Cultural and Social Reserch Journal of Child and Adolescent
Vol.1, Series.1, No.1, Summer 2024/ 83-100
https://cssca.ricac.ac.ir
Doi: 10.22083/CSSCA.2024.188606

A Comparative Study of the life word of Childhood in the film "Nan va Kooche" and the story of "The tiger who came to tea" From the perspective of representing the "other"

Zahra Saberi Tabrizi, PhD at Persian language and literature, Al-Zahra University. saberi88@yahoo.com

Abstract

In the present article, the story of "A tiger who came to tea" (1968), written by Judith Kerr and the film " Nan va Kooche " made by Abbas Kiarostami (1969) have been compared from the perspective of "other" studies. In addition to the closeness of time, the theme of both works is also similar. This similarity allows the researcher to make comparisons and comparative studies. The subject of both works is how the child faces the unexpected . In Judith Kerr's story, the unexpected is a tiger that Sophie opens the door for him. The subject of Kiarostami's film is also the encounter of a boy in the story with the unexpected. In his non-dialogue short film, the unexpected is a dog that the child suddenly encounters. The subject of this article is to examine how to express the message of the film and the story, as well as the imagination of the creators of the story and the film on how to face the unexpected. In this article, from the perspective of the relationship between "self" and "other", the unexpected represented in the film and the story has been discussed. The results show that the position of the story against the unexpected; It has been idealistic, moral, empathetic and pleasant, but the position of the film; It has been confrontational, descriptive, dark and distant.

Keywords

Comparative Study, film, Story, the Unexpected, "the other", Abbas Kiarostami, Judith Kerr.

پژوهشنامه فرهنگی و اجتماعی کودک و نوجوان
سال اول/ شماره اول/ شماره مسلسل ۱/ تابستان ۱۴۰۲/ ۱۰۰ـ۸۳
Cultural and Social Reserch Journal of Child and Adolescent
Vol.1, Series.1, No.1, Summer 2024/ 83-100
Doi: 10.22083/CSSCA.2024.188606

بررسی تطبیقی زیست‌جهان کودکی در فیلم «نان و کوچه» و داستان «ببری که آمد عصرانه بخورد» از منظر بازنمایی «دیگری»

زهرا صابری تبریزی[۱]

چکیده

در مقالۀ پیش‌رو، داستان «ببری که آمد عصرانه بخورد» (۱۳۴۷/۱۹۶۸ ش)، به قلم "جودیت کر" و فیلم «نان و کوچه» ساختۀ عباس کیارستمی (۱۳۴۹) از منظر مطالعات «دیگری» با هم مقایسه شده‌اند. علاوه‌بر نزدیک‌بودن زمان، مضمون هردو اثر نیز با هم شباهت دارد. این شباهت، امکان مقایسه و بررسی تطبیقی را برای محقق فراهم می‌کند. موضوع هردو اثر نحوۀ مواجهۀ کودک با امر غیرمنتظره است. در داستان "جودیت کر"، امر غیرمنتظره، یک ببر است که سوفی در را برایش بازمی‌کند. موضوع فیلم کیارستمی نیز مواجهۀ پسر داستان با امر غیرمنتظره است. در فیلم کوتاهِ بدون دیالوگ او، امر غیرمنتظره یک سگ است که کودک ناگهان با او رویارو می‌شود. موضوع مقالۀ حاضر بررسی چگونگی بیان پیام فیلم و داستان و نیز تصور پدیدآوران داستان و فیلم از چگونگی رویارویی با امر غیرمنتظره است. در این مقاله از منظر رابطۀ تقابلیِ «خود» و «دیگری»، به امر غریبِ بازنمایی‌شده در فیلم و داستان پرداخته شده است. نتایج نشان می دهند که موضع داستان دربرابر امر غریب؛ آرمانی، اخلاقی، همدلانه و خوشایند بوده است، اما موضع فیلم؛ تقابلی، توصیفی، تاریک و دور بوده است.

واژگان کلیدی
مطالعۀ تطبیقی، فیلم، داستان، امر نامنتظر، دیگری، عباس کیارستمی، جودیت کر.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۷
۱. دانش آموختۀ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (س). z.saberi88@yahoo.com

مقدمه

مطالعات تطبیقی بخش مهمی از مطالعات ادبی و بینارشته‌ای را در روزگار ما تشکیل می‌دهد. یکی از پیامدهای بررسی تطبیقی فیلم و داستان، این است که شباهت‌ها و تفاوت‌های هردو ژانر برملا می‌شود و ظرفیت هریک از ژانرهای ادبیات و سینما برای بازنمایی امر واقع مشخص می‌گردد. هنرمندان از رهگذر توجه به نتایج چنین پژوهش‌هایی، درمی‌یابند که کدام ژانر ظرفیت بیشتری برای بیان موضوع‌های گوناگون دارد و در کدام قسمت‌ها ضعف یا قوت وجود دارد. در اغلب پژوهش‌هایی که فیلم را با داستان تطبیق داده‌اند، مبحث اقتباس مطرح بوده است. اقتباس به‌معنی وام‌گیری از اثر دیگر است که انواع خاص خود را دارد و ممکن است از الهام‌گیری آزاد تا اقتباسِ بسته و کاملاً متعهد به پیش‌اثر، دامنه داشته باشد. در بحثی که پژوهش حاضر پیش کشیده است، اقتباس مطرح نیست؛ بنابراین، پیشینهٔ این پژوهش را مقالات و کتاب‌هایی تشکیل نمی‌دهد که به رابطهٔ فیلم با داستانی اشاره می‌کنند که از آن اقتباس شده است. موضوع پژوهش حاضر، مقایسهٔ تطبیقی یک فیلم کوتاه با نام «نان و کوچه» اثر فیلم‌ساز فقید عباس کیارستمی و یک داستان کودکانهٔ کوتاه به نام «ببری که آمد عصرانه بخورد» اثر "جودیت کر"، نویسندهٔ فقید آلمانی‌تبار، است. هردو اثر به نحوهٔ مواجههٔ کودک با امر نامنتظر می‌پردازند. این موضوعی است که دو اثر را به موضوع مطالعهٔ تطبیقی تبدیل می‌کند؛ اما «تعریف مطالعات بین‌رشته‌ای یا بین‌رسانه‌ای ذیل ادبیات تطبیقی، جدیدتر از آن است که الگویی برای پژوهش در زمینهٔ ادبیات و سینما به دست دهد» (حیاتی، ۱۳۹۴: ۷۳). رابطهٔ سینما و ادبیات با مخاطب و نیز شیوهٔ بازنمایی پیام در هریک از دو رسانه متفاوت است. هریک از دو رسانهٔ سینما و ادبیات، با استفاده از ابزارهایی که خود در اختیار دارند، به بازنمایی مقصود خود می‌پردازند. با وجود چنین ابزارهایی، مخاطب نیز ممکن است فعال‌تر یا منفعل‌تر باشد و نیز امکان این را به‌دست بیاورد که در ساخت داستان اثر سهمی را از آن خود کند. تمهیدی که پدیدآورندهٔ اثر سینمایی و اثر داستانی به‌کار می‌گیرد، ناشی از میزان دانش و تجربهٔ او از برخورد با مخاطب است. هرچه صاحب اثر با روحیات مخاطب خاصی که برای خود مشخص می‌کند آشناتر باشد، در القای مفهومی که می‌خواهد بیان کند مؤثرتر و موفق‌تر خواهد بود. برای ساختن اثری مناسب کودک، باید «ساختار ذهنی او و نیز تجربهٔ او از زندگی» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۵) را در نظر داشت. اگر تصویر خوب از کار درآید، می‌تواند کلام را یاری کند. تصویر کمک می‌کند که مخاطب بتواند راحت‌تر با کلام ارتباط بگیرد؛ به‌خصوص در ادبیات کودک و نوجوان که کمتر با

استعاره سروکار داریم.

تصویر علاوه بر کلام از بسیاری عناصر دیگر هم کمک می‌گیرد. از جمله عناصری مانند لباس، صحنه‌آرایی، نورپردازی، موسیقی و... . همهٔ این عناصر به کمک تصویر می‌آیند تا درک بهتری به مخاطب ارائه کنند؛ اما داستان فقط کلام است و نوع پردازش کلام به‌عهدهٔ نویسنده است. کلام به‌تنهایی بار همهٔ عناصر را به‌دوش می‌کشد. شاید به همین دلیل است که ویلیام جینکز معتقد است فیلم بر رمان تفوق قطعی و خاص دارد (جینکز، ۱۳۶۳: ۲۹۰).

کلام هم مانند تصویر به‌دنبال نشان‌دادن است، اما قادر نیست بی‌واسطه نشان دهد. پرده‌ای در مقابل کلام وجود دارد که ذهن خواننده است. این خواننده است که باید کلام را به تصویر تبدیل کند تا بتواند آن را دریابد. همین امر تخیل را در خواننده تقویت می‌کند. بیان داستانی به تخیل خواننده پر و بال می‌دهد. هر خواننده‌ای می‌تواند تخیل متفاوتی با دیگری داشته باشد؛ اما بیان تصویری، تخیل را از خواننده سلب می‌کند. در فیلم، واقعیت همان چیزی است که در قالب تصویر دیده می‌شود و همهٔ بینندگان آن را به‌طور یکسان می‌بینند. در پژوهش حاضر، به چگونگی بازنمایی "امر غریب" در آثار دو پدیدآورندهٔ داستان و فیلم پرداخته خواهد شد. در این بررسی، نوع مواجههٔ خالق اثر با مفهوم کودکی و تصور او از این مفهوم نیز که به احتمال نزدیک به یقین، با تجربهٔ زیستهٔ ایشان در پیوند است، جلوه‌گر خواهد شد.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو به روش توصیفی ـ تحلیلی، از منظر نحوهٔ مواجهه با «دیگری» سامان یافته است تا بازخورد مخاطب را پیش‌بینی کند. منظور از مخاطب، مخاطب خاصی است که به‌اندازهٔ کافی، در این جهان نزیسته و رشد شناختی لازم را برای تصمیم‌گیری در مواجهه با امر نامنتظر کسب نکرده است. در غالب آثاری که در پیوند با کودکان پدید آمده‌اند، بحث آموزش از اولویت برخوردار است. اگر اثری، در ضمن آموزندگی، واجد ارزش هنری باشد و هنر و زیبایی را که مستقیماً با دنیای کودکی در پیوند است، در راه آموزش قربانی نکند، توفیق بزرگی حاصل کرده است. کودک، پیش از هرچیز، در پی لذت است و تا لذتی کسب نکند، توجهی به آنچه به او عرضه می‌شود نشان نمی‌دهد (Collie and Slater, 1987: 26-28). تصوری که پدیدآورندهٔ اثر از مخاطبش دارد، بر بخش مهمی از محتوا و فرم اثر تأثیرگذار است و شیوهٔ برقراری دیالکتیک بین مخاطب

و پدیدآورنـده از همیـن رهگـذر مشـخص می‌شـود. در ایـن پژوهـش، بازنمایـی کیارسـتمی از زیسـت‌جهان کودکـی و شـناخت او را از مخاطـب کـودک نشـان می‌دهیـم.

در مطالعات فلسفی به مفهوم «خود» و «دیگری» بسیار پرداخته شده است. در این پژوهش، دو رویکرد به مفهوم «دیگری» را که تا اندازه‌ای با هدف ما سازگارتر است، انتخاب کرده‌ایم. رویکرد نخست مربوط به "سارتر" و رویکرد دوم مربوط به "لویناس" است. «خود» و «دیگری» در تاریخ فلسفهٔ غرب، از افلاطون تا هگل، در تقابل با یکدیگر قرار دارند. نظریهٔ "تز و آنتی‌تز" هگل و نیز رابطهٔ "سوژه–ابژه" در نگاه دوگانهٔ دکارتی، رابطه‌ای کاملاً تقابلی است. به عقیدهٔ آنها، سوژه (خود) در جایگاه نگرنده یا فهم‌کننده و ابژه (دیگری) در جایگاه نگریسته یا فهم‌شونده کاملاً از هم جدا هستند (ر.ک: نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۷).

در جهان‌بینی‌هـای سـنتی، اعـم از مذهـب، اسـطوره و فلسـفه، رابطـهٔ دوگانـه و تقابلـی پذیرفتـه شـده اسـت. در ایـن نـوع جهان‌بینـی، «خـود» مقـدس و روشـن اسـت و «دیگـری» نامقـدس، تاریـک و سـیاه (لطیف‌پـور و همـکاران، ۱۳۹۶: ۷۲). ژاک لـکان تقابـل «خـود» و «دیگـری» را وارد نظریـهٔ انتقـادی کـرد (مکاریـک، ۱۳۸۵: ۳۱۱). "سـارتر" هـم از فیلسـوفانی اسـت کـه بـه رابطـهٔ تقابلـی بیـن «خـود» و «دیگـری» معتقـد اسـت کـه از نـوع سـتیزه و دشـمنی اسـت. در نظـر "سـارتر"، «خـود» به‌واسـطهٔ هسـتیِ «دیگـری» شـناخته می‌شـود؛ یعنـی «خـود» در ارتبـاط بـا «دیگـری» اسـت کـه بـا «خـود» رابطـه پیـدا می‌کنـد (سـارتر، ۱۳۵۵: ۷۲). به‌اعتقـاد او، «دیگـری» بـر مـا آشـکار نمی‌شـود، مگـر به‌قصـد سـتیزه‌گری (سـارتر، ۱۳۵۵: ۲۱۷). "سـارتر" رابطـهٔ «دیگـریِ» نگرنـده را، درحالی‌کـه بـه «مـن» نـگاه می‌کنـد، رابطـهٔ بیگانگـی می‌دانـد (سـارتر، ۱۳۵۵: ۳۷۵).

امـا، "امانوئـل لویناس" در نقطـهٔ مقابـل فیلسـوفانی قـرار دارد کـه بـه رابطـهٔ تقابلـی «مـن» و «دیگـری» معتقدنـد. تفکـر "لویناس" دو سرچشـمهٔ فلسـفی و دینـی دارد. او بـا نقـد تاریـخ فلسـفهٔ غـرب، معتقـد اسـت کـه تاریـخ فلسـفهٔ غـرب، صرف‌نظـر از چنـد اسـتثنا، سرگذشـت تحویـل «دیگـری» بـه «خویشـتن» اسـت (علیـا، ۱۳۸۸: ۳۹-۲۹). بـه نظـر "لویناس"، هـدف فلسـفهٔ غـرب از فروکاسـتن «دیگـری» بـه «مـن»، تسـلط بـر دیگـری بوده اسـت (کریمـی، ۱۳۹۹: ۸۴). "لویناس" معتقـد اسـت «مـن» در قبـال «دیگـری» وظیفـه‌ای دارم (علیـا، ۱۳۸۸: ۸۴)؛ زیـرا رابطـهٔ «خـود» بـا «دیگـری» در نظـر او، رابطـهٔ خشـونت و سـتیزه نیسـت، بلکـه «خـود» در قبـال «دیگـری» مسـئول اسـت. «دیگـری» مـرا بـه رابطـه‌ای می‌خوانـد کـه از جنـس قهـر و سـتیزه نیسـت (علیـا، ۱۳۸۸: ۱۴۸-۱۴۶).

در ادامـه، ابتـدا داسـتان و فیلـم مـورد نظـر، بـا توجـه بـه کوتـاه بودنشـان، به‌طـور کامـل

معرفی می‌شوند و سپس به تحلیل هردو اثر از منظر پیش‌گفته می‌پردازیم.

پیشینهٔ پژوهش

برخی از پژوهش‌ها به «دیگری» پرداخته‌اند. پژوهش‌هایی نیز وجود دارند که فیلم کیارستمی و جایگاه آن را در تاریخ سینما بررسی کرده‌اند؛ اما هیچ پژوهشی دربارهٔ داستان "جودیت کر" یا بررسی تطبیقی‌اش با فیلم کیارستمی وجود ندارد. همچنین، نگارنده با هیچ پژوهشی برخورد نکرده است که مفهوم دیگری را از دیدگاه این پژوهش در فیلم و داستان پی گرفته باشد؛ بنابراین، پژوهش حاضر در نوع خود تازه و نوآورانه است. اهمیت این پژوهش آنجاست که جایگاه "کودک" و "مفهوم کودکی" را در دیدگاه فیلم‌سازی روشن می‌کند که فیلم را در «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» ساخته و به اصطلاح فیلمی کانونی عرضه کرده است. در گذشته، کانون جایگاه خاصی در میان روشنفکران داشت و مطالعهٔ تاریخ پیدایی و رشدش بسیاری از مسائل حوزهٔ مربوط به هنر کودکان را روشن می‌کند.

ببری که آمد عصرانه بخورد

این داستان کوتاه کودکانه، یک ببر را در عصر روزی که سوفی و مادرش چای می‌نوشیدند به تصویر می‌کشد: یک روز، دختر کوچولویی به نام سوفی و مادرش در آشپزخانه چای می‌نوشیدند که ناگهان زنگ در به صدا درآمد. سوفی با خودش گفت: نمی‌دانم چه کسی ممکن است پشت در باشد. شیرفروش که نیست؛ چون او همین امروز صبح آمده بود. پسر مغازه‌دار هم که نیست؛ چون امروز نوبتِ آمدن او نیست. پدر هم نمی‌تواند باشد، چون کلید دارد. بهتر است در را باز کنیم تا ببینیم چه کسی زنگ را زده است. وقتی سوفی در را باز کرد، ببر گندهٔ پشمالوی راه‌راهی آنجا بود! ببری گفت: ببخشید! من خیلی گرسنه‌ام! فکر می‌کنید می‌شود با شما عصرانه بخورم؟ سوفی گفت: با کمال میل! بیا تو. بعد، ببری رفت داخل و پشت میز، روی صندلی آشپزخانه، نشست. سوفی گفت: ساندویچ می‌خواهی؟ ببری نه تنها یک ساندویچ، بلکه همهٔ ساندویچ‌های توی بشقاب را برداشت و همهٔ آنها را یک لقمهٔ گنده کرد و خورد و تازه هنوز هم گرسنه‌اش بود! سوفی گفت: نان می‌خواهی؟ ببری دوباره همان کار را کرد. فقط یک نان برنداشت. او همهٔ نان‌های داخل ظرف را خورد و بعد نوبت بیسکوئیت‌ها شد؛ بعدش همهٔ کیک‌ها را خورد. آنقدر خورد که دیگر هیچ خوراکی‌ای روی میز نماند. سوفی پرسید: نوشیدنی می‌خواهی؟ ببری

همهٔ شیرهایی را که توی پارچ شیر بود و همهٔ چای‌های توی قوری را هم خورد! بعد، نگاهی به اطراف آشپزخانه انداخت تا ببیند چیز دیگری هم برای خوردن پیدا می‌شود یا نه! آن‌وقت، رفت سراغ قابلمه‌ها و ماهی‌تابه‌ها و همهٔ غذاهای روی اجاق را خورد و بعد رفت سراغ یخچال و هرچه توی یخچال بود بلعید! بعد رفت سروقتِ همهٔ بسته‌ها و قوطی‌های توی کابینت و هرچه را توی آنها بود خورد؛ و بعد نوبت شیرها و آب‌پرتقال‌ها و نوشیدنی‌های دیگر بود. تازه! همهٔ آبی را هم که توی شیر آب بود نوشید! ببری بعد از همهٔ این‌کارها گفت: برای چای متشکرم! بهتر است دیگر بروم! و رفت!

سوفی به فکر فرورفت: نمی‌دانم چه‌کار کنم؟ هیچ‌چیز برای عصرانهٔ پدر نمانده است. ببری همه‌چیز را خورد! سوفی فهمید که حمام هم نمی‌تواند برود؛ چون ببری همهٔ آب‌های توی وان را هم خورده بود! همان موقع، پدر سوفی به خانه برگشت. سوفی و مادرش برای او تعریف کردند که چه اتفاقی افتاده و ببری چطور همهٔ خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها را تمام کرده است. پدر گفت: من می‌دانم چه‌کار باید بکنیم! یک فکر خیلی خوب دارم! لباس‌هایمان را بپوشیم و برویم کافه! هوا دیگر تاریک شده بود. آنها همگی رفتند بیرون. لامپ‌ها توی خیابان روشن بود. همهٔ ماشین‌ها هم چراغ‌هایشان را روشن کرده بودند. سوفی و پدر و مادرش پیاده به کافه رفتند و شام خوشمزه‌ای از سوسیس و چیپس و بستنی خوردند.

صبح که شد، سوفی و مادرش رفتند خرید و کلی خوردنی خریدند. آنها یک ظرف غذا برای ببری هم خریدند تا اگر ببری دوباره برای عصرانه برگشت، در آن غذا بخورد؛ اما ببری هیچ‌وقت برنگشت! (Kerr, ۱۹۶۸).

نان و کوچه

نان و کوچه فیلمی کوتاه است که ده دقیقه و سی ثانیه طول دارد. این فیلم نخستین ساختهٔ کیارستمی است که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن را تهیه کرده و سیاه و سفید است. فیلم با تصویر کودکی آغاز می‌شود که لباس تابستانی به تن و شلوارکوتاه به پا و نان سنگکی زیر بغل دارد و درحالی‌که به شیئی مثل توپ ضربه می‌زند، در کوچه‌های خاکی به‌سمت منزل می‌رود. صدای موسیقی تند و بازیگوشانه‌ای با تصویر همراه است. در دقیقه " ۸ :۲ " صدای پارس سگی به گوش می‌رسد. همزمان، پسرک می‌ایستد و موسیقی متوقف می‌شود. پسرک به‌سرعت بخشی از مسیر را باز می‌گردد و تصویر سگ که گویی در پی اوست دیده می‌شود. پس از عقب‌نشینی پسرک، سگ نیز باز می‌گردد و در گوشه‌ای

می‌نشیند. پسرک که راه عبور را پرخطر می‌بیند، مستأصل و کلافه، کناری منتظر می‌ماند تا چاره‌ای بیندیشد. هیچکس از کوچه رد نمی‌شود. پسرک خسته شده است و خمیازه می‌کشد. سرانجام، پیرمردی به‌آهستگی از انتهای کوچهٔ روبه‌رو نزدیک می‌شود. موسیقی حالتی کارآگاهی پیدا می‌کند. پسرک پشت سر پیرمرد به راه می‌افتد و بی‌آنکه چیزی بگوید، پیرمرد را هایل خود می‌کند تا از کنار سگ بگذرد؛ اما پیش از رسیدن به سگ، پیرمرد وارد کوچه‌ای فرعی می‌شود و به خانهٔ خود می‌رود و پسرک تنها می‌ماند. درحالی‌که نان را به دست دیگر می‌دهد، تصمیم می‌گیرد از کنار سگ عبور کند. تا جایی که عرض کوچه اجازه می‌دهد از سگ فاصله می‌گیرد و درحالی‌که به دیوار چسبیده به سگ نزدیک می‌شود. سگ او را می‌پاید و درست در لحظه‌ای که پسرک به او می‌رسد سگ پارس می‌کند. پسرک می‌ترسد و روی زمین می‌نشیند و تکه‌ای نان جلو سگ می‌اندازد. سگ نان را می‌خورد و درحالی‌که دم تکان می‌دهد با پسرک همراه می‌شود. برای چند لحظه، آن‌دو، شانه به شانه، مثل دو دوست، حرکت می‌کنند. موسیقی با فضای فیلم همراه است و ملودی‌ای دوستانه با برجستگی صدای قره‌نی زمینهٔ تصویر است. پسرک به خانه می‌رسد. مادر در را بازمی‌کند و پسرک بی‌توجه به سگ از زیر بازوی مادر رد می‌شود و پشت به سگ به حیاط می‌رود. مادر در را محکم به روی سگ می‌بندد. سگ همانجا جلو در می‌نشیند. پسر کوچک دیگری از انتهای کوچه ظاهر می‌شود که کاسه‌ای ماست در دست و وسیلهٔ دیگری در دست دیگر دارد و سخت مراقب است که ماست نریزد. او که اصلاً متوجه حضور سگ نشده است، ناگهان با پارس سگ از جا می‌پرد و فیلم همانجا روی تصویر ترسیدهٔ او ثابت می‌شود.

بحث

چنان‌که ملاحظه شد، مضمون هردو اثر نحوهٔ رویارویی با امر "غریب" است. در دنیای کودکانه، واقعیت و تخیل از هم جدا نیستند. اغلب کودکان نمی‌توانند میان واقعیت و خیال تفکیک قائل شوند. به همین دلیل است که بزرگ‌ترها به راحتی برای کودکان قصه تعریف می‌کنند تا مقاصد تحذیری و تربیتی خود را در قالب قصه بگنجانند. قصه برای کودک در حکم اتفاقی است که افتاده و ممکن است برای او هم بیفتد؛ اما شیوهٔ روایت در قصه و فیلم متفاوت است. در قصه با کلمات سروکار داریم و کودک با شنیدن کلمات تصورات خود را مجسم می‌کند و با توسل به دنیای ذهنی خود کلمات را در قالب تصاویر درک می‌کند. در فیلم، تصاویر به کودک نمایش داده می‌شوند و سازندهٔ فیلم به جای

کودک تخیل می‌کند. اگر کلمات قصه، فرض اتفاق را برای کودک به تصویر می‌کشند، فیلم اتفاق را رخ‌داده تلقی می‌کند و آن را به کودک نشان می‌دهد. از این روست که تأثیر فیلم، اگر به‌گونه‌ای ساخته شود که کودک آن را بفهمد، بیشتر خواهد بود. زبان سینما با زبان داستان تفاوت دارد. فیلم از عناصر سازندهٔ خود ساخته می‌شود، پرده‌ها، میزانسن‌ها، موسیقی، دکوپاژ و... . تحقیقات نشان داده‌اند که عدم دریافت کودکان از فیلم مربوط به زبان سینماست (ستاری، ۱۳۴۵: ۶۴). کودکان توانایی شناختی درک تصاویر پیچیده را ندارند. تصویر بزرگ‌تر روی صفحه به نقطهٔ تمرکز کودک تبدیل می‌شود؛ بنابراین، اگر تصویر شلوغ باشد، کودک نخواهد فهمید که موضوع چیست و مرکز تصویر کدام است. کیارستمی به‌خوبی این نکته را درک کرده است. فیلم او ساده است. شروع فیلم سرخوشانه و بازیگوشانه است، مطابق روحیهٔ شخصیت اصلی فیلم. کشمکش و اوج قصهٔ او کاملاً روشن است و گره ماجرا یکی بیش نیست. مواجههٔ کودک و سگ و چگونگی رفع و رجوع این مشکل که برای کودک فیلم در حد بحران است، نقطهٔ تمرکز فیلم است. قصهٔ موازی‌ای در فیلم مشاهده نمی‌شود. تمرکز مخاطب کودک و دغدغهٔ او خیلی زود با دغدغهٔ کودک فیلم یکی می‌شود. زمان فیلم از حد حوصلهٔ مخاطب فراتر نمی‌رود؛ چون کودک به دلیل طبع سیال قادر نیست مدت زیادی بر مسئله‌ای خاص متمرکز شود.

جنبهٔ تمثیلی

در داستان "جودیت کر"، کلمات تکلیف ماجرا را مشخص می‌کنند. بچه‌ها می‌دانند که ببرها زنگ خانهٔ آدم‌ها را نمی‌زنند، اما اگر هم ببرها چنین کاری بکنند، بچه‌ها شگفت‌زده نمی‌شوند! آنها هنوز با سازوکار جهان آشنا نیستند و همین ناآشنایی جنبهٔ تمثیلی اثر را از میان می‌برد. ما در جایگاه بزرگ‌ترها، می‌توانیم هر تمثیلی را که دریافت می‌کنیم به نویسنده منسوب کنیم، اما کودک فقط به همان چیزی که می‌بیند توجه دارد. حتی دربارهٔ "جودیت کر" و اینکه ممکن است منشأ الهام او برای نوشتن چنین داستانی چه باشد گفته‌اند که نام پدر او در لیست مرگ نازی‌ها بوده است. آنها در دوران رایش سوم در برلین زندگی می‌کردند و به‌خاطر داشتن دین یهودی، مستحق مرگ شناخته می‌شدند. پدر جودیت، به دلیل مخالفتش با رایش سوم، منتظر اعدام بود. جودیت که کودک بود این خطر را درک می‌کرد که ممکن است کسی به خانه بیاید و آنها را با خود ببرد. مایکل روزن، نویسندهٔ کودک، ماجرای ببر را، اگرنه به طور قطع، اما به احتمال، الهام‌گیری "جودیت کر" از مأموران "گشتاپو" یا "اس اس" تلقی می‌کند و معتقد است: «من نمی‌دانم

جودیت آگاهانه این ببر را آفریده است یا نه اما به‌هرحال، با اینکه داستان ببر یک شوخی است، خود ببر حقیقت دارد» (Wallis, ۲۰۱۳).

در فیلم کیارستمی، با داستانی واقع‌گرایانه سروکار داریم؛ اما کدام از جنبه از واقعیت است که نتوان آن را تأویل کرد؟ کودک داستان کیارستمی را می‌توان تمثیلی برای هر «دیگری» قلمداد کرد که جامعه می‌کوشد با اِعمال سلطه بر او، به جایگاه «خود» بکشاندش. «خود» ی که با همان قواعد و آدابی زندگی کند که بقیه زندگی می‌کنند. جایی که فیلم در انتها توقف می‌کند، اجتناب‌ناپذیریِ چرخه‌ای را که در جریان تبدیل‌کردن دیگری‌ها به خود است تکمیل کرده است. از دیدگاه فیلم‌ساز، هیچ راه برون‌رفتی از این چرخه وجود ندارد.

تحلیل

زیست‌جهان کودک کیارستمی

کودک به‌مثابهٔ «دیگری»:

کودکی که کیارستمی به تصویر کشیده، در هوای گرم تابستان برای خریدن نان به بیرون خانه فرستاده شده است. کودکِ سرخوشی که توپ ندارد، ولی خود را با شیئی شبیه توپ سرگرم کرده و با پا به آن ضربه می‌زند تا فاصلهٔ خانه و نانوایی را کم کند. موقعیت نامنتظر و امر غریب دنیای شاد کودکانه را متوقف می‌کند. کسی به کودک نیاموخته است که در چنین مواقعی چه باید بکند. رهگذران نیز به او توجهی نشان نمی‌دهند. در زیست‌جهانی که کیارستمی می‌شناسد و تصویر می‌کند، کودک در جایگاه «دیگری» است. کسی او را همراهی نمی‌کند. سگ به او پارس می‌کند. پیرترهایی که از کنارش می‌گذرند نیز به او و دنیای کوچکش که حالا با وجود سگ ترسناک هم شده است، اعتنایی ندارند.

کودک، سرانجام، می‌آموزد که با تکه‌ای نان سگ را تحت اختیار خود درآورد. وقتی امر نامنتظر برای سپاسگزاری، یا به طمع غذای بیشتر، با کودک همراه می‌شود، شاهد همراهی طبیعت با کودک هستیم. این همراهی در رفتار رهگذرانی که کودک را کنار راه نادیده گرفته‌اند دیده نمی‌شود. حتی مادر که برای چند لحظه در چارچوب در ظاهر می‌شود، به کودک توجهی ندارد. او اطراف را وارسی می‌کند و در را محکم به روی امر غریب می‌بندد؛ بی‌آنکه نگران باشد که سگ به کودک صدمه‌ای زده یا نه. کودک بی‌اعتنایی‌ای را که به او روا داشته شده، نسبت به مادر و نسبت به سگ نیز نشان می‌دهد. از زیر دست مادر وارد منزل می‌شود و حتی به پشت سرش، جایی که سگ در

انتظـار اوسـت، نـگاه نمی‌کنـد. سـگ در نظـر او بـه «دیگـری» تبدیـل شـده اسـت! کـودک بـه سـگ نـگاه نمی‌کنـد، قصـد دوسـتی بـا او نـدارد، حتـی نسـبت بـه او کنجـکاو هـم نیسـت! گویـی، هـردو، هـم کـودک و هـم سـگ، در جایـگاه دیگـری قـرار دارنـد، بـا ایـن تفـاوت کـه سـگ دوسـت تـازه‌اش را رهـا نمی‌کنـد، امـا کـودک بی‌اعتنـا بـه او پـی کار خـود مـی‌رود.

در زیسـت‌جهانی کـه کیارسـتمی برمی‌سـازد، طبیعـت وفـادار اسـت و امـر غریـب می‌توانـد بـه امـر آشـنا تبدیـل شـود؛ امـا کودکـی کـه کیارسـتمی می‌شناسـد، غریبـهٔ واقعـی اسـت! امـر نامنتظـر اوسـت کـه بـا وجـود حضورداشـتنش، مـادر او را نمی‌بینـد و بیـش از کودکـش، بـه اطـراف کوچـه توجـه نشـان می‌دهـد. در انتهـای فیلـم، کـودک دیگـری بـا شـلوار کوتـاه و پیراهـن تابسـتانی، درحالی‌کـه ظـرف ماسـت در دسـت دارد، نزدیـک می‌شـود. بـاری کـه کـودک در دسـت دیگـر دارد چنـان سـنگین اسـت کـه همـهٔ حـواس کـودک را بـه خـود مشـغول داشـته اسـت. کـودک اصـلاً متوجـه حضـور سـگ کـه سـرراه نشسـته اسـت نمی‌شـود. درسـت در لحظـه‌ای کـه کـودک بـه سـگ می‌رسـد، سـگ پـارس می‌کنـد، کـودک هراسـان از جـا می‌پـرد و دوربیـن روی صـورت ترسـیدهٔ او ثابـت می‌شـود. کیارسـتمی بـا ایـن تمهیـد، زیسـت‌جهان همـهٔ کـودکان را دایـره‌ای بـا همیـن چرخـش نشـان می‌دهـد. ایـن سرگذشـت، سرگذشـت همـهٔ کودکانـی اسـت کـه در ایـن دایـره محصورنـد. کـودک دوم و هـراس او بـه همـراه همـهٔ تداعی‌هـای آن، ابـدی می‌شـود. چرخـه‌ای کـه فیلم‌سـاز آن را همیشـگی تصویـر کـرده و راهـی بـرای برون‌رفـت از آن تمهیـد نکـرده اسـت.

زیست‌جهان کودک "جودیت کر"

کودک به‌مثابهٔ «خود»

در زیسـت‌جهانی کـه "جودیـت کـر" تصویـر کـرده اسـت، کـودک تنهـا نیسـت. او به‌همـراه مـادرش در عصـری دلپذیـر مشـغول نوشـیدن چـای اسـت. او بـه بیـرون از منـزل فرسـتاده نشـده اسـت تـا کاری را کـه وظیفـهٔ بزرگ‌ترهاسـت انجـام دهـد. صـدای زنـگ در کـودک را دربـارهٔ کسـی کـه عامـل فشـردن زنـگ اسـت کنجـکاو می‌کنـد. کـودک گزینه‌هایـی را بـا خـود مـرور می‌کنـد و به‌شـیوه‌ای منطقـی، بـه ایـن نتیجـه می‌رسـد کـه حدس‌هایـش درسـت نیسـتند. پـس بلنـد می‌شـود تـا در را بازکنـد. برخـلاف کـودک فیلـم کیارسـتمی کـه بـه ناگهـان بـا امـر غیرمنتظـره روبـه‌رو می‌شـود، ایـن سـوفی اسـت کـه بـا پـای خـود بـه اسـتقبال آن مـی‌رود. او فرصـت ایـن را نیـز دارد کـه فکـر کنـد چـه کسـی ممکـن اسـت پشـت در باشـد! درحالی‌کـه در فیلـم کیارسـتمی، نامنتظربـودن موقعیـت مواجهـه بـا امـر غریـب بسـیار مؤکـد اسـت.

پشت در ببر پشمالویی است که اجازه می‌خواهد تا وارد شود. هیچ‌چیز اضافه‌ای در این داستان وجود ندارد. برخلاف فیلم «نان و کوچه»، ببر نمی‌غرد یا یورش نمی‌برد. او مؤدبانه درخواست می‌کند که به داخل بیاید و چای بخورد. واکنش کودک داستان به مواجه‌شدن با ببر جالب توجه است. سوفی هیچ تعجب نمی‌کند، یا نمی‌ترسد. او موجود غریب را به داخل دعوت می‌کند و از او می‌پرسد که چه میل دارد. در دنیایی که "جودیت کر" تصویر کرده است، حتی ببر هم دیگری نیست. تنها نگرانی کودک از این است که وقتی پدر به خانه می‌آید، چیزی برای خوردن نمانده است. واکنش پدر نیز که بلافاصله بعد از رفتن ببر سرمی‌رسد، جالب توجه و در جهت واکنش کودک است. او اصلاً از آمدن ببر به خانه شگفت‌زده یا هراسان نمی‌شود، بلکه برای مشکلی که پیش آمده است، راه‌حلی ارائه می‌دهد. راه‌حل او شب آنها را خوش و چراغانی می‌کند، چون با خوراکی‌های خوشمزه‌ای تمام می‌شود که سوفی آنها را به‌جای همهٔ چیزهایی که ببری خورده است دوست دارد. فردای آن روز، کودک به همراه والدینش به فروشگاه می‌روند و علاوه‌بر جایگزینی همهٔ موادی که ببری خورده است، ظرفی هم برای ببری می‌خرند تا در صورت بازگشت، ببری بتواند در آن غذا بخورد.

در داستانی که "جودیت کر" می‌نویسد، کودک، «دیگری» نیست. ببری هم «دیگری» نیست. در دنیای "جودیت کر"، همه‌چیز عادی است. هیچ‌عاملی برای وحشت وجود ندارد و کودک به‌راحتی با امر غریب تعامل می‌کند. نکتهٔ دیگر این است که در پایان داستان، با اینکه تمهیدات لازم برای بازگشت ببری اندیشیده شده است، اما نویسنده تأکید می‌کند که «ببری هرگز بازنگشته است». کودک مخاطب این داستان، در چرخه‌ای گرفتار نمی‌شود که ممکن است برای او هم پیش بیاید. او با این جمله، برای همیشه از اینکه فکر کند بعد از صدای زنگ ممکن است ببری از در وارد شود رها می‌شود. در زیست‌جهان کودکیِ "جودیت کر"، کودک تنها نیست. او به‌همراه پدر و مادرش مشکلاتی را که ببری به وجود آورده است رفع و رجوع می‌کند و در این کار از همدلی آنها که دقیقاً از همان دیدگاه سوفی به ماجرا می‌نگرند، برخوردار است.

تحلیل منظر دو اثر از منظر نگریستن به «دیگری»

در فرهنگ بشری، همواره تقابل میان خود و دیگری برجسته بوده است. دیگری، در هر لباسی که باشد، قابل شناسایی است. بارزترین وجه مشخص‌کنندهٔ خود از دیگری، رابطهٔ

تقابلی است. ما بین خود و همکارمان، بین خود و همسایه‌مان، بین نژاد خود و نژاد دیگر، بین رنگ پوست خود و رنگ پوست دیگر، بین خود و هرچه جز ماست فاصله‌ای قائلیم. این فاصله گاه به رقابت و گاه به خصومت منتهی می‌شود. گاه این فاصله به درک تفاوتی می‌انجامد که نتیجه‌اش درک دوگانگی موجود در میان دو طرف تقابل است. در چشم‌انداز فیلسوفان بزرگ، از افلاطون تا هایدگر، چنین تحولی در درک مفهوم خود و دیگری دیده می‌شود؛ اما در چشم‌انداز فلاسفهٔ قرن نوزدهم که به دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی و پدیدارشناختی شکل بخشیده‌اند، این تقابل دگرگون می‌شود و ارتباط خود با دیگری اساس شناخت قرار می‌گیرد (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۶-۲۱۹). در این پیوند میان خود و دیگری است که وجه غیریت دیگری کمرنگ می‌شود. در چنین دیدگاهی، تقابل به حداقل می‌رسد. در تقابل خود و دیگری، نوعی تمایل به سلطه‌گری نهفته است. خود می‌کوشد دیگری را از آن خود کند و او را به حوزهٔ «خودی» بکشاند. رابطهٔ بین کودک و بزرگسال نیز از این منظر قابل بررسی است. برخی پژوهشگران کودک را در جایگاه عنصر «بی‌صدا»ی جامعه دیده‌اند که برای بزرگسال در حکم دیگری است (ر.ک: نظریات ژاکلین رز و جک زایپس). بزرگسال با پرداختن به ادبیات کودک، درحالی‌که به زعم خود، می‌کوشد صدای عنصر بی‌صدا باشد، در عمل به عنصر سلطه‌گر تبدیل می‌شود و می‌کوشد کودک را به «خودی» تبدیل کند. کاری که در فیلم کیارستمی مشهود است. این عمل در داستان "جودیت کر" اتفاق نمی‌افتد. در داستان "جودیت کر"، بزرگسال در هماهنگی کامل با کودک عمل می‌کند. موضع والدین و کودک یکی است و دیگری «ببر» است که هم سوفی و هم والدینش، راهی برای تعامل با او پیدا می‌کنند. تعامل سوفی با ببر، از نوع تعامل پسرک کیارستمی با سگ نیست. مواجههٔ مادر با پسر نیز در فیلم کاملاً متفاوت است. این امر باعث می‌شود که کودک در فیلم «دیگری» باشد، آن‌هم «دیگری»ای که می‌آموزد «دیگریِ» دیگری بسازد. چرخه‌ای که به فاصله، تاریکی، بی‌اعتمادی و ناسازگاری می‌انجامد و دوستی، رابطه، روشنی، احساس نزدیکی و تطابق در آن جایی ندارد.

هم‌دیدگاه‌بودن والدین سوفی با او بسیار مهم است. این دقیقاً جایی است که دنیای کودکان را به دنیای بزرگسالان پیوند می‌دهد و تجربهٔ امر غریب را به موضوعی برای تأمل تبدیل می‌کند. در فیلم کیارستمی نه‌تنها مادر با کودک هم‌دیدگاه نیست، بلکه بقیهٔ بزرگ‌ترهایی نیز که کودک به امید همراهی آنها در کوچه منتظر می‌ماند، با او هم‌دیدگاه نیستند. این تقابل از راه نمایاندن پاهای کودک در تقابل با پاهای مادر نیز نمایان می‌شود که او را برای خرید نان به بیرون فرستاده است. هیچ‌کس به کودکی که با یک قرص

نـان در کوچـه بـه دوردسـت خیـره شـده اسـت توجهـی نـدارد. بـرای همیـن اسـت کـه وقتـی کـودک بـه خانـه وارد می‌شـود، بـدون نشـان‌دادن کمتریـن توجهـی بـه دوسـت تـازه‌اش، بی‌اعتنـا از زیـر دسـت مـادر عبـور می‌کنـد و داخـل مـی‌رود. او نیـز قـرار اسـت بـه یکـی از آن بزرگ‌ترهـا تبدیـل شـود و هرگـز بـه «دیگـری» روی خـوش نشـان نخواهـد داد.

کـودک کـه در نـگاه بزرگ‌سـالان در حکـم «دیگـری» اسـت، بـا امـر غیرمنتظـره چنان‌کـه آموختـه اسـت مواجـه می‌شـود. او آموختـه اسـت کـه تنهـا از امـر غیرمنتظـره عبـور کنـد و هنگامـی کـه می‌آمـوزد می‌شـود آن را رام کـرد، توجهـش را برمی‌گیـرد. امـر غیرمنتظـره تـا زمانـی اهمیـت دارد کـه خطـر محسـوب شـود. وقتـی خطـر فروکـش می‌کنـد، کـودک کـه خـود یـک غریبـه اسـت (بـه برخـورد مـادر بـا کـودک توجـه کنیـد کـه گویـی اصـلاً او را ندیـده و خطـری را نیـز کـه بـا خـود آورده در نظـر نمـی‌آورد)، بـا امـر غیرمنتظـره همچـون یـک غریبـه برخـورد می‌کنـد و چنـان او را هـدف بی‌اعتنایـی قـرار می‌دهـد کـه بزرگ‌ترهـا خـود او را هـدف بی‌اعتنایـی قـرار داده بودنـد.

در داسـتان "جودیـت کـر"، بـرای ارجـاع بـه ببـر هـم از ضمیـر who اسـتفاده شـده اسـت. who، چنان‌کـه می‌دانیـم، بـه انسـان اختصـاص دارد. ایـن درحالـی اسـت کـه در فیلـم کیارسـتمی، کـودک حتـی اسـم هـم نـدارد. همراهـی دنیـای خـارج از جهـان انسـانی بـا دنیـای کودکانـه، همدلـی بـا طبیعـت از درون داسـتان، صحبت‌کـردن ببـر بـه زبـان سـوفی در قیـاس بـا پارس‌کـردن سـگ در فیلـم کیارسـتمی، روشن‌شـدن چراغ‌هـا هنـگام بیرون‌رفتـن خانـوادهٔ سـوفی بـرای صـرف شـام، همگـی، از رویارویـی" اخلاقـیِ لویناسـی" بـا «دیگـری» نشـان دارد. ایـن در حالـی اسـت کـه در فیلـم کیارسـتمی چنیـن رویارویـی اخلاقـی‌ای کامـلاً بی‌نشـانه و غایـب اسـت.

کـودک کیارسـتمی را بـه «بیـرون» فرسـتاده‌اند تـا عملـی را کـه در ارتبـاط بـا بزرگ‌سـالان اسـت انجـام دهـد: خریـد نـان. خریـد نـان به‌سـادگی کـودک را وارد دنیـای بزرگسـالی می‌کنـد، امـا بـه او نمی‌آمـوزد کـه بـا محتویـات ایـن دنیـای دیگـر کـه ممکـن اسـت تهدیدهایـی هـم بـه همـراه داشـته باشـد، چگونـه مواجـه شـود. در داسـتان "جودیـت کـر"، کـودک در «انـدرون» اسـت. او بـه اختیـار خـود و بـا وجـود حمایـت مـادر کـه همـراه اوسـت و پـدر کـه از بیـرون می‌آیـد، در را می‌گشـاید. طبیعـی اسـت کـه چنیـن رویارویـی‌ای، هرچنـد شـگفت‌انگیز، بی‌خطـر و محافظت‌شـده اسـت.

اگـر امـر غیرمنتظـره را تعمیـم دهیـم، ممکـن اسـت آن را بـه طبیعـت، محیـط زیسـت، جامعـهٔ بزرگ‌تـر و بـه طـور کلـی هـر پدیـده‌ای وصـل کنیـم کـه غیـر از ماسـت. مسـئولیت مـا دربرابـر آنچـه غیـر از ماسـت چیسـت؟ از دیـدگاه "لویناس"، مـا دربرابـر دیگری مسـئولیم. ایـن موضوعی اسـت کـه در داسـتان به‌خوبـی در نظـر گرفتـه شـده اسـت. ولـی در فیلـم چنیـن نیسـت. به‌نظـر

می‌رسد عنصر ترس در هردو اثر جنبهٔ کلیدی دارد. ترس پسرک از سگ، در مقابل فقدان ترس در سوفی قرار می‌گیرد. در داستان، برخلاف فیلم، «مسئولیت» آنچه اتفاق می‌افتد پذیرفته می‌شود. پسرک فیلم، هیچ مسئولیتی درقبال سگی احساس نمی‌کند که حالا خود را دوست او می‌داند و بیرون در منتظر برگشتن پسرک می‌نشیند؛ اما در داستان، علاوه‌بر وجود مسئولیت غذادادن به ببری که به خانه می‌آید، مسئولیت پیش‌بینی برای حضور مجدد او نیز وجود دارد. هرچند در داستان تأکید می‌شود که ببری هرگز برنگشت، اما ظرفی برای حضور احتمالی مجدد او اختصاص یافت. این در حالی است که انگیزهٔ پسرک فیلم برای دادن نان به سگ ترس است و به‌محض رفع خطر احتمالی، کودک دیگر اهمیتی به سگ نمی‌دهد. چنان‌که "لویناس" یادآوری می‌کند، پذیرفتن مسئولیت حضور دیگری، جنبهٔ اخلاقی و انسانی وجود ماست. از رهگذر پذیرش این مسئولیت است که جوامع متفاوت شکل می‌گیرند.

نتیجه‌گیری

تحلیل منظر داستان "ببری که آمد عصرانه بخورد" و فیلم "نان و کوچه" از منظر بازنمایی «دیگری» که هدف پژوهش حاضر بود، نشان داد که رابطهٔ تقابلی بین «خود» و «دیگری» در داستان "جودیت کر" وجود ندارد؛ اما این رابطه در فیلم کیارستمی تقابلی است. منظر فیلم کیارستمی از دیدگاه مطالعات دیگری، همدلانه و سازگارانه نیست، اما در داستان "جودیت کر" این منظر سازگارانه، همدلانه و روشن است. به‌تعبیر دیگر، می‌توان گفت فیلم "سارتری" و داستان "لویناسی" است. با روشن شدن این منظر، می‌توان به جایگاه "کودک" و مفهوم "کودکی" در دو جامعه‌ای که فیلم و داستان از دل آن برآمده‌اند، پی برد.

با بررسی نشانه‌ها در داستان و فیلم، دریافتیم که "کودک" در جامعه‌ای که منشأ فیلم است، «موجودی غریبه»، در حکم «دیگری» است که هیچ نوع همدلی بین او و ساختار جامعه وجود ندارد و جامعه تنها آن گاه که او را به هیئت خود درآورد، قابلیت پذیرفتن او را پیدا می‌کند. "کودک"، به حکم آموختن این دیدگاه، با همهٔ آنچه جز او باشد بیگانه است. نشانه‌های چنین دیدگاهی در فیلم از این قرار است: پارس سگ به کودک به‌مثابهٔ موجودی بیگانه. در فیلم می‌بینیم که سگ با آمدن رهگذران پارس نمی‌کند، اما هنگام نزدیک‌شدن کودک به او غرش می‌کند. ازآنجاکه در جهان انسانی، سگ به بیگانه پارس می‌کند، "کودک" به‌مثابهٔ موجودی بیگانه است که حیوان در هنگام رویارویی با او واکنش

نشـان می‌دهـد.

«تـرس» و «ناتوانـی» "کـودک" در تطابـق و هم‌زیسـتی بـا طبیعـت، کـه سـگ می‌توانـد نمـاد آن باشـد، در فیلـم مشـهود اسـت. در فیلـم «نـان و کوچـه» هیچ‌گونـه رابطـه و تعامـل اجتماعـی وجـود نـدارد. هرچـه می‌بینیـم، تقابـل بیـن شخصیت‌هاسـت: رهگـذران، مـادر، سـگ و سـکوت حاکـم بـر خیابـان نماینـدۀ جامعـه‌ای اسـت کـه بـه کـودک بی‌توجـه اسـت. رابطـه‌ای سـرد و بی‌توجـه بـه کـودک از سـوی جامعـه (مـادر و رهگـذران) و رابطـه‌ای از سـر قـدرت و تقابـل (پـارس سـگ). فیلـم صامـت نیسـت، امـا هیچ‌گونـه گفت‌وگویـی در فیلـم رد و بـدل نمی‌شـود. فقـط موسـیقی ابتـدای فیلـم و پـارس سـگ را می‌شـنویم. هیـچ دیالوگـی بیـن کـودک و جامعـه نمی‌شـنویم. علاوه‌بـر کـودک، جامعـه هـم بـا منطـق گفت‌وگویـی ناآشناسـت. جامعـه کـودک را در حـد شـیء تقلیـل داده اسـت. کـودک نامـی نـدارد. کـودک در مقابـل جامعـه کـه سـوژه (خـود) اسـت، تبدیـل بـه ابـژه (دیگـری) می‌شـود. رابطـۀ کـودک بـا جامعـه همدلانـه نیسـت. نوعـی پیکار و تقابـل در رابطـۀ آنهـا حاکـم اسـت؛ تقابلـی از جنـس رابطـۀ "سـارتری".

ماجـرا در داسـتان "جودیـت کـر" برعکـس اسـت. در داسـتان، همـۀ اجـزای جامعـه، والدیـن، خانـواده، همگـی، بـا کـودک در همسـویی کامـل قـرار دارنـد. ببـر صحبـت می‌کنـد، نمی‌غـرد! پـدر و مـادر کـودک کـه او را بـا نـام مشـخص سـوفی می‌شناسـیم، در هماهنگـی کامـل بـا او و ببـر تعامـل می‌کننـد. کارهـا بـه راحتـی سـامان می‌یابـد و نشـانه‌ای از اینکـه کـودک بایـد خـود را بـا جهان‌بینـی خاصـی وفـق دهـد وجـود نـدارد. در داسـتان همـه می‌داننـد چـه بایـد بکننـد. شـاید بـه همیـن دلیـل، ترسـی در داسـتان دیـده نمی‌شـود.

ثمـرۀ فقـدان عنصـر تـرس در داسـتان، برخـلاف فیلـم، پذیرفتـن «مسـئولیت» آن‌چیـزی اسـت کـه اتفـاق می‌افتـد. پسـرک فیلـم، هیـچ مسـئولیتی درقبـال سـگی احسـاس نمی‌کنـد کـه حـالا خـود را دوسـت او می‌دانـد و بیـرون در منتظـر برگشـتن پسـرک می‌نشـیند؛ امـا در داسـتان، علاوه‌بـر وجـود مسـئولیت غـذا دادن بـه ببـری کـه بـه خانـه می‌آیـد، مسـئولیت پیش‌بینـی بـرای حضـور مجـدد او نیـز وجـود دارد. هرچنـد در داسـتان تأکیـد می‌شـود کـه ببـری هرگـز برنگشـت، امـا ظرفـی بـرای حضـور احتمالـی مجـدد او اختصـاص یافـت. ایـن در حالـی اسـت کـه انگیـزۀ پسـرک فیلـم بـرای دادن نـان بـه سـگ تـرس اسـت و بـه محـض رفـع خطـر احتمالـی، کـودک دیگـر اهمیتـی بـه سـگ نمی‌دهـد. چنان‌کـه "لوینـاس" یـادآوری می‌کنـد، پذیرفتـن مسـئولیت حضـور دیگـری، جنبـۀ اخلاقـی و انسـانی وجـود ماسـت. تفـاوت جوامـع را از ایـن رهگذرهـا می‌تـوان سـنجید.

منابع و مأخذ

جینکز، ویلیام (۱۳۶۳). «سینما و ادبیات»، *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ ۵، ۲۸۸-۳۰۱.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی مقایسه داستان «آشغالدونی» و فیلم «دایره مینا». *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، ۸(۱)، ۷۱-۹۸. doi: 10.7508/isih.2016.29.004

سارتر، ژان پل (۱۳۵۵). *هستی و نیستی*، ترجمهٔ عنایت‌اله شکیباپور، تهران: شهریار.

ستاری، جلال (۱۳۴۵). *تأثیر سینما درکودکان و نوجوانان*، تهران: بی‌نا.

علیا، مسعود (۱۳۸۸). *کشف دیگری همراه با لویناس*، تهران: نی.

کریمی، بیان و اصغری، محمد (۱۳۹۹). جایگاه سوبژکتیویسم اخلاقی در اندیشهٔ نیچه و لویناس. *پژوهش‌های فلسفی-کلامی*، ۲۲(۴)، ۷۱-۹۱. doi: 10.22091/jptr.2020.5675.2359

لطیف‌پور، عبدالله، دهقان، علی و فرضی، حمیدرضا (۱۳۹۶). تقابل و تعامل «خود» و «دیگری» در رُمان «مادرم دو بارگریست» از ابراهیم یونسی. *ادبیات پارسی معاصر*، ۷(۳)، ۷۱-۹۲.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: روزگاران.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵). *مفهوم دیگری در اندیشه ژاک دریدا*. همایش ادبیات تطبیقی خودی از نگاه دیگری.

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

Kerr, Judith (1968) *The Tiger Who Came to Tea*, NewYork: HarperCollins.

Wallis, Lucy (2013) "Judith Kerr and the story behind the tiger who came to tea", in: https://www.bbc.com/news/magazine-25027090.