

مطالعه نشانه‌شناختی تصویر کودکی در سینمای کودک و نوجوان ایران

مطالعه موردی مفهوم کودکی در فیلم «کودک و فرشته»

تژا میرفخرایی^۱

مرضیه صامتی^۲

چکیده

یکی از مواردی که به تصورات ما از مفهوم کودکی شکل می‌دهد، فیلم‌های سینمایی است. این فیلم‌ها، تئوری‌های فضایی درباره رشد جسمی، شناختی و فرضیه‌هایی درباره اینکه کودکان چگونه باید باشند، ارائه می‌دهند و از این منظر، دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌هایی را شامل می‌شوند که هرگز تصادفی نبوده و یقیناً به خودی خود به وجود نیامده‌اند. فیلم‌های سینمایی به عنوان ژانری از تولیدات رسانه‌ای، به نوعی ساختار اجتماعی و سیاسی نیز محسوب می‌شوند. در واقع تصویر ارائه شده از کودک در بسیاری از فیلم‌ها، بیانگر مطیع‌سازی حساب شده و دقیق او، به عنوان فردی تابع است، فردی که می‌بایست پیرو برنامه‌هایی باشد که بزرگسالان برای وی تعیین می‌کنند به این اعتبار، پژوهش حاضر به دنبال بررسی مدلول (تصویر برساخته شده از کودک) دال‌هایی می‌باشد که در یکی از فیلم‌های سینمایی برگزیده جشنواره کودک و نوجوان (کودک و فرشته) به تصویر کشیده شده است و قصد دارد به این سؤال اصلی پاسخ گوید که «مفهوم کودکی در این فیلم چگونه برساخته می‌شود؟» نتایج حاصل از پژوهش حاکی از آن است که کودک در این فیلم جنگی در جایگاه طبیعی سنی خود بازنمایی نمی‌شود و شرایط جنگی موجب شکل گرفتن «کودک بزرگسال» و انتظارات بزرگسالانه از وی می‌شود.

واژگان کلیدی

کودکی، بازنمایی، رویکرد سازه‌گرایانه، رویکرد جبرگرایانه، فیلم‌های کودک و نوجوان

^۱ دکترای علوم ارتباطات، استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، tejalayd2000@yahoo.com

^۲ کارشناس ارشد علوم ارتباطات دانشگاه تهران مرکز، sametimarzieh@gmail.com

طرح مسئله:

کودکان، واقعیت وجودی و تفسیرهای خاص خود را از رویدادهای پیرامون و ماجراها دارند؛ روایت ماجراها به نحوی خاص بر آنها اثر می‌نهد و یا از زاویه خاصی برای آنها جالب توجه است. فیلم ساز کودک باید بتواند به تفکیک درست تصویر جهان از منظر خود و چشم کودک بپردازد و از زاویه نگاه کودک روایت را به تصویر بکشاند؛ سینماگرانی که بی هیچ ارتباط و دانشی در رابطه با کودکان فیلم می‌سازند چه بسا خواسته و ناخواسته دست به آفرینش آثاری مسموم برای ذهن کودکان می‌زنند. از این روی «نگاه در سینمای کودک ایران، بسیار مهار ناپذیر و اتفاقی است و همه نوعی دیدگاه سرگرم کننده برای کودکان است» (میر احسان، ۱۳۸۵: ۳۴). بر اساس پیشینه سینمای حرفه‌ای، سینمای کودک در وجوه مختلف آموزشی، تعلیمی، خبر رسانی، تبلیغی، سرگرم کننده‌ای و... رشد یافته است. سینمای کودک و نوجوان از بدو پیدایش سینما در ایران، به صورت مستقل مطرح نبوده و نتوانسته هم پای رشد و پیشرفت چشمگیر سینمای بزرگسال، جایگاه مطلوب و شایسته‌ای بیابد بعد از انقلاب اسلامی به دلیل مشکلات ناشی از جنگ تحمیلی و تحریم‌های غربی صرفاً گاهی جرقه‌هایی از سوی برخی فیلمسازان شاخص زده می‌شد اما حرکتی جدید و سازمان دهی شده در این زمینه وجود نداشت به عبارت دیگر کمبود حضور فیلم‌های مخصوص کودکان چه در گذشته و چه در حال کاملاً نمایان است. دلیل اصلی این افت سینمای کودکان را می‌توان علاقه فیلمسازان به مطرح کردن مسائل اجتماعی و سیاسی روز دانست، علاوه بر این کمبود مراکز حمایتی از تولیدات سینمای کودکان و نوجوانان از مهم‌ترین موانع پیشرفت سینمای کودک در ایران است. سینمای کودک، موضوعی برای بررسی‌های متنوع است که دامنه آن از فلسفه تا مناظر فرهنگی، آموزشی، روان شناختی، جامعه‌شناختی و حتی سیاست می‌تواند بسط یابد. کودکان و نوجوانان نیازمند فضاها و موقعیت‌هایی هستند تا توانایی‌های خود را نشان دهند. و فیلمسازان بیگانه برخلاف دست اندرکاران سینمای وطنی این موارد را به درستی دریافت کردند و در چارچوب عقیده و مرام و فرهنگ خود کودکان از آنان بهره می‌گیرند.

جایگاه کودک در میان خانواده، در محیط مدرسه، نوع ارتباط او با همسالان خود، رفتار با بزرگترها در برخورد با سیستم‌های آموزشی و تربیتی و... از مبرم‌ترین مسائلی است که متأسفانه در اغلب آثار تصویری و نمایشی که با عنوان کودک و نوجوان خلق می‌شود مورد توجه شایسته قرار نگرفته است. اشتیاق و شیفتگی کودکان و نوجوانان به دیدن فیلم، خواندن یا شنیدن قصه از جمله خصوصیات بارز آنها است، اگر برنامه‌ای سرگرم کننده که حاوی آموزش‌هایی نیز باشد، از طریق فیلم به کودکان نشان داده شود ممکن است وی ساعت‌ها پای آن برنامه بنشیند به ویژه اگر همسالان خود را در آن ببیند چرا که کودکان بیشتر تمایل به الگوبرداری از همسالان خود دارند و این مسئله مهمی است که بایستی به آن توجه شود. همچنین این نکته که کودک بازیگر در فیلم چه نقشی را بر عهده گرفته و چه جایگاهی در پیش برد و روند داستان دارد از موارد مهمی است که باید مورد بررسی‌های جدی قرار گیرد

چراکه نمایش دهنده انگاره کودکی در اذهان است؛ از اینجاست که مسئله پژوهش حاضر این است که کودکان (بازیگر) چه نقش و جایگاهی در فیلم‌های سینمایی برعهده گرفته اند، به این اعتبار پژوهشگران درصددند مطالعه‌ای نشانه‌شناختی بر فیلم کودک و فرشته، برگزیده جشنواره فیلم کودک و نوجوان، که علی‌الظاهر به طور خاص برای این قشر تولید شده است، داشته باشند تا از خلال آن دریابند که کودکان در این فیلم چه نوع نقش‌هایی را برعهده گرفته اند و به طور کلی مفهوم کودکی در این فیلم در چه جایگاهی و به چه شیوه‌ای بر ساخته می‌شود؟

مبانی نظری

نظریه بازنمایی

بازنمایی یکی از اصطلاحات کلیدی در مطالعات رسانه ای است، واژه ای غنی با چندین معنی. بازنمایی تأکید دارد بر اینکه هر چند تصاویر رسانه ای واقعی و قابل باور به نظر می‌آیند، اما آنها، هرگز دنیای واقعی را معرفی نمی‌کنند. (برانستون و استافورد، ۲۰۰۳: ۹۰) فرهنگ لغات مطالعات رسانه‌ای و ارتباطی بازنمایی را این گونه تعریف می‌کند: کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارتست از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان. اغلب دانش و شناخت ما از جهان بوسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت بواسطه و به میانجی‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و ... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. رسانه‌ها این هدف را با انتخاب و تفسیر خود در کسوت دروازه بانی و به وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند. آنچه ما به مثابه یک مخاطب از آفریقا و آفریقایی‌ها، صرب‌ها و آلبانیایی تبارها، اعراب و مسلمانان و ... می‌دانیم ناشی از تجربه مواجهه با گزارش‌ها و تصاویری است که بواسطه رسانه‌ها به ما ارائه شده است. از آنجائی که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بیشتر آن به تصویر کشید، ارزشهای خبری، فشارهای پروپاگاندایی، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا تحمیل معنا در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های فنی و محتوایی ارائه می‌دهند. براین اساس بازنمایی عنصری محوری در ارائه تعریف از واقعیت است (واتسون و هال، ۲۰۰۶: ۲۴۸). بازنمایی فرآیندی است که از طریق آن افراد یک فرهنگ زبان را به کار می‌برند تا معنا تولید کنند. پس معنا همیشه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر تغییر می‌کند و هیچ تضمینی وجود ندارد که هر چیزی در یک فرهنگ معنای مشابهی در فرهنگ دیگر داشته باشد. (هال، ۲۰۰۳: ۶۱)

دایر در بحث بازنمایی به چهار بخش زیر توجه می‌کند: ۱- بازنمایی: ضرورتاً بر زبان رسانه تأکید دارد، یعنی قرار دادهایی که رسانه‌ها برای معرفی (بازنمایی) جهان به مخاطب استفاده می‌کنند؛ ۲- بازنمایاننده (نمایانگر و معرف) چیزی بودن: دامنه انواع یا گونه‌هایی که برای بازنمایی کردن گروه‌های اجتماعی به کار می‌رود؛ ۳- کسی که مسئول بازنمایی است؛ ۴- مخاطبان درباره آنچه که برای آنان بازنمایی شده چه فکری می‌کنند: مخاطبان می‌توانند خوانشی متفاوت از آنچه که متون رسانه‌ای به آن ارجاع می‌دهند، داشته باشند. (لاکیت، ۱۹۸۸: ۱۳۱).

دو راهبرد اصلی و عمده در سیاست بازنمایی عبارتند از: الف- کلیشه سازی: «کلیشه سازی یک پیامد مهم از نیاز رسانه‌ها به ساده‌سازی به منظور ساختن یک بازنمایی است. فرآیند ساده‌سازی به منظور ایجاد وقایع و نظرات پیچیده تر برای مخاطب صورت

می‌گیرد. لذا اغلب، کلیشه‌سازی به دلالت‌های منفی اشاره می‌کند، به گونه‌ای که اگر تمام کلیشه‌ها از رسانه‌ها برداشته می‌شدند، ممکن بود بازنمایی‌ها، منصفانه و به دور از جانبداری باشد. کلیشه‌ها همچنین داوری ارزش‌ها را نیز به عهده دارند» (راینر، ۲۰۰۱: ۸۳)

ب- طبیعی‌سازی: طبیعی‌سازی به فرآیندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند. طبیعی‌سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. در فیلم و تلویزیون، دنیا به صورت طبیعی به شکل دنیایی سفید، بورژوازی و پدر سالار نشان داده می‌شود و بر این اساس، طبیعی‌سازی وظیفه تقویت ایدئولوژی مسلط را بر عهده می‌گیرد. گفتمان‌های طبیعی ساز چنان عمل می‌کنند که نابرابر یهای طبقاتی، نژادی و جنسیتی بصورت عادی بازنمایی می‌شوند. (مهدیزاده، ۱۳۸۷: ۱۱)

نظریه ساخت اجتماعی واقعیت (برساخت‌گرایی اجتماعی)

نظریه ساخت اجتماعی واقعیت، تصور و درک مخاطب از دنیای پیرامون را حاصل ترکیب ساخت اجتماعی معنا و معنای حاصل از تجربه شخصی یا به عبارتی، مذاکره و توافق علت و عاملیت تحت عنوان برساخت‌گرایی اجتماعی می‌داند. برساخت‌گرایی در برابر اثبات‌گرایی به کار می‌رود. در این دیدگاه، تنها واقعیت عینی و بیرونی نیست که شناخت ما را می‌سازد، بلکه ذهن ما نیز در ساختن جهان خارج نقش سازنده ای دارد. به نظر برساخت‌گرایان، مفاهیم جنبه خاص تاریخی و فرهنگی خود را دارند و نتیجه شرایط خاص زمانی و مکانی خود هستند. به نظر آن‌ها، آنچه حقیقت نامیده می‌شود، حاصل مشاهده عینی جهان نیست، بلکه زاینده فراگردهای اجتماعی مستمر بین افراد است (بهرامی کمیل، ۱۳۸۸: ۵۵).

نظریه برساخت‌گرایی دو ویژگی دارد:

۱. رسانه‌ها صورت بندی‌های اجتماعی و حتی خود تاریخ را از رهگذر چارچوب سازی ایماژها و تصاویر از واقعیت در قالب اخبار و گزارش‌های خبری و در شیوه‌های قابل پیش بینی، می‌سازند.

۲. مردم به عنوان مخاطب، نقطه نظرات شان درباره واقعیت اجتماعی و جایگاه شان در آن واقعیت را تعامل با ساخت‌های نمادین رسانه‌ای شکل می‌دهند. این نظریه هم به قدرت رسانه‌ها و هم به قدرت مخاطب برای انتخاب، بر اساس مذاکره مداوم بین آن‌ها باور دارد (مک کوایل، ۲۰۰۶: ۴۶۱).

در مرحله اول، جهان مادی بازنمایی شرایط واقعی جامعه است. این یک مبنای واقعی رخدادها و حقایقی است که قبل از ساختار و تفسیرهای اجتماعی وجود دارد. اینکه کدام یک به عنوان برساخت‌های کلی و بهتر واقعیت پذیرفته شود، رقابت وجود دارد. در مرحله سوم، رسانه‌ها دانش و آگاهی در مورد جهان را توزیع و تفسیر و به عنوان عرصه اصلی رقابت در میان ساختارهای متعارض جهان از مرحله دوم، عمل می‌کنند. در مرحله چهارم، یک برساخت برتر نشات گرفته از رقابت پدیدار می‌شود و به صورت دیدگاه عموماً پذیرفته جامعه از واقعیت در می‌آید (سارت، ۱۹۹۸: ۹).

مفهوم کودکی در نظریات جامعه‌شناسی

مشهود است که در دهه‌های اخیر، هرم سنی جامعه به سمت پیری رو به افزایش گذاشته است. در این ساختار جمعیتی، «کودکی» کمیاب و به تبع آن ارزشش بیشتر شده و بدین ترتیب، توجه بیشتر و شایسته‌تری به آن معطوف گردیده است. از دیگر تغییرات دهه‌ی حاضر نسبت به سال‌های قبل می‌توان گسست کاملاً پذیرفته شده‌ی ساختار خانواده، از یک هویت یکپارچه به سوی مجموعه‌ای از افراد برشمرد. این عوامل منجر به افزایش قدرت و عاملیت دوران کودکی شده است. بنابراین، دیگر به کودک به‌عنوان یک عضو و مثالی از یک مقوله نمی‌توان نگریست؛ چراکه آنها اشخاص خاص، ویژه و مستقل محسوب می‌شوند. (جیمز، جنکس و پروت، ۱۳۹۳: ۲۳)

بخش عمده‌ای از تفکر جامعه‌شناسی درباره کودک و کودکی از نظریه جامعه‌پذیری، یعنی فرایندی که کودکان به وسیله آن خود را با جامعه سازگار و جامعه را در خود درونی می‌کنند، نشئت می‌گیرد. این تفکر بیش از همه بر جامعه‌پذیری اولیه در خانواده، که به کودک به مثابه موجودی می‌نگرد که جامعه را در خود درونی می‌کند، متمرکز شده است. به عبارت دیگر در این نظریه کودک به مثابه چیزی جدا از جامعه نگریسته می‌شود که باید به منظور تبدیل شدن به عضوی کاملاً کارکردی شکل بگیرد و به وسیله نیروهای خارجی هدایت شود. دو الگوی متفاوت از فرایند جامعه‌پذیری مطرح است، نخست الگوی جبرگرایانه؛ مدلی که در آن کودک کاملاً منفعل است بر اساس این دیدگاه کودک در آن واحد هم موجودی شکل نیافته با امکان بالقوه مشارکت در حفظ جامعه در نظر گرفته می‌شود و هم خطری که باید از طریق آموزش دقیق کنترل شود. در مدل دوم یعنی مدل سازه‌گرا کودک به مثابه عاملی فعال و مشتاق آموزش در نظر گرفته می‌شود در این دیدگاه کودک دنیای اجتماعی و جایگاهش را در این دنیا به روشی فعالانه می‌سازد.

الگوی جبرگرایانه: جامعه کودک را به شکل دلخواه خود درمی‌آورد.

این دیدگاه به توصیف چگونگی آماده‌سازی کودک از منظر جامعه می‌پردازد. منظور از آماده‌سازی، کنترل کودک به وسیله جامعه است. کودک از این رو آموزش می‌بیند تا در نهایت به عضوی لایق و مفید برای جامعه تبدیل شود. این مدل از جامعه‌پذیری به این دلیل جبرگرایانه نامیده شده که کودک اساساً نقش منفعلی بازی می‌کند. در درون مدل جبرگرایانه دو دیدگاه فرعی پیدا شدند که در درجه اول از نظر نوع نگاه به جامعه با هم تفاوت داشتند، از یک طرف دیدگاه‌های کارکردگرایانه قرار دارند که به نظم و تعادل در جامعه معتقدند و بر اهمیت آموزش و آماده‌سازی کودکان برای متناسب شدن و کمک کردن به این نظم تأکید می‌کنند. از طرف دیگر دیدگاه‌های معتقد به بازتولید قرار دارند که بر روی تعارضات و نابرابری‌ها در جامعه تأکید می‌کنند و معتقدند دسترسی به آموزش و سایر منابع اجتماعی در میان اعضای جامعه نابرابرانه است.

سؤال رویکرد کارکردگرا این بود که کودکان برای درونی کردن (جامعه) چه چیزهایی نیاز دارند و والدین برای تضمین چنین درونی‌کردنی باید از چه روش‌های تربیتی یا کدام یک از استراتژی‌های آموزشی استفاده کنند؟ کارکردگرایان به این مسئله که کودکان چرا و چگونه با جامعه هماهنگ می‌شوند توجه چندانی نداشتند و بر این مسئله تمرکز داشتند که برای تأمین نیازهای مرتبط با تداوم کارکرد جامعه، کودک باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد؟ (کورساو، ۱۳۹۳: ۲۹-۲۶)

الگوی سازه‌گرایانه: کودک جامعه را به شکل دلخواه خود در می‌آورد.

این رویکرد به مقوله کودکی برگرفته از نگاه جامعه‌شناسان انسان‌گرا است. بر این اساس، نظریه‌ی «کودک اجتماعی ساختاری»^۳ که از جمله نظرات جامعه‌شناسانه در خصوص دوران کودکی است چنین فرضیه‌ای را بیان می‌دارد که کودکان افراد ناقص‌الخلقه و ناتوان نیستند. آنها بخش وسیعی از عاملان اجتماعی را تشکیل داده و شهروندانی با نیازها و حقوقی خاص هستند. بنابراین، کودکان دارای موقعیت اجتماعی همانند بزرگسالانند و شایستگی آن را دارند که خود به بیان افکار، اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایشان در خصوص مسائل مختلف بپردازند و دیدگاه‌های آنان از منظر پژوهشی قابل استناد باشد. البته بایستی در نظر داشت که ممکن است کودکان دارای مجموعه‌ی متفاوتی از توانمندی‌ها و شایستگی‌ها باشند اما تمام این توانمندی‌ها نیز از مشخصه‌های قابل تشخیص ساختار اجتماعی هستند. (جیمز، جنکس و پروت، ۱۳۹۳، ص: ۸۱-۸۴)

دیدگاه‌های سازنده‌گرایی از پژوهش‌های پیازه، ویگوستکی، روانشناسان گشتالت و نیز فلسفه پرورشی جان دیویی سرچشمه می‌گیرد؛ که همه آنها بر نقش فعال یادگیرنده در درک و فهم و ساختن دانش تأکید کرده‌اند. در این رویکرد، آموزش، فرصت‌هایی را در اختیار یادگیرندگان می‌گذارد تا خود آنان به طور فعال و از طریق تجارب دست اول به درک و فهم برسند و دانش را بسازند. (سیف، ۱۳۹۰: ۲۱۱) در ادامه این پژوهش به رویکرد سازنده‌گرایی شناختی (پیاژه) و سازنده‌گرایی اجتماعی (ویگوستکی) می‌پردازد که درباره شکل‌گیری قوای اخلاقی سخن گفته‌اند.

بیشتر مطالعات اولیه جامعه‌شناختی در خصوص جامعه‌پذیری کودکان از نظریات مسلط در روان‌شناسی رشد در زمان انجام این مطالعات متأثر بوده‌اند. نظریاتی که اغلب مورد استفاده جامعه‌شناسان قرار می‌گیرند خصوصاً روایت‌های رفتارگرایانه، نقشی انفعالی را برای کودکان در نظر گرفته‌اند. در این نظریات رشد مفهومی یک طرفه است و کودک با تشویق‌های والدین شروع به شکل‌گیری می‌کند با وجود این بسیاری از روانشناسان طرفدار روانشناسی رشد مایل‌اند کودک را بیشتر فعال در نظر بگیرند تا منفعل، موجودی که به منظور سازماندهی و ساختن تفسیرهایی از دنیا به مناسب‌سازی (پردازش) اطلاعات برگرفته از محیطش می‌پردازد. شاید بهترین نماینده دیدگاه سازه‌گرایانه ژان پیازه روانشناس سوئیس باشد. (کورساو، ۱۳۹۳: ۳۱)

پیاژه بزرگترین و موثرترین روانشناس رشد قرن بیستم بود. پژوهش‌های اولیه‌اش، او را به این نتیجه غافلگیرکننده و جالب توجه رساند که نوزادان هرگز این فکر را ندارند که توپ یا یک اسباب بازی دیگر «یک شی با ثبات» است. او تلاش کرد نمودار رشد ذهنی کودکان را ترسیم کند و به این نتیجه رسید که در این نمودار به ترتیب، قبل از همه، مرحله «حسی حرکتی» (از تولد تا ۲ سالگی) سپس مرحله «پیش‌عملیاتی» (حدود ۲ تا ۷ سالگی) سپس عملیات عینی (۷ تا ۱۱ سالگی) و در نهایت مرحله عملیات صوری (۱۲ سالگی به بالا) قرار دارد. (گرت متیوز، ۱۳۸۸: ۱۳-۱۱) یکی از مشکلات جدی این روایت این است که برای کودکان دست کم در دوران زیر ۱۲ سالگی هیچ امکان و موقعیتی برای تفکر فلسفی در نظر نمی‌گیرد. اما ما شواهد پرشماری داریم که کودکان گاهی تفکرات فلسفی جالبی دارند که همگی از خودشان است. کودکان می‌توانند در گفت‌وگو درباره پرسش‌های عمیق و معناگونه شرکت کنند. همان‌طور که ویگوستکی و سایر متخصصین نشان داده‌اند کودکان وقتی در موقعیت‌های جمعی و گروهی قرار بگیرند می‌توانند عملکردهای ذهنی بالاتر از حد انتظاری داشته باشند. هدف گفت‌وگوی کندوکاو محور بهره‌گرفتن از سائق‌های اجتماعی کودکان و استفاده از گفت‌وگو به عنوان وسیله‌ای برای پرورش فکری آنهاست. (فیشر، ۱۳۸۶: ۲۶۹).

³ The social structural child

از مهم ترین نظریات مطرح در حوزه رشد اخلاقی، دیدگاه سازنده گرایی شناختی پیازه است، از نظر وی رشد شناختی / اخلاقی از طریق تعامل فعال فرد با محیط اطرافش و از طریق مواجهه با چالش هایی که محیط برای او فراهم می آورد، حاصل می شود. زنان پیازه تحقیقات خود را در فرایند رشد اخلاقی بر تبیین نحوه قبول و توسعه معیارهای اخلاقی متمرکز ساخت. وی معتقد بود رشد اخلاقی یا هوش انسان در جریان زنجیره ای از مراحل کیفی ممتاز از یکدیگر تحقق می یابد. قضاوت های اخلاقی نیز بر مبنای مراحل تکامل می یابد که متناسب با تحولات شناختی عمومی است. (شیخ رضایی، ۱۳۸۹: ۴۷) پیروان نظریه سازنده گرایی وابسته به پیازه هدف آموزش و پرورش را حمایت از نیازها و علاقه های کودکان می دانند، زیرا بر این باورند که یادگیری عمدتاً یک اقدام فردی است. (سیف، ۱۳۹۰: ۲۱۳)

در این رویکرد، مواجهه مستقیم و شخصی کودک با موقعیت هایی که در آن مسئله اخلاقی طرح شده یا فردی به خاطر رفتار خود مستوجب پاداش یا تنبیه گردیده، به عنوان یکی از راه های مؤثر در شکل گیری شخصیت اخلاقی کودک است. (شیخ رضایی، ۱۳۸۹: ۴۴) کار مستقیم با اشیاء (بگذار کودک خود انجام دهد حتی اگر بد انجام دهد)؛ این مواجهه کردن کودک با موقعیت ها و اتفاقات به رشد روانی کودک یاری می کند، کمک می کند تا مفاهیم در ذهنش شکل بگیرد. بازتاب کنش کودک نشان دهنده رشد کودک است. کودک پرسش می کند خودش واری و آزمایش می کند به نتیجه و پاسخ می رسد. (یوسفی، ۱۳۸۹: ۱۷۸)

دیدگاه اجتماعی فرهنگی ویگوستکی درباره رشد انسان:

نظریه ویگوستکی که به نظریه اجتماعی - فرهنگی رشد هم معروف است، جنبه های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی را در رشد شناختی بسیار با اهمیت می داند. به باور او کنش متقابل میان کودک و محیط اجتماعی اش تعیین کننده اصلی رشد شناختی اوست. از نظر او خاستگاه روان آدمی اجتماع است و فرایندی که به آن شکل می دهد، ارتباط است. (سیف، ۱۳۹۰: ۹۴)

ویگوستکی معتقد بود رشد اجتماعی کودکان اغلب نتیجه کنش هایی جمعی است که محل انجام آنها جامعه است. بنابراین از نظر ویگوستکی تغییرات در جامعه، خصوصاً تغییرات در تقاضاهای اجتماعی از طرف افراد، نیازمند تغییرات در استراتژی هایی است که برای رسیدن به آنها اتخاذ می شوند. از نظر وی استراتژی های نیل به اهداف اجتماعی، همیشه جمعی هستند؛ یعنی تحققشان نیازمند کنش متقابل با دیگران است این استراتژی های جمعی به مثابه کنش هایی عملی در نظر گرفته شده اند که رشد اجتماعی و روانی در نتیجه آن حاصل می شود. بر اساس این دیدگاه کنش متقابل و فعالیت های عملی کودکان با دیگران به کسب مهارت ها و دانش های جدیدی منجر می شود که همچون تحول مهارت ها و دانش های قبلی هستند. (کورساو، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۶)

درحالی که پیازه کودک را به صورت یک دانشمند کوچک توصیف می کند که عمدتاً به تنهایی جهان هستی را می سازد و می فهمد. ویگوستکی بر این باور است که رشد شناختی کودک عموماً به مردمی که در دنیای او زندگی می کنند وابسته است. دانش ها، اندیشه ها، نگرش ها و ارزش های فرد در تعامل با دیگران تحول می یابند. (سیف به نقل از ولفلک، ۱۳۹۰: ۹۴)

ویگوستکی نسبت به تأثیر آموزش بر رشد شناختی، نظری خوشبینانه دارد. اندیشه حوزه تقریبی رشد مشوق این تصور است که آموزش باید پیش از رشد بیاید؛ زیرا اگر آموزش بر مرحله ی فراتر از مرحله کنونی رشد تأکید کند، موفق است. با توجه به نظریه

ویگوتسکی در رابطه با آموزش می توان به آموزش دهندگان سفارش کرد که کودکان را به حرف زدن با خود تشویق کنند. (همان: ۱۰۲)

پس عوامل مؤثر در رشد شناختی کودکان در این نظریه تعامل اجتماعی و راهنمایی و کمک بزرگترها می باشد. (همان: ۱۰۲)

بر این اساس ما در این روایت از دیدگاه سازه گرایانه شاهد تأکید جدید بر کنش های جمعی در زمینه اجتماعی به عنوان امری ضروری برای رشد کودکان و تمام انسان ها هستیم، از این روست که نظریات جامعه شناسانه کودکی باید خود را از این دکترین فردگرایانه که رشد اجتماعی کودکان را صرفاً به منزله درونی سازی مهارت ها و دانش بزرگسالان می پندارد، رها سازد. از منظر جامعه شناختی جامعه پذیری منحصر به سازگاری و درونی سازی نیست بلکه شامل فرایندی از مناسب سازی، ابداع دوباره و بازتولید هم می شود. بر اساس این قرائت از جامعه پذیری درک اهمیت فعالیت جمعی و اشتراکی بسیار مهم است. باید دریابیم کودکان چگونه با بزرگسالان و یکدیگر گفت و گو و مشارکت می کنند و در تولید فرهنگ سهیم می شوند. با وجود این برای ساختن یک جامعه شناسی جدید کودکی، در خصوص جامعه پذیری، تأکید صرف بر جمعی و اشتراکی بودن این فرایند کفایت نمی کند. در اینجا مسئله خود اصطلاح جامعه پذیری است این اصطلاح دلالتی فردگرایانه و آینده نگرانه دارد که اجتناب ناپذیر است. وقتی فردی این اصطلاح را می شنود بلافاصله مفهوم آموزش و آماده سازی کودک برای آینده در ذهنش تداعی می شود در صورتی که اصطلاح بازتولید تفسیری ابعاد ابداعی و خلاقانه مشارکت کودکان در جامعه را دربرمی گیرد. اصطلاح بازتولید دربرگیرنده این مفهوم است که کودکان صرفاً به درونی کردن جامعه و فرهنگ نمی پردازند، بلکه فعالانه در تولید فرهنگی و تغییر و تحولات آن نیز مشارکت دارند. این اصطلاح همچنین دلالت بر این دارد که کودکان به دلیل مشارکت در جامعه، هم تحت تأثیر الزامات ساختار اجتماعی موجود هستند و هم تحت تأثیر الزامات بازتولید اجتماعی. یعنی کودکان و دوران کودکی شان تحت تأثیر جوامع و فرهنگ هایی است که آن ها عضوشان هستند در مقابل، جوامع و فرهنگ ها هم به وسیله فرایندهای تغییر تاریخی شکل گرفته و متأثر شده اند. (کورساو، ۱۳۹۳: ۴۵ و ۴۶)

با توجه به آنچه درباره نظریات جامعه شناسی کودکان گفته شد بایستی اشاره کنیم که یکی از مواردی که به تصورات ما از مفهوم کودکی شکل می دهد، فیلم های سینمایی است. این فیلم ها، تئوری های فضایی درباره رشد جسمی و شناختی کودک ارائه می دهند و از این منظر، دیدگاه ها و جهان بینی هایی را شامل می شوند که هرگز تصادفی نبوده و یقیناً به خودی خود به وجود نیامده اند. آن ها شامل انتخاب ها، گزینه ها، قوانین و قراردادهایی اند که همگی به مسئله قدرت، موضوعات هویت فردی و نیروهای بالقوه و طبیعت انسان مربوط می شوند. پس، فیلم های سینمایی به عنوان ژانری از تولیدات رسانه ای هم ساختار اجتماعی محسوب می شوند و هم ساختارهای سیاسی و نیز فرضیه هایی درباره ای که کودکان چگونه باید باشند (جیمز، جنکس و پروت، ۱۳۹۳: ۱۰۴)

روش پژوهش:

با توجه به اهداف و چارچوب نظری پژوهش برای پاسخ به پرسشها از روش تحلیل نشانه شناسانه استفاده می شود. نشانه شناسی از جمله روش های کیفی است که در پی فهم معنای یک پدیده است نه یافتن روابط علی- معلولی و اثبات ادعا. در تحلیل نشانه

شناسی، تفکیک موقتی و اختیاری بین محتوا و نشانه قائل می شویم و سپس تمام توجه خود را معطوف به نظام نشانه‌هایی می‌کنیم که متن ما را می‌سازد. (آسابرگر، ۱۳۸۹: ۲۲)

در نشانه‌شناسی تصویر سه دسته کلی از رمزها را برمی‌شمارند. ۱. تحلیل رمزهای فنی سینمایی و درک معانی نشانه‌شناختی آنها مانند بررسی اندازه نما و زاویه دوربین، نوع عدسی و سطح دوربین، ترکیب بندی و امثال آن. ۲. رمزگان فرم که شامل نشانه‌های موجود در متن است مانند صحنه پردازی، وسایل صحنه، ارتباطات غیر کلامی، رمزهای لباس و مانند آن. ۳. تحلیل‌های محتوایی است که از رابطه میان نشانه‌ها استفاده می‌کند، این دسته شامل تحلیل‌های جانشینی و همنشینی، بررسی استعاره‌ها و کنایه‌های موجود در متن است. (راووداد، ۱۳۸۸: ۱۰۲)

در واقع ما در این پژوهش به دنبال بررسی مدلول (تصویر بر ساخته شده از کودک) دال‌هایی که در فیلم‌های سینمایی برگزیده جشنواره کودک و نوجوان مشاهده کرده ایم، می‌باشیم. الگوی نشانه‌شناسی پژوهش حاضر در تحلیل نشانه‌شناسی الگوی سلیبی و کاودری است که در آن پنج عرصه راهگشا وجود دارد که ضروری است برای آمادگی جهت تحلیل هر متن رسانه‌ای بررسی شود که عبارتند از: سازه - مخاطب - روایت - رده بندی - عوامل تولید. سازه دو وجه دارد که ضروری است آنها را در نظر بگیریم: (۱) میزانشن (۲) رمزهای فنی سازه. تحلیل میزانشن صرفاً مشتمل بر ابعادی است که با تئاتر (صحنه پردازی، وسایل صحنه، رفتار بازیگران یا شخصیت‌ها، لباس‌ها و چهره‌آرایی) تداخل می‌یابد. رمزهای فنی ترکیب بندی شامل زاویه دوربین، نورپردازی و ... هستند. برای کنترل این عناصر کارگردان فیلم یا اثر تبلیغاتی رویداد را مقابل دوربین شکل می‌دهد و لذا برای تحلیل ضروری است بدانیم چگونه این فنون گوناگون برای ایجاد تأثیرهای خاص به کار می‌روند. سازه از بعد میزانشن زیر مجموعه‌هایی دارد که شامل صحنه پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیر کلامی و رمزهای لباس می‌باشد. رمزهای فنی هم شامل اندازه نما، زاویه دوربین، نوع عدسی ترکیب بندی، وضوح، رمزهای نورپردازی، رمزهای رنگ و فیلم خام است. (سلیبی و کاودری، ۱۳۸۸: ۲۸)

یافته‌های پژوهش

خلاصه فیلم

در آخرین روز تابستان سال ۱۳۵۹، فرشته و خانواده‌اش آماده می‌شوند تا در جشن عروسی یکی از اقوام نزدیک شرکت کنند. اما غرش صدای هواپیماهای جنگنده‌ای که از مرز عبور کرده‌اند موجب می‌شود که پدر فرشته تصمیم بگیرد از خیر عروسی خواهرش بگذرد و خانواده‌اش را از مهلکه بدر ببرد. فرشته برای آوردن مادر بزرگ از خانه خارج می‌شود؛ اما دیگر هیچگاه خانواده‌اش را نمی‌بیند؛ ولی مدتی بعد با شنیدن خبر زنده بودن برادرش، جستجوی طولانی را برای یافتن او آغاز می‌کند. فرشته در شهری که حالا توسط دشمن اشغال شده، درگیر ماجراهای بسیاری می‌شود. سرانجام دخترک جان‌پسریچه‌ای هم سن برادرش را از مهلکه نجات می‌دهد و با جسد برادرش که شهید شده مواجه می‌شود.

مخاطب فیلم: مخاطب این فیلم در واقع بیننده بزرگسال است و این فیلم با وجود اینکه برای جشنواره فیلم کودک و نوجوان تهیه شده است و شخصیت‌های اصلی آن در رده کودک و نوجوان هستند برای مخاطب خاص کودک در نظر گرفته نشده است و در واقع

فیلمی در مورد کودکان است نه برای کودکان زیرا ارزش های برساخت شده در این فیلم چون مقاومت، شهادت، جنگ، دفاع و... غالباً دغدغه مخاطب کودک و نوجوان نمی باشد لذا طبیعی است که بیشتر، بزرگسالان مخاطب این قبیل فیلم ها باشند، البته همانطور که گفته شد بازیگران اصلی فیلم، کودکان و نوجوانان هستند و شاهد بازنمایی مفهوم و مقوله کودکی در جنگ هستیم.

رده بندی: فیلم سینمایی در ژانر جنگی دفاع مقدس

عوامل تولید: نویسنده و کارگردان: مسعود نقاش زاده، تهیه کننده حسن کلامی. این فیلم محصول بنیاد سینمایی فارابی است که سازمانی غیرانتفاعی زیر نظر وزارت ارشاد و در واقع به عنوان بازوی اجرایی این وزارت خانه در زمینه سیاستها و جهت گیری های فرهنگی و هنری است.

جوایز اهداشده: این فیلم در دو بخش سینمای ایران و سینمای آسیا جایزه فیلم برگزیده را از آن خود کرده است. علاوه بر این پروانه زرین فیلمنامه و دیپلم افتخار بهترین بازیگر نوجوان از دیگر جوایز این فیلم در جشنواره فیلم کودک و نوجوان است.

شخصیت های داستان: فرشته: شخصیت اول داستان، دختری دلواپس و هراسان که نام او تداعی کننده قدرت خارق العاده وی در تحمل مشکلات و معصومیت بسیار است. در صحنه های متفاوت فیلم ویژگی مهربانی او را در جریان خشن جنگ می بینیم در تمام فیلم به دنبال برادر خود که در جنگ گم شده می گردد. نگرانی دائمی و ویژگی بارز او بوده اما در عین این نگرانی بسیار مقاوم بوده است. فرشته کودکی است که در خلال جنگ، قواعد دنیای بزرگسالی را بدون سپری کردن سیر طبیعی دوران کودکی، به یک باره می آموزد. برای مثال در سکانس نخستین که زمان قبل از وقوع جنگ را روایت می کند طاققت خون آمدن بینی برادر خود را ندارد و ما تصویر کودک احساساتی و نازک دل را می بینیم که بسیار به خانواده خویش وابسته است؛ اما پس از آن با وقوع جنگ و گذشت زمانی بسیار کوتاه؛ شاهد فرشته ای هستیم که صحنه های دلخراش فراوانی دیده و کارهای دشوار فراتر از سن خود انجام می دهد. مثلاً در سکانسی فرشته به پیرمردی کمک می کند تا از غروب تا صبح جنازه های شهدا را دفن کند.

سلیم: پسری شجاع و غیرتمند که رفتار وی حاکی از بازتولید کلیشه های بزرگسالانه از طبقه اجتماعی خاصی است؛ برای مثال در یکی از سکانس های ابتدایی فیلم با حرکت چشم به خواهر خود (فرشته) برای پوشاندن موها اشاره می کند که نشانه ای از رفتار کلیشه ای غیرتمندانه و مردانه از طبقه اجتماعی با ویژگی های مذهبی خاص است. همچنین در صحنه دیگر سلیم خواهر خود را به مغازه ای برده و برای او گل سری می خرد تا فرشته موهای خود را با آن در زیر روسری بپوشاند. سلیم در فیلم، کودکی آرام، شاد، با اعتماد به نفس، مسئولیت پذیر به تصویر کشیده می شود. وی به عنوان کودکی اسطوره ای بازنمایی می شود که همچون بسیاری از اسطوره های قهرمان در مقام منجی است «این اسطوره، مبارزی است که در برابر بی عدالتی و ظلم مقاومت می کند. این قهرمان با آرمان گرایی و تعهد ایثارگونه خویش به یک آرمان - حتی به بهای از دست دادن جان خویش - الهام بخش دیگران می شود.» (سیلوربلات و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۵۷) به طور کلی می توان گفت سلیم بیش از آنکه کودک نشان داده شود بزرگسالی است که در جبهه کودکانه برساخت می شود که عامل اصلی اجتماعی کردن و آموزش رفتارهای بزرگسالانه به وی، «مذهب» است.

مصطفی: پسری شجاع و غیرتمند است برای مثال نمی‌خواهد فرشته در فضایی که به اعتقاد او کاملاً خشونت بار و مردانه است همراهش شود. رفتارهای وی کلیشه‌ی انگاره‌های جنستی مردانه است که آن را از بزرگترهای دیگری که در فیلم با او همراهند آموخته است. مصطفی نیز در مسیری که جنگ پیش روی دیگر همسالان وی قرار داده به سرعت کودکی را در در آرزوی اسطوره «منجی شدن» پشت سر می‌گذارد. روایتی که جنگ برای مصطفی و سایر کودکان درگیر فضای جنگی می‌سازد این است که اگر بخواهند در این فضا کنشگری فعال و مفید باشند بایستی الگوهای نقش بزرگسالی را ایفا کنند و لذا رفتارهای کودکانه در جنگ مفهومی ندارد.

تیتراژ آغازین تصویر

توصیف روایت: در سکانس آغازین دویدن دو کودک در میان گلها را می‌بینیم، یک کودک به سمت گلها می‌دود و راه خود را ادامه داده و در میان گلها محو می‌شود. کودک دیگر(فرشته) می‌ایستد و ناگهان خود را در میان جاده‌ای طولانی و بی‌انتهای با یک گلدان گل «تنها» می‌یابد.

رمزهای فنی(سازه و میزانشن): دشت گلی را می‌بینیم که دوربین با نمای بسته از چشم شخصیت اول داستان (فرشته)، مسیری را طی می‌کند و در نهایت به جاده‌ی بی‌انتهای می‌رسد. با توجه به ژانر جنگی فیلم، گل‌ها در واقع استعاره‌ای از شهدا هستند و گلدانی که مقابل فرشته در جاده با نمای نزدیک نشان داده می‌شود نمادی از برادر شهید وی است. دختر در میان جاده‌ای با ترکیب بندی قرینه تنها نشسته است که حکایت از تنهایی و نگرانی دختر در خلال داستان را دارد؛ نمای بسته از صورت فرشته غم و اندوه را در چهره وی نشان می‌دهد.

رمزهای غیر کلامی: آهنگی با ریتم تند که القا کننده فضایی مضطربانه است. صدای تیک تیک ساعت در پس زمینه و افتادن قطره آب بر روی زمین نشان از انتظار رویدادی ناخوش آیند در زمانی قریب الوقوع دارد.

سکانس منتخب اول:

توصیف و تاویل روایت: سلیم به دنبال چیزی می‌گردد، فرشته از راه می‌رسد و می‌پرسد «مدرسه شما هم تعطیل شده است؟»

سلیم: «جنگه، مگه نمی‌بینی؟!» فرشته پرس و جو می‌کند که سلیم به دنبال چیست.

سلیم: «شناسنامه»

فرشته : «شناسامت رو برا چی می خوی؟»

سلیم : «می خوام برم از مسجد تفنگ بگیرم»

فرشته : «غلط کردی به بوا می گم»

سلیم : «بگو خیال کردی می ترسم»

فرشته : «تو که بلد نیستی»

سلیم : «خو یاد می گیرم»

دوربین نمای بسته از صورت فرشته می گیرد که رمزگان غیر کلامی آن حاکی از اضطراب است (چشمانش گشاد شده و دودو می زند)

در همین لحظه مادر وارد اتاق شده و از فرشته می خواهد که به دنبال مادر بزرگ برود، فرشته در حال خروج از خانه به زمین می افتد که نشان دهنده هراس و بروز رویداد ناگوار است (دوربین در صورت فرشته زوم می کند او نفس نفس می زند و هراسان است) مادر می گوید: «یا علی بگو» که نشاگر تکیه بر مذهب و ویژگی های ماورایی برای رفع هراس و نگرانی است.

بعد از خروج فرشته از کادر، سلیم شناسنامه به دست برای خروج از خانه وارد حیاط می شود. و به سمت درب خروجی می رود، مادر او را صدا کرده و قصد ممانعت از خروج وی را دارد. در میان صحبت های مادر و سلیم بر سر از خانه بیرون رفتن سلیم صدای گریه کوچکترین فرزند خانواده بلند می شود که نشانگر پیش آمدن اتفاق ناگوار و ترس است.

سلیم به سمت در می رود و دوباره برمی گردد سمت حوض رفته ، دستان خود را میان آب فرو برده و به گلدانش آب می دهد ، لبخند بر لب دارد که نشان از آرامش خاطر و ایمان به درستی راهش دارد وقتی سلیم به سمت گلدان برمی گردد زاویه دوربین از پایین به بالاست که بیانگر عظمت و بزرگی سوژه دارد و به اسطوره تبدیل شدن سلیم اشاره دارد. در هنگام آب دادن سلیم به گلدان هیچ سر و صدایی از انفجارها نیست و تنها صدای آب می آید که نشان از آرامش قلبی سلیم دارد. مادر و خواهر کوچکتر با نگاهشان سلیم را دنبال می کنند و مادر زیر لب دعایی با مضمون این که خدا بهترین نگهبان است می خواند که نشان از تقدیر و قضا و قدر الهی است. سلیم از در بیرون می رود و صدای برهم کوفته شدن در شنیده می شود و نمای بسته از قفل در نشان داده می شود که گویی این رفتن بازگشتی ندارد.

با وارد شدن پدر به صحنه دوربین بر روی دست حمل می شود و شات های کوتاهی گرفته می شود که بیانگر شرایط هیجانی و اضطراب آور و عجله ای دارد، پدر وارد صحنه می شود و از مادر می خواهد که هرچه سریع تر آماده رفتن از خانه و شهر شوند چرا که عراقی ها حمله کرده اند و جنگ آغاز شده است مادر فرصتی برای جمع آوری وسایل زندگی می طلبد و می خواهد که تا بازگشت سلیم و فرشته صبر کنند در همین لحظه خواهر کوچکتر در گوشه حیاط فرفره بازی می کند چرخش فرفره در زاویه بسته دوربین نشان از جاری بودن زندگی دارد.

پسر همسایه در را کوبیده و وارد خانه می شود سراغ سلیم را می گیرد و می گوید که قصد رفتن به مسجد را با سلیم داشته است ناگهان صدای هواپیمای جنگی نزدیک می شود.

صدای هواپیما نزدیک می شود؛ همه ی نگاه ها به آسمان است فرزند کوچک همچنان فریره را می چرخاند؛ دوربین روی چشمان به آسمان دوخته همه زوم می کند و ناگهان روی فریره که از حرکت باز می ایستد ساکن می شود که نشان از پایان زندگی افراد حاضر در این صحنه است.

رمزهای فنی:

ترکیب بندی: نامتقارن و پویا است که نشان از زندگی روزمره و هیجان و اضطراب است.

زاویه دوربین: در اکثر موارد مستقیم است که مخاطب با بازیگر احساس نزدیکی و همذات پنداری می کند.

نورپردازی: تلفیق نور تیره و روشن نشان از زندگی روزمره است.

اندازه نما: با توجه به معنایی که قصد انتقال آن وجود دارد تغییر می کند که در قسمت تأویل روایت توضیح داده شد.

میزانسن:

وسایل صحنه: حیاط؛ پر از گلدان؛ متناسب با شغل پدر که گل فروش است. بیت نفت نشان از نداشتن گاز و زندگی در شرایط سخت سالهای جنگ. حوض و باغچه نشان از زندگی ساده و صمیمی.

خانه؛ پشتی، کمد، فرش و قاب عکس تصویری از زندگی روزمره و سطح زندگی متوسط دهه ۶۰

لباس:

فرشته: مانتو شلوار مدرسه نشان از محصل بودن وی و شروع همزمان جنگ تحمیلی با مهر ماه و آغاز سال تحصیلی دارد.

مادر، خواهر و برادر خردسال: لباس محلی جنوبی

پدر: پیراهن و شلوار

سلیم: پیراهن مردانه دوجیب که بر روی شلوار افتاده که لباس مورد استفاده رزمندگان و بسیجیان است.

موسیقی:

صدای خمپاره و صوت هواپیماهای جنگی که شروع جنگ را نشان می دهد.

تفسیر روایت:

در این سکانس بر اساس الگوی سازه گرایانه می توان رفتار سلیم را به عنوان کودکی فعال که خود به تصمیم گیری و سازماندهی اعمال بر اساس اطلاعات برگرفته از محیط پیرامون می پردازد؛ تفسیر کرد. اما در این سکانس فرشته، کودکی منفعل، شکل نیافته، وابسته و مطیع بر ساخته می شود که از طریق آموزش های رسمی برای پیروی از هنجارهای اجتماعی جامعه پذیر می شود. وی نگران تعطیل شدن مدارس می باشد چراکه با توجه به این رویکرد تعطیلی مدارس به سایر اجزای سیستم تربیتی آسیب می رساند.

سکانس برگزیده دوم

توصیف روایت: فرشته و مصطفی با کوله باری از مهمات برای درمان مانند از آتش گلوله ها به مدرسه ای که به واسطه اصابت موشک، متروکه شده پناه می برند، تا فضا کمی آرام شده و عراقی ها از فضای اطراف مدرسه دور شوند. فرشته و مصطفی وارد یک کلاس درس می شوند و گپ وگفتی بینشان در می گیرد، مصطفی نام رزمنده ای را می آورد و فرشته می گوید که شناسنامه اش پیش اوست. فرشته شناسنامه های رزمندگانی را که در انبار مهمات پیدا کرده بود از کیف خود خارج کرده و یک به یک برای مصطفی می خواند و روی نیمکت می گذارد و با کمک مصطفی با کشیدن جدولی زنده و مرده بودن هر یک از صاحبان شناسنامه ها را مشخص می کنند.

تأویل روایت:

فرشته به مصطفی می گوید: «چرا به من میگی خواهر؟ از وقتی جنگ شده همه من رو خواهر صدا می زنن، من اسم دارم، اسمم فرشته است»

مصطفی: «نمی دونم بچه ها به همه زنها می گن خواهر» این دیالوگ در واقع شیوه اجتماعی شدن مصطفی را در فضای جنگ و تحت تأثیر بزرگ ترهای حاضر نشان می دهد.

در صحنه ای دیگر ، در کلاس درس ناگهان صدای توپی بلند می شود.

فرشته: «کاش توپ و خمپاره صدا نداشت»

مصطفی: «چرا؟!»

فرشته: « صدای آدم رو می ترسونه»

مصطفی در حالی که شانه ها را به عقب داده و شجاعانه قدم می زند: « خودش به آدم بخوره ترس نداره، آدم یا شهید میشه یا زخمی. صدای هم ترس نداره»

این دیالوگ ها و چهره هراسان فرشته نشان از تمایز جنسیتی دخترانه و پسرانه و بازتولید کلیشه «دختران ترسو و پسران شجاع دارد».

در قسمتی دیگر از این سکانس فرشته با دستمالی بازوی زخمی مصطفی را می بندد که نشان از محبت و دلسوزی دخترانه وی دارد. در همین حال مصطفی می گوید: «حیف که محسن (فرمانده جوان، بزرگتر حامی که مصطفی در تعامل با او فرهنگ جنگی را می آموزد) نمیداره آرپی چی بزنم» این دیالوگ حاکی از رویای وی برای داشتن نقشی مهم تر در جریان جنگ و دفاع دارد.

در اینجا با توجه به فضای صحنه (کلاس درس) بچه ها در واقع از یکدیگر ضوابط و قواعد عمل و کنش در فضای جدید جنگی را می آموزند.

مصطفی می پرسد: «به نظر تو مردن با شهید شدن چه فرقی داره؟»

فرشته: «نمی دونم، گمونم به فکر آدم بستگی داره، مثلاً کسی شهید میشه که فکر مهمی داشته باشه»

پس از پایان کار بررسی شناسنامه ها فرشته و مصطفی غمگین بر روی نیمکت نشسته و خیره تخته سیاهی را که اکنون پر از اسامی شهدا و مفقودین است، می نگرند.

فرشته می گوید: «حالا می فهمم که چرا نباید در خرمشهر بمانیم، دیگه کسی نمونده که بجنگه»

دوربین بر چهره آن دو که مأیوسانه به جلو خیره شده اند، زوم می کند که نشان از ناامیدی به نتیجه جنگ و پیروزی دارد.

رمزهای فنی و میزانشن:

وسایل صحنه: میز و نیمکت؛ بر روی تمام نیمکت ها خاک و خرده شیشه نشسته است که نشان از وضعیت نامتعارف و نابودی کلاس درس دارد؛ حضور این دو در کلاس درس اما با وسایل جنگی نشان از تغییر شرایط آنها دارد، شرایط جنگی سبب شده یک شبه از این کودکان انتظارات بزرگسالانه برود و آنان وسایلی جز قلم و دفتر به همراه داشته باشند. وجود اسلحه و آر. پی. چی. به جای کتاب و قلم نشان از شرایط غیرعادی، بحرانی و غیرمترقبه ای دارد که انتظارات متفاوتی از کودکان را به وجود آورده است.

تخته سیاه تمیز نشان از کلاس درس است، البته روی تخته تصویری از یک تانک کشیده شده و شعری نوشته شده که نشان از این است که روند درس خواندن و یادگرفتن چیزهای جدید و اخلاقی و ماورای کتابهای درسی در جای دیگر، بیرون از مدرسه و در فضای جنگ با دشمن مهیا است، نوشتن مصطفی پای تخته هم نشان از همین موضوع دارد.

عکس امام خمینی و شهید رجایی صاف بدون کج شدگی در دو گوشه تخته سیاه نمایان است که نشان از پایداری و استواری حکومت حتی در شرایط بحرانی و جنگی است.

دیوارهای کلاس که خمپاره خورده است و نشان از نابه سامانی و بحرانی بودن شرایط دارد.

ترکیب بندی: نامتقارن بوده و نشان از زندگی روزمره دارد.

نورپردازی و مایه رنگ: وقتی وارد کلاس درس می شوند، مایه رنگ و نورپردازی تاریک است که نشان از ترس، ناامیدی و حزن این کودکان دارد.

زاویه دوربین: مستقیم است که همذات پنداری با بازیگران را القا می کند.

اندازه نما: متغیر با توجه به معنایی که قصد انتقال آن را دارد.

لباس: فرشته: لباس مدرسه بر تن دارد و کیف مدرسه که البته پر از مهمات جنگی است به همراه دارد.

مصطفی: پیراهن مردانه که بر روی شلوار انداخته شده پوشیده است و کوله پشتی پر از مهمات جنگی حمل می کند.

رمزهای غیر کلامی: ترس و هراس در چشمان فرشته، سکوت و نگاه های خیره به بیرون از پنجره کلاس که نشان از عدم پیش بینی آینده دارد.

موسیقی: صدای انفجار و توپ و تانک در پس زمینه دیالوگ ها در بیرون از کلاس، در پایان سکانس و گفت و گوها نیز یک موسیقی غم انگیز و دراماتیک پخش می شود.

تفسیر:

اوضاع نابسامان جنگ شرایطی را ایجاد می کند که رشد اجتماعی کودکان را سرعت می بخشد، تغییرات در تقاضاهای اجتماعی، موجب تغییر در استراتژی هایی می شود که تحت عنوان کنش های عملی، رشد اجتماعی و روانی کودکان را منجر می شود. کودکان در شرایط جدید، مجبور به کسب مهارت ها و دانش های جدید هستند که این امر فراتر از مرحله کنونی رشد آنهاست، همچنان که در قسمتی از سکانس مذکور کودکان، با خلاقیت و اکتشاف فردی ایده ای را عملیاتی می کنند. (بررسی وضعیت حیات رزمندگان) این یادگیری از راه کشف و ابداع متناسب با رویکرد سازه انگارانه پیازه در مقوله کودکی می باشد. علاوه بر این کودک به تصویر کشیده شده ویژگی هایی از الگوی سازه گرایانه دارد، برای مثال در دیالوگ بین مصطفی و فرشته: «پدر و مادرت کجان؟» مصطفی: «رفتن آبادان، منم بردن، دوباره برگشتم» در اینجا کودک تبعیت صرف از خانواده را نمی پذیرد و به عنوان کودک پیرو ظاهر نمی شود بلکه خود تصمیم سازی می کند. کودک تک تک مسئولیت های محول شده را به درستی انجام می دهد چرا که به عنوان پاداش وظایف بیشتری به او محول می شود که او را کاملاً در نقش یک بزرگسال قرار می دهد برای مثال در همین سکانس می گوید: «قرار شده این دفعه که مهمات می برم بهم تفنگ بدن!»

بحث و نتیجه گیری:

با نگاه کلی به آثار سینمای کودک و نوجوان می توان دودسته فیلم را شناسایی کرد: فیلم هایی برای کودکان و فیلم هایی درباره کودکان. درگرایش اول نویسنده و فیلم ساز بایستی هم سال کودک شوند و از زاویه ی برابر با او به جهان بنگرند. در فیلمنامه هایی با این گرایش غالباً شخصیت اصلی داستان کودکان هستند. نیاز بر آمده از دنیای کودکی، مشکلاتی از همین جنس را

برایشان رقم می‌زند. بالطبع تقابل و گره‌گشایی شان نیز از میزان تجربه و خواست کودکی آنان شکل می‌گیرد. دنیایی که در آن می‌توان شخصیت‌های ذهنی (موجودات خیالی) را عینیت بخشید. دنیایی که در آن اشیاء (موجودات بی جان) جان می‌گیرند و با کودکان زندگی می‌کنند. این دیدگاه ورود عقلانیت بزرگسالی را حداقل در ظاهر قضیه به جهان داستان ممنوع می‌شمارد. بزرگسالان در این دنیای کودکانه که گاهی چندان هم بزرگ نیستند، یا دوست کودکان هستند و به آنها کمک می‌کنند یا موانعی ایجاد می‌کنند که باید کودکان از سر راه خود بر دارند. این نوع فیلمنامه اگر شخصیت محور باشد در خدمت معرفی و بازنمایی شخصیت کودک است و اگر داستان محور باشد، داستان حول شخصیت کودک شکل می‌گیرد و به سرانجام می‌رسد. گرایش دوم شامل فیلمنامه‌هایی می‌شود که درباره‌ی کودکان است. گرچه در این گونه داستان هم شخصیت اصلی کودکان هستند اما زاویه دید نویسنده از بالاست گویی می‌تواند عقلانیت خود را همچون رشته ای در تار و پود فیلمنامه بدواند. در نتیجه شرایط کودک را نقد می‌کند، برای او دل می‌سوزاند، مشکلات بزرگتر و بغرنج تر از آنچه کودک می‌بیند جلوه می‌کنند و شادی که یکی از عناصر اصلی دنیا کودکانه است رنگ می‌بازد و جهان داستان از حال و هوای دنیای کودکی فاصله می‌گیرد. فیلمنامه ای که درباره کودکان نوشته شده است غالباً به آن فصل از زندگی کودک می‌پردازد که کودک مجبور به روبرو شدن با دنیای دهشتناک و رقت بار واقعی است. اما گاهی این رویارویی موجب می‌شود که شخصیت کودک تحت تاثیر خالق آن دیگر کودک به حساب نیاید، در این نوع فیلمنامه کودکی برساخته می‌شود که به شدت بزرگسال است؛ همانند تصویری از کودکی که در فیلم کودک و فرشته بازنمایی می‌شود. در فضای جنگی به تصویر کشیده شده در فیلم کودک خوب، اساساً کودکی تعریف می‌شود که در واقع «بزرگسال» باشد و نقش‌های بزرگسالانه برعهده بگیرد. برای مثال به این دیالوگ‌ها در فیلم دقت کنید، پیرمرد: «پس چرا نگهبان نفرستادی؟» مرد جوان: «سلیم محمدی را می‌فرستم» پیرمرد: «نه اینا بچه‌اند، (خودشون نگهبان می‌خوان)» مرد جوان: «به هیکلشان نگاه نکن، برای خودشون یه پا مردن». رشد اجتماعی کودکان در این فیلم و در فضای جنگی تصویر شده صرفاً به منزله درونی سازی مهارت‌ها و دانش بزرگسالان تلقی می‌شود. البته شایان ذکر است تصویر ارائه شده از کودک در این فیلم، بیانگر مطیع‌سازی حساب شده و دقیق او، به عنوان فردی تابع، که می‌بایست پیرو برنامه‌هایی باشد که بزرگسالان برای وی تعیین می‌کنند، نیست بلکه کودکان برساخته شده به عنوان قهرمانان داستان تصویری از مقوله کودکی در الگوی سازه گرایانه است. در این فیلم ساخت زمانی اجتماعی که قرار است کودکان زندگی‌شان را در آن سپری کنند همزمان با دوران جنگ شده است و از همین روی کودکان به واسطه شرایط جنگی به طور فعال و از طریق تجارب دست اول به درک و فهم رسیدند و دانش و تجربه خود را ساخته اند. در واقع جنگ بستری فراهم کرده که کودکان به سرعت دوره کودکی‌شان را پشت سر بگذارند و با الزامات، تجربه زیسته و مشکلات بزرگسالان رویاروی شوند.

منابع:

- آسابرگر، آرتور. روش های تحلیل رسانه. ترجمه پرویز اجالالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها. ۱۳۸۹
- احمدی، بابک، از نشانه های تصویری تا متن: به سوی نشانه شناسی، ارتباط دیداری، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۱.
- جیمز، آلیوس، جنکس، کریس و پروت، آلن. *جامعه‌شناسی دوران کودکی*. ترجمه علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم آبادی. تهران: ثالث. ۱۳۹۳
- سلیمی، کیت و ران کاودری، راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۰
- سیف، علی، *روانشناسی پرورشی نوین*، تهران: دوران، ۱۳۹۱
- سیلور بلات، آرت و همکاران. رویکردهایی به سواد رسانه‌ای. ترجمه امیر یزدیان. قم: مرکز پژوهش‌های صدا و سیما. ۱۳۹۳
- شیخ رضایی، حسین و دیگران. رشد اخلاقی کودک و ادبیات داستانی، به همراه بررسی آثار داستانی جمشیدخانیان از منظر رشد اخلاقی - فصلنامه علمی تخصصی تفکر و کودک - سال اول، بهار و تابستان. صص ۳۳-۵۷. ۱۳۸۹
- کورساو، ویلیام. جامعه شناسی کودکی، ترجمه علیرضا کرمانی و مسعود رجبی، تهران: ثالث. ۱۳۹۳
- فیشر، رابرت. *آموزش تفکر به کودکان*، ترجمه مسعود صفایی مقدم و افسانه نجاریان، اهواز: رسش. ۱۳۸۶
- متیوز، گرت بی. «اندیشه‌های پس از پیاژه» ترجمه سعیده سلیمانی، فرهنگ ۶۹: بهار ۸۸؛ صص ۲۲۸-۲۱۵. ۱۳۸۸
- محمدزاده وحدتی، لیلا. *رویکردهای اخلاقی در برنامه کودک: مطالعه نشانه‌شناسی «فتیله»*: استاد راهنما عبدا... گیویان؛ استاد مشاور هادی بهرامی احسان، تهران: دانشکده صدا و سیما. ۱۳۸۹
- مهدیزاده، سید محمد، رسانه ها و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه، چاپ اول، ۱۳۸۷.
- میراحسان، میراحمد. سینمای کودک در ایران، پدیده‌شناسی سینمای کودک، دوره دوازدهم فارابی، شماره اول. ۱۳۸۵

- یوسفی، ناصر. رویکردهای آموزشی در کار با کودکان خردسال. تهران: موسسه پژوهشی کودکان دنیا. ۱۳۸۸.

-Waston,James&Hill Anne (2006) Dictionary of Media and Communication Studies -
,7thEdition,Hodder Arnold Publication.

Branston, Gill & Stafford, Roy (2003).The Media Student's Book. London:Routledge.

-