدار سم دارو را زیاد کرده است. پزشک به پلیس اطلاع می‌دهد و افراد پلیس کوچه و خیابان‌ها را برای یافتن نازی زیر پا می‌کنند. نازی در راه بازگشت به خانه گم می‌شود. پلیس موضوع را به روابط عمومی رادیو اطلاع می‌دهد و گوینده رادیو از احمد کریمی می‌خواهد که دارویی را که دخترش آورده، نخورد. همسر احمد، در خانه پدرش، خبر را می‌شنود و شتابان به خانه می‌رود. نازی با کمک‌های انسان‌دوستانه دیگران به خانه می‌رسد و وقتی دارو را در لیوان ریخته تا پدر سر بکشد همسرش وارد می‌شود. پلیس و دکتر داروساز نیز سر می‌رسند و داروی اصلی را به احمد می‌دهند. زن و شوهر و دخترشان سال تحویل را کنار هم می‌گذرانند.

مسعود مهرابی در کتاب فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان این فیلم را جزء فیلم‌های بلند کودک و نوجوان آورده است؛ اگرچه در کتاب تاریخ سینما چندان به آن نپرداخته و حتی در آنجا ذکری از این نکته که فیلم کودک و نوجوان است نیز نکرده است. مهرابی بی‌آنکه این فیلم را اولین فیلم کودک و نوجوان به حساب بیاورد با ذکر تاریخ ساخت فیلم عملاً به این نکته اشاره دارد که فیلم «بیم و امید» اولین فیلم بلند کودک و نوجوان تاریخ سینمای ایران است. نقطه ضعف اساسی فیلم این است که نگاه کارگردان به موضوع، کودکانه نیست و با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه آن روز ایران به نظر نمی‌آید که کارگردان قصد داشته فیلمی برای مخاطبان کودک که حضور چشمگیری در سالن‌های سینما

ندارند، بسازد. با همان تعبیری که دربارهٔ فیلم‌های ملودرام گفته شد، کارگردان علاوه بر بهره‌بردن از شهرت و موقعیت دختر بچه‌ای که قبلاً در تلویزیون ظاهر شده، قصد داشته با ایجاد شرایطی بحرانی برای یک کودک، مخاطبان بزرگسال خود را تحت تأثیر قرار دهد. اگرچه در نهایت در این کار موفق نبوده و فیلم به دلیل طولانی‌بودن بخش‌های غیردرام به شدت افت کرده است.

«بیم و امید» ۱۰۸ دقیقه است. فیلم با یک دکلمهٔ طولانی و کسل‌کننده که هفت دقیقه طول می‌کشد، آغاز می‌شود و تا دقیقهٔ ۲۴ از بچه خبری نیست. بعد از اینکه مادر، خانه را ترک می‌کند، دختر بچه برای شادکردن پدر ۱۳ دقیقه می‌رقصد و آهنگ‌های مختلفی را می‌خواند. پدر حالش بد می‌شود و دختر در دقیقهٔ ۴۲ برای خرید از خانه خارج می‌شود. این بدان معناست که دختر تا دقیقهٔ ۴۲ هیچ نقش مؤثر و عمده‌ای به جز تقلید رقص و آواز خواننده‌های مشهور آن زمان، بر عهده نداشته است، به تعبیر دیگر، بیننده باید تا دقیقهٔ ۴۲ صبر کند تا بخش اصلی فیلم آغاز شود. بیش از یک ساعت از فیلم صرف رفت و برگشت دختر بچه می‌شود. فیلم با تمام نقطه ضعف‌های ساختاری‌اش، چون حول محور یک شخصیت کودک شکل گرفته و بیش از هر کدام دیگر از شخصیت‌ها بیننده شاهد حضور یک کودک بر پردهٔ سینماست، می‌تواند با تمام کسل‌کنندگی‌اش یک فیلم کودک محسوب شود. فیلم در اکران با شکست مواجه می‌شود. دلیل آن هم روشن است، فقط شهر تهران تحت پوشش فرستندهٔ تلویزیونی قرار دارد و حتی در همین شهر تهران هم هنوز تلویزیون تبدیل به رسانه‌ای فراگیر نشده است. بدین ترتیب مسلم است که افراد بسیار کمی با بازیگر کودک فیلم آشنایی قبلی دارند تا راغب باشند برای دوباره دیدن شیرین‌کاری‌های او به دیدن فیلم بروند. اما به‌رغم این شکست «گرچی عبادیا»

چندماه بعد فیلم دیگری را با بازی همین بازیگر خردسال (فائقه آتشین) با نام «فرشته فراری» جلوی دوربین می‌برد. اگر در «بیم و امید» به‌رغم محوری‌بودن نقشی که فائقه آتشین ایفا می‌کند، نقش دکتر داروساز و تلاش او هم مهم و تأثیرگذار است، در «فرشته فراری» تنها یک نقش اصلی و محوری وجود دارد و آن هم نقشی است که فائقه آتشین ایفاگر آن است.

احمد که از خیره‌سری‌های همسرش بدری (نامادری مینا) در عذاب است، با دخترش مینا از خانه می‌گریزد. مینا تعلیم آواز می‌بیند و پدرش در کارخانه‌ای مشغول به کار می‌شود. روزی بازی‌گوشی‌های مینا موجب می‌شود که دست احمد زیر چرخ یکی از دستگاه‌های کارخانه برود. مینا از ترس مجازات می‌گریزد و آواره می‌شود. پس از مدتی آوارگی مرد مهربانی که علاقه‌مند به داشتن فرزندی است، او را با خود به خانه می‌برد و از او نگهداری می‌کند. اما فرشته در این خانه نیز بیگانه است، او حالا اندک محبت پدر را نیز در کنار خود ندارد. احمد به خانه پدری می‌رود و ماجرای گم‌شدن مینا را نقل می‌کند. بدری درمی‌یابد هیچ‌گاه نمی‌تواند صاحب فرزندی شود. او نادم از رفتار گذشته، مایل است به هر نحوی که هست فرزند فراری همسرش را بازیابد. آن دو به همراه معلم آواز و همسرش پس از جست‌وجوی فراوان مینا را می‌یابند و زندگی مشترک خود را از نو آغاز می‌کنند.

این فیلم نیز توفیق چندانی به دست نیاورد؛ اما به هر حال یک کارگردان که احتمالاً به دنبال جذب مخاطبان جدید و نیز تجربه در عرصه‌های موضوعات جدیدی بود دو فیلم را با شکست تجاری پشت سر گذاشت. دو فیلمی که شخصیت محوری داستان آنها کودک بود و این در سینمای ایران گامی دیگر برای

نزدیک شدن به سینمای کودک محسوب می شود. اما با عدم موفقیت آن در عرصه نمایش باید گفت که نخستین گام ها با شکست مواجه شد. موضوع های این دو فیلم از آن دست موضوعاتی بودند که تا پیش از این دو فیلم و حتی سال ها بعد در فیلم های دیگر بر محوریت بزرگسالان بودند؛ به نحوی که حضور کودکان و نوجوانان نه به عنوان شخصیت اصلی، بلکه به عنوان افرادی که شرایط بد آنها می تواند رقت برانگیز و باعث تنبه بزرگسالان خاطی شود مورد توجه بودند.

ج. بدین ترتیب سومین نوع فیلم هایی که کودکان در آن حضور یافته اند، مطرح می گردد؛ کودکان به عنوان افرادی برای به سر عقل آوردن بزرگسالان خاطی.

در اغلب فیلم هایی از این دست، کودکان افراد بی دست و پا، بی پناه و مظلومی بودند که به دلیل اشتباهات یا دست کم بی توجهی و غفلت بزرگ ترها به روزگار بدبختی می افتادند. تصویری که در پس خلق چنین شخصیت هایی وجود دارد و باعث خلق چنین کودکانی بر پرده سینما می شود، مبتنی بر این باور است که کودکان فاقد هوش و ذکاوت و توانمندی های لازم برای درک و مقابله با پیش آمدهای ناگوار اجتماعی است و زندگی آنها در هر شرایطی وابسته به والدین و بزرگ ترهاست و به همین دلیل است که بدبختی یا خوشبختی آنها بستگی به شرایط بزرگ ترهایشان دارد. اگر خوشبخت هستند؛ این بزرگ ترها هستند که چنین کرده اند و اگر بدبخت هستند؛ دلایل اشتباه بزرگ ترهاست. پس اگر پدری را که فرزندانش را رها کرده، به تماشای کودکان بی پناه و بدبخت بنشانیم؛ باعث امر خیر شده ایم و آن پدر را بدین وسیله تنبیه کرده ایم و به سر عقل آورده ایم.

کودکان در این فیلم ها دارای شخصیت مستقلی نیستند. آنها به تصویر کشیده نشده اند؛ چون شخصیت های مستقلی هستند که می توانند موضوع یک فیلم واقع

شوند، بلکه تصویر شده‌اند تا پدر و مادرهای درون داستان فیلم متنبه شوند و به همین دلیل هم منفعل و مظلوم هستند.

در واقع سومین تصویر، تصویر انسان کوچکی است که به راحتی می‌تواند مظلوم واقع شود. این تصویر که اغلب با آواره و بی‌پشت و پناه بودن کودک مظلوم و بی‌گناه کامل می‌شود، می‌تواند دیگران را به شدت تحت تأثیر قرار دهد و دیگر شخصیت‌های فیلم را برانگیزد که دست از کارهای بد و اشتباه قبلی خود بشویند و دچار تحول شخصیت شوند.

در نخستین تصویر این گونه بود که کودک یا نوجوان صرفاً به عنوان بخشی از جامعه، یا قشری از قشرهای سنی ممکن بود در هر جای فیلم دیده شود.

در دومین تصویر، تصویر کودک یا نوجوان، نه به عنوان فردی از افراد خانواده و هم‌تراز با دیگر اعضا، بلکه صرفاً به عنوان بخش کوچکی از خانواده، یعنی به عنوان فرزند ظهور می‌کند؛ بی‌آنکه نقش به خصوصی برعهده داشته باشد یا در روند داستان فیلم تأثیرگذار باشد. شاید به جرئت بتوان گفت که این تصویر، به طور طبیعی بیشترین موردی است که در فیلم‌های ایرانی با آن مواجه هستیم. ساخت این نوع فیلم‌ها که تا پیش از سال ۱۳۳۹ و ساخت فیلم‌هایی مانند «بیم و امید» و «فرشته فراری» به ندرت ساخته می‌شدند، آرام آرام سیر صعودی به خود گرفت. علاوه بر آن، اهمیت و کلیدی شدن نقش و شخصیت کودک نیز فزونی گرفت و همین باعث گردید که فیلم‌هایی با ویژگی‌های فیلم برای کودکان و نوجوانان اما از زاویه دید بزرگسالان ساخته شود.

بخش چهارم

دههٔ چهل و پنجاه

کودکان؛ کانون توجه

فصل دهم

شرایط اجتماعی و فرهنگی دههٔ چهل

در سال‌های ۱۳۴۰ به دنبال افزایش قیمت نفت، دوران تازه‌ای از رشد سرمایه‌داری در ایران آغاز شد، فاصلهٔ شهر و روستا با تمرکز ثروت در چند شهر بزرگ روزافزون گشت. روستاییان به خاطر عدم کار، تأمین اجتماعی، بهداشت و رفاه، روستاها را به سوی شهرهای بزرگ ترک می‌کردند و گروه مستضعفان یا زحمتکشان شهری را در حاشیهٔ شهرها تشکیل می‌دادند. در سال ۱۳۴۵ ساکنان مناطق شهری ۳۸ درصد کل جمعیت کشور بودند که نسبت به رقم سال ۱۳۳۵ حدود ۶۴٫۵ درصد افزایش نشان می‌داد که نتیجهٔ افزایش طبیعی جمعیت و روند سریع مهاجرت روستاییان به شهرها بود (مهاجرت در ایران، ۱۳۶۰).

به‌رغم رشد شتابان کشور، حالت دوگانهٔ رشد و عقب‌ماندگی خودنمایی می‌کند:

در آغاز همین دهه (۱۳۴۰) از جمعیت ۲۱ میلیون و ۶۰۰ هزار نفری کشور، ۴ میلیون نفر آنها به سن مدرسه رسیده بودند، اما تنها یک میلیون و ۵۱۰ هزار نفر یعنی کمتر از نیمی از آنها در مدارس آموزش می‌دیدند (اردلان، ۱۳۴۲: ۸).

بدین ترتیب شتاب مدرنیته به واسطهٔ فروش بالای نفت خود را در رویدادها و

تحولات فرهنگی جامعه شهری به نمایش می‌گذارد.

در همین سال‌هاست که فعالیت‌های فرهنگی کودکان و نوجوانان نیز نمود دیگری می‌یابد:

در عرصه انتشار مجله برای کودکان و نوجوانان، برای اولین بار انتشار این مجله‌ها با توجه به مطالعات علمی اولیه صورت می‌گیرد. انتشار گروه مجله‌های پیک توسط وزارت آموزش و پرورش را می‌توان نخستین تجربه ایران در این زمینه دانست. همزمان با انتشار مجله‌های پیک، اداره نگارش وزارت فرهنگ مجله دنیای دانش‌آموز را در آبان‌ماه ۱۳۴۴ منتشر کرد که تا سال ۱۳۴۷ ادامه یافت و بعد پیک جوانان جای آن را گرفت (حسین زاده، ۱۳۷۰: ۴۸).

انتشارات فرانکلین که سابق بر این علاوه بر چاپ بیش از هزار عنوان کتاب، چاپ کتاب‌های درسی را هم در انحصار خود گرفته بود، دیری نگذشت که انتشار مجلات پیک برای کودکان و نوجوانان را در سال ۱۳۴۴ شروع کرد. فعالیت‌های این مؤسسه آن‌چنان گسترش یافت که محققان آن را بزرگ‌ترین و پرکارترین شعبه مؤسسه فرانکلین در جهان دانستند (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵: ۳۰۰).

شرایطی که کودکان، نوجوانان و جوانان ایرانی در دهه‌های نخستین این دوره در آن به سر می‌بردند، همچنان ادامه دارد. در تحلیل شرایط فرهنگی و هنری کودکان و نوجوانان، تفکیک دهه‌ها کار چندان ساده‌ای نیست. از سال ۱۳۱۰ که نخستین داستان‌ها و رمان‌های مخصوص کودکان و نوجوانان باب شد و کتاب‌هایی درباره مسائل جنسی به چاپ رسید و فیلم‌های خارجی به‌وفور در سالن‌های سینما به نمایش گذاشته شد تا سال ۱۳۴۰ شرایط فرهنگی برای کودکان و نوجوانان چندان تغییر نکرد. تا آغاز دهه چهل، فیلم‌ها، کتاب‌ها و مجلات همان روال سابق را طی

می‌کردند. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه غربی به شکل گسترده‌ای در قالب کتاب، جزوه‌های پیوسته یا پاورقی در نشریه‌ها منتشر می‌شدند و حتی مجله‌ای مانند *کیهان* بچه‌ها که از سال ۱۳۳۵ منتشر می‌شد، مملو از داستان‌های پیش‌پاافتاده غربی بود و این وضعیت همچنان تا سال ۱۳۵۷ ادامه داشت.

با وجود تمام محدودیت‌های نوجوانان در دستیابی به داستان‌های مورد پسند خود، خواندنی‌های آنان گرایش‌های جدید جامعه را بازتاب می‌دادند. علاقه آنها به خواندن داستان‌های عشقی، نشانگر گرایش‌های پنهان و آشکار جامعه شهری به رهایی از قید و بندهای سنتی و آزادی‌های بیشتر جنسی بود. نوجوانان به حق خواستار خواندنی‌هایی بودند که با زندگی خودشان بیشتر پیوند داشته باشد، هرچند این داستان‌ها برای آنها نوشته نشده بودند و حتی به درگیری‌های زندگی واقعی‌شان نیز نمی‌پرداختند اما در سنجش با خواندنی‌های پیشین آنها، یعنی قصه‌های سنتی همچون *امیر ارسلان و سمک عیار* با زندگی نوجوانان هماهنگ‌تر بودند (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵، ج ۵: ۱۶۰).

در طول سال‌هایی که تلاش‌ها و تجربه‌ها برای ساخت فیلم‌های کودک توفیقی کسب نمی‌کرد، جایی در خارج از بدنه سینمای تجاری ایران، به نام اداره کل فرهنگ و هنرهای زیبا (که بعدها بدل به وزارت فرهنگ و هنر و سپس وزارت ارشاد شد) تلاش‌هایی صورت می‌گرفت که مستقیماً به سینمای کودک مرتبط بود؛ تولید انیمیشن در سال‌های ۱۳۳۵ - ۱۳۴۰.

گروهی متشکل از «اسفندیار احمدیه» (تقاش کارگاه و کاریکاتوریست)، «جعفر تجارتچی» (افسر نیروی هوایی و کاریکاتوریست)، «پرویز اصائلو» (فیلم‌بردار آموزش‌دیده و کارگردان)، «پطروس پالیان» و «اسدالله کفافی» بخش انیمیشن اداره کل فرهنگ و

هنرهای زیبا را تأسیس کردند و چندی بعد «نصرت‌الله کریمی» که تحصیل‌کردهٔ چکسلواکی بود به آنها اضافه شد (جواهریان، ۱۳۷۸: ۲۷).

نخستین تجربیات و تولیدات آنها زمانی در حدود دو دقیقه داشت. ساخت این فیلم‌های بسیار کوتاه در تاریخ انیمیشن ایران بسیار حائز اهمیت است و (احتمالاً متأثر از آثار دیزنی که در ایران نمایش داده شده بودند) از طراحی متناسب با مخاطب کودک نیز برخوردار است؛ اما به جهت تجربی بودن و زمان کوتاهشان جایگاهی در سینمای کودک ندارند.

در سال ۱۳۳۸ با بازگشت پرویز اصالو از امریکا، بخش انیمیشن در ادارهٔ کل فرهنگ و هنر وقت، پا گرفت و به‌طور مستقل شروع به کار کرد. در این سال از جعفر تجارچی نیز دعوت شد و گروه انیمیشن تشکیل شده از پنج نفر نام‌برده، نخستین فیلم خود را با نام «قمر مصنوعی» تهیه کردند. این فیلم به مدت دو دقیقه بود که کلیهٔ طرح‌های آن به صورت مدادی تهیه شد. در سال ۱۳۳۹ نخستین فیلم رنگی نقاشی متحرک در ایران به نام «موش و گربه» (به طریقهٔ ۱۶ میلی‌متری) به مدت ۴/۰۸ دقیقه به کارگردانی پرویز اصالو ساخته شد که کلیهٔ کارهای طراحی و رنگ‌آمیزی آن توسط اسفندیار احمدیه انجام گرفت (همان: ۲۸).

با همهٔ علاقه و پشتکاری که مؤسسان بخش انیمیشن وزارت فرهنگ و هنر داشتند و به‌رغم اینکه تا ۱۳۴۶ در حدود شش انیمیشن کوتاه در این بخش ساخته شد؛ اما به نظر می‌رسد که از سوی مسئولان توجه چندانی به تولید انیمیشن نمی‌شد. حکومت که در دهه‌های قبل همواره می‌کوشید جریان‌ات فرهنگی و هنری را زیر سلطهٔ خود داشته باشد، برای رسیدن به این هدف در سال ۱۳۱۷ «سازمان پرورش افکار» را تأسیس کرد.

اما چون این اتفاق در سال‌های پایانی حکومت رضاشاه اتفاق افتاده بود عمر کوتاهش فرصت رسیدن به اهدافش را نداد و شاید به همین علت بود که در دههٔ چهل که به یمن درآمدهای بالای نفتی شرایط فعالیت‌های فرهنگی مهیا شده بود، دنبالهٔ همان برنامه‌ها از سرگرفته شد.

سازمان پرورش افکار دارای شش کمیسیون سخنرانی، رادیو، تدوین کتب درسی، هنرپیشگی (نمایش)، موسیقی و مطبوعات بود که بخش تدوین کتب درسی آن به شدت گسترش یافته، تمام خواندنی‌های مخصوص کودکان و نوجوانان را شامل شده بود. در ادامهٔ همین برنامه‌ها بود که پس از آغاز به کار انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز در سال ۱۳۴۳ به منظور ایجاد کتابخانه‌هایی برای کودکان و نوجوانان به وجود آمد. اما به فاصلهٔ کوتاهی در جهت نشر داستان‌هایی ویژهٔ کودکان و نوجوانان توسعه پیدا کرد. ادامهٔ فعالیت کانون سرانجام به برگزاری فستیوال بین‌المللی کودکان و نوجوانان در ۱۳۴۵ انجامید. فستیوال با این هدف و تعریف تشکیل شد که

همان‌نگ با دیگر فعالیت‌های کانون و با توجه به نقش عظیم پدیده‌های فرهنگی و هنری در احیای ضرورت‌های زمانی و جریان‌بخشی خواست‌های منطقی و با در نظر گرفتن سهم به‌سزایی که در این پدیده‌ها در آشناکردن کودکان و نوجوانان با جریان مظاهر نوظهور تمدن بشری دارند، لذا کانون به برگزاری فستیوال بین‌المللی کودکان و نوجوانان همت گماشت (امید، ۱۳۷۴: ۱۰۲۷).

در سال ۱۳۴۵ به دنبال سیاست رژیم شاه جهت کسب اعتبار فرهنگی در جهان، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، «جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان را برپا کرد» (شریف‌پور، شاه‌علی، ۱۳۶۸). این قضاوت، اگرچه درست و

معتبر است؛ اما به این رویداد فرهنگی به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان نظر داشت:

گفته می‌شود سیاست‌های فرهنگی رژیم گذشته قصد ساختن یک «ویتترین» و «کالای جشنواره‌ای» از فعالیت‌های سینمایی کانون داشت و هدف از تشکیل این مرکز مشغول کردن روشنفکران ناراضی به کارهای هنری غیرسیاسی بود. اما، مقصود هرچه بود، ماحصل آن در سایه هشیاری برخی از سینماگران آگاه، ارزش‌های انکارناپذیری پدید آورد. در طول فعالیت چندساله کانون، بیش از شصت فیلم ساخته شد که برخی از آنان در زمره یادگارهای برجسته سینمای ایران هستند (مهرابی، ۱۳۶۸: ۳۵۲).

از طرف دیگر دهه چهل در ادبیات کودکان، سال‌های ویژه‌ای بود. چون حکومت بر همه ارکان جامعه مسلط شده و تمامی مراکز فرهنگی و هنری را زیر نفوذ خود گرفته بود و سانسور مانع ابراز عقاید می‌شد، روشنفکران و هنرمندان جامعه به زبان اشاره، تمثیل و خلق آثار نمادین روی آوردند. این جریان در ادبیات کودکان نمود ویژه‌ای داشت. برخی از نویسندگان برای بیان عقاید و دیدگاه‌های سیاسی و گاه فلسفی، خود را در قالب قصه‌ها و شخصیت‌های ادبیات داستانی کودکان و نوجوانان ریختند و آثار کودکان مملو از پیام‌های پنهان سیاسی شد و در این میان کانون پرورش فکری چه در زمینه ادبیات و چه سینما هم متأثر بود و هم تأثیرگذار. با این حال برای مواجهه با آثار سینمایی کانون پرورش فکری چند سالی باید صبر کرد؛ زیرا مرکز سینمایی کانون، سال‌ها بعد، یعنی در زمستان ۱۳۴۸ شکل گرفت.

فصل یازدهم

ملودرام و کودکان ستاره

سینمای دههٔ چهل سرآغاز به بار نشستن فیلم‌های هندی است که از سال‌ها قبل نمایش‌شان با اقبال عمومی مواجه شده بود. بر اساس الگوی سینمای هند، کودک آغازکنندهٔ فیلم است. او با کودکی دیگر عوض می‌شود یا از پدر، مادر، برادر و یا از خواهر خود دور می‌افتد. در عمدهٔ این موارد، علت این جدافتادگی این است که کودکان در حادثه‌ای والدین خود را از دست می‌دهند و یکدیگر را گم می‌کنند. این حادثه می‌تواند حریق باشد (آفتاب مهتاب / ۱۳۴۹)، یا زلزله‌ای مهیب (قسمت / ۱۳۴۹؛ ترس و تاریکی / ۱۳۴۲)، یا صرف گم‌شدن بچه (اشک‌ها و خنده‌ها / ۱۳۴۳)، گاه کودک را سر راه می‌گذارند (یک قدم تا بهشت / ۱۳۴۵؛ بیست سال انتظار / ۱۳۴۵) و گاه بر اثر مرگ پدر و مادر سرگردان می‌شود (زیبای جیب‌بر / ۱۳۴۹؛ مراد و لاله / ۱۳۴۴).

در سال ۱۳۴۴ اتفاق خوبی برای سینمای کودک و نوجوان ایران رخ می‌دهد و فیلم «واکسی» (ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۶) مورد اقتباس قرار می‌گیرد. «صابر رهبر» بر اساس این نوشتهٔ چزاره زاواتینی، مراد و لاله را بازسازی می‌کند. در همین سال‌های ۱۳۴۴ و ۱۳۴۵ علاوه بر مراد و لاله فیلم‌های دیگری نیز ساخته می‌شود که در آنها کودکان و نوجوانان

محور توجه هستند و ساخت فیلمی مانند مراد و لاله را به‌خوبی توجیه می‌کنند.

افق روشن، مهدی امیرقاسم خانی، ۱۳۴۴

مادری جوان به همراه دختر خردسال خود قصد بازگشت به زادگاهش را دارد که در جریان حادثه‌ای جاننش را از دست می‌دهد و دختر خردسالش که بر اثر این حادثه بینایی‌اش را از دست داده بر سر راه پسری ماهیگیر قرار می‌گیرد و آن دو راهی تهران می‌شوند. در تهران پسر و دختر از هم دور می‌افتند؛ ولی پس از چندی باز یکدیگر را می‌یابند؛ در حالی که دختر خواننده شده و پسر نوازنده

ول معطلی، عزیز رفیعی، ۱۳۴۵

مرد متمولی که ورشکست شده از پیرزنی پول نزول می‌کند. مرد کودک خردسالی به نام نادر دارد که دوربینی از اولیای مدرسه‌اش جایزه گرفته و مرتب از افراد مختلف و صحنه‌های گوناگون عکس‌برداری می‌کند. روزی جوانی برای تصاحب اموال این پیرزن به منزل او مراجعه کرده، بین آنها نزاعی درمی‌گیرد و پیرزن به قتل می‌رسد که اتفاقاً نادر سر می‌رسد و از این ماجرا عکس می‌گیرد

یک قدم تا بهشت، نصرت‌الله وحدت، ۱۳۴۵ (اقتباسی از پسر بیچه اثر چاپلین)
مادر بی‌پناه و مأیوس، کودکش را سر راه می‌گذارد. کودک را مرد تنگدست و خوش‌قلبی می‌یابد. مادر نادم برای برداشتن کودکش باز می‌گردد؛ اما او را نمی‌یابد. از آن پس او تمام هم خود را مصروف نگهداری کودکانش می‌کند. سال‌ها بعد

و بسیاری فیلم‌های دیگر مانند: «قهرمان قهرمانان» که در آن راننده‌ای جوان و خواهرش تلاش می‌کنند پولی به دست آورده، برادر افلیجشان را معالجه کنند.

در سال ۱۳۴۱ عزیز رفیعی برای بازی در فیلمش به نام لاش‌خورها از وجود بازیگر خردسالی به نام نادر رفیعی (احتمالاً پسرش) استفاده کرد. همین بازیگر بود

که بعدها در فیلم‌های اشک یتیم ۱۳۴۳، ول معطلی ۱۳۴۵ هم بازی کرد. در فیلم لاشخورها گرچه تکیه بر حادثه‌پردازی است؛ اما ماجراها محور حضور پسری به نام نادر است که طی حادثه‌ای پدر و مادرش می‌میرند و خودش بر اثر شوک وارده قدرت تکلم و شنوایی را از دست می‌دهد.

در فیلم «خشت و آئینه» اگرچه ارتباطی به سینمای کودک ندارد، داستان آن بر مبنای کودکی پیش می‌رود که در یک تاکسی جا گذاشته شده و در فیلم «دو انسان» به سبب آتش‌سوزی در یک زایشگاه دو کودک نوزاد با هم عوض می‌شوند. در «بیست سال انتظار» خانواده‌ای به علت تنگدستی فرزندشان را سر راه می‌گذارند. داستان فیلم «امروز و فردا» بر مبنای اتوبوسی است که کودکان پرورشگاهی را برای اردویی کوتاه به نواحی شمال کشور می‌برد. یکی از فیلم‌های مطرح کودک و نوجوان در این دوره فیلم «مراد و لاله» است. «مراد و لاله» داستان برادر و خواهر کوچکی است که بر اثر حادثه‌ای پدر و مادرشان را از دست می‌دهند. بعد برادر و خواهر یکدیگر را گم می‌کنند. دختر را خانواده‌ی متمولی به فرزندپذیری قبول می‌کند و پسر با پیرمردی دوره‌گرد آشنا می‌شود. پیرمرد دختر را می‌بیند و برادرش را به سراغ دختر می‌برد؛ ولی دختر همراه پدر و مادرخوانده‌اش عازم سفر است. پیرمرد و پسر به فرودگاه می‌روند و در آخرین لحظه خواهر و برادر یکدیگر را می‌یابند و از آن پس هر دو در خانواده‌ی مرد متمول در کنار هم زندگی می‌کنند.

درباره‌ی فیلم‌های دهه‌ی سی و چهل که کودکان در آنها نقش دارند باید گفت چون در این فیلم‌ها به سبک فیلم‌های هندی، کودکان اغلب به‌عنوان وسیله‌ای برای برانگیختن احساسات تماشاگر مورد استفاده قرار می‌گیرند، به‌طور معمول این بچه‌ها یا دارای مشکل جسمی هستند یا در طول فیلم دچار مشکل جسمی می‌شوند و به همین دلیل است که

غالباً کر، لال یا افلیج هستند یا بر اثر حادثه‌ای به یکی از این بلا یا دچار می‌شوند. استقبال فراوان مردم از فیلم‌های هندی نشان می‌داد که ملودرام سینمای ایران به کدام سو می‌رود. فیلم‌های هندی اخلاقیات را نادیده نمی‌گرفتند و هرگز اجازه نمی‌دادند تماشاگر بدون شنیدن چند پند و موعظه سالن را ترک کند.

البته پیوند ملودرام سینمای ایران و سینمای هند پیش از آنکه یک حادثه تاریخی معاصر و مربوط به دوران فیلمسازی و نمایش آنها در ایران باشد؛ ریشه در اشتراک تاریخی دارد که به قبل از اسلام و مراودات میان این دو فرهنگ بازمی‌گردد. ادبیات کهن هر دو سرزمین با فرهنگ پند و موعظه و تزکیه نفس گره خورده است، به همین دلیل وجوه مشترک آنها را نمی‌توان به حادثه دوران فیلمسازی تقلیل داد. در فیلم‌های هر دو فرهنگ، خطوط اصلی روایت‌هایی که کودک در آنها حضور دارد نیز از شباهت بسیار برخوردار است. اغلب بچه‌ها پدر و مادر، یا یکی از آنها را از دست می‌دهند، دزدیده یا گم می‌شوند یا به خاطر رفتارهای بزرگ‌ترها از خانه فرار می‌کنند. قاعده اصلی در این روایت‌ها به‌طور اصولی این است که بچه‌ها بد نیستند؛ بلکه این دست تقدیر است که آنها را برای عبرت دیگران به‌ورطه مصیبت و بلا می‌اندازد؛ کودک گم می‌شود، بزرگ‌ترها برای یافتن او دست به کار می‌شوند، در مسیر این جستجو معمولاً زن و شوهر هشیار می‌شوند، قدر زندگی را می‌دانند و با هم به تفاهم می‌رسند (فرشته فراری، ۱۳۳۹). کودکان در این گونه فیلم‌ها طبق همان اصل فکری قدیمی ایرانی باعث پیوند و استحکام خانواده می‌شوند. همواره رسم بوده که مادران به دخترانشان که دچار اختلافات خانوادگی هستند، توصیه می‌کنند که بچه‌دار شوند تا به خاطر وجود بچه، شوهرشان از طلاق صرف‌نظر کند یا به خاطر علاقه به بچه روابطش را تغییر دهد.

این قاعده که بچه‌ها ممکن است برای تنبیه بزرگ‌ترها دچار مصیبت شوند، بر این اصل استوار است که بچه‌ها اصولاً معصوم و بی‌گناه هستند و خودشان به شخصه مرتکب جرم و گناه نمی‌شوند و به همین دلیل یا گرفتار تقدیر می‌شوند یا بزرگ‌ترها آنها را وادار به کارهای زشت و پلید می‌کنند. در واقع علت دزدی بچه‌ها این است که بزرگ‌ترها آنها را وادار به دزدی می‌کنند و گرنه خود بچه‌ها فطرتاً پاک هستند. (فیلم / صابر رهبر / چرخ و فلک).

«مراد و لاله» نخستین فیلم خوش‌ساخت و محکم سینمای کودک ایران است که البته با توجه به منبع اقتباسش، چنین ساختی بدیهی به نظر می‌رسد. صابر رهبر با این فیلم دو ستاره جدید به سینمای کودک ایران معرفی می‌کند: مجید فریدفر و لیلا فروهر (فصلنامه سینمایی فارابی، ش ۵۶: ۲۰). دو ستاره‌ای که در کودکی در فیلم‌های دیگری چون «سلطان قلب‌ها» (لیلا فروهر) و «چرخ فلک» (لیلا فروهر و مجید فریدفر) دقایق زیادی را بر پرده سینما هستند.

درباره دو فیلم «بیم و امید» و «فرشته فراری» که بحث آن قبلاً گذشت، می‌توان گفت فیلم‌هایی هستند که فیلم‌نامه‌های آنها براساس حضور و وجود بازیگر کودکی که ستاره شده (گوگوش) نوشته شده است. این اتفاق درباره فیلم «مراد و لاله» (۱۳۴۴) و دختر بچه بازیگر آن (لیلا فروهر) نیز رخ داد. لیلا فروهر به‌عنوان یک کودک-ستاره، بعدها در فیلم‌های دیگری نیز چون «چرخ و فلک» / ۱۳۴۶ و «سلطان قلب‌ها» / ۱۳۴۷ به‌عنوان دختر بچه‌ای ظاهر شد که بیشتر از بزرگ‌ترها می‌فهمید و در صدد بود که همه مشکلات پیش آمده را به نوعی حل و فصل کند. کودک فیلم «سلطان قلب‌ها» در سال‌های بعد آرام‌آرام در سینمای ایران تبدیل به یکی از شخصیت‌های اصلی گونه‌ای از فیلم‌ها شد که سال‌ها دوام آورد و براساس آن فیلم‌های زیادی ساخته شد.

این شخصیت که یک پسریچه (شهرام ثمنی پور بازیگر نقش مکمل بیک ایمان وردی در فیلم‌های متعدد) یا دختریچه (لیلا فروهر) همه چیز دان، خوش سر و زبان و شیرین و دوست‌داشتنی بود معمولاً به عنوان نقش مکمل قهرمان فیلم ظاهر می‌شد؛ نقشی که پیش از آن به طور معمول توسط کم‌دین‌های ایرانی (مانند تقی ظهوری) به عنوان نقش مکمل ایفا می‌شد و اکنون با یافت شدن معادلی دوست‌داشتنی و جذاب این نقش به کودکان محول شده بود. این کودکان به جز قد و قواره و سن و سالشان هیچ‌گونه نشانه دیگری از کودکان در وجودشان نبود. عاقل بودن و بی‌اشتباه بودن، مشخصه اصلی شخصیت آنها بود و به همین دلیل بسیار سنجیده حرف می‌زدند و راه‌هایی پیش پای بزرگ‌ترها می‌گذاشتند که آنها تا به حال به آن نیندیشیده بودند یا جرئت انتخاب و پیمودن آن راه را نداشتند؛ اما به کمک این بچه‌ها در خود جسارتی می‌یافتند و موانع اجتماعی را از سر راه برمی‌داشتند. کودکانی که بیشتر از سن و سالشان می‌فهمیدند، تنها موردی نبود که در سینمای ایران با واقعیت جامعه ما مطابقت و همخوانی نداشت، این مشخصه‌ای بود که کل سینمای ما را در بر گرفته بود. سینمایی که بیش از آنکه بکوشد آینه‌ای از واقعیت‌های جامعه خود باشد، همه توانایی‌اش صرف رؤیاسازی و رؤیاپردازی می‌شد. به طور طبیعی کودکانی هم که در این سینما به نمایش درمی‌آمدند، نسبتی با کودکان ما نداشتند، نه از آن جهت که بسیار باهوش یا فهیم بودند بلکه بدان جهت که این هوش و ذکاوت آنها منطبق با خصوصیات یک کودک باهوش نبود. آنها مثل پیرمردها یا پیرزن‌های عاقل و جهان‌دیده حرف می‌زدند و مانند آنها رفتار می‌کردند و در برابر مشکلات از خود شکیبایی نشان می‌دادند.

اما این شخصیت‌ها چندان دوامی نیاوردند و به زودی حک و اصلاح شدند. با

وجود اینکه همان مشخصه‌های شخصیت‌های قبلی را در خود حفظ کرده بودند، گاهی نیز دست به شیطنت‌های کودکان می‌زدند (میرم بابا بخرم، ۱۳۵۳)، اما کودکان درون فیلم‌ها همچنان از جهان واقعی اطراف خود دور هستند.

دوران کودک - ستاره که با حضور این دو ستاره (گوگوش و لایلا فروهر) آغاز شده بود و یک دهه (یعنی دقیقاً تا زمانی که آنها قادر بودند به عنوان دختر بچه ایفای نقش کنند) دوام آورد؛ دقیقاً مشابه رویدادی است که در سینمای هالیوود رخ داد.

تحت تأثیر موفقیت جکی کوگان در «پسر بچه» (چاپلین) و فیلم‌های بعد از آن و نیز جذابیت آغازین «دارودسته ما»، تصاویر کودکان در فیلم‌ها از همیشه رایج‌تر شدند. در سال ۱۹۲۵، [حدود سال ۱۳۰۴ شمسی] دوران کودک - ستاره که تا دو دهه بعد هم ادامه یافت، در هالیوود آغاز شده بود (مرلاک، ۱۳۸۵: ۶۶).

در سال‌های ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ حدود ۱۵۰ فیلم تولید و عرضه شد؛ اما اقتباس‌هایی چون «نیم‌وجبی» (نصرت‌الله وحدت / ۱۳۴۶) براساس داستان «شاهزاده و گدا» (مارک تواین) و «چرخ بازیگر» (مهدی امیرقاسم‌خانی / ۱۳۴۷)، با نگاهی دوباره به فیلم «واکسی» هم فیلم کودک نبودند. حتی دو فیلم «چاکر شما کوچولو» (رحیم روشنیان / ۱۳۴۷) و «به امید دیدار» (منوچهر صادقی‌پور / ۱۳۴۷) را هم، با وجود محوری بودن نقش کودک در پیشبرد داستان، نمی‌توان سینمای کودک دانست، در این فیلم‌ها نیز به روال سابق، کودکان متعلق به همان کارخانهٔ رؤیاپردازی این دهه هستند و بیننده بیش از آنکه با کودکانی منطبق با شخصیت‌های کودکان مواجه باشد، شاهد آدم‌های بزرگسالی است که فقط اندامشان در حد و اندازه‌های یک کودک کوچک شده‌اند. با این حال ساخت این گونه فیلم‌ها حاکی از رویکردی تازه به کودک و سینمای کودک در عرصهٔ سینمای تجاری است؛ جای درست بروز چنین رویدادی. به دنبال بذل توجه به کودکان

و نوجوانان در عرصه‌های آموزشی و دیده شدن آنها به‌عنوان فردی از افراد اجتماع و انتشار مجله و کتاب مخصوص برای آنها، حال می‌توان توسعه و رشد کمی حضور آنان در سینمای تجاری را به فال نیک گرفت. اما به‌رغم انتظار ما این اتفاق در سینمای دولتی با جلوۀ بیشتری رخ می‌دهد.

فصل دوازدهم

فیلم‌های کانونی

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که تا پیش از سال ۱۳۴۵ عمده فعالیت‌هایش محدود به اداره و تأسیس چند کتابخانه و نشر داستان‌های ویژه کودکان بود، در ۱۸ آبان ۱۳۴۵ اقدام به برگزاری نخستین دوره جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان کرد.

اهدافی را که فستیوال پیگیر آن بود، رفته‌رفته سبب پیدایش این اندیشه شد که کانون مستقلاً می‌بایست به ساختن فیلم برای کودکان دست بزند و در جوار کتاب‌ها، کتابخانه‌ها، کوشش‌های ضمنی دیگری به‌عنوان وسیله‌ای ضروری در پیشرفت اندیشه‌ای کودکان به کار آید... این فکر وجود داشت تا اینکه چهارمین دوره جشنواره کودکان و نوجوانان (در آبان ۱۳۴۸) برگزار شد و هیچ تولیدی از سینمای ایران در برنامه‌های مختلف جشنواره وجود نداشت. در این مرحله اقدامات عملی جهت ایجاد مرکز سینمایی کانون آغاز شد و فیروز شیروانلو و عباس کیارستمی مأمور راه‌اندازی آن شدند (امید، ۱۳۷۴: ۱۰۲۷).

نخستین مجموعه تولیدات مرکز سینمایی کانون هفت فیلم را شامل می‌شد که بینشان چهار نقاشی متحرک رنگی «آقای هیولا»، «سوء تفاهم»، «گرفتار» و

«وزنه‌بردار» و سه اثر زنده سیاه و سفید به نام‌های «بد بده»، «عمو سبیلو» و «نان و کوچه» قرار داشتند.

حاصل کار نوید تولد سینمای نوینی را در ایران می‌داد که پیش از آن سابقه نداشت. ارزش کار انکارناشدنی بود و به شدت مورد استقبال تماشاگران، صاحب‌نظران و منتقدان فیلم واقع شد. اما فیلم‌های کانون به‌خصوص نزد منتقدان ایرانی به صورت تجریدی، روایت دیگری دارند: انتقادات بیشتر متوجه نقاشی متحرک‌هاست که حال و هوای ایرانی ندارند و سبک نقاشی‌ها و فکرهای مطرح شده آن‌ها، ثقیل و برای کودکان نامأنوس هستند.

در خصوص فیلم‌های زنده، «بد بده» به شدت هو می‌شود، «عمو سبیلو» انتظارات را برآورده نمی‌کند، اما «نان و کوچه» وضعیتی کاملاً متفاوت با بقیه تولیدات کانون دارد (همان: ۱۰۲۸).

در فاصله سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷، در مرکز سینمایی کانون پرورش فکری حدود ۱۱۵ فیلم ساخته شد که همگی کوتاه بودند: فیلم‌های داستانی، نقاشی متحرک و آموزشی. در این میان با توجه به اینکه زمان فیلم سینمایی برای کودکان حداقل ۷۰ دقیقه است و نه ۹۰ دقیقه، سه استثناء وجود دارد که می‌توان آنها را فیلم بلند برای کودکان و نوجوانان نامید:

۱. سازدهنی (امیر نادری، ۷۵ دقیقه / ۱۳۵۲)

کودکی که تمثیلی از یک فرد ثروتمند است، با اتکا به یک سازدهنی بر بچه‌های دیگر تسلطی جابرانه پیدا می‌کند. در این میان کودک محرومی هست که بیش از دیگران مورد استعمار قرار می‌گیرد. اما آدمی که به خاطر به دست آوردن مطلوب، خوشتن را تحقیر می‌کند، بالاخره در یک لحظه بیدار می‌شود و بار خفت را از دوش خود به زیر می‌اندازد. کودک استعمار شده

چنین می‌کند. او سازدهنی را که وسیله‌ای برای تحقیر او بوده به دریا می‌اندازد (مهرابی، ۱۳۶۸: ۳۶۴ - ۳۶۰).

۲. مسافر (عباس کیارستمی، ۷۲ دقیقه / ۱۳۵۳)

پسری شهرستانی که به فوتبال علاقه‌مند است آرزو دارد برای دیدن یک مسابقه مهم فوتبال خود را به تهران برساند. او برای رسیدن به این هدف مشکلات و مسائلی دارد که با یاری یکی از دوستان خود، بر آنها فائق آمده و خود را به تهران و استادیوم مسابقه فوتبال می‌رساند. استادیوم هنوز خالی است و پسرک خسته. بنابراین کمی می‌خوابد تا مسابقه آغاز شود. اما وقتی بیدار می‌شود که مسابقه به پایان رسیده و تماشاگران استادیوم را ترک کرده‌اند. (امید، ۱۳۷۷).

۳. سه ماه تعطیلی (شاپور قریب، ۷۰ دقیقه / ۱۳۵۶)

سه ماه تعطیلی است و شروع استراحت و بازی‌های شاد بچه‌های یک مدرسه بیلاقی، اما تعطیلات طولانی است و بازی‌های تکراری و خسته‌کننده تا آنجا که بچه‌ها برای فرار از بیکاری هر یک به کسب و کاری رو می‌آورند. در این میان برای یکی از آنها اتفاقی رخ می‌دهد و آن آشنایی با دختری است که همراه خانواده خود برای گذراندن تابستان به بیلاق آمده است. این آشنایی با تمام شدن سه ماه تعطیلی پایان می‌گیرد (مهرابی، ۱۳۶۸: ۳۶۴ - ۳۶۰).

پیش از هر گونه اظهارنظر و قضاوت تازه‌ای درباره فیلم‌های کانون پرورش فکری، باید نظری انداخت به نظریه‌ای که درباره این فیلم‌ها ساخته و پرداخته و از طرف صاحب‌نظران و منتقدان پذیرفته شده است. این نظریه با تمام حواشی و زاویه نگاه‌های متفاوتی که پیرامون آن وجود دارد، بهترین تحلیل درباره فیلم‌های کانونی است. نخستین اظهارنظر از طرف یکی از فیلمسازان کانون که خود از قدیمی‌ترین و

نزدیک‌ترین افراد این حلقه است مطرح می‌شود. نورالدین زرین‌کلک درباره‌ی این فیلم‌ها گفته است:

وابسته بودن این مرکز (سینمایی کانون) به یک سازمانی (کانون پرورش فکری) که از نظر اقتصادی به آن اتکا داشت فیلمساز را از درگیری‌های مالی فیلمسازی آسوده می‌کرد. این امر سبب تشدید ابداع سوژه‌های روشنفکرانه و در عین حال کاملاً جدا از خط فیلمفارسی‌سازی شد. راهی که در شکل افراطی آن از مرز معقول هم تجاوز کرد. یعنی روشنفکرمنشی کار را به جایی کشاند که در واقع اثر خود را خشتی می‌کرد. بعضی از این آثار به قدری روشنفکرانه بود که نه تنها برای بچه‌ها بلکه برای بزرگسالان نیز مفهوم نبود ...

جنبه‌ی دیگر مسائل اقتصادی، سعی حکومت در عرضه کردن نوعی فیلم به‌عنوان کالا و در ویتترین گزاردن آن بود، تا بدین وسیله بتواند تبلیغات مورد نظرش را صورت دهد ... مواردی پیش می‌آمد که زیر پوشش کار برای کودکان حرف‌هایی برای بزرگسالان گفته می‌شد ... مورد دیگری که در زمینه‌ی اقتصادی می‌توان ذکر کرد این است که چون غم از دست دادن سرمایه اصلاً مطرح نبود، در نتیجه غالب فیلم‌ها وظیفه‌ی خود نمی‌دانستند با علائق تماشاگر برخورد کنند، بلکه این فکر و روحیه قوت داشت که فیلم طبقه‌ی خاصی - سینماهای حرفه‌ای و پیروان فیلم‌های فستیوالی - را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد (همان: ۳۵۶).

بدین ترتیب مخاطبان فیلم‌های کانون به‌جز موارد استثنا کودکان نبودند. شرایط اجتماعی دورانی که کانون در آن شکل گرفت اقتضائات چندی برای آن و سینمای کودک و نوجوانی که در آن شکل گرفت داشت: ۱. در این سینما برای کودکان فیلم ساخته نمی‌شد بلکه کودکان دستمایه‌های

خوبی برای حرف‌هایی بودند که بنا بود زده شود. ۲. سینماگران کانون روشنفکران بودند که می‌خواستند در روند نوسازی فرهنگی مشارکت داشته باشند، در رژیم کار کنند (نه در برابر آن) و حرف‌های آوانگارد خود (برای ایران) را در چارچوبی پذیرفته شده بزنند. ۳. سینمای کودکان کانون هیچ‌گاه مخاطب عام در میان کودکان نیافت (محمدی، قایینی، ۱۳۸۵).

فیلم‌های کانون به علت کوتاه بودن امکان عرضه در سینماهای کشور را نداشتند و جز در جشنواره‌ها و محافل خاص نمایش داده نمی‌شدند (به‌جز مواردی که خود کانون شرایطی فراهم کرده بود که فیلم‌ها توسط گروه‌های سیار نمایش داده می‌شدند). به همین دلیل به همان استقبال و تأیید در مجامع خاص رضایت دادند و هرگز نتوانستند با حضور در میان عموم مردم، بر آنها تأثیر گذاشته، باعث تغییر ذائقه آنها شوند. سینمای تجاری راه خود را می‌رفت و سینمای روشنفکری مخاطبان خود را داشت، هیچ یک راهی به حیطه دیگری نداشت.

فیلم‌های روشنفکری خارج از محدوده فیلم‌های کودکان تا پیش از این در میان فیلم‌های ایرانی جایی برای خود باز کرده بودند. این فیلم‌ها که اوج آنها در همان دههٔ چهل ساخته شده بود، از نظر فرم بیانی تفاوت چندانی با فیلم‌هایی که در کانون ساخته شد نداشتند. فیلم‌های کانون فرزندان خلف شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری جامعهٔ آن روز بود. به جهت سانسور و اختناق کسی فرصت ابراز عقیده نداشت؛ اما جامعهٔ روشنفکری که خود را صاحب‌نظر می‌دانست به دنبال مفری برای بیان عقاید خود بود. تمثیل و پوشیده سخن گفتن شیوه‌ای بود که هنرمندان برای بیان نظرات خود انتخاب کرده بودند و پیش از این داستان‌نویسان و شاعران آن را آزموده بودند. بدیهی بود که فیلمسازان زمانی که جایی برای ساخت فیلم‌های دلخواهشان (اگرچه به بهانهٔ فیلمسازی برای کودکان) یافتند، در نخستین

فرصت نظراتشان را در فیلم‌هایشان منعکس ساختند. فیلم‌های آنها (همان فیلم‌های کانون) به دلیل کسب جوایز از جشنواره‌های مختلف، تأیید منتقدان داخلی و خارجی و استقبال جامعهٔ روشنفکری از چنان جایگاه و اعتباری برخوردار شد که هیچ فیلمساز روشنفکری در آن فضای تب‌آلود اختناق و برای حفظ موقعیت خود به کمتر از آن رضایت نمی‌داد و برای کسب اعتبار، خود را موظف به ادامهٔ همان راه می‌دید. این بدان معناست که اگرچه در نگاه اول شماری از بهترین آثار سینمای کودک و نوجوان در آن مرکز ساخته شدند؛ اما همان فیلم‌ها محک و معیاری برای قضاوت دربارهٔ تمامی فیلم‌هایی شدند که پس از آن در حیطهٔ کودک و نوجوان ساخته شدند. حال می‌توان گفت که اصلی‌ترین مسئله در اینکه چرا سینمای کودک در ایران هیچ‌گاه نتوانسته به ژانری همیشگی و دائمی بدل شود را باید در ساختار کانون پرورش فکری و فیلم‌هایی که در آنجا ساخته شد، دید که سنگ بنای سینمای کودک بر آن پا گرفت و سینمای کودک، رخت خویش را از سینمای حرفه‌ای جمع کرد و رحل اقامت در سرای کانون (سینمای دولتی) افکند.

مطابق آنچه در آغاز این پژوهش دربارهٔ سینمای کودک و نوجوان آمد، هیچ‌کدام از فیلم‌های کانون در زمرهٔ فیلم‌های مورد نظر این پژوهش قرار نمی‌گیرند و نمی‌توان آنها را جزئی از سینمای حرفه‌ای به حساب آورد. تنها سه فیلمی که نام برده شد، از نظر زمان با فیلم‌های سینمایی انطباق دارند، اگرچه هیچ‌یک از آنها نتوانستند در سالن‌های سینما به نمایش درآیند و در معرض دید و قضاوت تماشاگران کودک و نوجوانی قرار گیرند که برای دیدن فیلم به سینما رفته‌اند.

فیلم‌های کانونی علاوه بر کوتاه و خارج بودن از حیطهٔ فیلم‌های سینمایی کودک و نوجوانان با مشکل اساسی دیگری نیز مواجهند و آن زاویهٔ دید یا نظرگاهی است که

فیلمساز از آنجا به کودک درون فیلم و رویدادهای به تصویر کشیده شده می‌نگرد. بسیاری از فیلم‌های کودک و نوجوان که در سینمای تجاری یا در کانون پرورش فکری ساخته شدند از این جهت در شمار فیلم‌های کودک و نوجوان قرار نمی‌گیرند. موضوع انتخاب شده در این فیلم‌ها از جمله موضوعاتی هستند که هم جزء مسائل کودکان و نوجوانان به شمار می‌آیند و هم کودکان و نوجوانان به آنها علاقه‌مند هستند. اما به دلیل زاویه دیدی که فیلمنامه‌نویس برای روایت خود برگزیده، فیلم از دایره فیلم‌های کودک و نوجوان خارج شده است.

زاویه دید روایت یک فیلم آن‌چنان در روایت فیلمنامه مؤثر است که می‌تواند شرایط و جایگاه فیلم را به شدت دستخوش تغییر کند؛ زیرا ماجرابی که از زاویه دید یک کودک، نظاره و روایت می‌شود با فیلمنامه‌ای که کودکان و ماجراهای آن از زاویه دید یک بزرگسال و از منظری دیگر روایت می‌شود، به شدت متفاوت است.

در فیلم‌های کانون، راوی داستان یک روشنفکر است که به نظاره بچه یا بچه‌هایی ایستاده است و در فیلم‌های سینمای تجاری راوی یک پدر یا مادر عامی است که مشغول تماشای بچه‌هاست. به همین دلیل است که کارگردانان فیلم‌های تجاری هنگامی که از بچه‌ها برای بازی در فیلم‌شان استفاده می‌کنند، نوع بازی که از آنها می‌گیرند و در نهایت تصویری که از آنها ارائه می‌دهند، کودکی شیرین، خوش سر و زبان و دوست‌داشتنی است که می‌تواند باعث پیوند میان پدر و مادر باشد و مانع از هم پاشیدن خانواده گردد و در مواردی دیگر همین کودک تبدیل به فرد بی‌گناه و بی‌پناهی می‌شود که دل هر بیننده‌ای را به درد می‌آورد. اما نگاه به این بچه‌ها همان نگاه پدرانه و مادرانه است، فقط یک جا کودک شیرین و دوست‌داشتنی را نظاره‌گر است و جای دیگر کودک بی‌پشت و پناه که باید مورد حمایت و محبت

واقع شود. در این گونه فیلم‌ها هنگامی که کودکی به تماشای فیلم می‌نشیند، نمی‌تواند با کودک درون فیلم همذات‌پنداری کند؛ زیرا کودک درون فیلم هویت و شخصیت ندارد و توسط کودک تماشاگر به جا آورده نمی‌شود.

در بسیاری از فیلم‌های کانون نیز همین عدم ارتباط میان کودک درون فیلم و برون فیلم وجود دارد، دلیل آن هم روشن است، نظرگاه راوی به‌طور مثال در فیلم قوی و ارزشمندی چون «عموسی‌لو»، پیرمرد است نه بچه‌ها. بیننده جهان را و همهٔ حوادث و آدم‌های درون فیلم را از دریچهٔ چشم پیرمرد سیلو می‌بیند. کودکی که در فیلم‌های تجاری شیرین و دوست‌داشتنی یا مظلوم و بی‌پناه است در فیلم‌های کانون متفاوت است. کودک فیلم‌های کانون، مخلوق یک فیلمساز روشنفکر است و تماشاگر از نظرگاه او به مشاهدهٔ این کودک می‌پردازد. کودکان فیلم‌های کانون مانند خود سازندگانشان افرادی نامتعارف، هنجارشکن و منحصر به فرد هستند. افرادی هستند که برای رسیدن به اهدافشان دست به هر کاری می‌زنند، قواعد جامعه و حتی انسانی را زیر پا می‌گذارند؛ مانند قاسم در «مسافر» همهٔ این‌ها به این دلیل است که به درجهٔ بالایی از کشف و آگاهی رسیده‌اند، مثل «امیرو» در سازدهنی. کودکان فیلم‌های کانون بعضی از خصلت‌هایشان را از روشنفکران دههٔ چهل و پنجاه گرفته‌اند: جستجوگر، گستاخ و البته نه چندان امیدوار.

«سرتق» شاید صفت مناسبی برای شخصیت‌های اصلی فیلم‌های کانونی باشد. بچه‌هایی که جسورند، تحرک دارند و مایل‌اند موقعیت خود را تغییر دهند. این ویژگی را در اغلب فیلم‌های کانونی به‌عنوان نقش‌مایه می‌توان دید. پسرک فیلم سفر (بهرام بیضایی)، به‌رغم محدودیت‌ها و ممانعت‌ها، تصمیم می‌گیرد گمشده‌اش را پیدا کند و به همین دلیل سفری پرخطر را

در درون مناسبات پنهان جامعه آغاز می‌کند. قاسم جولایی (مسافر)، تصمیم قطعی گرفت تا به هر قیمتی شاهد برگزاری یک مسابقه فوتبال در تهران باشد. او برای رسیدن به آرزویش حتی سر دوستان و بچه‌های محل کلاه می‌گذارد. نوجوان فیلم آوازخوان (کیومرث پوراحمد، ۱۳۵۷)، پنهان از چشم پدر به کلاس موسیقی می‌رود و سرانجام با جسارت و همت خود، پدر را هم قانع می‌کند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳: ۶۶).

همان نگاه تیره جامعه روشنفکری دهه چهل و پنجاه به درون فیلم‌ها نیز تراویده است:

سینمای کودک و نوجوان سال‌های پنجاه به دلیل وجود کارگردانان و سینماگران روشنفکر، سینمایی سیاه و منفی‌باف بود. روشنفکران این سینما چون در واقعیت نمی‌توانستند تحولی ایجاد کنند و آن را هم نمی‌توانستند بپذیرند، به نوعی سیاهی در احساس و تفکر رسیده بودند که بازتاب آن در فیلم‌هایشان دیده می‌شد. «سازدهنی» یا «مسافر» نمونه‌های بارز این سیاهی است (همان: ۵۷).

به‌رغم قضاوت‌های سطور بالا، اما برخی فیلم‌های کانون نه‌نظرگاه بزرگسالان را داشت، نه نگاه سیاه و منفی و نه بسیاری خصوصیات تلخ دیگر فیلم‌ها را و شاید به همین دلیل و البته دلایلی دیگر آن چنان مقبولیت یافتند که دامنه خود را تا سال‌ها بعد گسترانیدند و کم‌کم به گونه‌ای بدل شدند که هنوز سیطره آنها نه تنها بر سینما که بر فیلمسازان بعد از انقلاب ادامه دارد. فیلم «نان و کوچه» کیارستمی که بعدها مشخصه‌های آن تبدیل به اصولی برای فیلمسازی کیارستمی شد؛ نمونه فیلمی برای کودکان است که هر کودکی با آن احساس همذات‌پنداری دارد و از عاقبت خوش آن احساس پیروزی و شغف می‌کند.

اصول و ویژگی‌های فیلم «نان و کوچه» که جزء اولین فیلم‌های کانون و نخستین

فیلم عباس کیارستمی است حاوی دو نکته اساسی است:

نخستین نکته واقع‌گرایی یا رئالیسم است. فیلم به دلیل نداشتن برش‌های معمول در سینمای حرفه‌ای و به دنبال و در پیوند با آن داشتن نماهای طولانی که در سینمای تجاری متداول نیست، به نحو شگفت‌انگیزی به درجه بالایی از باورپذیری دست می‌یابد. این نوع فیلم اگرچه اولین بار توسط کیارستمی ساخته شد؛ اما بسیار زود فیلمسازان دیگری نیز به همین سبک و شیوه دست به فیلمسازی زدند. ریتم کند این نوع فیلم‌ها به تماشاگر چنین القا می‌کرد که حداقل دستکاری و ترفندهای معمول سینمایی در جلوی دوربین انجام گرفته است. بدین ترتیب برای بیننده بیشتر قابل باور است که آنچه مقابل این دوربین می‌گذرد، بسیار واقعی‌تر از آن حوادثی است که در سینمای معمول جلوی دوربین می‌افتد. خود کیارستمی می‌گوید:

وقتی کار فیلم «نان و کوچه» تمام شد و برای نمایش به سینما بردند من نمی‌دانستم فیلمی که ساخته‌ام خوب است یا نه؟ و مهم‌تر اینکه آیا اصولاً سینما هست یا نه؟ چنان‌که قبل از نمایش در شب‌های جشنواره آن را وقتی به‌طور خصوصی به دوستانم نشان دادم آنها گفتند فیلم بدی ساخته‌ام، چون کات ندارد ... یادم هست که قبل از شروع مصاحبه، هژیر داریوش صحبت کرد و ضمن حرف‌هایش گفت که نان و کوچه فیلم بسیار خوبی است و چیزی که در آن مهم است، ریتم آن است...

یادم هست خانمی از هیئت ژوری هم در این جلسه حضور داشت. او گفت، اگرچه درست نیست عضوی از هیئت ژوری قبل از اتمام کار جشنواره نظرش را بگوید، ولی من می‌خواهم ده دقیقه از کارم استعفا بدهم و بگویم که فیلم دیشب، فیلم فوق‌العاده خوبی بود و فکر می‌کنم از جایی تقلید نشده بود و راه نویی را در فیلمسازی برای بچه‌ها ارائه می‌نمود (امید، ۱۳۷۴: ۱۰۲۸).

نکته دوم لطافت و انسانی‌تی است که در سرتاسر فیلم «نان و کوچه» و تمامی فیلم‌هایی که در دنباله‌روی از آن ساخته شدند، موج می‌زند. سینمای کودک، سینمای کانون و حتی اغلب فیلم‌هایی که در سینمای تجاری دهه سی، چهل و پنجاه ساخته شد، از این نگرش و باور ایرانی پیروی کردند که کودک موجودی فطرتاً پاک و در عین حال ضعیف است که باید مورد توجه و حمایت بزرگ‌ترها قرار گیرد. بر اساس همین نگرش بود که حتی در فیلم‌های کافه‌ای و کاباره‌ای، بسیاری از فاحشه‌ها و رقاصه‌ها هم برای حمایت از کودکانشان دست به هر کاری می‌زدند و حتی از جانب دیگران نیز امری پذیرفته شده بود که آنها برای حمایت از کودکانشان وارد عرصه‌های فساد و تباهی می‌شوند و پایشان به خانه‌های فساد و کاباره‌ها باز شود. اما سینمای کانونی از نظر اخلاقی سالم‌ترین سینمای موجود آن روزگار بود و ابتذال و هرزگی کمترین جا را در آن داشت.

به همین دلیل بود که به مرور زمان، آرم کانون پرورش فکری بدل به نشان استاندارد کیفی برای محصولات (کتاب و فیلم) کودک شد.

سینمای کودک و نوجوان ایران، چه پیش از انقلاب اسلامی و چه پس از آن، چه در عرصه جشنواره‌های بین‌المللی و چه به لحاظ نظری بسیار وامدار کیارستمی و سبک فیلمسازی اوست؛ اما حقیقت انکارناپذیر این است که هیچ‌کدام از فیلم‌های بعدی کیارستمی، فیلم کودک و نوجوان نیستند. در فیلم‌های بعدی او بچه‌ها حضور چشمگیری دارند و صاحب نقش‌های اصلی هستند و حتی تمام موضوعات فیلم‌ها درباره بچه‌هاست اما مخاطب فیلم‌ها بچه‌ها نیستند. حتی فیلم بلند مسافر که با تمام زیبایی‌ها و ظرایفش می‌توانست فیلمی برای کودکان و نوجوانان باشد؛ به علت داشتن همان مشخصه‌های فیلم‌های کانونی، به سختی می‌توان آن را فیلمی برای بچه‌ها به حساب آورد. مخاطب

اغلب فیلم‌های کیارستمی روشنفکرانی هستند که ضروری است با واقعیت‌های تلخ و سیاه جامعه روز ایران رودررو شوند و آن را بپذیرند.

«طنز سیاه» یا «زهرخنده» ویژگی دوم فیلم‌های کانونی است. تمامی فیلم‌های مورد اشاره حتی اگر از نظر موضوعی تلخ و سیاه هم باشد (که چنین است)، نقشمایه‌های طنزآلود دارند» (طالبی نژاد، ۱۳۷۳: ۶۲). همین ویژگی است که به یک باره جهت مخاطب فیلم را یکصد و هشتاد درجه تغییر می‌دهد.

اگر واقع‌گرایی فیلم‌های کیارستمی به گونه‌ای است که می‌پذیریم کودکان و نوجوانان درون فیلم بی‌هیچ واسطه‌ای چونان واقعیت محض بر ما ظاهر شده‌اند؛ اما در فیلم «سازدهنی» به‌رغم واقعی بودن بچه‌ها، آن‌چنان که در سایر فیلم‌های معمول دیده می‌شود، باور داریم که آنچه می‌بینیم فیلم است و واقعیت نیست و این ذهنیت را بیش از هر چیز تمثیلی (سمبلیک) بودن فیلم به ما القا می‌کند. تفاوت دیگر فیلم‌های انسان‌گرایانه از نوع سینمای کیارستمی با فیلمی چون «سازدهنی» در این است که کودک دنیای «سازدهنی»، کودکی انقلابی است که یک باره با رسیدن به درکی از پیرامون خویش، تبدیل به فردی می‌شود که برضد روابط ضدبشری می‌شورد. این مشخصه دیگری از فیلم‌های کانونی است: کودک انقلابی؛ اما دفتر کودک انقلابی بسته نمی‌شود، این موضوع به شکل‌های گوناگون از دیگر فیلم‌ها، حتی وقتی در فیلم، کودکی وجود ندارد سر برمی‌آورد. در بسیاری از فیلم‌هایی که در کانون ساخته شده، مفهوم عصیان به‌عنوان تمثیلی از تفکر سیاسی همواره نهفته است. این نگره فقط به بیان تفکرات سیاسی و انقلابی محدود نمی‌شود؛ بلکه در بطن خود این نظر را همراه دارد که اصولاً کودک، موجودی سیاسی، فهیم و انقلابی است و می‌توان هر موضوعی از این دست را برای او مطرح کرد. این همان مشکلی

است که به نوعی دیگر در سینمای تجاری وجود داشته است. کودکان فیلم‌های «سلطان قلب‌ها»، «فرشته فراری» و بسیاری دیگر از این دست فیلم‌ها، بچه‌هایی هستند که دارای فهم، درک، منطق و توانمندی‌هایی بیش از سنشان هستند. در واقع، در هر دو این فیلم‌ها، چه در فیلم‌های کانونی (و پس از آن ادامه‌اش در فیلم‌های سینمایی جوانان ایران و سینمای آزاد) و چه در فیلم‌های سینمای تجاری، کنش بچه‌ها بیش از ظرفیت سنی آنهاست.

فصل سیزدهم

دهه پنجاه و دنیای مدرن

سینمای تجاری ایران در آغاز دهه پنجاه (۱۳۵۱) به رکورد تولید ۹۱ فیلم دست می‌یابد و در آشفته بازار تولید انبوه فیلم، اندکی بیشتر از گذشته به سینمای کودک توجه نشان می‌دهد. دو فیلم «ماه پیشونی» (دکتر اسماعیل کوشان / ۱۳۵۰) و «مرغ تخم طلا» (مهدی رئیس فیروز / ۱۳۵۱) راکه براساس دو داستان فولکلور ایرانی ساخته شد، می‌توان با کمی اغماض در ردیف نخستین فانتزی‌های سینمای کودک ایران قرار داد. هر دو فیلم در گیشه موفق هستند و ادامه‌دهنده توفیق «حسن کچل» (۱۳۴۹)، اقتباس علی حاتمی از یک داستان فولکلور ایرانی محسوب می‌شوند (دادرس، ۱۳۸۴: ۲۳).

اقتباس از داستان‌های فولکلور، یا نوشتن فیلمنامه‌ای براساس درونمایه یک داستان فولکلور در سینمای ایران سابقه‌ای طولانی دارد: ملانصرالدین (۱۳۳۲)، امیر ارسلان (۱۳۳۴)، بهلول (۱۳۳۷)، یکی بود، یکی نبود (۱۳۳۸)، لیلا ج (۱۳۴۵)، علی بابا و چهل دزد (۱۳۴۶). اما هیچ یک از این فیلم‌ها با قصد جذب تماشاگر کودک و نوجوان ساخته نشد و از مشخصه‌هایی که می‌توانست کودکان را جذب کند، برخوردار نبودند. در این میان فیلم «یکی بود، یکی نبود» یک استثنا بود. این فیلم با

استفاده از وجود صبحی مهتدی که محبوب بچه‌ها بود قصد چنین کاری را داشت؛ اما در این امر توفیقی حاصل نکرد. شاید به همین دلیل یا دلیلی مهم‌تر، یعنی تغییر ذائقه مردم و بیش از آنها کودکان و نوجوانان بر اثر شهرنشینی و خوگرفتن به داستان‌های مدرن، آرام‌آرام داستان‌های تاریخی و فولکلور از دنیای فیلمسازی کنار گذاشته شد تا اینکه دوباره در سال ۱۳۴۹، علی حاتمی فیلم «حسن کچل» را ارائه کرد. «حسن کچل» که فیلمی ریتمیک (موزیکال) است، هم مورد استقبال تماشاگران و هم مورد توجه صاحب‌نظران قرار می‌گیرد و از فروش خوبی هم بهره‌مند می‌شود. این فیلم با وجود اینکه بر اساس یک داستان فولکلوریک که معمولاً بچه‌ها به آن علاقه‌مندند، ساخته شده و به اندازه کافی از موسیقی هم بهره می‌برد؛ اما هرگز به‌عنوان یک فیلم کودک و نوجوان مطرح نبوده است.

به اندازه کافی قصه فولکلوریک داریم، به اندازه کافی اساطیر داریم، به اندازه کافی قصه‌های روز داریم که بتوانند با مایه‌های فرهنگ بومی‌مان تلفیق شوند و تبدیل شوند به فیلم‌هایی که برای بچه‌ها جذاب باشند، لزومی هم به ترفند و تروکاز نیست. تجربه کافی در این زمینه‌ها داریم اما هر زمانی در سینمای کودک و نوجوان به سراغ این مقوله‌ها رفتیم، جوابی نگرفتیم. چراکه اساساً بضاعتش را نداریم و چون بضاعتش را نداریم مضحک از آب درمی‌آید. بنابراین ترجیحاً باید از کنار این‌ها بگذریم. قصه‌ای که سی سال پیش توسط آقای علی حاتمی ساخته شد: حسن کچل. که در آن ذره‌ای شوق و استعداد وجود ندارد. نمی‌دانم که چگونه کسی فکر کرده که می‌شود از شهرت قصه‌ای مثل «حسن کچل» استفاده کند و فیلمی بسازد که سرگرم‌کننده باشد. فیلمی که اتفاقاً به نظر می‌آید یکی از مطلوب‌ترین فیلم‌های کودکان و نوجوانان هست و علتش هم کاملاً مشخص است که ما

درک درستی از دنیای بچه‌ها نداریم (مجموعه مقالات همایش چشم‌انداز سینمای کودک و نوجوان در ایران امروز، ۱۳۸۲: ۳۴).

نقطه نظرات بالا اگرچه بسیار آشفته است و حکایت از سردرگمی در مبحثی دارد که کمتر درباره آن صحبت شده، اما حداقل سؤال‌های اساسی را که از ذهن‌گوینده گذشته بازگو می‌کند. با این حال به نظر می‌آید بزرگ‌ترین مشکل فیلم «حسن کچل» این است که با اینکه بر اساس داستان فولکلوری که محبوب بچه‌ها بوده (با تأکید بر فعل گذشته) ساخته شده؛ اما با این قصد که مخاطب آن بچه‌ها باشند، ساخته نشده و به همین جهت بیشتر جاذبه‌های کودکانه‌اش را از دست داده. در داستان هم تغییراتی داده شده تا از یک داستان فولکلور کودکانه تبدیل به داستانی شود که بزرگ‌ترها هم از آن لذت ببرند. یکی از آن جاذبه‌های از دست رفته به دلیل حضور آوازهایی غیرکودکانه است که در فیلم‌های تجاری معمول بوده و فیلم را برای بچه‌ها طولانی و کسالت‌بار کرده است. اما همچنان که گفته شد فیلم اکران موفق‌تری داشت و باعث شد که در سال ۱۳۵۱ دو فیلم به همان سبک و سیاق ساخته شود؛ به‌رغم استفاده از داستان فولکلور مخاطب این دو فیلم نه تنها کودکان نبودند بلکه فیلم‌ها از نقطه قوت‌های داستان و کارگردانی فیلم «حسن کچل» بی‌بهره بودند.

ساخته شدن حسن کچل در ۱۳۴۹، در سال‌هایی که موج قیصریسم سینمای ایران را جلو می‌برد، بدعتی بود. این نخستین فیلم موزیکال تاریخ سینمای ایران در بستر قصه‌های کودکانه و رؤیایپرداز ایرانی، حدیث زندگی «حسن کچل» - مردی که از زیبایی بهره نداشت ولی عاشق چل‌گیس دلربا می‌شد، و باید با دیو تبه‌کار دست و پنجه نرم می‌کرد - قصه معصومیت گم‌شده دوران بود. قصه آن‌هایی که نه زیبایی و صلابت فردین را داشتند و نه قدرت طغیان وثوقی را، ولی مثل آنها باید با دیو سیاه‌کار روبه‌رو شوند (صدر، ۱۳۸۱: ۲۲۶).

به نظر می‌آید که مشکل اساسی فیلم‌هایی که بر اساس داستان‌های فولکلور ساخته می‌شدند، سرآمدن روزگار آنها بود. تغییرات سریع و بنیانی جامعه که به گسترش شهرنشینی و دگرگونی ارزش‌ها انجامید، جاذبه داستان‌های فولکلور را که دیگر با شرایط جدید همخوانی نداشت، از بین برد.

فاصله میان تماشاگران و کودکان درون این فیلم‌ها تا به آن اندازه بود که بیننده با آن شخصیت‌ها احساس بیگانگی می‌کرد. به همین دلیل ضروری بود که برای انطباق داستان‌ها و شخصیت‌های داستانی با زندگی جدید شهری تغییراتی در داستان‌ها داده می‌شد، به نحوی که با حفظ درونمایه داستان، پرداخت جدیدی از آنها صورت می‌گرفت که می‌توانست با استفاده از ساختار مستحکم داستانی آنها توجه مردم را نیز برانگیزد؛ اما چنین اتفاقی رخ نداد و کودکان درون داستان‌های فولکلور، همچنان مشخصه‌های خود را حفظ کردند و هرگز پا به دوران زندگی مدرن نگذاشتند. بزرگ‌ترین معضل این کودکان ناهمخوانی سنی با تعریف و تصویری بود که در جامعه جدید شهری از کودک داشتند. کودکان داستان‌ها و فیلم‌های فولکلور در نوسان میان سن واقعی و سن اسطوره‌ای و افسانه‌ای بودند و این با سن کودکان شهرنشین که تا هجده سالگی به مدرسه می‌رفتند و حداکثر نوجوان خطاب می‌شوند، هیچ‌گونه سنخیتی نداشت.

حسن کچل که پسر بچه یا نوجوانی است که از رفتن به کوچه و ظاهر شدن در ملا عام واهمه دارد به فاصله کوتاهی عاشق شده وارد مناسبات بزرگسالان می‌شود. بخشی از این مسئله به ازدواج زودهنگام و در سنین نوجوانی در گذشته باز می‌گردد. در آن روزگار یک پسر در سن نوجوانی عاشق می‌شد و ازدواج می‌کرد، به همین دلیل نوجوانی به معنی رسیدن به سن بلوغ و آمادگی برای ازدواج بود؛

در حالی که امروزه به علت بالا رفتن سن ازدواج، نوجوانی (که آن را می‌توان معادل Teenager نزد غربی‌ها دانست) سنی است که به علت بلوغ جنسی و نداشتن شرایط ازدواج به سنی برای شیطنت‌های خاص این دوره تبدیل شده که همراه با عشق‌های زودگذر و ناپایدار نوجوانی و کسب نخستین تجربه‌های جنسی است. به همین دلیل اغلب فیلم‌های درباره این گروه سنی آمیخته با چنین حوادثی است که در کشورهایی مانند ایران خانواده‌ها به شدت در مقابل آن موضع مخالف می‌گیرند و مانع از ورود نوجوانان خود به این عرصه‌ها می‌شوند. در دنیای جدید سن نوجوانی گسترش یافته و در نظر ما نسبت به گذشته تبدیل به سال‌های طولانی شده (در دخترها ۱۶ - ۱۲ سالگی و در پسرها ۱۸ - ۱۴ سالگی حدوداً) که طی آن نوجوان فرصت دارد که برای ورود به عرصه زندگی اجتماعی و مناسبات بزرگسالی به کسب تجربه بپردازد. این رویکرد باعث به وجود آمدن داستان‌ها و بالطبع فیلم‌هایی شده که در گذشته متداول و مرسوم نبوده است. به همین دلیل حتی در دهه سی و چهل ما با داستان‌هایی در این باره یا ساخت فیلم‌هایی از این دست بر نمی‌خوریم. در حالی که یکی از رویدادهای جدید دهه پنجاه در عرصه فیلمسازی، فیلم‌هایی درباره نوجوانی است که در دهه‌های بعد نیز شاهد رشد آن هستیم.

به دلیل ویژگی‌های سن نوجوانی، یعنی رسیدن به بلوغ جسمی و نداشتن تجربه‌های لازم برای ورود به عرصه زندگی، امروزه این سن و مشکلات آن تبدیل به یکی از مسائل و دغدغه‌های اصلی والدین شده است. افزایش ساعات اوقات فراغت این گروه سنی باعث شد که سینما رفتن تبدیل به یکی از تفریحات عمومی و متداول آنها شود. طبق تحقیقی که در سال ۱۳۵۱ صورت گرفته «در میان تماشاگران سینما در آن سال‌ها همواره اکثریت از لحاظ سنی با جوانان و از لحاظ جنسی با مردان

بوده است»، به همین جهت گفته شده که «سینما در ایران عمدتاً تفریح مردان جوان بین ۱۵ تا ۲۵ سال بوده است (گزارش فعالیت‌های فرهنگی، ۱۳۵۱).

از اتفاقات مهم سینمای کودک در دهه پنجاه ساخت دو فیلم «شهر قصه» (منوچهر انور / ۱۳۵۲) و «یک اتفاق ساده» (سهراب شهید ثالث / ۱۳۵۲) بود. «یک اتفاق ساده» فیلمی است که به شیوه سینما حقیقت ساخته شده، و مقطعی از زندگی ملال‌آور و معمول یک بچه شهرستانی را بی‌کم و کاست به نمایش می‌گذارد» (امید، ۱۳۷۴: ۶۵۹).

فیلم به زندگی روزانه پسر بچه‌ای می‌پردازد که کارهای مشخصی را به‌طور مداوم در طول شبانه‌روز تکرار می‌کند، با این حال فیلم نه تنها برای کودکان نیست، بلکه حتی درباره کودک هم نیست. فیلم درباره زندگی است، زندگی یکنواخت و تکراری. کودک درون این فیلم به هیچ وجه نمونه و نمادی از کودک جامعه ما نیست، اگر در طبقه‌بندی فیلم آن را به جهت موضوعی، فیلمی با نگره‌های فلسفی قلمداد کنیم، که چندان بی‌راهه نیز نرفته‌ایم؛ آن‌گاه فیلم با توجه به اینکه زندگی روزانه کودکی را به تصویر می‌کشد در نوع فیلم‌های کانونی قرار می‌گیرد. یعنی از نوع فیلم‌های سیاسی یا فلسفی که در آنها از بازیگر کودک بهره برده‌اند؛ به این ترتیب کودکی که در فیلم مطرح شده و مورد بررسی قرار گرفته، نمونه کودکان واقعی نیست.

اما به عکس «یک اتفاق ساده»، فیلم «شهر قصه» در وهله اول ممکن است یک سینما روی عادی را به اشتباه بیندازد: فیلم با نماهایی از ارگ بم شروع می‌شود و قصه‌گو آدم‌های فیلم را معرفی می‌کند و هر یک از بازیگران نیز با گفتاری ریتمیک این معارفه را تکمیل می‌کند.

در «شهر قصه» ناگهان فیل غریبه‌ای وارد می‌شود. حیوانات «شهر قصه»، بسته به

امکانات خود درصدد جلب توجه فیل برمی آیند و با طرح نقشه‌ای در اندازه و جای خرطوم، عاج و اعضای دیگر فیل تغییراتی می دهند و سرانجام به عنوان تعادل و زیبایی، آنها را به یغما می برند. فیل ناگهان درمی یابد که با خوش‌باوری همه چیز حتی هویت خود را از دست داده است.

شهر قصه که قصد داشت از توفیق‌های پیشین داستان‌های عامیانه در قالبی موزیکال در فضایی متفاوت و با کنایه‌های سیاسی و اجتماعی بهره گیرد، به‌رغم داشتن گفتار آهنگین و شخصیت‌های حیوانی، توفیقی حاصل نکرد. منتقدان و صاحب‌نظران هم عموماً به‌رغم اشاره به برخی نکات مثبت فیلم، بر این مطلب تأکید کردند که «شهر قصه آن قدر که باید سینما نیست (امید، ۱۳۷۴: ۶۴۱).

فایل صدای شهر قصه به صورت نوار کاست و سی دی سال‌هاست که در میان مردم دست‌به‌دست می شود و بسیاری افراد که آن را شنیده‌اند، قسمت‌هایی از اشعار آن را از حفظ دارند و تکیه‌کلام‌ها و متلک‌های آن را به‌خوبی می‌شناسند، بچه‌ها هم از گفت‌وگوهای شعرگونه و ریتمیک آن خوششان می‌آید؛ اما ارتباط بچه‌ها با فایل صوتی در همین حد باقی می‌ماند. ظاهراً شنیدن صدا و ندیدن تصویر (چه تئاتر و چه سینما) از شهر قصه تصویر بهتری ارائه می‌دهد، ضمن آنکه بسیاری از کنایه‌های سیاسی و اجتماعی آن مانند دیگر فیلم‌های روشنفکری آن دوره فیلم را میان مخاطب بزرگسال و کودک در نوسان نگه داشته است.

دهه پنجاه از آن نظر در سینمای کودک و نوجوان ایران دهه قابل توجهی است که آنچه در دهه چهل کاشته شد، بایستی در این دهه به بار می‌نشست. انتشار مجلات پیک در شمارگان بالا و پخش وسیع آن در تمامی سطوح مدارس، تأسیس کانون پرورش فکری، برگزاری جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان و آغاز به کار

بخش سینمایی کانون، همه رویدادهایی است که باید به‌زودی منتظر نتایج آن در دهه پنجاه می‌بودیم. اکنون با یک نگاه گذرا به‌خوبی می‌توان روند روزافزون توجه به کودکان و نوجوانان را نسبت به دهه‌های قبل متوجه شد، اما آیا این توجه را در حضور کودکان و نوجوانان در سینمای تجاری هم شاهد هستیم؟

در سال ۱۳۵۰ «روبرت اکهارت» بر اساس «کودک وحشی» ساخته فرانسوا تروفو، فیلم «وحشی جنگلی» را می‌سازد. این فیلم نه به لحاظ هنری و نه به لحاظ تجاری موفقیتی کسب نمی‌کند؛ اما مهم‌تر از آن این است که به شیوه و سبک فیلم‌های پیش از خود، خیلی زود دوران کودکی قهرمان داستان را به پایان می‌برد و کودک از پرده سینما حذف می‌شود. در توضیح چنین فیلمنامه‌ها و نگره‌هایی درباره داستان‌ها شاید بتوان گفت یکی از دلایل اینکه در دهه سی و چهل، در فیلم‌ها، دوران کودکی و نوجوانی بر پرده سینما دوام نمی‌آورد، بر مبنای بحثی که در سطور گذشته مطرح شد، عدم تجربه دوره نوجوانی و باب نشدن بحث پیرامون این دوره سنی بود.

فیلم «کودک وحشی» اگرچه اقتباسی ضعیف از یک فیلم خارجی مشهور و هنرمندانه بود؛ اما به‌واقع در ادامه همان روند سینمای دهه چهل بود: «شروع فیلم با دوران کودکی»، شیوه‌ای که دیگر دوران آن به سر آمده بود و فیلم‌هایی مانند «شهر قصه» و «حسن کچل» نیز نتوانسته بودند از چنان جایگاهی برخوردار شوند که به‌عنوان یک شیوه ادامه یابند. اما در سال ۱۳۵۱ فیلمی ساخته شد که فروش بالای آن توجه همه را جلب کرد. فیلم «بابا نان داد» «با کارکرد هفده میلیون ریال در ۲۱ شب، در صدر فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌های سال قرار گرفت» (مهرابی، ۱۳۶۸: ۴۰۷).

بازیگر اصلی این فیلم یک کودک بود و ماجراها نیز حول و حوش او شکل گرفت. این رویداد برای اولین بار در سینمای تجاری اتفاق می‌افتد. پیشاپیش گفته

شود که این فیلم ادامه همان فیلمفارسی است، با همان ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی که از فیلمفارسی سراغ داریم: رقص، آواز، کافه، آدم پولدارهای بد، آدم فقیرهای الکلی خوش، زد و خوردهای مخصوص فیلمفارسی و ... ؛ اما همین فیلم خصوصیتی دارد که می‌تواند بیننده منتقد را متوجه فاصله گرفتن آن از فیلم‌های دهه چهل کند. فیلم داستان پسر بچه‌ای است که توسط نامادری‌اش سر راه گذاشته می‌شود. نوازنده فقیر و دوره‌گردی او را می‌یابد، بزرگش می‌کند و تعلیمش می‌دهد. کودک مستعد است و به‌زودی موقعیت خوبی به دست می‌آورد و پولدار می‌شود. نامادری برای داشتن یک پسر پولساز مدعی می‌شود؛ که پسرش دزدیده شده، اما ادعایش نتیجه‌ای نمی‌دهد و پسر به پدر واقعی‌اش سپرده می‌شود: پسر که به نوازنده دوره‌گرد علاقه‌مند شده، مجدداً نزد او باز می‌گردد.

پدر و پسر در این فیلم با دلیل و بی‌دلیل حدود هشت آهنگ اجرا می‌کنند. آنچه به‌عنوان خلاصه داستان فیلم در سطرهای بالا نگاشته شد، تعبیری است که ما از قصه داریم؛ اما در واقع فیلم از فیلمنامه به معنای مرسوم امروزی‌اش برخوردار نیست؛ ماجرا با سر راه گذاشتن نوزاد شروع می‌شود؛ اما داستان فیلم فاقد گره‌ای است که بیننده را مشتاق به دیدن ادامه فیلم کند. با این حال آنچه باعث می‌شود این فیلم در سال ۱۳۵۱ پرفروش‌ترین فیلم سال شود، علاوه بر بحرانی که بر سینمای آن سال حاکم است و هیچ فیلمی شرایط فروش مناسب را به دست نمی‌آورد، متفاوت بودن این فیلم است و می‌توان درباره آن گفت نه تنها مسائل حول و حوش کودک می‌چرخد؛ بلکه زاویه نگاه نیز بیشتر متوجه کودک است تا بزرگ‌ترها. بچه به هیچ وجه مستمسکی برای رسیدن پدر و مادر به یکدیگر نیست. حتی بهانه عشق و عاشقی بین دو نفر هم نمی‌شود. در پایان فیلم هم نزد خانواده‌اش باز نمی‌گردد. این فیلم به‌رغم همه

ضعف‌هایش، به‌طور ناخودآگاه تصویری از کودک، زندگی و خانوادهٔ مدرن را به نمایش می‌گذارد: بچهٔ سرراهی، خانوادهٔ فروپاشیده، آدم‌های بی‌هویت و بچه‌ای که نمی‌خواهد به دامن خانواده بازگردد.

همین کارگردان، بعد از موفقیتی که با این فیلم به دست می‌آورد به سراغ نوجوانان می‌رود:

دختری، شانزده سال دارد؛ اما در این سن و سال به دفعات مورد تهدید افراد اجتماع قرار می‌گیرد و درگیر ماجراهایی خطرناک می‌شود. با این حال او سعی می‌کند مقاومت کند؛ ولی با تصادف پدرش همهٔ امیدهایش از بین می‌رود. مورد تجاوز قرار می‌گیرد و باردار می‌شود و پس از مدتی تردید در بازگشت نزد خانواده، سرانجام با ازدواج با یک کارگر ساده به زندگی‌اش مسیری تازه و امیدبخش می‌دهد.

امان منطقی فیلم دیگری نیز در ۱۳۵۱ با نام «آب‌نبات چوبی» عرضه کرد که به برخورد دو نسل می‌پرداخت. فیلم، کار ناموفقی بود و منطقی با انتخاب بد بازیگران و پرداخت کشادارش سبب عدم توفیق آن گردید (امید، ۱۳۷۴: ۶۰۸).

پس از آن، براساس فرمول جدید یافته شده که برگرفته از فیلم «پسر بچه» اثر چارلی چاپلین بود، کارگردان‌های دیگر شروع به فیلمسازی کردند. این فرمول بر مبنای درک درستی از شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه نبود، آنها فقط ظاهر فیلم را دیده بودند: یک بازیگر بزرگسال (رضا بیک ایمان وردی) + یک بازیگر کودک.

فیلم‌هایی چون: «کاکاسیاه» (امیر شروان / ۱۳۵۱)، «محبوب بچه‌ها» (جواد طاهری و رضا بیک ایمان‌وردی / ۱۳۵۲) موفقیتی به دست نیاوردند و دوباره همان کارگردان فیلم «بابا نان داد» در سال ۱۳۵۳ در جست‌وجوی یافتن راه‌حل مناسبی برای ساخت یک

فیلم پرفروش، دوباره به همان فرمول بیک ایمان وردی + کودک می‌رسد (می‌روم بابا بخرم) (امان منطقی / ۱۳۵۳).

شهرام که پدر ندارد به پهلوان دوره‌گردی (آقا رضا) دل می‌بندد و در تصویرش او را پدر خود می‌بیند. مادر شهرام، وقتی از این علاقه پسرش آگاه می‌شود، پهلوان را از ادامه دوستی با پسرش منع می‌کند. شهرام از آن پس بیمار می‌شود و چون بیماریش شدت می‌گیرد، شیرین به دنبال پهلوان می‌رود و بدین ترتیب رضا جای پدر شهرام را می‌گیرد.

شهرام ثمنی‌پور بازیگر کودک این فیلم، طی همین سال‌های دهه پنجاه است که بین سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۶ در نزدیک به بیست فیلم بازی می‌کند. دروغگوی کوچولو، این دست کجه، خداحافظ کوچولو و مادر دوستت دارم از جمله این فیلم‌هاست.

در دهه پنجاه چند فیلم دیگر که در آنها کودکان حضور دارند، در عرصه سینمای تجاری ساخته می‌شود: جنگجویان کوچولو (اسماعیل کوشان / ۱۳۵۲)، خداحافظ کوچولو (رضا عقیلی، ۱۳۵۴) دل‌تک (قدرت‌الله احسانی / ۱۳۵۵).

ماجرای فیلم جنگجویان کوچولو در زمانی می‌گذرد که «روم» خراج‌گذار دربار ایران بوده است. رومی‌ها در فرصتی که به دست می‌آورند سعی می‌کنند یکی از شهرهای بدون محافظ ایران را تصرف کنند؛ اما نوجوانان این شهر نقشه رومی‌ها را خنثی می‌کنند.

در این فیلم بازیگران فقط کودک هستند، اما از شخصیت کودک خبری نیست، همان دردی که سال‌های سال سینمای تجاری ایران گرفتار آن بوده است. این فیلم نیز اتفاق جدیدی برای سینمای کودک و نوجوان محسوب نمی‌شود.

یکی از دو فیلم دیگر در ادامه فیلم‌های کودک و نوجوان عرصه فیلم فارسیاست و حتی از همان فرمول‌های رایج فیلم‌فارسی در آن استفاده می‌شود، درست مثل فیلم «بابا نان داد»؛ شاید حتی بیشتر، و این را از خلاصه داستان هم به‌خوبی می‌توان دریافت:

دلّک: دختر پرورشگاهی وقتی رقاصه‌ای را می‌بیند او را دقیقاً همان می‌یابد که در رؤیایش به‌عنوان مادر به او فکر می‌کرد. در همین زمان یک خانواده اشرافی دخترک را به فرزندی پذیرفته و به خانه‌شان می‌برند. اما دخترک از خانه آنها می‌گریزد و با عکسی که از رقاصه در اختیار دارد به جست‌وجوی او می‌پردازد

اما خداحافظ کوچولو شرایطش اندکی متفاوت است: رقاصه ندارد اما مادر بچه، خواننده کاباره است. جاه‌طلبی و اندوختن مال، مادری را که خواننده معروفی است از توجه به تنها فرزندش باز می‌دارد تا جایی که پسرک از فرط غم و تنهایی دچار بیماری شدیدی می‌شود و خطر مرگ برایش پیش می‌آید. مادر به موقع متوجه اشتباه خود شده، حرفه‌اش را ترک می‌کند و سعی می‌کند گذشته خویش را جبران کند

اگر سینمای تجاری در سال‌های دهه پنجاه همچنان فیلم‌هایی با مشخصه‌های فیلم‌های دهه سی را با اندکی تغییر بازسازی می‌کرد و هیجان‌زده و بی‌منطق استفاده از بازیگر نقش کودک را تجربه می‌کرد، سینمای روشنفکری اما بدون تماشاگر، با سرمایه دولتی راه خودش را می‌رفت. با این حال تعداد فیلم‌های روشنفکری که در سینمای غیردولتی ساخته می‌شدند نه آن‌قدر بودند که سینمای تجاری را تحت تأثیر قرار دهند و نه آن‌قدر مخاطب داشتند که بر کل جریان سینمای کشور تأثیر بگذارند یا آن‌قدر از گیشه کسب درآمد داشته باشند که بتوانند بدون اتکا به کمک‌های دولت به راهشان ادامه دهند.

شرایط برای رشد طبیعی سینمای روشنفکری که زیر نگاه مستقیم حکومت رشد می‌کند، مسلماً مهیا نیست. این سینما، سینمای کجدار و مریزی خواهد بود که دولت با قطع کمک‌های خود می‌تواند در یک چشم برهم زدنی آن را نابود کند. مشکل دیگر چنین سینمایی آن خواهد بود که هرگز نمی‌تواند آنچه را واقعاً فکر می‌کند به نمایش

بگذارد و همواره برای فرار از ممیزی و بیان ایده‌هایش به دنبال زبانی نامستقیم می‌گردد. حکومت اختناق، روشنفکران را که ارتباطشان با مردم گسیخته شده وادار به زندگی خاص، محفلی و زیرزمینی می‌کند. رژیم به بهانه ترس از مبارزات چریکی که پیش از دهه پنجاه شروع شده بود، کوشید فعالیت‌های ادبی-هنری را بیشتر از گذشته تحت نفوذ خود بگیرد و با راه انداختن جریان‌های فرهنگی بی‌خطر یا کم‌خطر مانع حرکت‌های فرهنگی اصیل شود تا بدین وسیله از انعکاس واقعیت‌ها در آثار هنری جلوگیری کند؛ اما هیچ مانعی بر سر راه ساخت فیلم‌های مبتذل یا همان فیلمفارسی نبود و آنها در سال‌های دهه پنجاه برای فروش بیشتر انگشت بر مسائل عاطفی نوجوانان و جوانان گذاشته بودند.

اما چرا در سال‌های ۵۰ مسائل عاطفی جوانان در سینمای ایران عمده شد؟ بررسی شرایط اجتماعی سال‌های ۵۰ رشد جوانان شهری را به‌عنوان یک گروه عظیم کار و تقاضا نشان می‌دهد، جوانان نیروهای بالقوه انقلابی را تشکیل می‌دادند، آنها خواست‌ها و نیازهای جوامع شهری را داشتند. جامعه آماری شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۵۵ نشان می‌دهد که سالیانه ۴۸ میلیون نفر، در تهران به سینما می‌رفتند درحالی‌که ۷۶ درصد تماشاگران سینما بین ۱۵ تا ۳۰ ساله بودند. بنابراین ۳۶ میلیون و چهارصد و هشتاد هزار جوان سالیانه به دیدن فیلم‌ها می‌شتافتند و این نیروی مخاطب عظیمی بود (تهامی نژاد، ۱۳۶۵: ۱۹۰).

مهاجرت از روستاها به شهرها بیداد می‌کرد و درصد رشد شهرنشینی سال به سال بیشتر می‌شد: «نسبت جمعیت شهری به کل جمعیت کشور در سال ۱۳۳۵ به ۳۱/۴ درصد و همین نسبت در سرشماری ۱۳۴۵ به ۳۸ درصد رسید و طبق سرشماری ۱۳۵۵، ۵۱ درصد جمعیت کشور در شهرها زندگی می‌کردند».

در چنین شرایطی از اول فروردین ۱۳۵۰ تا آخر اسفند ۱۳۵۷، در مجموع ۵۰۴ فیلم ایرانی بر پرده رفت. در این دهه تولید فیلم بسیار بالا بود و به بالاترین حد خود در تاریخ سینمای ایران رسید. در سال ۱۳۵۰، ۸۰ فیلم، سال ۱۳۵۱، ۹۰ فیلم و در سال ۱۳۵۲، ۸۲ فیلم تولید شد. اما بالاخره بحران به سراغ سینمای ایران آمد. کمترین میزان تولید و نمایش فیلم ایرانی مربوط به دو سال آخر پیش از انقلاب است. در سال ۱۳۵۶، ۱۱ فیلم تولید و ۴۶ فیلم برای بار اول به نمایش درآمد و در سال ۱۳۵۷، ۳۰ فیلم تولید و ۱۸ فیلم برای اولین بار اکران شد. از سال ۱۳۵۰ بحران مالی به تدریج گریبانگیر سینمای فارسی شد و این بحران در سال ۱۳۵۶ به اوج خود رسید. درواقع قبل از آنکه سالن‌های سینما به آتش کشیده شوند، خود با بی‌تدبیری خویش، خود را به آتش افکندند.

بخش پنجم

پس از انقلاب (۱۳۷۲ تا ۱۳۷۵)

همه آنچه می خواستیم /

همه آنچه داشتیم

فصل چهاردهم

سال‌های آشفته

سال ۱۳۵۸ در عرصه ادبیات کودک و نوجوان، هم‌زمان با آزادی چاپ و نشر، انتشار جزوات و کتاب‌های جلد سفید بی‌نام و نشان بسیاری را شاهد هستیم که در قالب داستان یا شعر، پیام‌های آشکار و پنهان سیاسی را به مخاطبان خود می‌دادند. در عرصه مطبوعات کودک به‌جز *خبرنامه شورای کتاب کودک* که پیش از انقلاب انتشار آن آغاز شده بود، نشریه دیگری درباره ادبیات کودک منتشر نمی‌شد. هرچند مجلات فراوانی برای بچه‌ها عرضه شده بودند که بیشتر وابسته به گروه‌های مختلف سیاسی بودند. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تنها نهاد رسمی متولی کتاب‌های کودکان درگیر مسائل سیاسی و اداری بود (کاشفی خوانساری، ۱۳۸۳: ۲۵).

پس از پیروزی انقلاب، بعضی از سازمان‌ها و نهادها مانند رادیو و تلویزیون و مؤسسات خبری و روزنامه‌نگاری مانند مؤسسه کیهان و اطلاعات از چنان حساسیتی برخوردار بودند که می‌بایست در هر شرایط به کار خود ادامه می‌دادند. به همین دلیل برنامه‌های کودک تلویزیون و رادیو به‌طور مرتب پخش می‌شد. اما نهادی مانند کانون پرورش فکری برای راه‌اندازی مجدد فرصت بسیار داشت. مرکز انتشارات کمک

آموزشی نیز که پیش از انقلاب چندین نشریه برای سنین مختلف در شمارگان بالا منتشر می‌کرد، عجله‌ای برای راه‌اندازی‌اش وجود نداشت و از آن گروه تنها مجله نوجوان که در حقیقت ادامه پیک نوجوان پیش از انقلاب بود، زیر نظر محمود حکیمی و ایران گرگین منتشر می‌شد. این مجله نیز در سال ۱۳۶۰ تعطیل شد تا یک سال بعد که انتشارات کمک آموزشی (وابسته به آموزش و پرورش) سر و سامان می‌گیرد و مجلات پیک تجدید حیات می‌شوند.

مؤسسه اطلاعات و کیهان که در موقعیت ویژه‌ای از نظر اطلاع‌رسانی قرار داشتند، توانستند بدون وقفه به انتشار نشریات خود ادامه دهند. هر دو مؤسسه دارای مجلاتی برای کودکان و نوجوانان بودند که مجله اطلاعات دختران و پسران تا سال‌ها بعد افتان و خیزان منتشر شد، اما کیهان بچه‌ها به سردبیری وحید نیکخواه‌آزاد خیلی زود راه خود را یافت و همچنان به‌عنوان ماندگارترین و محبوب‌ترین مجله هفتگی کودکان و نوجوانان باقی ماند. کیهان بچه‌ها به دلیل سابقه و شهرتی که داشت و نیز به دلیل ماه‌ها انتشار شماره‌های جدید بعد از انقلاب، کم‌کم از شمارگان قابل توجهی برخوردار شد. کیهان بچه‌ها (به‌عنوان یک نمونه از مجله کودکان قبل از انقلاب) که در فاصله سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۵ بیش از ۸۳ درصد مطالب آن ترجمه بود (حسین زاده، ۱۳۷۰، ج اول: ۱۲۰ - ۱۳۳)، بعد از انقلاب تبدیل به مجله‌ای شد که اغلب مطالب آن تألیفی بودند و در سال ۱۳۵۸ شمارگان آن بیش از ۴۵ هزار نسخه بود. از نیمه دوم سال ۱۳۵۸ سردبیری آن به داریوش نوروژی سپرده شد و کیهان بچه‌ها تبدیل به پایگاه و محفلی برای شاعران و داستان‌نویسان کودک و نوجوان شد که علاوه بر چاپ مطالب خود، به‌طور هفتگی در محل مؤسسه کیهان گرد می‌آمدند و طی جلساتی اشعار و داستان‌های

نوشته شده را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند. اغلب این افراد به‌رغم جوان بودن، دارای شناختی علمی و تخصصی بالا دربارهٔ کودکان و نوجوانان بودند. در واقع این افراد، مجموعهٔ نویسندگان و شاعرانی بودند که نه به‌طور مطلق؛ اما بخش وسیعی از مراکز هنری و فرهنگی مثل گروه‌های کودک و نوجوان تلویزیون، رادیو و بعدها مجلات رشد (همان مجلات پیک قبل از انقلاب) و مراکز فرهنگی دیگری از این دست را در اختیار داشتند یا در آنها به‌عنوان کارشناس و صاحب‌نظر به‌طور فعال مشغول به کار بودند. در سایهٔ چنین فعالیت گسترده‌ای علاوه بر کشف استعدادهای جوان و تعلیم آنها، شمارگان کیهان‌بچه‌ها در سال ۱۳۶۱ به ۳۲۰ هزار نسخه رسید. در مقالهٔ «گزارش بررسی کتاب‌های سال ۵۸» که در شمارهٔ دوم و سوم گزارش شورای کتاب کودک در سال ۱۳۵۹ آمده، وضعیت کتاب را در آن سال چنین بیان می‌کند:

سال ۱۳۵۸، سال امید، سال تکاپو ... سیر صعودی انتشار کتاب در سه سال اخیر و پس از انقلاب، حکایت از یک خیز بزرگ دارد ... داستان همچنان بخش بزرگ خواندنی‌های کودکان را تشکیل می‌دهد ... به شعر هنوز هم توجه چندانی نمی‌شود ... کتاب‌های نویسندگان ایرانی همهٔ حدود سالیان گذشته را درهم شکسته است و نسبت ترجمه و تألیف را معکوس ساخته است ... تعداد کتاب‌هایی که به فهرست کتاب‌های مناسب شورا راه یافته، نشانگر پایین بودن کیفیت کتاب‌ها در سال ۱۳۵۸ است ... اگر بگوییم نویسندگان و ناشران در سال ۱۳۵۸ همچون نهال‌های تازه، پس از باران ناگهانی بر سرزمین شخم‌خوردهٔ انقلاب رویده‌اند، گزاف نگفته‌ایم. بیش از ۱۵۰ نویسنده و ۸۰ نامهٔ کتاب نوشته و منتشر کرده‌اند. اگر آن پیچک‌های مودی که ماروار دور تا دور نهال‌ها را می‌گیرند و آنها را خشک می‌کنند بگذارند، امکان رشد و تکامل و دگرگونی بیشتری در ادبیات کودکان کشور

ما به وجود آمده است. سال ۱۳۵۸ را سال عطش پایان‌ناپذیر به مطالعه نیز

می‌توان شمرد. شمارگان کتاب‌ها از سه و پنج هزار به ۳۵ هزار رسید...

فضای فرهنگی سال ۱۳۵۹ از جنبه‌های گوناگون با سال قبل متفاوت شد. از سویی با شکل‌گیری بسیاری از نهادهای قدرت و تثبیت حاکمیت، از آشوب‌ها کاسته شده بود و از سوی دیگر شاهد رویدادهای متنوعی در عرصه فعالیت‌های فرهنگی و هنری برای کودکان و نوجوانان هستیم. نخستین شماره «جنگ سوره، بچه‌های مسجد» در این سال منتشر شد. این گاهنامه در سال‌های بعد تبدیل به یکی از مهم‌ترین نشریات نقد کتاب برای نوجوانان شد. «سوره: بچه‌های مسجد» از شماره سوم به‌طور رسمی به حوزه هنری انتقال یافت و برخی شماره‌های آن حتی به چاپ پنجم و شمارگان ۳۰۰ هزار رسید.

سال ۱۳۵۹ به نوعی تثبیت مسئولان کانون پرورش فکری است، آنها به‌عنوان اولین گام، همایش پنج روزه «زبان و ادبیات کودکان و نوجوانان» را برگزار می‌کنند. در سال ۱۳۶۱ انتشارات کمک آموزشی که مدت‌هاست هیچ‌گونه فعالیتی ندارد با مدیریت محسن چینی‌فروشان فعال می‌شود و مدیر مسئول نشریات پیک که حالا دیگر به رشد تغییر نام داده‌اند به مصطفی رحماندوست سپرده می‌شود. مجلات رشد نوآموز، دانش‌آموز، نوجوان، جوان و معلم به‌طور منظم منتشر می‌شوند. سردبیری این نشریات را شهلا بارفروش، داریوش نوروزی، جواد ناطق‌پور، سیدمهدی شجاعی و محمود گلزاری به عهده داشتند.

مجلات رشد که در مراکز آموزشی وزارت آموزش و پرورش توزیع می‌شدند، از شمارگان بالایی برخوردار بودند و طی نه ماه سال تحصیلی، هر ماه یک شماره منتشر می‌شد. با گذشت زمان کم‌کم مراکز و سازمان‌های دیگر نیز در این زمینه

فعال شدند و مراکزی مانند سپاه پاسداران و بنیاد شهید نیز دست به انتشار مجلاتی برای کودکان و نوجوانان زدند. با اندکی تأخیر نسبت به سازمان‌های دیگر، قانون پرورش فکری نیز فعالیت‌هایش را آغاز کرد و خیلی زود تعداد ناشران کودک و نوجوان بخش خصوصی که از کمک‌های دولتی برخوردار بودند رو به فزونی نهادند. سال‌ها بعد (۱۳۶۷) یکی از محبوب‌ترین مجلات نوجوانان به نام *سروش نوجوان* به سردبیری قیصر امین‌پور، فریدون عموزاده خلیلی و بیوک ملکی از طرف انتشارات سروش منتشر شد. در سال ۱۳۶۲ نخستین دوره کتاب سال جمهوری اسلامی برگزار شد و در رشته‌های ترجمه و تألیف در مقاطع سنی کودک و نوجوان، کتاب‌هایی برگزیده شدند.

بسیاری از روزنامه‌هایی مانند *کیهان*، *اطلاعات*، *جمهوری اسلامی*، *صبح آزادگان* و بعدها *سلام* به‌طور منظم مطالبی درباره یا برای کودکان به‌طور هفتگی در صفحات روزنامه می‌گنجاندند.

اما در عرصه سینما وضع به گونه دیگری است. در شرایطی که تولید در سینمای ایران به دلیل وضعیت بی‌ثبات سیاسی و اجتماعی تقریباً متوقف شده و بخش قابل ملاحظه‌ای از سالن‌های نمایش در جریان درگیری‌های انقلاب سوخته، اما به دلیل فضای باز سیاسی و نبود نظارت قوی و تأثیرگذار، تعداد زیادی فیلم در سینماها به نمایش درمی‌آید. عموم این فیلم‌ها، فیلم‌های ایرانی پیش از انقلاب یا خارجی هستند که صحنه‌های رقص و آواز و روابط جنسی و رفتارهای غیراخلاقی آنها حذف شده است. حتی در پاره‌ای از این فیلم‌ها با تغییراتی که در دوبلاژ فیلم‌ها داده شده بود، معنا و مضمون جدیدی به فیلم تحمیل شده بود تا در شرایط پس از انقلاب قابل نمایش باشد.

پس از پیروزی انقلاب علاوه بر بخش خصوصی که کم و بیش فیلمسازی را شروع می‌کند، سیمای جمهوری اسلامی از نخستین سازمان‌هایی است که دست به ساخت فیلم داستانی بلند (رسول پسر ابوالقاسم، داریوش فرهنگ / ۱۳۶۰؛ خانه آقای حقدوست، محمود سمیعی / ۱۳۶۰؛ جستجو، امیر نادری / ۱۳۶۰) می‌زند. بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان که از سازمان‌هایی است که بعد از انقلاب به وجود آمده، در سال ۱۳۵۹ نخستین فیلم سینمایی (خونبارش، امیر قویدل) خود را می‌سازد. جاده (محمدعلی سجادی / ۱۳۶۱) نیز نخستین فیلم بلند اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. حوزه اندیشه و هنر اسلامی نیز در سال ۱۳۶۱ فیلم «توجیه» به کارگردانی منوچهر حقانی‌پرست را تولید می‌کند. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بعد از تولید چندین فیلم کوتاه، در سال ۱۳۶۱ «کودک و استثمار» (محمدرضا اصلانی) را که فیلمی مستند است می‌سازد. بدین ترتیب سازمان‌هایی که داعیه‌ای در زمینه فیلمسازی دارند فعال می‌شوند. اما رقابت تنها در عرصه فیلمسازی نیست.

در بین نیروها و ارگان‌های اجرایی جدید کشور کشمکش‌های آشکار بر سر نظارت و کنترل سینما و چرخه فیلمسازی در جریان بود. این کشمکش‌ها و اعمال نفوذها، بیش از آنکه قانونمند باشد، سلیقه‌ای بود و از طریق بیانیه‌ها و نامه‌های منتشر شده در مطبوعات صورت می‌گرفت. معدود فیلم‌هایی که در طول چهار سال تحت پس از انقلاب تولید شد، متأثر از فضای موجود، عموماً آثار سیاسی و شعاری بود (دادرش، ۱۳۸۴: ۲۸).

در سال ۱۳۶۳ «مترسک» (حسن محمدزاده) اکران می‌شود. یک داستان خانوادگی که نقش اول آن را یک نوجوان به عهده دارد. فیلم، داستان پسر بچه‌ای است که بی‌جهت از نامادری‌اش می‌ترسد و در پایان متوجه اشتباهاتش می‌شود. این فیلم در جشنواره فیلم

فجر سال ۱۳۶۴ مورد توجه هیأت داوران قرار می‌گیرد و جایزهٔ بهترین فیلم، بهترین بازیگر خردسال و بهترین بازیگر نقش دوم زن را به دست می‌آورد.

پس از پیروزی انقلاب و در همان سال‌های اولیه، ساخت فیلم‌های کودک و نوجوان آغاز می‌شود. دلیل چنین رویدادی می‌تواند مسائل گوناگونی باشد:

در عرصهٔ سینما، یکی از متداول‌ترین موضوعات مورد توجه تهیه‌کنندگان و کارگردان‌ها، موضوع خانواده است. دلیل آن هم این است که این نوع فیلم‌ها کمتر گرفتار تیغ سانسور می‌شوند. اولین سال‌های پس از انقلاب به دلیل جو حاکم بر دیدگاه‌های عامهٔ مردم و بر سرکار آمده دولت‌مردانی که دغدغهٔ اصلی آنها مسائل دینی و اخلاقی و رعایت ارزش‌های اسلامی در فیلم‌ها بود، فیلمسازان هنوز فرصت انطباق ذهنیت خود با خواسته‌های مسئولان را درنیافته بودند و در عرصهٔ سینما بسیار دست به عصا حرکت می‌کردند و روی آوردن به مضمون‌های بی‌خطر و کم‌تنشی چون خانواده و کودک برای آنها در اولویت کاری قرار داشت؛ البته این تنها حسن فیلم‌های خانوادگی نیست. مقبولیت عمومی و کهنه و کلیشه نشدن آنها دلیل دیگر روی آوردن فیلمسازان به این موضوع است.

یکی دیگر از دلایل روی آوردن فیلمسازان به ساخت فیلم‌های کودک و نوجوان، سابقه‌ای بود که از ساخت این نوع فیلم‌ها در ایران وجود داشت. این سابقه علاوه بر نشان دادن یک راه پیموده شده به علت حسن سابقه، از اعتبار کافی نیز برخوردار بود و این اتفاقی بود که با وجود رشد شگفت‌انگیز ادبیات کودکان، در این عرصه رخ نداده بود. نویسندگان و شاعران کودک و نوجوان همواره از اینکه افراد کم‌اطلاع آنها را در مقایسه با نویسندگان و شاعران زمینه‌های بزرگسالان کم‌اهمیت‌تر ارزش‌گذاری می‌کردند، گلایه داشتند. سبک و سیاق فیلمسازی در

کانون پرورش فکری، اگر باعث ساخت فیلم‌های در خور توجهی برای کودکان و نوجوانان نشد، به دلیل نگرش سیاسی-اجتماعی و روشنفکرانه باعث دگرگون شدن نگاه به سازندگان فیلم‌های کودکان شد. تا پیش از آن، آموزگاران کودکان و افراد دیگری مانند فیلمسازان، نویسندگان، شاعران و روزنامه‌نگاران عرصه کودکان به اندازه همکاران خود در سطوح بزرگسال مورد توجه و عنایت نبودند.

با این حال برای تبدیل فیلمسازی گاه‌گذاری برای کودکان و نوجوانان به یک روند مستمر و پویا این دو رویداد کافی نبود؛ زیرا یکی از توقعات این بود که فیلمسازان ساخت فیلم‌های به بهانه کودک و نوجوانان را رها کنند و به ساخت فیلم‌های برای کودکان و نوجوانان که در خور فهم آنان است روی آورند و البته تلاش کنند که با این شرایط چیزی از اهمیت و اعتبار خود به‌عنوان یک فیلمساز نکاهند. در وهله اول چنین به نظر می‌آید که ساختن چنین فیلمی یعنی جمع اعداد؛ ساخت فیلم برای کودکان و نوجوانان، در خور فهم آنان، مورد علاقه آنها و در عین حال از نظر هنری در سطح بالا و ارزشمند! مسلم است که در این میان یکی از اهداف بالا، قربانی اهداف دیگر خواهد شد و هنگامی که ساخت چنین فیلمی در عرصه سینمای تجاری رخ دهد، آنچه قربانی می‌شود ارزش‌های هنری است، ضمن اینکه بعد از دست زدن به چنین کاری و قربانی کردن ارزش‌های هنری فیلم به پای منافع تجاری آن، هیچ تضمینی برای پرفروش بودن فیلم وجود ندارد.

بنیاد سینمایی فارابی برای گشودن دروازه‌های فیلمسازی در عرصه سینمای کودک و نوجوان باید دست به کاری می‌زد و به تهیه‌کنندگان، فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان نشان می‌داد که چنین چیزی امکان‌پذیر است.

فصل پانزدهم

کودکان سیاسی

سال‌های اختناق پیش از انقلاب چنان عرصه را بر هنرمندان تنگ کرده بود که در سال‌های آغازین پس از پیروزی انقلاب بسیاری از آنها به مضمون‌هایی که آن سال‌ها فرصت ساختش را نیافته بودند، باز می‌گشتند. اما دریغ که آن سال‌ها گذشته بود و مضامینش را نیز با خود برده بود. فضای سیاسی و اجتماعی کشور دگرگون شده بود و حتی اگر قرار بود هنرمندان به موضوعات سیاسی یا اجتماعی بپردازند، می‌بایست به دنبال مضمون‌های جدیدی بگردند و از نگاه تازه‌ای آنها را بنگرند. مضامین سیاسی خیلی زود کهنه می‌شوند و به همین دلیل هم وقتی سینماگران پس از انقلاب به سراغ آنها رفتند، حرف‌هایشان چندان تازه نبود و با استقبال مردم هم مواجه نشد.

البته فقط فیلمسازان نبودند که می‌کوشیدند مانند دیگر هنرمندان در عرصه‌های سیاسی و انقلابی برای کودکان و نوجوانان دست به تجربه بزنند، بلکه فضای آن سال‌ها به گونه‌ای بود که منتقدان نیز به‌عنوان زبان‌گویای جامعه سعی داشتند که از کوچک‌ترین نشانه‌های درون فیلم به معانی سیاسی آن دست یابند. فیلم‌ها، داستان‌ها و آهنگ‌ها همه تبدیل به سیاستمداران کهنه‌کاری شده بودند که می‌بایست منتقد و

تماشاگر از پوسته ظاهری آنها بگذرد و خود را به کنه معنای سیاسی اثر هنری برساند؛ حتی اگر آن اثر هنری فیلمی برای کودکان باشد. این چنین است که «وحشت موش‌ها از حمله گربه سیاه بدجنس به شهر آنها و لزوم حفظ اتحاد و اتفاق برای مغلوب کردن او، توصیف جنگ ایران و عراق به زبان ساده» (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۸۵) تعبیر می‌شود.

سیاسی و جنگی دیدن فیلم شهر موش‌ها، موضوعی نیست که فقط به ذهن تحلیل‌گر سینمای سیاسی رسیده باشد و اگر چنین نکته‌ای در سال ۱۳۸۱ که سال‌هاست جنگ پایان یافته، باز هم می‌تواند مورد توجه و دقت قرار گیرد، طبیعی است که در سال ۱۳۶۴، سال نمایش فیلم به مراتب موجه‌تر به نظر می‌رسد. منتقد سینمایی کیهان در نقد فیلم شهر موش‌ها می‌نویسد:

فیلم دو سه پیام اصلی دارد:

اول این‌که: به محض بروز خطر یا نزدیک شدن دشمن فرار را برقرار ترجیح دهید و اصلاً به فکر چاره‌اندیشی و مقابله برنیاید که جز اتلاف وقت ثمری ندارد. به هنگام فرار هم حتماً رقص و آواز مفصل را فراموش نکنید که در واقع باطل السحر دشمن همین‌هاست به اضافه ترقه و فشفه‌بازی!

دوم این‌که: حتماً به شهری پراز نور، پراز گیلان و انگور بروید و کاریتان هم نباشد که این شهر در ایران است یا در فرنگستان و یا این‌که برای که، به وسیله که، چرا و چگونه ساخته شده است. کنجکاو می‌موند.

سوم این‌که: بیهوده به زور بازوی پهلوان «خودی» امید نبندید، در عوض به ضرب شست سامورایی ژاپنی دلسوز و خیرخواه، موشیرو می‌شونه، دل قرص دارید که به هنگام سختی و گرفتاری، حلال مشکلات و ناجی واقعی، هم/وست! (امید، ۱۳۶۸: ج ۲، ۳۱۸).

فیلم «باشو غریبه کوچک» نیز با همین نگاه مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد و به علت حضور پسر بچه‌ای که از مناطق جنگی جنوب گریخته و خود را به شمال ایران رسانده و پیامدهای این گریز، مجوز نمایش نمی‌گیرد. فیلم «کلید» (ابراهیم فروزش، ۱۳۶۵) نیز با همین نگاه تجزیه و تحلیل می‌شود:

*مایه اسارت کودک / انسان در کلید ترکیب روشن‌تری یافت. مادر در
را قفل می‌کرد و پسرک چهار ساله و برادر نوزادش را به سان دو اسیر تنها
می‌گذاشت. پرنده‌ای در قفس در بسیاری از نماها قرینه تصویر پسرک را
می‌ساخت. تلاش پسرک برای یافتن کلید در اصلی، تقلائی دست‌یابی به
آزادی بود که بزرگسال‌ها از او دریغ می‌کردند. هر یک از شخصیت‌های
بزرگسال، نماینده یکی از قشرهای جامعه بودند (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۳).*

به نظر نمی‌رسد که بیضایی در «باشو غریبه کوچک»، مهرجویی در فیلم «حیات پستی مدرسه عدل آفاق» (و نه در فیلم «مدرسه‌ای که می‌رفتیم»)، فروزش در فیلم «کلید» یا امیر نادری در فیلم «دونده» به مضامین سیاسی و اجتماعی اشاره‌ای نداشته‌اند؛ اما مشکل در نگاه تک‌بعدی و صرفاً سیاسی دیدن فیلم‌هاست. تب سیاسی جامعه چنان بالا بود که منتقدان و روزنامه‌نگاران مانند مأموران ممیزی به نظاره فیلم‌ها می‌نشستند و تعبیر آنها از کوچک‌ترین اشاره سیاسی و اجتماعی در فیلم، نابودی کل انقلاب بود.

چندسالی گذشت تا تب سیاست در جامعه اندکی فروکش کرد، یکی از دلایل آن از ره رسیدن جنگ بود. با حمله نیروهای عراقی در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ تب جنگ بالا گرفت و سیاست جای خود را به جنگ داد و ساخت فیلم‌های سیاسی برای کودکان و نوجوانان نیز با فیلم‌های جنگی که کودکان و نوجوانان در آنها نقش چشمگیری داشتند، عوض شد. در همان سال‌های نخست پس از انقلاب (۱۳۵۹) و در فضای تب‌آلود سیاسی آن برهه

بود که کانون پرورش فکری نخستین فیلم سینمایی خود را ساخت. این فیلم «حیات پشته‌ی مدرسه عدل آفاق» بود که به کارگردانی داریوش مهرجویی در سال ۱۳۵۹ ساخته شد؛ اما به فیلم اجازه نمایش داده نشد و سال‌ها بعد (۱۳۶۷) نسخه جرح و تعدیل‌شده‌ای از آن با نام «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» اکران شد.

فیلمی که حضور نوجوانان در آن چندان ربطی به کودکان و نوجوانان ندارد و مضمون سیاسی آن متأثر از فضای سیاسی حاکم بر جامعه آن روز است. اما نه تنها «مدرسه‌ای که می‌رفتیم»، بلکه بسیاری فیلم‌های دیگر نیز که در همان سال‌ها ساخته می‌شوند، از همین رویه پیروی می‌کنند.

داستان «حیات پشته‌ی مدرسه عدل آفاق» (که بعداً به مدرسه‌ای که می‌رفتیم تغییر نام داد) درباره‌ی مدرسه‌ی پسرانه‌ای است که چند تن از شاگردان زبده به سرکردگی کاوه کمالی می‌کوشند برنامه‌ی تئاتری را روبه‌راه کنند. ناظم مدرسه که در غیاب مدیر سرگرم معاملات شخصی خود است، با بچه‌ها مخالفت می‌کند و کاوه را به خاطر این اقدام تنبیه می‌کند. کاوه مقاله‌ای برای روزنامه‌ی مدرسه می‌نویسد. در این مقاله، کاوه در مورد مدرسه‌ای که بسیار دوست دارد صحبت می‌کند و اینکه در حیات جلویی و حیات پشته‌ی مدرسه آنها با شاگردان به‌طور یکسان رفتار نمی‌کنند. اگر در حیات جلویی رفتار پدران و گرم و صمیمی است، در حیات پشته برعکس خصمانه و خشونت‌بار است. مخالفت‌های ناظم کار را به یک جور انقلاب می‌کشانند ...

فیلم مهرجویی اثر مهمی در برهوت سینمای آن سال‌هاست؛ سال‌هایی که سیاست‌زدگی‌اش آن قدر بالا هست که فیلم کودک و نوجوان به معنای واقعی‌اش، امکان شکل‌گیری نداشته باشد. در چنین شرایطی فیلمسازهای دیگر هم چاره‌ای جز روی آوردن به قصه‌های مدرسه‌ای نداشتند ...

فیلم‌های این دوره، حضور کودکان و نوجوانان یکی از صحنه‌های

جدانشدنی فیلم‌هایی با ظاهر نوجوانانه است (اشرف ابیانه، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

فیلم «رسول پسر ابوالقاسم» (داریوش فرهنگ / ۱۳۶۱) که در صدا و سیما ساخته می‌شود نیز از نوع فیلم‌های سیاسی است که بازیگران آن کودک و نوجوان هستند. رسول پسر ابوالقاسم از نخستین فیلم‌هایی است که درباره نوجوانان در شرایط سخت کاری ساخته می‌شود. اگرچه این فیلم از لحنی طنزآلود برخوردار است، متأثر از فضای انقلابی است و تیرگی آن و تلاش برای افشاگری انقلابی، آن را به اثری صرفاً اجتماعی - انتقادی بدل می‌کند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷). این نوع فیلم‌ها که اغلب با حمایت سازمان‌های دولتی ساخته می‌شوند، شخصیت‌های اصلی آنها افرادی انقلابی و مبارز هستند که فقط سن و قد و قواره‌شان نوجوان است، اما آنچه انجام می‌دهند و حوادثی که پیرامون آنها در فیلم رخ می‌دهد ربطی به نوجوانان و دنیای آنها ندارد.

در نخستین دوره جشنواره فیلم فجر در سال ۱۳۶۱ «بخش ویژه‌ای» به سینمای کودکان و نوجوانان اختصاص داده می‌شود؛ اما فقط فیلم «ابراهیم در گلستان» (ایرج امامی) در این بخش به نمایش درمی‌آید. ویژگی شاخص ابراهیم در گلستان تنها این است که نخستین فیلم بلند عروسکی سینمای ایران است. یکی دیگر از فیلم‌های سیاسی آن سال‌ها (۱۳۶۳)، فیلم «میلاد» ساخته ابوالفضل جلیلی است.

پدر میلاد به خاطر مبارزه سیاسی علیه شاه دستگیر و زندانی می‌شود. او همراه مادر و خواهرش برای ملاقات پدر به تهران می‌آید. آنها به هر جا سر می‌زنند اثری از پدر نمی‌یابند. میلاد ناچار است کار کند. پدر بزرگ در جریان وقایع ۱۵ خرداد کشته می‌شود. میلاد برای ادامه راه پدر و پدر بزرگ مصمم می‌شود و با بچه‌های محل به تظاهرات علیه شاه می‌پردازد.

اگر فیلمسازانی چون سهراب شهید ثالث، امیر نادری، عباس کیارستمی و بهرام بیضایی را به دلیل نوع فیلم‌هایی که در کانون پرورش فکری ساختند، فیلمسازان کانونی بنامیم، یکی از فیلمسازانی را که جوان‌تر از آنها بود و سال‌ها بعد به فیلمسازی روی آورد و به نوعی سبک او در ادامه همان راه بود، ابوالفضل جلیلی بود. فیلم‌های جلیلی به دلیل داشتن همان مشخصه‌های فیلم‌های کانونی با وجود داشتن بازیگران کودک و نوجوان، هرگز برای این گروه سنی ساخته نشده‌اند. زبان سینمایی فیلم‌های جلیلی، زبانی سنگین، تلخ، سیاه و پیچیده است که فقط قشر خاصی می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند و از آن لذت ببرند.

نوجوانان فیلم‌های جلیلی از آن جهت که نوجوان هستند مورد توجه و بررسی قرار نمی‌گیرند، بلکه جلیلی آنها را به‌عنوان یکی از گروه‌های سنی یا قشرهای جامعه دچار بحران مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد.

جلیلی که بیشتر به نوجوانان می‌پردازد تا کودکان، داستان فیلم‌هایش درباره نوجوانان محروم، تنها و دچار بحران روحی است که با مشکلات توانفرسا و نامتناسب با سن آنها به تنهایی دست و پنجه نرم می‌کنند و تماشاگر پیش از آنکه با نوجوانان درمانده، همدلی کند، پی به وجود بحران‌هایی در جامعه می‌برد که تا به حال نسبت به آنها بی‌توجه بوده است.

نوجوانان فیلم‌های جلیلی افرادی بدون پیشینه و هویت تاریخی هستند و همین بر اهمیت عضوی از یک جامعه بودن آنها می‌افزاید و از تشخیص بخشیدن به او به‌عنوان یک نوجوان می‌کاهد و او را در شرایط اجتماعی مستحیل می‌کند. شاید به نوعی بتوان نوجوان فیلم جلیلی را با پسر بچه فیلم یک «اتفاق ساده» اثر شهید ثالث مقایسه کرد. اگرچه نوجوان جلیلی به عکس پسر بچه «یک اتفاق ساده» از نشان دادن

عکس‌العمل‌های حتی نامتعارف ابایی ندارد. با این حال هیچ‌یک از بچه‌ها به‌رغم خود فیلم‌ها که ذاتی معترضان و منتقدانه دارند؛ در قبال آنچه روی می‌دهد معترض نیستند و مثل سایر شخصیت‌های فیلم‌های روشنفکرانه، آدم‌هایی درون‌گرا و صبورند. شاید در ادامه همین شخصیت‌های آرام و صبور است که می‌توان به این پرسش پرداخت که چرا فیلم‌های ما قهرمان ندارد؟ نه تنها قهرمانان فیلم‌های بزرگسالان اندک هستند و همان تعداد قلیل هم هیچ‌گونه صفت و مشخصه‌های قهرمانان خارق‌العاده را ندارند؛ بلکه در هیچ فیلمی ما کودک قهرمان نداریم.

فصل شانزدهم

کودک - قهرمان

اکنون که سال‌ها از تولید فیلم‌های کودکان و نوجوانان گذشته و دههٔ پررونق ۱۳۶۰ و آغاز دههٔ هفتاد را پشت سر گذاشته‌ایم، می‌توان ادعا کرد که فیلم‌های بسیاری ساخته شده که شخصیت اصلی آنها کودک یا نوجوان است؛ اما با همان قطعیت می‌توان ادعا کرد که در میان آنها حتی یک کودک یا نوجوان قهرمان وجود ندارد و این یکی از نکات مهم دربارهٔ کودکان فیلم‌های ایرانی است که به عکس آنچه در فیلم‌های کودکان هالیوودی مشاهده می‌شود، شخصیت کودک فیلم هرگز قهرمان نیست و قهرمان هم نمی‌شود. کودکان فیلم‌های ایرانی باهوش‌اند، اهل مبارزه‌اند، در مبارزاتشان پیروز هم می‌شوند؛ اما قهرمان نیستند. اعمال و رفتار آنها مانند قهرمانان هالیوودی عجیب و خارق‌العاده نیست. آنها کودکان ویژه‌ای نیستند و شخصیت و اعمال آنان مانند کودکان معمولی جامعه است و در طول فیلم دست به هیچ عمل غیرقابل پیش‌بینی نمی‌زنند، حتی کنجکاوی‌های آنها نیز چندان جسارت‌آمیز نیست که غیرواقعی بنماید؛ در حالی که از این دست رفتارها در شخصیت کودکان فیلم‌های هالیوودی بسیار دیده می‌شود.

کودکان فیلم‌های ایرانی در عین شجاعت، بچه‌هایی آرام، صبور، مؤدب و مهربان هستند. پسرک فیلم «خانه دوست کجاست؟» در تمام طول فیلم در حالی که برای یافتن خانه همکلاسی‌اش شتاب دارد؛ اما به حرف‌های پیرمرد پرحرف، با شکیبایی، ادب و احترام گوش می‌دهد.

مجید، شخصیت محبوب سلسله فیلم‌های داستانی مجید، به‌رغم آنکه پسری باهوش، کنجکاو، پی‌گیر و سمج است؛ اما به همان اندازه محجوب و خجالتی است و همین خصلت اوست که باعث می‌شود فیلمی بر اساس این مشخصه کودکان ایرانی با نام «شرم» ساخته شود. چرا در فیلم‌های ایرانی کودکان هرگز قهرمان نیستند؟ این خصلت از کجا ناشی می‌شود؟ از فرهنگ ما؟ از تاریخ ما، یا از نوع اعتقادات و باورهای ما دربارهٔ تعلیم و تربیت بچه‌ها؟

آیا مردم ما کودکان قهرمان ایرانی را باور ندارند؟ در حالی که افسانه‌ها و اساطیر ما پر از کودکانی است که قهرمان بوده‌اند؛ سهراب نمونهٔ بارز و شناخته شدهٔ آن است. در *داراب‌نامه* طرسوسی، داراب در زمان کودکی خصلت‌هایی شبیه به سهراب دارد و به عکس سهراب در نوجوانی هم کشته نمی‌شود.

در تاریخ دینی ما هم کم نیستند قهرمانان نوجوانی که جانبازی‌ها کرده‌اند؛ نمونهٔ مشهور آن حضرت علی‌اکبر است که یکی از قهرمانان حماسهٔ عاشورا است. پس چرا ادبیات کودکان معاصر و فیلم‌هایی که دارای شخصیت کودک هستند، فاقد قهرمان‌اند؟ قهرمانان حماسه‌های تاریخی و دینی کجا رفته‌اند و چرا نتوانسته‌اند بر داستان‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان ما تأثیر بگذارند و در داستان‌ها و فیلم‌های ما بازتولید شوند؟

ریشهٔ چنین رویدادی را باید در دو نکته جستجو کرد: متأثر بودن روشنفکران و هنرمندان ما از واقع‌گرایی هنر سوسیالیستی که جامعه را مقدم بر فرد می‌شمرد و

دیگر پیروی و پایبندی به این اصل اخلاقی دینی و عرفی که احترام به دیگران و بزرگ‌ترها و قوانین اجتماعی واجب است؛ در حالی که نخستین گام قهرمانی زیر پانهادن قواعد و قوانین اخلاقی و عرفی‌ای است که حفظ و تداوم اصول و ارکان جامعه وابسته بدان‌هاست.

قهرمانان داستان‌ها و فیلم‌های ما، به‌رغم همهٔ زیرکی‌ها و توانمندی‌های‌شان صرفاً کودکان یا نوجوانان دلیری هستند که هرگز پیلۀ شرم شرقی خود را نمی‌شکافند و در نهایت قهرمانان‌شان باز هم نوجوانانی عادی هستند که فقط چند گام در عرصهٔ قهرمانی برداشته‌اند.

فصل هفدهم

چرا سینمای کودک

طبق گزارش مرکز آمار ایران، در سرشماری سال ۱۳۵۵ جمعیت گروه‌های مختلف سنی ایران به شرح زیر است: ۵ تا ۹ ساله ۵,۲۷۶,۵۳۳ نفر؛ ۱۰ تا ۱۴ ساله ۴,۳۰۳,۱۱۸ نفر، و ۱۵ تا ۱۹ ساله ۳,۶۰۰,۲۶۵ نفر که در مجموع جمعیت ۵ تا ۱۹ ساله ایران بیش از ۱۳,۱۷۹,۹۱۶ میلیون نفر بوده‌اند. در سرشماری سال ۱۳۶۵ جمعیت ۵ تا ۹ ساله ۷,۵۲۵,۸۹۴ نفر؛ جمعیت ۱۰ تا ۱۴ ساله ۵,۹۰۳,۳۰۰ نفر و جمعیت ۱۵ تا ۱۹ ساله ۵,۱۹۲,۲۰۲ نفر که در مجموع جمعیت ۵ تا ۱۹ ساله ایران ۱۸,۶۲۱,۳۹۶ نفر بوده است.

در سال ۱۳۶۲ سازمان ملل متحد، ایران را به‌عنوان جوان‌ترین کشور جهان با میانگین سنی ۱۷ سال اعلام کرد» (کاشفی خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

این به معنای هشداری به مسئولان بود که با میلیون‌ها کودک و نوجوانی مواجهند که هیچ‌گونه برنامه‌ای برای اوقات فراغت آنها وجود ندارد و هم هشداری به دست‌اندرکاران سینما که خیل عظیمی از تماشاگران بالقوه وجود دارند که می‌توان با ساخت فیلم‌های مناسب آنها را به سالن‌های سینما کشاند. اما آنچه امروز

به همین راحتی می‌توان درباره آن حرف زد و به نظر می‌آید که موضوع روشن و قابل درکی است؛ در آن سال‌ها نه تنها امری بدیهی به نظر نمی‌آمد؛ بلکه اما و اگرهای فراوان داشت. به همین دلیل ضروری بود که طی فرایندی، توجه بخش خصوصی به این نکته جلب شود و حمایت‌های لازم از او صورت گیرد تا اتفاقی که تا بدین حد روشن و انجام آن ضروری به نظر می‌رسید رخ دهد.

«فیلم شهر موش‌ها که دومین محصول بنیاد سینمایی فارابی است (پس از ساخت بی‌بی‌چلچله در سال ۱۳۶۳) و به قصد الگوسازی در تولید فیلم‌های کودک و نوجوان، تولید شده بود، بر مبنای شخصیت‌های عروسکی شناخته‌شده‌ای که در یک مجموعه تلویزیونی به نام «مدرسه موش‌ها» به مدت یک سال بچه‌های ایرانی را سرگرم کرده بود، شکل می‌گیرد (صابری، ۱۳۸۲). مجموعه «مدرسه موش‌ها» و فیلم «شهر موش‌ها» علاوه بر سرگرم‌کننده بودن و شناخت درستشان از مخاطبان کودک، در زمینه فیلمسازی با امکانات محدود آن زمان سینمای ایران، واجد ارزش‌های بسیاری بود.

تا پیش از آن تصور نمی‌رفت که یک فیلم کودکانه بتواند در سینماها پرفروش باشد. شهر موش‌ها در آخرین ماه تابستان اکران می‌شود و فروش آن تنها در سینماهای تهران به رقم بی‌سابقه ۲۲۶,۸۱۷,۹۷۰ ریال می‌رسد.

«شهر موش‌ها» این اجازه را داد که خیال‌پردازی هم در فضای سینمای آن سال‌ها نفسی تازه کند، هرچند که تا سه سال بعد، از فیلم خیالی و فانتزی اثری نبود و حیطه سینمای کودک و نوجوان به تمامی در دست فیلمسازهای واقع‌گرا بود (اشرف ابیانه، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

اگر فیلم «بیم و امید» یک داستان خانوادگی است که در ضمن آن دختر بچه‌ای

برای خریدن دارو از خانه خارج می‌شود و برای بازگشت به خانه دچار مشکل عمده‌ای نمی‌شود و ساخت فیلم بسیار ضعیف است و کارگردان هرگز به شخصیت بچه نزدیک نمی‌شود؛ اگر فیلم «مراد و لاله» ملودرامی است که برای کودکان و نوجوانان بیش از حد غمگینانه است و به نظر می‌آید اصولاً فیلم برای مخاطب بزرگسال، یا با توجه به او ساخته شده؛ اگر فیلم «سازدهنی» یک فیلم سیاسی است که بازیگران کودک و نوجوان دارد؛ اگر فیلم «مسافر» کیارستمی دارای پیام تلخ کنایه‌آمیزی است که بیشتر بزرگسالان متوجه آن می‌شوند، مسلماً هیچ یک از این نقطه‌نظرات شامل فیلم شهر موش‌ها نمی‌شود. شهر موش‌ها فیلم شادی است که هیچ‌گونه پیام کنایه‌آمیز و سیاسی برای کودکان ندارد و آگاهانه برای مخاطب کودک ساخته شده و می‌توان ادعا کرد که از تمام ظرفیت‌های فیلمسازی برای کودکان در آن بهره گرفته شده است.

موفقیت فیلم سینمایی «شهر موش‌ها»، مدیرعامل بنیاد سینمایی را که پیشتر جای خالی سینمای کودک را احساس کرده و به ضرورت داشتن فیلم‌های کودکان پی برده بود، مطمئن ساخت که به منظور راه‌اندازی سینمای کودک و دست‌یافتن به اهداف مورد نظر، ضرورت داشتن یک واحد اداری جداگانه و مستقل در دل بنیاد فارابی اجتناب‌ناپذیر است.

بنیاد سینمایی فارابی که در سال ۱۳۶۲ توسط «سیدمحمد بهشتی» طراحی و راه‌اندازی شده بود با مدیرعاملی خود وی، هدایت سینمایی از هم فروپاشیده، بی‌هویت و بی‌برنامه را که چشم‌اندازی برای آن متصور نبود، به عهده گرفت.

طی ده سالی که بهشتی سکان‌دار کشتی سینما در دریای متلاطم حوادث سال‌های بعد از انقلاب بود، سینمایی پا گرفت که بعدها به اذعان همگان، این سینما

تبدیل به نماد و نشانی از هنر ایرانی و سفیری لایق برای فرهنگ و مردم این سرزمین برای دیگر ملت‌ها شد.

بنیاد در هیاهوی مسائل سیاسی، جنگ و اقتصادی ضعیف که بر اثر جنگ ضعیف‌تر شده بود، آرام و صبور راه خود را گشود و سینمایی با هویت را بنیان گذاشت که در ابعاد هنری و اقتصادی نیز موفق بود و توانست علاوه بر تأثیر بر ذائقه نازل و سطحی مردمی که به دیدن فیلمفارسی خو گرفته بودند، راه خود را به جشنواره‌های جهانی بگشاید و مورد ستایش و تقدیر قرار گیرد.

فیلمسازان علاوه بر امکانات مناسب فیلمسازی که در اختیار آنان قرار می‌گرفت، تشویق به ساخت فیلم‌هایی با درونمایه‌های والای دینی که همان نگره‌های عرفان باشد، می‌شدند. فیلمسازان جوان این فرصت را می‌یافتند که وارد عرصه سینمای حرفه‌ای شوند و طبع خود را بیازمایند و کارشناسان فارابی خود را موظف می‌دیدند که در تمامی زمینه‌های فکری و هنری راهنما و مشوق آنان باشند. بدین ترتیب سینمای ایران پس از یک صد سال تلاش‌های کم‌ثمر، خود را بازمی‌یافت و هویت خود را که در هیاهوی مبتذل و وفاداری به گیشه از دست داده بود، به دست می‌آورد.

اما این اتفاق مبارک در زمینه سینمای کودک و نوجوان، چهار سال بعد رخ داد. واحد کودک و نوجوان فارابی در سال ۱۳۶۶ با مدیریت داریوش نوروزی به منظور برآورده ساختن اهداف زیر تشکیل و فعالیت خود را آغاز کرد:

۱. یافتن کارگردان‌های جوان و بااستعداد و حمایت از آنان برای ورود به سینمای حرفه‌ای به منظور ساختن فیلم‌هایی برای کودکان و نوجوانان
۲. تهیه فیلمنامه‌هایی مناسب و ارزشمند برای ساخت فیلم‌های کودکان و نوجوانان
۳. به‌وجود آوردن گروه سالن‌های نمایش‌دهنده فیلم‌های کودکان و نوجوانان

۴. حمایت و تشویق کارگردانان باتجربه برای ساخت فیلم‌هایی برای کودکان و

نوجوانان

۵. حمایت از سینماهای گروه کودک و نوجوان و تأمین فیلم‌های مورد نیاز آنها

جهت اکران

۶. تأمین و آماده‌سازی فیلم‌های مورد نیاز گروه سینماهای کودک از خارج از

کشور، در صورت تولید نشدن فیلم کافی به منظور اکران سینماهای کودک

۷. تأمین فیلم‌های مورد نیاز جشنواره فیلم کودک و نوجوان

۸. همکاری و هماهنگی با جشنواره کودک و نوجوان به‌عنوان رویداد هنری

مرتبط با سینمای کودک

۹. تشویق و حمایت فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان به ساخت آثار متفاوت و

تجربه گونه‌های جدید در عرصه سینمای کودک و نوجوان

۱۰. ایجاد فضای فرهنگی مناسب به وسیله مطبوعات به منظور توجه ویژه به

فیلم کودک و نوجوان

۱۱. کشف عرصه‌های جدید عرضه و نمایش و نیز مخاطبان بیشتر برای

فیلم‌های کودکان.

فصل هجدهم

سینما - کودک - فارابی

پس از انقلاب، به عکس آنچه برای دیگر هنرهای هفت‌گانه رخ داد و باعث شد که آن هنرها به دامن اضمحلال فرو غلتند، سینما چون درختی که از خواب زمستانی برخاسته باشد، بر پای ایستاد و زندگی جدیدی را شروع کرد که چندان نسبتی با پیشینه خود نداشت.

این برخاستن از خاک و رویدن دوباره، در سینمای کودک و نوجوان نیز تجلی دیگری داشت.

سینمای کودک و نوجوان پس از انقلاب که نتیجه برنامه‌ریزی، سرمایه‌گذاری و توجه ویژه به این گروه سنی بود، خیلی زود به ثمر نشست و از خاکستر فیلمفارسی پیش از انقلاب و کوشش به ثمر نرسیده سینمای کانون پرورش فکری، رویداد و گل کرد. به نحوی که بسیاری از منتقدان دهه آغازین (۱۳۷۲ - ۱۳۶۲) سینمای کودک و نوجوان پس از انقلاب را به حق دهه طلایی نامیدند.

فیلم‌های ساخته شده طی این ده سال از مشخصه‌هایی برخوردار بود که عمق این تحول را به خوبی آشکار می‌کند:

۱. تنوع مضامین و موضوعات فیلم‌های کودک و نوجوان
۲. تعداد بالای تولید فیلم‌های کودک و نوجوان
۳. استقبال مردم از فیلم‌ها و فروش بالای آنها به نحوی که فیلم‌های کودک و نوجوان هر سال در بالای جدول پرفروش‌ترین فیلم‌های سال قرار داشتند
۴. کارگردانان بسیاری در این عرصه دست به فیلمسازی زدند
۵. موفقیت جشنواره‌ای فیلم‌های کودکان و کسب جوایز متعدد از جشنواره‌های داخلی و خارجی

۶. کیفیت هنری بالای فیلم‌های کودک و نوجوان

بدین ترتیب فیلمسازی برای کودکان و نوجوانان پس از انقلاب تبدیل به عرصه‌ای شد که به شدت متفاوت از پیشینه خود بود. تا پیش از سال ۱۳۵۷ چندان فیلمی برای کودکان و نوجوانان در عرصه تجاری ساخته نشد که بتوان براساس آنها مدعی شد که ما سینمای کودک داشته‌ایم. فیلم‌هایی هم که در کانون پرورش فکری ساخته شد بسیار دور از عرصه تجاری بود.

در واقع در یک تقسیم‌بندی ساده می‌توان فیلم‌های (و نه سینمای) کودک و نوجوان ایران را به دو گروه تقسیم کرد:

۱. فیلم‌های کانون پرورش فکری: فیلم‌هایی درباره بچه‌ها که صرفاً بازیگران آنها کودکان و نوجوانان هستند؛ اما حضور آنها فقط بهانه‌ای برای ساخت یک فیلم است؛ در واقع بچه‌ها فقط بهانه هستند. به همین جهت هم بعضی از این گونه فیلم‌ها عنوان «به بهانه کودک» داده‌اند. این فیلم‌ها علاوه بر داستان ظاهری آن، حاوی یک لایه زیرین و یک محتوا و پیام پنهان نیز هست که فیلمساز برای بیان آن از تمثیل‌ها و کنایه‌های خاصی سود می‌برد که دریافت آن برای کودکان و نوجوانان مشکل یا

غیرممکن است؛ اما بزرگ‌ترها به راحتی آنها را درمی‌یابند و با فیلم به عنوان یک اثر سیاسی - اجتماعی ارتباط برقرار می‌کنند. شخصیت‌های کودک و نوجوان این فیلم‌ها بچه‌هایی باهوش و زیرک هستند که معمولاً بیش از سن و سالشان می‌فهمند. این نوع فیلم‌ها که حاوی پیامی روشنفکرانه هستند برای گریز از ممیزی، استحاله کامل یافته‌اند. پیام فیلم، ایجاب می‌کرده که مخاطب و بازیگران فیلم، بزرگسالان باشند اما اکنون همان پیام در دل داستانی گنجانده شده که بازیگران آن کودک هستند. در حقیقت کودکان نقش بازیگران بزرگسالی را بازی می‌کنند که قرار بوده در فیلم باشند و نیستند. البته کیفیت هنری این نوع فیلم‌ها در سطح مبتدی باقی نماندند، بلکه به مرور رشد کردند و به درجه بالایی از پختگی رسیدند. داستان کودکان آنها با پیامد و محتوای بزرگانه‌شان چنان به هم درآمیخت که جداکردن داستان از پیام، کار چندان ساده‌ای نبود.

این فیلم‌ها به دلیل داشتن صحنه‌ها و نماهای کند و طولانی که اولین بار توسط کیارستمی و شهید ثالث به کار گرفته شد، با روحیه بازیگوش و آستانه طاقت پایین بچه‌ها مطابقت ندارد و چون معمولاً پیام سیاسی - اجتماعی مستتر در این فیلم‌ها به دلیل نشئت گرفتن از عرصه تنگ‌نظرانه دولت‌ها بر ضد روشنفکران، تلخ و سیاه است؛ با نیازهای روحی کودکان و نوجوانان سازگاری نداشته، خوشایند آنها نیست. اغلب این نوع فیلم‌ها که به صورت کوتاه ساخته شده‌اند، جایی برای اکران و نمایش عمومی نداشتند و هرگز به معنای واقعی در معرض قضاوت کودکان و نوجوانان قرار نگرفتند. این فیلم‌ها اغلب در سالن‌های دانشگاه‌ها و در محافل روشنفکری مثل جشنواره‌ها و سینماتک‌ها به نمایش درمی‌آمدند و مورد تجزیه و تحلیل غالباً ستایشگرانه قرار می‌گرفتند. کودکان این فیلم‌ها هرگز به عنوان کودک مورد بررسی و روان‌شناسی قرار نمی‌گرفتند و اصولاً فیلم‌ها از این زاویه نقد نمی‌شدند، چون

کودکان، کودک نبودند، بلکه آنها صرفاً نما و شمایی از کودک بودند. تمثیلی بودند از یک فرد بزرگسال. به همین دلیل وارد شدن به عالم بررسی کودکان این فیلم‌ها به‌عنوان کودک کاری نه تنها دشوار، بلکه بی‌وجه است. در مطبوعات معمولاً (مگر در موارد استثنایی) با این فیلم‌ها برخوردی مثبت صورت می‌گرفت و در جشنواره‌ها نیز که داوران معمولاً از جنس منتقدان و روشنفکران جامعه هنری هستند، به آنها روی خوش نشان می‌دادند و جایزه‌های بسیاری نصیب این گونه فیلم‌ها می‌شد. به واقع باید گفت که به عکس فیلم‌های تجاری که محل عرضه‌شان سالن‌های سینماست، فیلم‌های تمثیل‌گرایانه کودکان محل عرضه‌شان جشنواره‌هاست.

در سال‌های پس از پیروزی انقلاب، همان اندازه که برای کودکان و نوجوانان ساخته شد، فیلم‌هایی هم دربارهٔ این گروه سنی به سبک و سیاق همان فیلم‌های کانونی ساخته شد که اگرچه مناسب اکران نبودند و چنانچه اکران می‌شدند، مورد استقبال تماشاگران واقع نمی‌شدند، اما ساخت آنها از دو جهت حائز اهمیت بود؛ اول اینکه به غنی‌شدن سینمای ایران و به‌خصوص سینمای کودک و نوجوان کمک شایانی کردند و دوم اینکه در جشنواره‌های جهانی خوش درخشیدند و جوایز بسیاری کسب کردند که این باعث توجه مسئولان و فیلمسازان به این گونه سینمایی شد.

۲. گروه دوم فیلم‌هایی هستند که از بسیاری جهات در نقطهٔ مقابل فیلم‌های گروه اول قرار دارند. فیلم‌هایی که توسط بخش خصوصی تولید می‌شوند و مخاطب آنها کودکان و نوجوانان هستند، معمولاً و نه همواره - چون استثناهایی وجود دارند - بازیگران این فیلم‌ها بچه‌ها هستند، داستان کودکانه است و فیلمساز (فیلمنامه‌نویس و کارگردان) شخصیت کودک و حوادث را از نظرگاهی کودکانه به نظاره می‌نشینند. در این نوع فیلم‌ها کارگردان اشیاء، اشخاص و رویدادها را همان‌گونه که کودکان می‌بینند

و می‌فهمند و برایشان اهمیت دارد، بازنگری می‌کنند. چنین فیلم‌هایی با روحیهٔ بچه‌ها هم‌خوانی کاملی دارد و به‌راحتی با آن ارتباط برقرار می‌کنند. مخاطبان این گونه فیلم‌ها اگر سن و سالشان کم است و خودشان به تنهایی قادر به رفتن به سینما نیستند، برای تماشای فیلم مورد علاقه‌شان پدر و مادرشان را وادار می‌کنند که آنها را به سینما ببرند و اگر سناشان بیشتر است و خودشان قادرند به تنهایی یا با دوستانشان به سینما بروند، والدینشان را تشویق می‌کنند که پول بلیت سینمایشان را بپردازند. معنی چنین رفتار و برخوردی با فیلم آن است که بچه‌ها حاضرند برای تماشای فیلم محبوبشان وقت بگذارند، به سینما بروند و با علاقه به تماشای آن بنشینند و اگر از آن خوششان نیامد، هنگام تماشای فیلم بی‌قراری کنند و به جای دیدن فیلم با دوستانشان حرف بزنند و در نهایت بازی و خیابان‌گردی را به تماشای فیلم ترجیح دهند و از سالن سینما خارج شوند.

فیلم‌های محبوب بچه‌ها، فیلم‌های پرفروشی هستند یا از فروش نسبتاً خوبی برخوردارند؛ اما در جشنواره‌ها حضور ندارند و اگر حضور دارند جایزه‌ای نصیب‌شان نمی‌شود و داوران مانند منتقدان روشنفکر به آنها عنایتی ندارند و چنانچه قرار شود گوشهٔ چشمی به آنها نشان داده شود، معمولاً جایزه ویژه تماشاگران نصیبشان می‌شود.

بدین ترتیب می‌توان متوجه شد که مرجع قضاوت و سنجش فیلم‌های روشنفکرانه و تجاری متفاوت است؛ مرجع قضاوت فیلم‌های روشنفکرانه، منتقدان روشنفکر و داوران جشنواره‌ها و مرجع قضاوت فیلم‌های تجاری، مردم کوچه و بازار هستند. بنابراین اغلب و نه همواره هر کدام از این نوع فیلم‌ها در برابر مرجع دیگر، شأن و رتبه خود را از دست می‌دهند؛ اگرچه همهٔ نکات و مشخصاتی که برای این دو نوع فیلم برشمرده شد، در مواردی وارد عرصهٔ نوع دیگر می‌شود و به تعبیر دیگر حوزه‌هایی با

عرصه‌های مشترک هستند. چه بسا پیش آمده که فیلم‌های هنری ارزشمند با استقبال عامه مردم مواجه شده و نیز فیلم‌های پر فروش و عامه‌پسندی ساخته شده که از ارزش‌های هنری بالایی برخوردار بوده‌اند.

این تقسیم‌بندی ابتدایی می‌تواند توضیح ساده‌ی شرایط فکری، مسئولان و دست‌اندرکاران سینمایی زمانی باشد (۱۳۶۵) که بنیاد سینمایی فارابی تصمیم گرفت واحد کودک و نوجوان داشته باشد. در واقع واحد کودک و نوجوان باید ساخت یکی از دو نوع فیلم بالا را به‌عنوان راه پیش رو انتخاب می‌کرد. بدیهی است که این واحد می‌توانست هر دو نوع را مورد توجه قرار دهد؛ اما در بدو امر می‌توان دریافت که ساخت فیلم‌های روشنفکری یا درباره‌ی کودکان در ایران از سابقه‌ای طولانی برخوردار بود و این راه بعد از انقلاب نیز همچنان ادامه داشت. آنچه در سینمای ایران کمبودش احساس می‌شد، ساخت فیلم‌هایی برای کودکان و نوجوانان بود. درواقع باید گفت که اگر در فضای سینمایی پیش از انقلاب آنچه خودنمایی می‌کرد صرفاً سینمای روشنفکری و نه چندان عمومی‌کانونی بود و کودکان در سینما جایگاه در خور توجهی نداشتند؛ اما در سینمای پس از انقلاب این دو نوع فیلم دقیقاً در دو گروه مجزا صف‌آرایی کردند، اگرچه رقیبی برای یکدیگر نبودند و هر دو موقعیت و جایگاه خود را داشتند.

فیلم‌های درباره‌ی کودکان در یک خط و فیلم‌های برای کودکان در خط دیگر؛ فیلم‌های روشنفکری که صرفاً بازیگران آنها کودک بودند در یک سو و فیلم‌های اغلب فانتزی در سوی دیگر.

فیلم‌هایی که طی سال‌های پس از انقلاب تا سال ۱۳۶۵ ساخته شده بود، کم و بیش متعلق به عرصه‌ی سینمای غیرتجاری یا همان سینمای کانونی بود، یا می‌توان گفت که اگر

متعلق به این عرصه بود، اکران موفق‌ی نداشت و این را با یک نگاه گذرا به تمامی فیلم‌هایی که باری به هر جهت می‌تواند فیلم کودک و نوجوان تلقی شود، دریافت.

فیلم‌های کانون عبارت‌اند از: مدرسه‌ای که می‌رفتیم (مهرجویی / ۱۳۵۹)، اولی‌ها (کیارستمی / ۱۳۶۴)، دونه (امیر نادری / ۱۳۶۴)، میهمان ناخوانده (نصرت کریمی / ۱۳۶۴)، باشو، غریبه کوچک (بیضایی / ۱۳۶۵)، خانه دوست کجاست؟ (کیارستمی / ۱۳۶۵) و کلید (فروزش / ۱۳۶۵) که همه آنها به‌جز میهمان ناخوانده در ادامه همان راه کانون قبل از انقلاب با ویژگی‌هایی است که برای آن برشمرده شد. فیلم‌های سیمای جمهوری اسلامی نیز که اغلب از تلویزیون پخش می‌شوند و راهی به سالن‌های سینما ندارند عبارت‌اند از: رسول پسر ابوالقاسم (فرهنگ / ۱۳۵۹)، آلبوم تمبر (پوراحمد / ۱۳۶۴)، بهار (جلیلی / ۱۳۶۴)، رابطه (درخشنده / ۱۳۶۵)، آب، باد، خاک (نادری / ۱۳۴۶) و گاویار (پوراحمد / ۱۳۶۶).

فیلم‌های بخش خصوصی عبارت‌اند از: ابراهیم در گلستان (امامی / ۱۳۶۱) که از کودکانه بودن فقط انیمیشن را دارد، پیک جنگل (هدایت / ۱۳۶۱)، حصار (محمدزاده / ۱۳۶۲)، مترسک (محمدزاده / ۱۳۶۳)، پرندۀ کوچک خوشبختی (درخشنده / ۱۳۶۶) که به‌رغم موفقیت تجاری برخی از آنها، هیچ‌یک از این فیلم‌ها برای کودکان و نوجوانان نیستند. از این میان نزدیک‌ترین آنها به این عرصه، پرندۀ کوچک خوشبختی، یک ملودرام خانوادگی است که نقش دختر بچه در آن پررنگ‌تر شده است.

سال ۱۳۶۵، واحد کودک و نوجوان بنیاد سینمایی فارابی با این رویکرد تأسیس شد که برای کودکان و نوجوانان که میلیون‌ها نفر از افراد جامعه جوان ایران را تشکیل می‌دادند،^۱ فیلم‌هایی ساخته و در سینماها به نمایش گذاشته شود. این فیلم‌ها

۱. همچنان که در صفحات قبل آمد، جمعیت ۵ تا ۱۹ ساله ایران در سال ۱۳۶۵ بیش از ۱۸ میلیون نفر بود.

نه برای پخش از تلویزیون ساخته می‌شدند که بینندگان در هر شرایط مجبور به دیدن آنها شوند و نه به منظور نمایش در جشنواره‌ها برای کسب جایزه. این دو برنامه از آغاز پیروزی انقلاب در سیمای جمهوری اسلامی و قانون پرورش فکری دنبال می‌شد و هر دو در زمینه‌های مورد علاقه‌شان موفقیت‌های چشمگیری به دست آورده بودند. بدین ترتیب بنیاد سینمایی فارابی پیش و بیش از هر چیز خود را در قبال سینمای کشور به معنای وسیع آن متعهد می‌دانست.

به منظور اجرای برنامه‌های مورد نظر ضروری بود که کارشناسان، فیلمنامه‌نویسان، کارگردانان و منتقدان سینمای کودک و نوجوانان شناسایی و به همکاری و فعالیت فراخوانده شوند. اما در همان آغاز راه، واحد کودک و نوجوان با این مشکل مواجه شد که در هر یک از موارد بالا به اندازه کافی و مورد نیاز افراد کاردان و علاقه‌مند وجود ندارد. تعداد کارگردانانی که فیلم کودک و نوجوان ساخته بودند و حاضر بودند دوباره در این زمینه دست به تجربه بزنند، آن هم نه در سینمای کودک و نوجوان جشنواره‌پسند، بلکه در سینمای تجاری، اندک بودند و این مشکلی نبود که در عرض چند ماه حل شود.

گام نخست، شناسایی و فعال کردن تمامی زمینه‌های مرتبط با سینمای کودک و نوجوان بود؛ فراهم کردن شرایطی که مطبوعات به‌طور منظم به فیلم کودک بپردازند و برای برآورده شدن این منظور، صفحاتی را به سینمای کودک و نوجوان اختصاص دهند. ضروری بود که از تولید فیلمنامه و فیلم، حمایت مالی، فرهنگی و علمی صورت می‌گرفت و برای انجام چنین خدماتی نیاز به گروه مشاوره‌ای بود که از توان علمی بالایی در زمینه سینمای کودک و نوجوان برخوردار باشند؛ به نحوی که یک فیلمنامه‌نویس یا کارگردان با رغبت به آنها مراجعه کند و نظرات کارشناسی

آنان را بپذیرد و اعمال کند. متقاعد کردن فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان حرفه‌ای برای وارد شدن به عرصهٔ کودک و نوجوان و جذب افراد جدید به این عرصه، یکی دیگر از برنامه‌های این واحد بود. به همین دلیل به‌رغم اهداف، وظایف و برنامه‌های بنیاد سینمایی فارابی، واحد کودک می‌بایست ساخت فیلم کوتاه توسط کارگردانان جوان را در برنامهٔ کاری خود قرار می‌داد تا کسانی که تجربه‌های نخستین خود را پشت سر گذارده بودند، برای ورود به سینمای حرفه‌ای آماده شوند؛ همچنین فیلمنامه‌نویسان را تشویق به نوشتن در زمینهٔ موضوعات جدید و متنوع برای فیلم‌های کودکان و نوجوانان کند.

در همان ابتدای راه بود که کارشناسان واحد کودک و نوجوان نارضایتی خود را از نوع فیلم‌هایی که در دست تولید بود، ابراز کردند. آنها معتقد بودند که کارگردانان بزرگ و صاحب‌نام از برنامه‌ها کنار گذاشته شده‌اند و لازم است کسانی مانند بیضایی، کیارستمی، مهرجویی و ... در این زمینه فعال شوند. حقیقت این بود که هنوز فیلم کانونی نزد آنان از چنان شأن و منزلتی برخوردار بود که آنها نمی‌توانستند خود را قانع کنند که مشوق سینماگران برای گام نهادن در عرصهٔ سینمای تجاری باشند. نگرهٔ تابوی فیلم کانونی، حتی زمانی که لازم بود برای کودکان و نوجوانان فیلمی ساخته شود، محکم و استوار ایستاده بود و خود را بر اذهان تمامی دست‌اندرکاران این زمینه تحمیل می‌کرد.

برای حمایت هرچه بیشتر از جریان تولید فیلم‌های کودکان و نوجوانان، یک گروه سینمایی ویژه برای نمایش فیلم‌های کودکان و نوجوانان تشکیل شده بود که با نشانه‌ای که بر سردرشان نصب شده بود از سایر سینماها مشخص می‌شدند. سینماهای درجهٔ دو و سه که صاحبان فیلم‌های پرفروش و پخش‌کنندگان آنها را چندان به بازی نمی‌گرفتند و در گروه سینماهای کودک و نوجوان بود برایشان مزیتی بود.

دیگر اتفاق مهم سینمای کودک در این سال (۱۳۶۸)، تشکیل گروهی مستقل به نام «گروه سینماهای کودک و نوجوان» بود که به همت بنیاد سینمایی فارابی و برای حمایت از سینمای کودک صورت گرفت و در آن تعدادی از سینماهای از رونق افتاده تهران، پس از آماده سازی و نصب نشانی ویژه (خورشیدی خندان و درخشان که شعاع های آن فریم های فیلم بودند) فعالیت خود را با نمایش فیلم «ماهی» ساخته کامبوزیا پرتوی آغاز کردند، که به رغم ساختار خوب و ساده داستان صمیمی اش، از مؤلفه های لازم برای فروش بالا بهره مند نبود و نتوانست بچه ها را به سالن های مذکور بکشاند. اما همین فیلم جایزه یونسف از چهارمین جشنواره برلین آلمان را به دست آورد (دادرس، ۱۳۸۴: ۳۴).

با همه این موانع ناخوش آیند، سینمای کودک و نوجوان ایران پس از سال ها فترت، سرانجام در سال ۱۳۶۷، مرحله دیگری از حیات خود را آغاز کرد. اگر این شاخه از سینما، در سال های پیش از انقلاب، تنها در نهادهای دولتی امکان فعالیت داشت، با تمهیداتی که به کار بسته شد در سال مورد اشاره، بخش خصوصی توش و توان خود را متوجه تولید فیلم های کودک و نوجوان کرد و با ساخته شدن فیلم هایی مثل گلنار، دزد عروسک ها، سفر جادویی، گربه آوازه خوان و ... دست کم به مدت سه سال، این شاخه از سینما، باعث تقویت بنیه اقتصادی صنعت سینمای ایران شد. بسیاری از تهیه کنندگان، با سرمایه گذاری در تولید فیلم کودک و نوجوان، امکان ادامه فعالیت را به دست آوردند (طالبی نژاد، ۱۳۷۷: ۹۱).

طی همین سال ها بسیاری از مجلات صفحاتی را به طور مرتب به سینمای کودک اختصاص داده بودند. یکی از مهم ترین و تأثیرگذارترین این نشریات ماهنامه فیلم بود که احمد طالبی نژاد به طور مرتب به سینما و فیلم های کودکان پرداخت. پس از آن مجله سروش ویژه ادب و هنر، زمانی که اینجانب سردبیری آن را به عهده

داشت. سلسله مطالب «نیم‌نگاهی به کودکان و ادبیات و هنر خاص آن‌ها» (که البته منحصر به ادبیات کودک نبود) به همت وحید نیکخواه‌آزاد، دست‌کم در ۱۵ شماره این نشریه در سال ۱۳۶۷ به چاپ رسید.

فصل نوزدهم

کودکان سینما را فتح می‌کنند

به‌رغم سال‌های دههٔ چهل و پنجاه که دو نوع فیلم در حیطهٔ کودک و نوجوان در دو وادی جدا و بی‌ارتباط با یکدیگر تولید می‌شد: فیلم‌های کانونی در یک مرکز دولتی و نه به قصد اکران و فیلم‌های تجاری که فقط به گیشه نظر داشت. کمتر اتفاق می‌افتاد که دست‌اندرکاران این دو نوع فیلم در حوزه‌های یکدیگر وارد شوند، تولید می‌شد. اما در دههٔ شصت فیلمسازان این دو حیطه به نوعی به یکدیگر نزدیک شدند. این اتفاق از همان نخستین فیلم تجاری کودکان اتفاق افتاد. محمدعلی طالبی یکی از کارگردانان فیلم «مدرسهٔ موش‌ها» به‌رغم ساخت یکی دو فیلم دیگر در زمینهٔ تجاری برای همیشه فیلمسازی تجاری را کناری نهاد و وارد عرصهٔ ساخت فیلم‌هایی از نوع دیگر شد. پوراحمد که نخستین تجربه‌های خود را در کانون پرورش فکری طی کرده بود، بعدها فیلمسازی در هر دو عرصه را دنبال کرد و بر حسب موقعیت‌های پیش‌آمده فیلم‌های متفاوتی ساخت؛ اما فیلم‌های تجاری او عناصری از سینمای کانونی را همواره در خود داشتند که به فیلم‌های او بها و ارزش دیگری می‌داد. پوراحمد پرکارترین فیلمساز کودک و نوجوان دههٔ شصت و هفتاد

بود که هم جوایز بسیاری به دست آورد و هم فیلم‌های پرفروشی ساخت، با این حال همواره یکی به نعل و یکی به میخ می‌زد و گاهی هم یادی از بزرگسالان می‌کرد، چه در این اینکه فیلمی بسازد که به‌طور کلی مربوط به بزرگسالان باشد و چه اینکه حتی در فیلم‌های کودکانه‌اش نقش و حضور بزرگ‌ترها را فراموش نکند. یکی دیگر از ویژگی‌های پوراحمد ساخت فیلم‌های متنوع در زمینه سینمای کودک و نوجوان است. این تنوع شامل سن مخاطبان و بازیگران فیلم‌ها و مضامین آنها بوده است. او سازنده مهم‌ترین مجموعه‌های تلویزیونی برای کودکان و نوجوانان (قصه‌های مجید) بوده است. شخصیت‌های کودک و نوجوان او نیز از سنخ‌های متفاوتی بوده‌اند.

انبوه فیلم‌های کوتاهی که طی این سال‌ها در سیمای جمهوری اسلامی و کانون پرورش فکری ساخته می‌شوند، به‌رغم وجود کودکان و نوجوانان در آنها، کمترین نسبت را با کودکان و نوجوانان دارند. نخستین فیلم‌های به تمام معنا مناسب گروه سنی کودک و نوجوان در سال ۱۳۶۴ ساخته می‌شود. در این سال با چند فیلم شاخص مواجهیم که کودک یا نوجوان را بهانه یا دستمایه کار خود قرار داده‌اند. در آن سال کیومرث پوراحمد سه اثر را به سفارش گروه کودک شبکه دو تلویزیون می‌سازد: «تار و پود»، پلکان و «آلبوم تمبر». وی پس از این‌ها در همان سال ۱۳۶۴ برای بنیاد سینمایی فارابی فیلم ناموفق «بی‌بی چلچله» را می‌سازد. مشکل اساسی این چهار اثر، نبود هرگونه تعلیق و هیجان در فیلم است. کودک یا نوجوانی که به تماشای این فیلم‌ها می‌نشیند، آن‌قدر نگران سرنوشت بچه‌ها نیست که برای دانستن آن با کنجکاوی و اضطراب بقیه فیلم را دنبال کند. کودکان درون این فیلم‌ها آن‌قدر در شرایط متعادل و جامعه آرام و کم‌خطری زندگی می‌کنند که کودکان بیننده چندان نگران آینده آنها نیستند و این درست نقطه مقابل جامعه پراسترس و ناپایدار

آن زمان است که درگیر جنگ و کمبودهای شرایط جنگی است. چنین به نظر می‌آید که فیلم‌هایی سفارشی بودند که قصد داشتند همه چیز را خوب نشان دهند و بگویند، نگران نباشید، حداکثر مصائب و مشکلات همین‌هاست.

کیارستمی با ساخت فیلم‌های «اولی‌ها» (۱۳۶۵) و «مشق شب» (۱۳۶۷) که دربارهٔ کودکان بود و بعد ساخت فیلم‌هایی که خارج از حیطهٔ فیلمسازی حتی دربارهٔ کودکان بود، برای همیشه از سینمای کودک و نوجوان کوچ کرد.

امیر نادری نیز مانند کیارستمی بعد از فیلم «سازدهنی»، دو فیلم «دونده» و «آب، باد، خاک» را ساخت که به‌رغم حضور نوجوانان در فیلم‌هایش، به سختی می‌توان حتی آنها را فیلم‌هایی دربارهٔ این گروه سنی به حساب آورد و در فیلم‌های بعدی او حتی بچه‌ها نیز از فیلم‌هایش حذف شدند.

مهرجویی بعد از «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» و «شیرک» که هر دو فیلم‌های چندان موفق نبودند، دیگر فیلم کودک و نوجوان ناساخت، با این حال در فیلم‌های بعدی او مثل «هامون»، «درخت گلابی» و «میهمان مامان» کودکان نقش‌های حساس و چشمگیری داشتند و مهرجویی با حضور آنان صحنه‌های جذاب و کم‌نظیری آفرید.

بیضایی بعد از دو فیلم کوتاه «عمو سبیلو» و «سفر»، «باشو غریبه کوچک» را ساخت و دیگر پا به این حیطه نگذاشت و حتی زمانی که پژوهشگر این صفحات از او خواست تا دربارهٔ این فیلم‌هایش صحبتی بشود، فروتنانه گفت که نظریه‌های فیلم‌های کودکان و نوجوانان را نمی‌شناسد و تمایلی به صحبت در این زمینه ندارد.

در دو فیلم اول ابوالفضل جلیلی؛ «بهار» و «گال» نه تنها نوجوانان حضور داشتند؛ بلکه دنیا و مشکلات این گروه سنی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گرفت؛ اما در فیلم‌های بعد حتی اگر نوجوانی حضور داشت، اما نقش او و نگاه فیلمساز به او از دو

فیلم اولش فاصله گرفته بود و دیگر به عنوان عضوی از این گروه سنی مورد توجه نبود، بلکه مفهوم مورد نظر او، مفهوم کلی و انسانی بود.

جعفر پناهی هم بعد از ساخت «بادکنک سفید» (۱۳۷۴) و کسب جوایز فراوان و مطرح شدن به عنوان یک فیلمساز به جمع کارگردانانی می پیوندد که با ساخت یک فیلم در این زمینه وارد عرصه فیلمسازی حرفه ای می شود و بعد از کسب اعتبار لازم برای همیشه این عرصه را ترک می کند.

یکی از انتقادهایی که آن سال ها به عملکرد بنیاد سینمایی فارابی و واحد کودک و نوجوان می شد به همین نحوه برخورد کارگردان ها با فیلم های کودک و نوجوان بود. برخی از آنها به علت حمایت ویژه و شرایط مطلوبی که برای ساخت فیلم های کودک و نوجوان وجود داشت، با بهره گیری از این موقعیت، نخستین فیلم سینمایی خود را برای ورود به عرصه سینمای حرفه ای، در حوزه کودک و نوجوان می ساختند و بعد از کسب اعتبار و موقعیت، این عرصه را ترک می کردند. اما جدا از خوب یا بد بودن چنین کاری و نیز درست یا غلط بودن عملکرد بنیاد فارابی، این امر نشان از تحول و دگرگونی در سینمای کودک و نوجوان بود. سینمای کودک دیگر عرصه فیلمسازی نازل و بدون شأن و منزلت نبود، بلکه تبدیل به عرصه ای شده بود که فیلمسازان نه تنها از آن گریزان نبودند، بلکه می کوشیدند برای کسب اعتبار حتی یک بار هم که شده در این زمینه فیلمسازی کنند.

حال می توان گفت جوایز بی شماری که سینمای کودک و نوجوان در جشنواره های داخلی و خارجی به دست آورده بود و ورود فیلمسازان صاحب نام به این عرصه، به فیلمسازی کودکان چنان اعتباری بخشیده بود که حتی عرصه های تجاری فیلمسازی برای کودکان نیز شأن در خور توجهی یافته بود.

اکنون می‌توان فهرست بلندبالایی از کارگردانانی تهیه کرد که در فاصله سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۷۲ فیلم‌هایی برای یا درباره کودکان و نوجوانان ساخته‌اند و این به‌جز کارگردانانی است که بر حسب ضرورت کودک یا نوجوانی در فیلم آنها حضور داشته است: ۱. مرضیه برومند ۲. کیومرث پوراحمد ۳. علی سجادی حسینی ۴. داریوش مهرجویی ۵. فریال بهزاد ۶. بهرام بیضایی ۷. کامبوزیا پرتوی ۸. عباس کیارستمی ۹. امیر نادری ۱۰. ابوالفضل جلیلی ۱۱. محمدعلی طالبی ۱۲. مسعود کرامتی ۱۳. کمال تبریزی ۱۴. اسماعیل براری ۱۵. جعفر پناهی ۱۶. پوران درخشنده ۱۷. علیرضا داودنژاد ۱۸. ابراهیم فروزش ۱۹. غلامرضا رمضانی و ... در واقع طی این ده سال به اندازه تمام تاریخ سینمای ایران بچه‌ها در فیلم‌ها حضور یافتند، دیده شدند و از جمیع جهات مورد توجه قرار گرفتند.

اساسی‌ترین واکنش در قبال نادیده‌گرفتن نسل جوان، از سوی کودکان بروز کرد. بسیار آرام و کاملاً بطئی. در این زمینه برنامه تدوین‌شده‌ای وجود نداشت. [!] و سیاست‌های سینمایی را خود راه می‌رفتند [!!!] که ناگهان سینمای ایران را بچه‌ها تسخیر کردند. کودکان معصوم، کوشا، سمج و پایدار رو در روی بزرگ‌ترهای خونسرد و بی‌تفاوت قرار گرفتند و تقاضای کوچک خود را تکرار کردند. از نیمه دهه شصت، همیشه و همه‌جا بچه‌ها روی پرده بوده تا با نگاه نافذش تماشاگر را نشانه رود و با کلام صریحش او را تکان دهد. سینمای ایران به مدد بچه‌ها دگرگون شد و به تجربه‌های نوینی در زمینه بیان سینمایی دست یافت. امروز نمی‌توانیم سینمای پس از انقلاب را بدون حضور کودکان تصور کنیم ...

بچه‌های سینمای ایران، خشونت جنگ را به هیچ گرفتند و در ساده‌ترین و ملموس‌ترین ترکیب از رفاقت و دوستی گفتند. آنها تعریف

نوینی از «هویت فرهنگی» ما به دست دادند و با تکیه به آن، عصر طلایی سینمایی پس از انقلاب را قوام بخشیدند (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۰).

بنیاد سینمایی فارابی شورای مجزایی برای بررسی فیلمنامه‌های کودک و نوجوان داشت که بعدها برای خدشه‌دار نشدن اقتدار اداره نظارت و ارزشیابی و به‌منظور جلوگیری از تعدد مراکز تصمیم‌گیری، شورای نهایی در اداره نظارت و ارزشیابی وزارت ارشاد تشکیل شد. فیلمنامه‌های کودک و نوجوان از اولویت خاصی برخوردار بودند و ساخت فیلم کودک و نوجوان مورد حمایت ویژه قرار داشت. برای نمایش فیلم‌های کودک و نوجوان گروه سینمایی تشکیل شده بود و جشنواره کودک و نوجوان از سال ۱۳۶۷ مستقل از جشنواره فجر در اصفهان برگزار می‌شد. در تمامی این مراحل فیلمسازان با یک مرکز و یک سلیقه و یک برنامه مشخص سروکار داشتند. مجموعه این عوامل دست به دست هم داده بود تا ساخت فیلم‌هایی برای بچه‌ها از چنان روند به‌سامانی برخوردار شود که با وجود تمام نقطه‌ضعف‌هایی که می‌شد تصور کرد، باز سینمای کودک، سینمایی رو به رشد و تعالی بود و به عبارت دیگر از نظر کمی و کیفی با چنان سرعتی راه تکامل را می‌پیمود که مثال‌زدنی بود. گروه سینماهای نمایش‌دهنده فیلم‌های کودکان اگرچه گروه ضعیفی بودند؛ اما استقبال بچه‌ها و مدارس از این سینماها تا بدان حد بود که برای فیلم‌های محبوب بچه‌ها باید از قبل بلیت رزرو می‌کردند. اما در این راه مشکلات فراوانی نیز پیش رو بود. هرچه در مراحل تولید، مشکلات و گرفتاری‌ها اندک بود، در مرحله نمایش به علت مواجه شدن با سلیقه‌ها و نظرات مسئولان آموزش و پرورش، موانع متعدد و سخت‌تر می‌شد. حتی زمانی که برای رفع این محدودیت از کارشناسان آنها دعوت شد تا در صدور مجوز برای فیلمنامه و در

مراحل بعد صدور اجازه نمایش برای فیلم‌ها حضور داشته باشند گره‌ای از مشکلات گشوده نشد و سخت‌گیری‌های تنگ‌نظرانه و غیرکارشناسانه آنها همچنان ادامه یافت و بدانجا انجامید که طی توافق‌نامه‌ای میان بنیاد سینمایی فارابی و آموزش و پرورش، بعد از نمایش فیلم در سالن‌های عمومی سینما، در بررسی مجددی نظرات مسئولان آموزش و پرورش بر روی فیلم‌ها اعمال و پس از آن کپی ۱۶ میلی‌متری به تعداد کافی تکثیر و در اختیار آموزش و پرورش قرار داده شود تا آنها خود در سالن‌های مدارس به نمایش بگذارند. با وجود این دستاورد مهم که برای سینمای کودک و نوجوان ایران حاصل شد، تأمین نظر مسئولان آموزش و پرورش چنان مشکل‌ساز شده بود که گاه سرنوشت فروش یا عدم فروش یک فیلم با دیدگاه‌های آنها گره خورده بود.

اکثر نظرات آنها بازمی‌گشت به رعایت موارد اخلاقی که به هر حال برای خلق شخصیت منفی فیلم ضروری بود. دروغ‌گویی، هرگونه رفتار کودکانه برخلاف نظر بزرگسالان، شیطنت‌های معمول دوران کودکی و نوجوانی، گفتار یا رفتاری که توهین به بزرگ‌ترها محسوب می‌شد و هر آنچه می‌توانست در شکل‌گیری آغازین درام مؤثر باشد، خلاف اخلاق و ادب قلمداد می‌شد و ممنوع بود. علاوه بر این، نوعی رفتار پنهان برای کسب اقتدار در این زمینه و نشان دادن قدرت وجود و حضور نیز در میان بود. با وجود این، دهه ۱۳۷۲ - ۱۳۶۲ چه از نظر کسب جوایز از جشنواره‌های بین‌المللی و چه از نظر استقبال و فروش داخلی، سال‌های بی‌نظیری بود. در زمانه‌ای که جنگ و پافشاری‌های مسئولان مملکتی بر ادامه آن و نیز تبلیغات منفی کشورهای مخالف، ایران را هرچه بیشتر به طرف انزوا پیش می‌برد، فیلم‌های کودک و نوجوان که درونمایه‌های انسانی آن، همه را تحت تأثیر قرار می‌داد برای کشور اعتبار کسب

می‌کرد. گروه سینماهای کودک و نوجوان نیز که سالن‌های کم‌رونقی بودند، با نمایش فیلم‌های کودکان از وضعیت بهتری برخوردار شده بودند و ضروری بود که برای برنامه‌اکران یک سالشان به اندازه کافی فیلم کودک در اختیار داشته باشند و همین امر باعث شده بود که یکی از اهداف واحد کودک و نوجوان فارابی، تهیه فیلم‌هایی برای یک سال اکران باشد.

در سال ۱۳۶۷ ساخت و نمایش فیلم‌های ماهی (کامبوزیا پرتوی)، لنگرگاه (کیومرث پوراحمد)، کارگاه ۲ (بهرز غریب‌پور)، گلنار (کامبوزیا پرتوی) و فروش خوب کارگاه ۲ و کسب رتبه پرفروش‌ترین فیلم سال توسط «گلنار» نوید از سال‌های بهتر سینمای کودک می‌داد. در سال ۱۳۶۸ ساخت فیلم‌های خوب برای کودکان ادامه یافت؛ دزد عروسک‌ها (محمدرضا هنرمند)، شنگول و منگول (پرویز صبری)، پاتال و آرزوهای کوچک (مسعود کرامتی)، کاکلی (فریال بهزاد)، شکار خاموش (کیومرث پوراحمد). این فیلم‌ها نیز از فروش خوبی برخوردار شدند و تهیه‌کنندگان و فیلمسازان را به گام نهادن در این وادی تشویق کردند. در سال ۱۳۶۹ موفقیت‌های فیلم‌های کودکان و نوجوانان در عرصه فروش تردیدی برای سازندگان فیلم‌های کودکان باقی نگذاشت. پس از فروش در خور اعتنا و کسب رتبه‌های بالای جدول فروش فیلم‌هایی چون شهر موش‌ها، گلنار و دزد عروسک‌ها حال نوبت به فیلم سفر جادویی (ابوالحسن داوودی) رسید که باز هم فیلمی از دنیای کودک و نوجوان، پرفروش‌ترین فیلم سال شود. فیلم‌های این سال عبارت بودند از:

۱. سفر جادویی (ابوالحسن داوودی)
۲. سکوت (علی سجاده‌حسینی)
۳. گربه آوازه‌خوان (کامبوزیا پرتوی)
۴. علی و غول جنگل (مسعود رسام، بیژن بیرنگ).

سال ۱۳۷۰ مهم‌ترین سال در تولید فیلم‌های کودکان و نوجوانان بود. در این سال ۱۱

فیلم در عرصه سینمای تجاری تولید شد: ۱. مدرسه پیرمردها (علی سجادی حسینی)
 ۲. بهترین بابای دنیا (داریوش فرهنگ) ۳. نیاز (علیرضا داودنژاد) ۴. مخترع ۲۰۰۱
 (امیر توسل) ۵. مرغابی وحشی (مسعود کرامتی) ۶. شهر در دست بچه‌ها (اسماعیل
 براری) ۷. دره شاپرک‌ها (فریال بهزاد) ۸. خمره (ابراهیم فروزش) ۹. موتو
 (محمدعلی نظریان) ۱۰. دو نیمه سیب (کیانوش عیاری) و فیلمی که اگرچه
 مخاطب آن بچه‌ها نبودند؛ اما فیلم هم درباره بچه‌ها بود و هم نقش‌های اصلی آن را
 بچه‌ها به عهده داشتند؛ بدوک (مجید مجیدی).

آنچه بنیاد سینمایی فارابی طی ۸ - ۷ سال اخیر کاشته بود، اکنون به ثمر نشسته بود
 و سینمای کودک و نوجوان پس از کسب جوایز فراوان در عرصه‌های بین‌المللی، در
 تولید و اکران نیز به آنچه لیاقتش را داشت، دست یافته بود. این روند در سال ۱۳۷۱
 نیز با ساخت یازده فیلم: ۱. بازی بزرگان (کامبوزیا پرتوی) ۲. صبح روز بعد (کیومرث
 پوراحمد) ۳. راز چشمه سرخ (علی سجادی حسینی) ۴. مریم و می تیل (فتحعلی
 اویسی) ۵. سایه‌های هجوم (احمد امینی) ۶. آتش در خرمن (سعید حاجی میری) ۷.
 اتل مثل توتوله (محمد جعفری) ۸. شرم (کیومرث پوراحمد) ۹. حسنگ (زهرا مهستی
 بدیعی) ۱۰. ایلینا (ابوالحسن داوودی) و ۱۱. چکمه (محمدعلی طالبی) ادامه یافت.
 سال ۱۳۷۳ سال پایان این دورانی بود که به‌زعم بسیاری از کارشناسان و منتقدان
 سال‌های طلایی سینمای کودک و نوجوان بود. از سال ۱۳۷۳، بعد از تغییراتی که در
 مدیریت وزارت ارشاد و بنیاد سینمایی فارابی اتفاق افتاد، واحد کودک و نوجوان بنیاد
 فارابی تعطیل شد. گروه سینماهای کودک نیز از هم پاشید و به‌تبع این رویداد،
 خورشید سینمای کودک و نوجوان رو به افول نهاد.

نگارش تاریخ سینمای کودک تا پیش از ۱۳۶۱، به‌رغم پراکندگی منابع،

ابهام درباره برخی فیلم‌ها و شرایط تولیدات سینمای ایران و سختی دسترسی به اطلاعات مورد نیاز، به ساده‌تر از نوشتن پیرامون پس از ۱۳۶۱ است. سینمای ایران تحت تأثیر فیلم‌های گیشه‌ای و کلیشه‌ای بود و سینمای کودک به معنای واقعی کلمه وجود نداشت. خلاء سینمای کودک به حدی بود که در موارد بسیاری به فیلم‌هایی اشاره شد که حقیقتاً فیلم کودک نبودند و به لحاظ معدود بودن حضور کودکان در سینمای ایران، اهمیت پیدا کرده بودند ... (د/درس، ۱۳۸۴).

فصل بیستم

کودکان سینمای جنگ

با شروع جنگ در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹، نه تنها نیروی نظامی، بلکه مثل همه جنگ‌های دیگر، خانواده‌ها و کودکان هم درگیر جنگ شدند. طبیعی است بچه‌هایی که تا دیروز برای گذر از نوجوانی و اثبات مرد شدن خود به دنبال راه‌های ساده‌ای می‌گشتند، حال با وجود تبلیغات گسترده و هر روزه، مشتاق حضور در جبهه‌های جنگ بودند تا مرحله گذار را پشت سر گذارند و ثابت کنند که دیگر بچه نیستند. اغلب نوجوانانی هم که در فیلم‌های جنگی حضور دارند، در همین مرحله هستند؛ اما در دو هیأت مختلف؛ یکی نوجوانانی که مشتاقانه به سوی جبهه‌های جنگ شتافته‌اند و دیگر بچه‌هایی که ناخواسته درگیر جنگ شده‌اند.

با حمله عراق به ایران، جنگ تبدیل به اصلی‌ترین مسئله کشور و موضوع جنگ تبدیل به مهم‌ترین موضوع تولیدات فرهنگی و هنری شد. سینمای کودک و نوجوان نیز از این موضوع خالی نبود. تبلیغات جنگ، اعتقادات دینی و وطن‌دوستی انگیزه‌هایی بودند که نوجوانان با اتکا به آنها مشتاقانه به سوی جبهه‌ها می‌شتافتند و هر اثر سینمایی که نیم‌نگاهی به جبهه‌ها داشت، خالی از صحنه‌های شور و شوق

نوجوانانی که در جبهه یا پشت جبهه فداکاری می‌کردند، نبود. ساخت فیلم‌هایی با موضوعات بچه‌ها و جنگ از همان سال‌های نخست جنگ شروع شد؛ فیلم‌هایی چون ستاره دنباله‌دار (کاشانی‌نژاد، ۱۳۶۰)، حصار (حسن محمدزاده، ۱۳۶۲)، سرباز کوچک (سعید بخشعلیان، ۱۳۶۳)، نینوا (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۳)، سایه‌های هجوم، آتش در خرمن، پایان کودکی و

علاوه بر این‌ها، فیلم‌های دیگری نیز ساخته شد که به بررسی وضعیت کودکان و نوجوانانی می‌پرداخت که در غیاب پدر در پشت جبهه با مشکلات دست و پنجه نرم می‌کردند و حتی گاه، البته به‌ندرت به انتقاد از شرایط بچه‌هایی پرداختند که به علت شرایط جنگی وضعیت چندان مناسبی نداشتند؛ اما تنگ‌نظری‌ها و باورهای غلط اجتماعی فرصتی برای شنیدن این حرف‌ها نداشت. «یکی از ایرادات گرفته شده بر فیلم باشو غریبه کوچک این بود که یک پسر مسلمان باید می‌ایستاد، می‌جنگید و فرار نمی‌کرد» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۸۳).

اگر زیاده‌روی نباشد، باید گفت جنگ همه عرصه‌های زندگی مردم را تسخیر کرده بود و همه چیز تحت الشعاع آن قرار داشت، به نحوی که حتی یکی از تحلیل‌گران سینمای سیاسی، فیلمی چون «شهر موش‌ها» را به‌شدت متأثر از جنگ می‌بیند و رگه‌های نگره‌های جنگی را در آن مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد:

«توبوس» تلویحاً تماشاگر مضطرب عصر جنگ را، به مدد چند تبسم، به کنار گذاشتن اختلاف دعوت کرد و از آنها خواست که شرایط نو را درک کنند. این مایه اجتماعی و سیاسی در فیلم عروسکی شهر موش‌ها (محمدعلی طالبی و مرضیه برومند) که همین سال روی پرده رفت و در زمره آثار پرفروش قرار گرفت، برای تماشاگران خردسال تعریف شد.

وحشت موش‌ها از حمله گریه سیاه بدجنس به شهر آنها و لزوم حفظ اتحاد و اتفاق برای مغلوب کردن او، توصیف جنگ ایران و عراق به زبان ساده بود. این فیلم عروسکی، مبتنی بر یک برنامه تلویزیونی موفق، نه تنها تماشاگر را به خندیدن ترغیب کرد، بلکه با استفاده از موسیقی و آواز، نقش کلیه کودکان در سینمای ایران را هم به رخ کشید. نخستین بار پس از انقلاب بود که تماشاگران حاضر در سالن‌های سینما همراه با وقایع روی پرده دست زدند و شادی کردند (همان: ۲۸۳).

نوجوانان جبهه‌های جنگ در خط مقدم نیستند. در حمله‌ها شرکت ندارند و جانبازی‌ها و ایثارگری‌های آنها همواره در خطوط عقب‌تر جبهه اصلی است. اما ناگاه به‌طور تصادفی که طبیعی و ذاتی جبهه‌های جنگ است با دشمن رودررو می‌شوند. در فیلم «بازی بزرگان» (کامبوزیا پرتوی / ۱۳۷۲) درحالی که شهر توسط دشمن اشغال شده و بچه‌ها سعی دارند که خود را از چشم دشمن پنهان نگه‌دارند؛ اما در نهایت مجبور به مقابله با آنها می‌شوند. یا در فیلم «سایه‌های هجوم» (احمد امینی / ۱۳۷۲) زن و شوهر و دو فرزندشان هنگامی که می‌خواهند از مناطق جنگی به منطقه امنی پناه ببرند، با دشمن مواجه شده، درگیر زد و خوردی ناخواسته می‌شوند و پسر نوجوان پایش به مقاومت در برابر دشمن کشیده می‌شود. اما در همین فیلم‌های جنگی به‌ندرت شاهد صحنه‌هایی هستیم که نوجوانی سرباز دشمن را بکشد. با این حال در فیلم «آتش در خرمن» (سعید حاجی‌میری / ۱۳۷۲) و «پایان کودکی» (کمال تبریزی / ۱۳۷۳) شاهد این اتفاق هستیم. در «آتش در خرمن» شهر توسط دشمن اشغال شده و نوجوان در نهایت به‌طور مستقیم درگیر جنگ می‌شود. او پس از کشتن سرباز عراقی به نیروهای بسیج می‌پیوندد. در فیلم «پایان کودکی» خانواده‌ای در حالی که مجبور به ترک شهر و دیارشان هستند، با دشمن مواجه شده،

مجبور به دفاع از خود می‌شوند. در این زد و خورد، پدر زخمی می‌شود و پسر چاره‌ای ندارد جز این‌که اسلحه پدر را بردارد و دشمن را به قتل برساند. جنگ برای کودکان و نوجوانان امری ناخواسته و تحمیلی است. آنها پیش از آنکه به هولناکی این واقعه پی ببرند، به ناگاه خود را در معرکه جنگ می‌بینند و مجبور به دفاع از خود (آتش در خرمن)، خانواده خود (پایان کودکی) یا کودک بی‌پناهی (بازی بزرگان) می‌شوند و بدین ترتیب دوران گذار از کودکی به نوجوانی یا از خامی به بلوغ و پختگی را طی می‌کنند. بدین ترتیب، نوجوانی که تا پیش از این درگیر مسائل پیش‌افتاده روزمره بود، با یکی از اعضای خانواده درگیری‌های نابجا داشته یا نسبت به مسائل مهم خانواده و شهرش بی‌تفاوت بوده، با مسائل مهم‌تری رودررو می‌شود و با ورود ناخواسته به جنگ است که دچار تحول شخصیت می‌شود.

گاهی نیز نوجوانی مجبور می‌شود وظیفه مهم و خطیری را در جبهه یا پشت جبهه به عهده بگیرد؛ درست مانند پیرمردهایی که در جنگ بخش تدارکات را برعهده دارند. گاهی در شهر که خود به نوعی جبهه‌ای دیگر یا پشت جبهه محسوب می‌شود، در غیاب پدر، مسئولیت خانواده را پسر بزرگ که هنوز نوجوان است به عهده می‌گیرد. با این حال به‌رغم انجام مأموریت‌های خطیر و خارج از توان یک نوجوان، هرگز در هیچ یک از حوادث جنگ، بچه‌ها دست به کارهای خارق‌العاده نمی‌زنند. این قاعده‌ای است که نه تنها در فیلم‌هایی که بچه‌ها حضور دارند رعایت می‌شود؛ بلکه در مجموع فیلم‌های ارزشمند سینمای جنگ تمایلی به ارائه صحنه‌های خشونت‌بار و کشتارهای بی‌رحمانه به سبک فیلم‌های هالیوودی و فیلم‌هایی که غربی‌ها درباره جنگ جهانی دوم ساخته‌اند، ندارند.

قهرمانان بزرگسال فیلم‌های جنگی شبیه آدم‌های معمولی جامعه هستند. قدرت بدنی

عجیب و غریب ندارند. اهل شوخی نیستند و آدم‌های کم‌حرف و توداری هستند. همین الگو به نوعی و تا حدودی در مورد نوجوانان فیلم‌های جنگی نیز تکرار می‌شود. اما فقط اشتیاق به اثبات مردشدن و شهادت‌طلبی و جنگیدن و مبارزه کردن نیست که بچه‌ها را به جبهه می‌کشاند، گاهی آنها به علت زندگی در شهرهای مرزی که درگیر جنگ هستند، مجبور به ترک خانه و کاشانه خود می‌شوند. گاهی آنها پدر، مادر یا دیگر بستگانشان را از دست می‌دهند و مجبور می‌شوند در شهری دیگر و در خانواده‌ای دیگر به زندگی‌شان ادامه دهند.

در فیلم «مریم و می‌تیل» (فتح‌لی اویسی / ۱۳۷۲) دختر بچه‌ای که خانواده‌اش را در جنگ از دست داده، در پرورشگاه زندگی می‌کند و در فیلم «بهار» (ابوالفضل جلیلی / ۱۳۶۴) نوجوانی که در بمباران بستان، پدر و مادرش را گم کرده، توسط اردوگاه مهاجران جنگی به شمال کشور منتقل و در آنجا سرپرستی‌اش را جنگلبان پیری به عهده می‌گیرد. در فیلم «باشو غریبه کوچک» پسر بچه‌ای در یک موقعیت اضطراری به پشت کامیونی پناه می‌برد و بعد از مدتی از مناطق شمالی کشور سر درمی‌آورد.

فصل بیست و یکم کودکان سینمای فانتزی

کلمه Fantastic از واژه لاتین Phantasticus آمده که به معنای مریی‌سازی یا تجلی است. با چنین تعبیر عامی، هر فعالیت خیال‌پردازانه‌ای فانتاستیک خواهد بود و تمام آثار ادبی، فانتزی.

فانتزی، به عنوان اصطلاحی انتقادی، پیش‌تر به ادبیاتی اطلاق شده که تقدم را به بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌دهد. اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادبیات عامیانه و قصه‌های پریان، قصه‌های وحشت، همگی عرصه‌هایی را عرضه می‌کنند که «غیر» از عرصه‌های انسانی است.

خصیلتی که پیش از همه به فانتزی ادبی منتسب شده، طرد سرسختانه تعاریف رایجی است که درباره امور «واقع» و «ممکن» وجود دارد (رزمی جکسن، ۱۳۸۳: ۸).

مطابق آنچه در سطور بالا آمد، هر اثر هنری خیال‌پردازانه‌ای، فانتزی خواهد بود و بدین ترتیب بخش عظیمی از فیلم‌های کودک و نوجوان بعد از انقلاب ایران، فانتزی هستند. گونه‌ای از سینما که پیش از انقلاب در ایران وجود نداشت.

سینمای فانتزی کودک، مولود واقعی واحد کودک و نوجوان فارابی است. سینمایی که خیلی زود جای خودش را در میان فیلمسازان باز کرد و تبدیل به یکی

از پرمخاطب‌ترین و پول‌سازترین نوع فیلم‌های سینمایی کودکان شد، به گونه‌ای که حتی بر سینمای بزرگسالان تأثیر گذاشت و در بحرانی‌ترین شرایط که فیلم‌های بزرگسالان رونق چندانی نداشتند، به سینمای ایران گرمی بخشید و باعث گردش مالی مؤثر شد.

این مجموعه فیلم‌ها طیف وسیعی از انواع فیلم‌های فانتزی مانند فیلم‌های تاریخی (دره شاپرک‌ها / فریال بهزاد / ۱۳۷۱)، فیلم‌های عروسکی (دزد عروسک‌ها، شنگول و منگول و ...)، فیلم‌های دنیای مدرن (سفر جادویی، ابوالحسن داودی، ۱۳۷۰) و فیلم‌های افسانه‌ای (گلنار / کامبوزیا پرتوی / ۱۳۶۹) را در برمی‌گیرد.

استقبال کودکان از فیلم‌های فانتزی نشان‌دهنده تناسب این گونه فیلم‌ها با علاقه کودکان، نیاز آنان و هماهنگی فانتزی با روحیه بچه‌هاست. گشوده شدن درهای سینمای کودک ایران به روی این فیلم‌ها و استقبال بچه‌ها حاکی از جای خالی این فیلم‌هاست. اما حقیقت این است که در این فیلم‌های محبوب بچه‌ها از خود بچه‌ها خبری نیست و کودکان در آنها کم‌ترین حضور و نقش را ایفا می‌کنند. اگرچه عروسک‌ها در واقع مابه‌ازای بچه‌ها هستند؛ اما آنها به کودکان دنیای واقعی ما ربطی ندارند. کودکان شخصیت‌های عروسکی این فیلم‌ها را دوست دارند، با آنها ارتباط برقرار می‌کنند؛ اما آنها حتی نمادی از کودکان سرزمین ما نیستند و نمی‌توان آنها را به عنوان نمونه‌ای از کودکان مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار داد.

همان‌طور که عروسک‌های فیلم‌های فانتزی نمایان‌کننده کودکان واقعی نیستند، در بسیاری از فیلم‌های فانتزی غیرعروسکی (زنده) شخصیت‌های کودکان آنها نیز بهره‌ای از جهان واقعی نبرده‌اند. بچه‌های این فیلم‌ها، بچه‌هایی به دور از هویت ملی و بومی هستند. درست است که آنها نمونه نوعی و کودکان هستند؛ اما در همین مقیاس هم در فیلم‌هایی چون «بهترین بابای دنیا»، «اتل متل توتوله» چندان به

کودکان جامعه خود نزدیک نمی‌شوند.

اما به‌ناگاه در این میان فیلم «کاکلی» (فریال بهزاد) یک استثناء است. کودک فیلم کاکلی نه تنها عروسک نیست، بلکه از هویت و شخصیت تاریخی و کودکانه در خور توجهی برخوردار است. او کودکی است که حداقل در ظاهر نماینده و تجسم کودک افسانه‌های ایرانی است. کودک فیلم «کاکلی» چه از نظر محیط اجتماعی و چه از نظر رفتارهای یک کودک، به دلیل اقتباس وفادارانه از یک افسانه ایرانی، انسان بومی سرزمین ماست.

کودکان فیلم‌های فانتزی افسانه‌ای نیز اگرچه در جهان افسانه‌های شرقی زندگی می‌کنند؛ اما همچنان از داشتن هویت بومی‌گريزان‌اند. در فیلم‌های «دره شاپرک‌ها»، «راز چشمه سرخ» و «گلنار» به‌رغم حضور بازیگران زنده، کودکان آنها به جهان غیربومی افسانه‌ها تعلق دارند. این کودکان نیز مانند کودکان جبهه‌ها، با اینکه زمینه قهرمانی آنها فراهم است؛ اما دست به هیچ عمل خارق‌العاده‌ای نمی‌زنند، آنها حتی کودکان باهوش فوق‌العاده نیستند و روند داستان به‌گونه‌ای نیست که در جایی یا لحظه‌ای؛ گشودن گره، کشف راز و پیشرفت درام به هوش و نبوغ آنها وابسته باشد و اگر اندک زیرکی‌ای در آنها دیده می‌شود، بر این زیرکی نه تأکیدی هست و نه به رخ کشیده می‌شود.

مشخصه دیگر شخصیت‌های افسانه، پاکی است. به همین دلیل هم هست که بسیاری از قهرمانان افسانه‌ها کودکان هستند. دل‌های بزرگسالان به دلیل درگیری با آلودگی‌ها و پلیدی‌های موجود در اجتماع به مرور ایام زنگار بسته و پاکی مورد نیاز برای انجام کارهای بزرگ افسانه‌ای را از دست داده؛ اما معصومیت کودکانه سلاحی کارساز است که می‌تواند گره از مشکلات بگشاید. با این حال در فیلم‌های فانتزی - افسانه‌ای بر این جنبه از شخصیت کودکان نه تأکیدی شده و نه روند روایت در بند این خصوصیت است.

اگرچه به هر حال این مشخصه کودکان افسانه‌ها همواره در نهاد روایت مفروض و ماقبل داستانی است.

در یک گروه‌بندی اولیه از فیلم‌های دهه طلایی سینمای کودک درمی‌یابیم که اکثریت با فیلم‌های فانتزی است. در بسیاری از آنها از عروسک استفاده شده و داستان‌های اغلب آنها نیز برگرفته از افسانه‌های عامیانه (کاکلی، گلنار و راز چشمه سرخ) است.

تهیه‌کنندگان و کارگردان‌های این فیلم‌ها از همان قاعده تاریخی استفاده کردند؛ اگر نوعی از فیلم‌ها در اکران موفق بوده؛ پس باید تا بدانجا که در اکران شکست نخورده ساخت فیلم‌های مشابه آنها ادامه یابد. با موفقیت تجاری فیلم «شهر موش‌ها» بعد از آن شاهد ساخت فیلم‌هایی چون: گلنار، کارگاه ۲، گربه آوازخوان، شنگول و منگول، دزد عروسک‌ها هستیم. فیلم‌هایی که در نخستین وجه اشتراکشان همگی عروسکی هستند یا از عروسک بهره برده‌اند. وجه اشتراک دوم آنها استفاده از حرکات موزون و موسیقی ریتمیک است و اشتراک سوم آنها داشتن داستانی ساده و سرراست، اما فاقد پیام ارزشمند است. البته داستان به طور ذاتی حاوی یک نکته ساده اخلاقی یا یک پیام کلی انسانی است؛ پیروزی و غلبه آدم‌های خوب بر آدم‌های بد.

شخصیت‌های کودک درون این فیلم‌ها هیچ‌یک واقعی نیستند. همچنان که داستان فیلم فاقد هویت زمانی و مکانی است، شخصیت‌های داستان نیز متعلق به جهانی غیرواقعی هستند که حتی برای پیدا کردن مابه‌ازای آنها نباید دنیای پیرامون را جست‌وجو کنیم. به این ترتیب، می‌توان گفت که این نوع سینمای کودک یا این دسته از فیلم‌های کودک نه از نظر ظاهر، بلکه از نظر نوع نگاهی که در پس روایت آنها نسبت به جهان واقعی و شرایط اجتماعی وجود دارد، ادامه سینمای رویاپرداز و بی‌خیال دهه سی و چهل است؛ سینمایی شاد و مفرح که برای جذب مخاطب

خردسال خود از همان مشخصه‌های فیلمفارسی یعنی موسیقی، آواز، رقص، اشخاص غیرواقعی و دنیای الکی خوش بهره برده‌اند و در این راه تا بدانجا پیش می‌روند که فیلم گربه آوازه‌خوان تبدیل می‌شود به فیلمی برای ادای دین به فیلمفارسی. طبیعی است که در این گونه فیلم‌ها، بازیگران زنده نیز همان مشخصات شخصیت‌های عروسکی را به خود می‌گیرند و شبیه آنها می‌شوند و از حد تیپ فراتر نمی‌روند.

قهرمانان این فیلم‌ها غم‌هایشان عمیق نیست. خیلی زود بر مشکلات غلبه می‌کنند و به هر بهانه و دلیل پیش‌پاافتاده‌ای مشغول آوازخواندن و دست‌افشانی و پایکوبی می‌شوند. درست است که مخاطب این گونه فیلم‌ها کودکانی در سنین زیر ده سال هستند؛ اما نمی‌توان بدین بهانه فیلمی ساخت که عاری از هر گونه واقع‌نگری و ارزش‌های هنری باشد. ساختار داستانی این فیلم‌ها معمولاً شبیه یک نماهنگ (کلیپ) طولانی با روایتی ساده و بی‌ارزش است که در دل خود، حاوی چندین نماهنگ کوتاه است.

بهره‌گیری از افسانه‌های عامیانه، حتی گاهی در حد گرفتن نام و نشانی از آنها یا به داستان‌ها رنگ و بوی تاریخی و بومی دادن، نه به‌عنوان علاقه و احترام به فرهنگ بومی و یا بازگشت به غنای فرهنگ گذشته است؛ بلکه به آن به‌عنوان داستانی حاضر و آماده نگاه کرده می‌شود که می‌تواند با اندک دست‌کاری تبدیل به فیلمنامه‌ای قابل قبول شود؛ دومین وجه مشخصه فیلم‌های کودک و نوجوان این دهه است؛ گلنار (برگرفته از افسانه‌ای روسی)، کاکلی، راز چشمه سرخ، اتل متل توتوله، میهمان ناخوانده، دره شاپرک‌ها. در حالی که به واقع هیچ‌یک از آنها کم‌ترین تلاشی برای استفاده کردن از یک افسانه یا داستان عامیانه برای تهیه فیلمنامه‌ای در خور اعتنا نکرده‌اند و این حکایت از بیگانگی فیلمنامه‌نویسان ما با جهان افسانه‌ها و

ادبیات کهن دارد. در این فیلم‌ها کودکان هیچ‌یک کودکان افسانه‌ای که بچه‌ها آنها را بشناسند، با آنها همذات‌پنداری کنند و از شخصیت آنها شمایی به‌عنوان قهرمان در ذهن داشته باشند، نیستند.

«گلنار سینمایی سهل‌انگار و ساده‌پسند برای بچه‌هاست که تفکری کاملاً متفاوت با ساخته نخست (ماهی / ۱۳۶۷) همین فیلمساز دارد و خالی از اندیشه و صرفاً قصد جذب مخاطبانی را دارد که در جستجوی تنوع و نشاط هستند و البته در چنین سطح ارزیابی و برداشتی به جهت ترکیب موزون حرکت، رنگ و موسیقی به توفیق‌های چشمگیری دست یافته است.

«گلنار» که در ارزیابی کیفی در گروه «الف» قرار می‌گیرد، هنگام نمایش با موفقیتی مثال‌زدنی مواجه می‌شود و عنوان نخستین فیلم پرفروش سال را با کارکردی معادل ۱۶۰ میلیون ریال کسب می‌کند (امید، ۱۳۷۴: ج ۲).

به‌دنبال چنین موفقیتی است که کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان به ساخت فیلم‌های فانتزی روی می‌آورند و به یک‌باره فیلم‌های فانتزی، سینمای کودک ایران را تسخیر می‌کنند.

فصل بیست و دوم و کودکانی دیگر

در میان انبوه فیلم‌هایی که پس از انقلاب، در دههٔ طلایی سینمای کودک ساخته شد، پس از فیلم‌های فانتزی، فیلم‌های ملودرام و اکشن پر مخاطب‌ترین فیلم‌ها بودند. اگر این فیلم‌ها را در مقابل سینمای فانتزی، فیلم‌های واقع‌گرایانه بنامیم، می‌توان گفت که در این میان فیلم‌های واقع‌گرایانه‌ای نیز وجود دارد که نوع آنها متفاوت از نوع فیلم‌هایی است که به فیلم‌های کانونی معروف شده‌اند. فیلم‌هایی مانند: بی‌بی چلچله، جاده‌های سرد، گاویار، شیرک، لنگرگاه، نیاز، ترانزیت، نان و شعر و ... فیلم‌هایی که در سینمای تجاری توفیق چندانی به دست نیاوردند، به‌جز فیلم «نیاز» که به‌طور استثنایی در سایهٔ حمایت بی‌دریغ آموزش و پرورش، مطابق توافقاتی که با بنیاد سینمایی فارابی شده بود، توانست خود را نجات دهد.

کودکان و بیشتر نوجوانان این فیلم‌ها شخصیت‌های معمولی بودند که در ضمن حوادثی که پیش می‌آمد، رشد می‌کردند و به بلوغ واقعی دست می‌یافتند و در اصطلاح عوام مرد می‌شدند. این نوجوانان نسبت به شخصیت‌های فیلم‌های دیگری چون فیلم‌های کانونی، واقعی‌تر و به زندگی معمول افراد جامعه ما شبیه‌تر بودند.

آنها نقش خودشان را بازی می کردند و مانند فیلم های کانون که درونمایه های سیاسی داشتند و شخصیت هایشان به ظاهر کودک و نوجوان بودند، اما در واقع شخصیت های سیاسی بزرگسال را نمایندگی می کردند، نبودند. داستان های این فیلم ها برگرفته از زندگی، آرزوها و مشکلات طبقه فقیر و متوسط بود که چیزی از سیاست نمی دانستند و درگیر مسائل روزمره خود بودند و برای برآورده شدن آرزوهای حقیر اما دست نیافتنی شان نیازمند تلاش های طولانی و بی وقفه ای بودند که همه چیز را در نظرشان دست نیافتنی می کرد.

خاستگاه اصلی این فیلم ها فقر بود. همه چیز در آنها با فقر شروع می شد و از فقر نشئت می گرفت. در واقع فقر بستری بود که درام می توانست در آن شکل بگیرد. فیلم های «جاده های سرد»، «گاو یار»، «نیاز» و حتی فیلم هایی که درباره شخصیت مجید ساخته می شد و فیلم هایی که بعدها مجید مجیدی ساخت، همگی حکایت کودکان و نوجوانانی بود که در جهان فقیرانه خود با مشکلات روزمره دست و پنجه نرم می کردند.

هنگامی که این فیلم ها را واقع گرایانه می نامیم، به سرعت واقع گرایانه نبودن فیلم های کانونی خود را عیان می سازد. چنین به نظر می آید که فیلم های کانونی در آن برهه تاریخی در برابر بی هویتی و بدون پایگاه اجتماعی بودن فیلمسازی بود که به نظر واقعی می آمدند، اما اکنون که فیلم های واقع گرایانه ای برخاسته از زندگی طبقه فقیر و متوسط ساخته شده، فیلم های کانونی بیشتر فیلم های تمثیلی و نمادگرایانه ای است که ظاهری واقعی و در واقع باورپذیر دارند.

در این فیلم های واقع گرایانه پس از انقلاب تنها چیزی که در نگاه اول خودی نشان می دهد، اخلاقی بودن بیش از حد شخصیت هاست. در سایه نگرش اخلاقی

جامعه و اعمال سیاست‌های حکومت مبنی بر رعایت اخلاق، اشخاص فیلم‌ها بیش از آنچه در جامعه متداول است، پای‌بند اصول اخلاقی هستند و هرگز مرتکب کار خلاف و نامتعارف نمی‌شوند و بیننده باید از لابه‌لای گفتار و رفتار زشت آنها که در اجتماع واقعی قابل اغماض است، پی به پلیدی و شیطان‌صفتی آنها ببرد. به همین جهت به نظر می‌آید که نه شخصیت‌های بد و شرور چندان بد هستند و نه شخصیت‌های خوب چندان جذاب و دوست‌داشتنی و به همین دلیل است که اشخاص شرور فیلم‌ها خیلی زود به طرف تیپ، شخصیت‌های کارتون‌ی و حتی کم‌دی سوق می‌یابند.

گرایش عمده فیلم‌ها به داشتن حداقل پیام و بسنده کردن به داستان‌های ساده و بدون موضع فرهنگی، اخلاقی یا سیاسی، تهیه‌کنندگان و فیلمسازان را به جایی رساند که ناگاه فیلم‌هایی در عرصه سینمای کودک و نوجوان ساخته شد که می‌توان آنها را فیلم‌های خنثی نامید. ظهور این گونه فیلم‌ها زمانی توجه بیشتری را به خود جلب می‌کند که به یاد آوریم در جامعه سیاست‌زده فقیر و پرتنش به سر می‌بریم که تصور یک اثر هنری خالی از پیام و محتوای اجتماعی غیرممکن به نظر می‌رسد. به هر حال به سائقه طولانی تاریخ ما، هنرمندان حتی در بی‌طرف‌ترین مواضع خود، دارای موضعی پنهان هستند که کشف و درک آن، کار چندان دشواری نیست.

در این گونه فیلم‌ها حتی از فقر به معنای معمول آن، که امری روشن و بدیهی در جامعه ماست و در فیلم‌های مجید مجیدی به شدت خودنمایی می‌کند، خبری نیست و اگر هم فرد یا خانواده‌ای از طبقه فقیری هستند، این فقر تا آن حد چشمگیر و مسئله‌ساز نیست که فیلمساز نگاه ویژه‌ای به آن داشته باشد یا به علت وجود آن حاضر باشد تأثیری از آن را در فیلم به نمایش بگذارد. این نگرش که

خاص جوامع پیشرفته سرمایه‌داری است بر مبنای این نظریه است که اگر کسی فقیر است، مسبب آن خودش است. جامعه منطق و روال طبیعی دارد و اجازه می‌دهد که هر کس در حد توان خود در این جامعه رشد کند و به ثروتی در خور لیاقتش دست یابد. اما اینکه چگونه این نگرش از جوامع سرمایه‌داری پیشرفته به جامعه ما سرایت کرده، جای شگفتی دارد.

در این فیلم‌ها بچه‌ها مشکلات مهمی ندارند، حتی وقتی روستایی هستند و از بسیاری امکانات که در شهرها وجود دارد بی‌بهره‌اند. این فیلم‌ها مانند فیلم‌های کمدی (مفرح) نیستند که تنها بر روی یک جنبه از زندگی تأکید کنند و به‌طور عمدی به‌منظور خندانیدن مردم چشم بر روی دیگر مسائل و جنبه‌های زندگی مردم بپوشند. فیلم‌های «پاتال و آرزوهای کوچک»، «سکوت»، «آلبوم تمبر»، «ایلیا»، «نان و شعر»، «گاویار» و پس از آنها به نوعی دیگر فیلم‌هایی چون «بی‌بی چلچله» و «بهترین بابای دنیا» از جمله فیلم‌هایی هستند که نسبت به مسائل اجتماعی جامعه خود بی‌تفاوت‌اند.

این بی‌تفاوتی را گاه حتی در فیلم‌های نوع ملودرام هم شاهد هستیم. درست مثل فقری که در فیلم‌فارسی نمود یافته بود. انسان‌های فقیری که به فقر خود بی‌تفاوت‌اند و سردرکار خود دارند و به دنیا بی‌اعتنا هستند؛ اما نه از سر قناعت، مثل ملودرام‌های هندی. باید گفت می‌توان هنوز هم شاهد تأثیر ملودرام‌های هندی را که دهه سی وارد ایران شد، حتی بر فیلم‌های پس از انقلاب مشاهده کرد. بچه‌های این نوع فیلم‌ها که از خانواده خود به دور افتاده‌اند، بیش از یک لقمه نان، یک لقمه محبت و گرمی خانواده را گدایی می‌کنند. در گربه «آوازه‌خوان» و «مریم و می‌تیل» صحنه‌هایی از این فوران احساسات را شاهدیم. تنها تفاوت این فیلم‌ها با فیلم‌های هم‌نوعشان در پیش از انقلاب این است که در آنجا کودکان به علت

حوادث طبیعی مثل سیل، زلزله و تصادف، خانواده خود را از دست داده‌اند؛ اما اکنون وجود جنگ زمینه مناسبی برای بی‌سرپرست بودن کودکان است. با این حال کودکان همان کودکان هستند؛ مظلوم، معصوم، بی‌پناه و نیازمند آغوشی گرم یا نوازشی مملو از محبت.

کودکان فیلم‌های ملودرام پیش از انقلاب و پس از انقلاب حتی از نظر شخصیتی نیز تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. هر دو بچه‌های دوست‌داشتنی هستند، هر دو احساسات مخاطب را برمی‌انگیزند و حتی کارهای زشتی که مانع دوست‌داشتن آنها بشود، انجام نمی‌دهند و آن‌قدر ساده و بی‌آلایش‌اند که حتی وقتی کار اشتباهی از آنها سر می‌زند، نفرت مخاطب را بر نمی‌انگیزند و محبوبیت خود را از دست نمی‌دهند، در هر صورت همیشه حق با آنهاست، چون به هر حال آنها کودک هستند.

نوع دیگری از فیلم‌های واقعی دوران طلایی سینمای کودک، فیلم اکشن است. فیلم‌هایی که زندگی، رفتار و سرنوشت بچه‌ها و نوجوانان با خلاف‌های بزرگسالان گره می‌خورد و درهم می‌آمیزد و نوجوانان وارد عرصه‌های خطرناکی می‌شوند که خود از خطرات آن چندان آگاه نیستند.

نوجوانان فیلم «لنگرگاه» (پورا احمد / ۱۳۶۸) که با خانه مشکل دارند، فرار می‌کنند و ساده‌لوحانه وارد باندهای خطرناک قاچاق می‌شوند. در فیلم «ترانزیت» (علی سجادی حسینی) نیز نوجوانان وضعیت مشابهی دارند. دو نوجوان برای خارج شدن از کشور تصمیم می‌گیرند مخفیانه سوار کامیونی شوند که عازم خارج است.

نوجوانان این‌گونه فیلم‌ها اگرچه در آغاز راه مصمم هستند و حداقل نزد خود شکست‌ناپذیر می‌نمایند؛ اما به تدریج سختی راه و تلخی حوادث و خطرات بزرگی که توان مقابله با آنها را ندارند، بچه‌ها را از پا درمی‌آورد و ناچار به تسلیم شدن و

بازگشت به خانواده می‌کند.

بچه‌ها در این نوع فیلم‌ها دست به کار خطرناکی می‌زنند و حتی چنین به نظر می‌رسد که زندگی خود را به خطر می‌اندازند؛ اما بیننده نوجوان بعد از تماشای فیلم احساس خوب پیروزی یک نوجوان بر خطرات را ندارد تا باعث شود از اقدام به چنان کارهایی پرهیز کند. حوادث و شرایطی که در این فیلم‌ها به تصویر کشیده می‌شود، قصد ندارد نوجوان را به آستانه مرگ ببرد و مقابله نوجوانان با این خطرات نیز حکایت از مقابله سرسختانه آنان ندارد. نوجوانان این فیلم بچه‌های آرام، ساده و معمول جامعه هستند که ناگاه در ورطه‌ی نه چندان هولناک گرفتار می‌شوند. به همین دلیل نحوه‌ی مقابله‌ی آنها نیز بسیار ساده و ابتدایی است.

نوع دیگری از فیلم‌ها که نباید حضورشان یا ادامه‌ی حضورشان در این مبحث فراموش شود فیلم‌های کانونی است. همچنان که گفته شد، فیلم‌های کانونی با کسب اعتبار و جایگاه ویژه همواره برای حضور خود دلیل موجهی داشته‌اند که می‌توانسته سبب شود در هر زمانی ساخت آنها از سر گرفته شود. پس از انقلاب اسلامی با اینکه مدیریت‌ها و نگره‌ها دستخوش تغییرات اساسی شد؛ اما چون یکی از شئون فیلم‌های کانونی، انقلابی بودن آنها بود، به راحتی می‌شد تصور کرد که ساخت این گونه فیلم‌ها ادامه خواهد یافت؛ اما آنچه تعجب‌برانگیز بود ادامه‌ی ساخت آنها در همان کانون پرورش فکری بود. نخستین دلیل ادامه‌ی این راه، ادامه‌ی همکاری فیلمسازان و کارشناسان کانون قبل از انقلاب بود. عباس کیارستمی و ابراهیم فروزش دو فردی بودند که می‌توانستند به اندازه‌ی کافی در این روند ثمربخش باشند. دومین دلیل وجود مدیریت در رأس کانون بود که به ادامه‌ی این راه اعتقاد داشت و همو باعث زنده کردن کانون و ادامه‌ی روند ساخت فیلم‌های کانونی شد. کاری که

سال‌ها بعد مدیران دیگر مصرانه از ادامه آن جلوگیری کردند و کانون به عنوان یک مرکز فیلمسازی چیزی از آن گذشته باشکوه برایش باقی نماند. در کانون پس از انقلاب فیلم‌های مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹)، کودک و استعمار (۱۳۶۱)، اولی‌ها (۱۳۶۴)، دونه (۱۳۶۴)، باشو غریبه کوچک (۱۳۶۵)، خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۵)، کلید (۱۳۶۵) و مشق شب (۱۳۶۷) ساخته شد. فیلم‌هایی با درون‌مایه‌های سیاسی که باعث شد دو فیلم «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» و «باشو غریبه کوچک» توقیف شوند و اگر فیلم‌های دیگری چون فیلم‌های کیارستمی توقیف نشدند، به دلیل زیرکی فیلمساز بود و نه به دلیل دور بودن از حیطه انتقادهای سیاسی و اجتماعی.

فیلم‌های کیارستمی در عین بی‌اعتنائی ظاهری به مسائل سیاسی روز، سیاسی بودند. او بارها در این زمینه توضیح داد: «هر اثر هنری یک کار سیاسی است، اما به تعبیری سیاسی هم نیست. چرا که حزب و گروهی را تأیید و به دیگری حمله نمی‌کند، هیچ نظامی را به نظام دیگر ترجیح نمی‌دهد. درک ما از سینمای سیاسی این است که فیلم همیشه از ایدئولوژی سیاسی خاصی حمایت کند. اگر به فیلم‌هایم از این زاویه نگاه کنید سیاسی نیستند ... اما فکر می‌کنم همان فیلم‌های غیرسیاسی، سیاسی‌تر از فیلم‌هایی هستند که سیاسی خوانده می‌شوند (سایت اند ساوند، به نقل از صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۷).

درون‌مایه‌ها، کودکان و نوجوانان این فیلم‌ها همچنان در ادامه همان فیلم‌های کانونی قبل از انقلاب هستند؛ زیرا فیلمسازان همان‌ها هستند؛ کیارستمی، بیضایی، فروزش، نادری و اگر جوان‌هایی پا به میدان گذاشته‌اند؛ فرزندان خلف آنها هستند. تحلیلی که از دو فیلم «کلید» و «بادکنک سفید» داده می‌شود، تأیید همین مدعاست:

مایه اسارت کودک / انسان در «کلید» (ابراهیم فروزش / ۱۳۶۵) ترکیب

روشن‌تری یافت. مادر در را قفل می‌کرد و پسرک چهارساله و برادر نوزادش را به‌سان دو اسیر تنها می‌گذاشت. پرنده‌ای در قفس در بسیاری از نماها قرینه تصویر پسرک را می‌ساخت. تلاش پسرک برای یافتن کلید در اصلی، تقالای دستیابی به آزادی بود که بزرگسال‌ها از او دریغ می‌کردند. روند رویارویی کودکان و بزرگسالان تا یک دهه بعد ادامه یافت. «دختر بادکنک سفید» (جعفر پناهی / ۱۳۷۴) برخلاف کلید از خانه بیرون رفت و به دیدار شخصیت‌های مختلف بزرگسال شتافت. بهانه خرید ماهی شب عید و گم کردن پول، قدرت بی‌حصر کودک را به نمایش گذاشت که هرکسی را تابع خویش می‌کرد (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۳).

مهم‌ترین نکته سیاسی این گونه فیلم، سخن از صلح و دوستی بود، سخن از عشق و انسانیت بود در زمانی که همه چیز بوی جنگ و کشتار و خون می‌داد و بدین وسیله هم مسئولان کشور را به پیام خود فرا خواندند و هم تصویر سیاه و منفی رسانه‌های خارجی از ایرانیان را به جدل طلبیدند.

کودکان و نوجوانانی که در فیلم‌ها مطرح می‌شدند، به تبع تعدد فیلم‌های تولید شده از تنوع بسیاری برخوردار بودند؛ کودکان و نوجوانان ملودرام‌های خانوادگی، بچه‌های فیلم‌های جنگ و بچه‌های بی‌سرپرست.

پس از انقلاب اسلامی یکی از موضوعات اصلی که بیشترین تعداد فیلم‌های سینمایی را شامل می‌شد، ملودرام‌های خانوادگی بود؛ موضوع زن و شوهرهایی که به دلایل گوناگون با هم اختلاف داشتند و اغلب کارشان به طلاق می‌کشید. در این گونه فیلم‌ها که یکی از موارد اصلی آنها اختلافات فرهنگی و عقیدتی در فضای پس از انقلاب بود، بچه‌ها که اکنون دیگر جزء لاینفک زندگی‌های زن‌شویی بودند، حضوری چشمگیر داشتند. اگرچه برخلاف واقعیت موجود، تعداد بچه‌های خانواده

درون فیلم اندک بود؛ اما به هر حال در فیلم‌ها دیگر خانواده بدون کودک قابل تصور نبود. رویکرد واقع‌گرایانه فیلمسازان به حضور و شرایط کودکان و نوجوانان، نسبت به فیلم‌های دهه چهل و پنجاه، رویکردی اصلاح‌شده و منطبق با واقعیت بود. اکنون فیلمسازان با حساسیت به سرنوشت بچه‌ها در بحبوحه طلاق و جدایی، فقر، اعتیاد و مرگ والدین توجه نشان می‌دادند، می‌اندیشیدند و در فیلم‌هایشان آنها را منعکس می‌کردند.

در دهه‌های گذشته اگر کودک یا نوجوانی در ملودرام‌های خانوادگی مطرح می‌شد، کودکی بود با یکی از معلولیت‌های جسمی که به‌طور معمول برای برانگیختن حس رقت و ترحم مخاطبان بود؛ فیلم‌های پراشک و آهی که به تقلید از فیلم‌های هندی ساخته و پرداخته می‌شد. اما در فیلمسازی پس از انقلاب، اگرچه ساخت چنین مضمون‌هایی در فیلم‌هایی چون «شهر خاکستری» (حسن هدایت)، «پدربزرگ» (قاری‌زاده) و «دخترم سحر» (قاری‌زاده) ادامه یافت؛ اما این روند تا حد زیادی تغییر کرد و کودکان یا نوجوانان فیلم‌های خانوادگی معلولیت‌های رقت‌برانگیزشان تبدیل به موضوعی شد که در آن خانواده و کودک برای غلبه بر این شرایط و مبارزه علیه آن، با خودباوری دست به اقداماتی شجاعانه بزنند. کودکان و نوجوانان منفعل، گرفتار دست تقدیر و بیچاره جای خود را به بچه‌هایی داده بودند که برای رسیدن به هدف در هیچ شرایطی دست از تلاش برای اثبات هویت و شخصیت خود برندارند و در این راه به‌طور معمول اگر یکی از والدین مخالف یا ناامید و سرخورده است؛ اما یکی دیگر از والدین با سرسختی برای نجات کودک با او همراه می‌شود. دو نمونه خوب این گونه فیلم‌ها «رابطه» و «پرندۀ کوچک خوشبختی» (پوران درخشنده) است که کارگردان آن، دو اثر از تجربه‌های کم‌نظیر سینمای ایران را در کارنامه سینمایی خود به ثبت رساند.

یکی دیگر از موضوعاتی که پس از انقلاب در سینمای کودک و نوجوان باب شد و مستقیم و غیرمستقیم فیلم‌هایی درباره آن ساخته شد؛ بچه‌های کانون بازروری یا همان دارالتأدیب یا زندان کودکان و نوجوانان بود. نخستین بار ابوالفضل جلیلی با ساخت فیلم گال (۱۳۶۶) به سراغ آنها رفت؛ فیلمی که اگرچه بعد از انقلاب ساخته شد، اما مانند بسیاری دیگر از موضوعات ضروری بود که به سال‌های قبل از انقلاب نسبت داده شود.

پیش از انقلاب، نوجوانی به نام حامد به خاطر پخش نشریه‌ای ممنوع‌الانتشار، دستگیر و به صورت موقت روانه بازداشتگاه می‌شود. او روزهای نخست زندان را جلدی نمی‌گیرد و تصور می‌کند به زودی آزاد خواهد شد، اما به تدریج درمی‌یابد که باید مدتی نامعلوم در جایی زندگی کند که هیچ‌گونه رابطه عاطفی‌ای در آن یافت نمی‌شود.

دامنه این موضوعات به همین جا ختم نمی‌شود؛ بچه‌های بی‌سرپرست عنوان کلی‌تری است برای این‌گونه فیلم‌ها. بچه‌هایی که به هر دلیل در شرایط ویژه‌ای به سر می‌برند و از داشتن سرپناه امن یا والدین دلسوز به‌نجار بی‌بهره‌اند. شخصیت‌های این فیلم‌ها نیز به‌رغم همه مشکلات و نابه‌نجاری‌هایی که با آن دست به‌گریبان هستند، در انتهای داستان به خودباوری می‌رسند و اگرچه نه به‌طور کامل و امیدوارانه؛ اما تا حدی که موضوع از حالت واقع‌گرایانه خارج نشود، نوجوان بر مشکلات شخصیتی خود غلبه می‌کند و می‌تواند به درک جدیدی از شرایط اجتماعی خود دست یابد.

در مجموع، در فیلم‌هایی که به نحوی از انحا کودکان و نوجوانان حضور دارند، نهاد خانواده از منظر فیلمسازان نهادی نابه‌سامان است که از عهده مشکلات درونی خود برنمی‌آید و از ارتباط سالم و درست با اجتماع بزرگ‌تر خود ناتوان است.

ترکیب خانواده در این آثار بدبینانه به خانواده، جامعه بزرگ را عیان کرد. خانواده‌ای که برای کودک مکوای امنی نمی‌ساخت و قانون محبت و عشق نبود. خانواده فرو پاشیده (باشو غریبه کوچک)، غایب (دونده)، محوشده (بادکنک سفید)، بی‌تفاوت (خانه دوست کجاست) و ناتوان در رفع نیازهای اولیه (بچه‌های آسمان)، کودکان را به جنگ بی‌امانی فرستاد. از دریچه چشم بچه‌ها به بزرگسال‌های بی‌اعتنا نگاه کردیم که درکی از نیازها و دل‌مشغولی‌های نسل نو را نداشتند. سلسله مراتب خانوادگی، از پدر به مادر و کودکان، سلسله مراتب اجتماعی را به یاد می‌آورد و کودکان نماینده کنارمانده‌ها شدند (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۴).

منابع و مأخذ

- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران*، تهران: فرهنگ و اندیشه.
- اردلان، فریدون (۱۳۴۲). «ذوق مطالعه در ایران»، مجله *راهنمای کتاب*.
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴). *از صبا تا نیما*، جلد سوم از نیما تا روزگار ما، تهران: زوار.
- اشرف ایبانه، شهرام (تابستان ۱۳۸۴). فصلنامه *سینمایی فارابی*، شماره ۵۶.
- اشرف، احمد، بنو عزیزی، علی (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*، ترجمه سهیلا ترابی فراسانی، تهران: نیلوفر.
- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۴). *اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- امید، جمال (۱۳۷۴). *تاریخ سینمای ایران*، جلد‌های ۱ و ۲، تهران: روزنه.
- امید، جمال (۱۳۷۷). *فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران*، تهران: نگاه.
- امید، جمال (۱۳۸۳). *تاریخ سینمای ایران (۱۳۶۹-۱۳۵۸)*، جلد دوم، تهران: روزنه.
- بازن، آندره (۱۳۷۶). *سینما چیست؟*، ترجمه محمد شهباز، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بهارلو، محمد (۱۳۷۴). *نامه‌های صادق هدایت*، تهران: انتشارات نگاه.
- پیازه، ژان (۱۳۶۰). *روان‌شناسی و دانش‌آموزی و پرورش*، ترجمه علی‌محمد کاردان، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پیازه، ژان (۱۳۶۹). *تربیت به کجا ره می‌سپرد؟*، ترجمه دکتر محمود منصور و دکتر پری دادستان، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۶۵). *سینمای رویاپرداز ایران*، تهران: عکس معاصر.
- تی، ابروین، رابرت (۱۳۷۳). *راهنمای نظریه و نقادی فیلم*، ترجمه فؤاد نجف‌زاده، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جفری ناول اسمیت، گروه مترجمان (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی سینمای جهان*، بنیاد سینمایی فارابی.
- جنیزبرگ، هریوت؛ اوپر، سیلویا (۱۳۷۷). *رشد عقلانی کودک از دیدگاه پیازه*، ترجمه فریدون حقیقی و فریده شریفی، تهران: فاطمی.

- جواهریان، مهین (۱۳۷۸). *تاریخچه انیمیشن در ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- جینزبرگ، هربرت، اوپر، سیلویا، ترجمه دکتر فریدون حقیقی و فریده شریفی (۱۳۷۱). *رشد عقلانی کودک از دیدگاه پیاژه*، تهران: فاطمی.
- حامیان، فرخ (۱۳۶۳). *شهرنشینی در ایران*، تهران: آگاه.
- حجازی (فراهمی)، بنفشه (۱۳۷۴). *ادبیات کودکان و نوجوانان*، تهران: روشنگران.
- حسین‌زاده، منصور (۱۳۷۰). *تاریخ مجلات کودکان و نوجوانان*، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- دادرس، علی (تابستان ۱۳۸۴)، «تاریخچه سینمای کودک و نوجوان ایران»، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵۶.
- مجموعه مقاله درآمدی بر سینمای کودک و نوجوان (۱۳۷۵). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دهباشی، علی (۱۳۶۱). *سفرنامه مظفرالدین‌شاه به فرنگ*، تهران: کتاب فرزاد.
- رهبر، صابر (۱۳۴۶). چرخ و فلک.
- شریف‌پور، سلیمان، شاه‌علی، هادی (۱۳۶۸)، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵.
- گزارش فعالیت‌های فرهنگی (۱۳۵۱). شورای عالی فرهنگ و هنر.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نی.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۷). *در حضور سینما*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳). فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵۶.
- علی بنو عزیزی، احمدشرف، ترجمه سهیلا ترابی فراسانی (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*، تهران: نیلوفر.
- غلام، محمد (۱۳۸۰). *رمان تاریخی (سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۳۲۲-۱۳۸۴)*، تهران: چشمه.
- فرزانه، مصطفی (۱۳۷۲)، آشنایی با صادق هدایت، نشر مرکز، چاپ اول.
- مجله فرهنگ و زندگی، (زمستان ۱۳۵۲ و بهار ۱۳۵۳). شماره ۱۳ و ۱۴.
- فصلنامه سینمایی فارابی، (پاییز ۱۳۸۲). شماره ۴۹.
- جکسن، رزمی (پاییز ۱۳۸۳). «فانتاستیک به مثابه روش»، ترجمه امیر احمدی آریان، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵۳، ویژه فانتزی، علمی - تخیلی، کامیک استریپ.
- قاسمی، سیدفرید، (۱۳۷۹). *تاریخ روزنامه نگاری ایران*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- قرایی مقدم، امان (۱۳۷۵). *جامعه‌شناسی آموزش و پرورش*. تهران: کتابخانه فروردین.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون. (۱۳۷۲). *استبداد، دموکراسی و نهضت ملی*، تهران: مرکز.
- کاشفی خوانساری، سیدعلی (۱۳۸۳). *گزارش تحلیلی نقد ادبیات کودک و نوجوان*، قم: طه.

- کریستف بالایی، میشل کویی پرس، دکتر احمد کریمی حکاک، (۱۳۷۸)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- گرگور، اولریش و پاتالاس، انو (۱۳۶۸). *تاریخ سینمای هنری*، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.
- گزارش فعالیت‌های فرهنگی، (۱۳۵۱). شورای عالی فرهنگ و هنر.
- مجموعه مقالات همایش چشم‌انداز سینمای کودک و نوجوان در ایران امروز، (۱۳۸۲). اصفهان: غزل.
- محمدی، محمدهادی، قایینی، زهره (۱۳۸۵-۱۳۸۰)، *تاریخ ادبیات کودکان ایران*، تهران: چیتا.
- مرلاک جکسون، کتی (۱۳۸۵). *تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی*، ترجمه بابک تیرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- مزینانی، ربابه (۱۳۸۳). *آنا فروید*، تهران: دانژه.
- مشخصات جمعیت و خانوار کشور، گزارش خلاصه سرشماری عمومی کشور در سال ۱۳۳۵، (۱۳۴۰). تهران: اداره کل آمار عمومی وزارت کشور.
- منصور، جهانگیر (۱۳۷۷). *قوانین و مقررات مربوط به خانواده*، تهران: آگاه.
- منطقی، امان (۱۳۵۳). *میرم بابا بخرم*.
- مهرابی، مسعود (۱۳۶۸). *تاریخ سینمای ایران*، تهران: فیلم.
- مهرابی، مسعود (۱۳۶۸). *فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان*، تهران: فیلم.
- میشل، آندره (۱۳۵۴). *جامعه‌شناسی خانواده و ازدواج*، ترجمه فرنگیس اردلان، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صدسال داستان‌نویسی در ایران*، نشر چشمه.
- نوربخش، مسعود (۱۳۸۱). *تهران به روایت تاریخ*، جلد ۳، تهران: علم.
- نوروزی، داریوش (۱۳۷۷). *تأملی در هنر و سینمای کودک و نوجوان* (مجموعه مقالات)، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲)، *استبداد، دموکراسی و نهضت ملی*، تهران: مرکز.
- وزارت مسکن و شهرسازی، دفتر آمار و برنامه‌ریزی. (بهمن ۱۳۶۰). *مهاجرت در ایران*.
- Smith, sarah (2005). *Children, cinema and censorship: from Dracula to dead end*, macmillan.
- (2000). I an wojcik Andrews, *childrens film, ideology, pedagogy and theory*, Garland publishing. Inc.



وزارت فرهنگ و ارتباطات
پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

اساسی‌ترین واکنش در قبال نادیده‌گرفتن نسل جوان، از سوی کودکان بروز کرد. بسیار آرام و کاملاً بطنی. در این زمینه برنامه تدوین‌شده‌ای وجود نداشت و سیاست‌های سینمایی راه را خود می‌رفتند که ناگهان سینمای ایران را بچه‌ها تسخیر کردند. کودکان معصوم، کوشا، سمج و پایدار رو در روی بزرگ‌ترهای خونسرد و بی‌تفاوت قرار گرفتند و تقاضای کوچک خود را تکرار کردند. از نیمه دهه ۶۰، همیشه و همه‌جا بچه‌ها روی پرده بوده تا با نگاه نافذش تماشاگر را نشانه رود و با کلام صریحش او را تکان دهد. سینمای ایران به مدد بچه‌ها دگرگون شد و به تجربه‌های نوینی در زمینه بیان سینمایی دست یافت. امروز نمی‌توانیم سینمای پس از انقلاب را بدون حضور کودکان تصور کنیم