به عبارت دیگران

شهادت و حسن ظن

گردآورنده: تقی دژاکام

کسی که با خدا معامله می‌کند ضرر نمی‌بیند؛ لذا حتی از جان خود در راه خدا می‌گذرد و به این جان‌نثاری افتخار هم می‌کند. همه اینها از برکات حسن ظن به خداوند منان است. شهید شدن و جان عزیز خود را در راه خدا نثار کردن، نهایت حسن ظن به خداوند را می‌رساند.

محی‌الدین حائری‌شیرازی/ آینه تمام‌نما
نشر معارف - صفحه ۵۲

***

این عکس‌ها را نگه دارید روز قیامت به درد ما می‌خورد...

ساعت ۵:۱۰ دقیقه بود که حاج‌محمداسماعیل رضایی در حالی که یک قرآن با جلد سبز به سینه خود چسبانده بود از در اتاق وارد شد، موهای سرش ژولیده و رنگ صورتش کمرنگ بود. بهت‌زده به اطرافیان نگاه کرد و در همان صندلی که طیب برای تشریفات مقدماتی نشسته بود قرار گرفت و گفت: طیب دیروز تا حالا چند بار به مأموران محافظ من گفته بود که به حاج اسماعیل بگویید به اتاق من بیاید با او کار دارم؛ او می‌خواهد از من رضایت بگیرد. من به اتاق او نرفتم ولی در دلم از او راضی هستم و او را می‌بخشم. حاج‌اسماعیل پس از گفتن این جملات وصیت‌نامه‌اش را از جیب درآورد و گفت: چون خیلی از اموال مردم نزد من است، بدهی‌ها و پول‌هایی را که طلبکارم روی کاغذ نوشته‌ام... خواهش می‌کنم اینجا روی کاغذ بنویسید تا حقی از کسی ضایع نشود.

حاجی‌اسماعیل وقتی این حرف‌ها را می‌زد، روحیه‌اش با موقعی که وارد اتاق شد فرق کرده بود و روحیه‌اش خوب شده بود و همان‌طور که وصیت‌نامه‌اش را که در ۳ نسخه بود به نماینده دادستان ارتش می‌داد، گفت: آنقدر خوشحالم که تیرباران می‌شوم. در این دنیا ماندنش غیر از معصیت چیز دیگری عاید انسان نمی‌شود...

حاج‌اسماعیل گفت: ۴۲۰ هزار تومان از حاجی‌علی نوری گرفتم، ۲۰۰هزار تومان چک بدون تاریخ به او دادم و ۲۲۰هزار تومان آن را از من مدرک ندارد. ۱۲۰هزار تومان حاجی‌مجدالدین مدنی به من داده که یک چک بدون تاریخ به او دادم و این پول بابت زمینی است که با آقایان حسین قاسمیه و حاجی‌علی برقی شریک می‌باشیم. ۳۵ هزار تومان از آقای حسین قاسمیه و ۱۵هزار تومان هم چک دادم که ایشان برای من ۲ سفته امضا کرده است که پولش را طلب دارد. ۱۲هزار تومان به آقای مهندس رضایی پول قالی و یک سفته ایشان طلبکار هستند و آنچه آقای حسین قاسمیه در مدتی که من در زندان بوده‌ام به همشیره‌ام داده است اطلاعی ندارم، آن مبلغ (یعنی هر چه بگوید) درست است به او بپردازید، چون او آدم درستی است. با حاجی‌علی برقی در ساختمان میدان شوش ساختمان داریم که ۲ سهم از ۶ سهم آن متعلق به من است و بابت وجه تتمه ساختمان هرچه او خودش گفت درست است، از من طلبکار است. نصف منزل خیابان بهار که سندش به نام اینجانب است و ۷ هزار تومان بابت کرایه‌اش که طلبکارم و سندش در منزل است با نصف آن منزل که ۳ دانگ باشد متعلق به حاجی‌مجدالدین مدنی است و یک تلفن هم در خیابان ویلا متعلق به ایشان است که سندش به نام من است. به خانواده‌ام بگویید که اتومبیلم را بفروشند پولش را ۳ قسمت کنند؛ یک قسمت آن را به والده‌ام بدهند، یک قسمت از آن را به دایی خودم که برادر خواهرم است و احمد ایلخانی نام دارد بدهند و یک قسمت دیگر که باقی می‌ماند به محمدعلی ارشدی که دایی دیگرم است بدهند چون وضعش ناجور است.

■ **طلب‌های من**

حاج‌اسماعیل سپس گفت: طلب‌های مرا بنویسید! اول به یکی از شرکت‌ها حدود ۶۳۰ هزار تومان مساعده داده‌ام که هرچه از این مبلغ وصول شود، ۳ قسمت کنید... ۲ قسمت آن متعلق به حاجی‌علی نوری و یک قسمتش متعلق به خود من است.

■ **چند لحظه قبل از فرمان آتش**

چند لحظه قبل از فرمان آتش، وقتی طیب و حاج اسماعیل را به تیرهای چوبی بسته بودند، این گفت‌وگو بین آنها ردوبدل شد:

حاج اسماعیل (خطاب به عکاس‌ها): این عکس‌ها را نگه دارید؛ روز قیامت به درد ما می‌خورد! (در این هنگام طیب به قهقهه خندید)

حاج اسماعیل (خطاب به طیب): چرا می‌خندی؟ مگه دروغ می‌گم؟

طیب (باز هم با خنده): خیلی خب! تیربارونت می‌کنن... مردن که دیگه این همه حرف زدن نداره!

حاج اسماعیل: آخه ما داریم می‌میریم! تو هم همین‌طور.

طیب (با خنده): حالا ساکت شو، بذار کارشونو بکنن.

روزنامه کیهان
یازدهم آبان ۱۳۴۲

***

برنارد شاو: آمریکا هم سقوط می‌کند

جرج برنارد شاو، که برخی مطایبه‌هایش بسیار جدی بود، گفت: «روم سقوط کرد، بابل سقوط کرد؛ نوبت اسکارسدیل [دهکده‌ای در نزدیکی نیویورک] هم فرا خواهد رسید». کنایه شاو حتی به شهر نیویورک هم نیست؛ به کل جامعه‌ای است که در ۲۵۰ سال گذشته ایالات متحده آمریکا نام داشته است.

پل کندی/ ظهور و سقوط قدرت‌های بزرگ
محمد قائد، ناصر موفقیان و اکبر تبریزی
انتشارات علمی و فرهنگی - صفحه ۱۱

پیامبر اعظم(ص):
کسی که نماز را از وقتش تأخیر بیندازد (فردای قیامت) به شفاعت من نخواهد رسید.

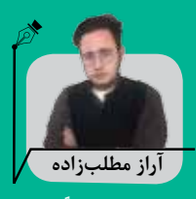
روزنامه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی
صاحب‌امتیاز و مدیرمسؤول: محمد آخوندی
مدیرعامل: رضا شکیبایی
سردبیر: سید عابدین نورالدینی

نشانی: خیابان انقلاب اسلامی، بین حافظ و خیابان ولیعصر(عج)، کوچه سعید، پلاک ۹
روابط عمومی: ۶۶۴۱۳۷۹۲ تلفن: ۶۶۴۱۳۷۸۳ نمابر: ۶۶۴۱۴۱۳۷
پیامرسان: vatanemrooz@ پست الکترونیک: info@vatanemrooz.ir
چاپ: موسسه جام‌جم برتر برنا توزیع: نشر گستر امروز: ۶۱۹۳۳۰۰۰

وطن امروز

نگاهی به مسأله «بلوغ» در سینمای ایران به بهانه اکران فیلم «غریزه»

دوران سرکشی


آراز مطلب‌زاده

فیلم «غریزه» به کارگردانی سیاوش اسعدی که پس از ۳ سال روی پرده رفته، کوششی است جدی به جهت بازنمایی فرآیند بلوغ عاطفی ۲ نوجوان. این روایت، بیش از آنکه صرفاً یک داستان عاشقانه نوجوانی باشد، تلاشی است برای ترسیم لایه‌های پیچیده گذار از کودکی به بزرگسالی در بستری فرهنگی-اجتماعی که تحت تأثیر ارزش‌های سنتی و مدرن به طور همزمان قرار دارد. فیلم با تمرکز بر تجربه نخستین مواجهه عاطفی و جنسی، می‌کوشد این فرآیند را نه به عنوان یک رویداد لحظه‌ای، بلکه به مثابه یک جریان درونی، پرتلاطم و چندلایه بازنمایی کند. از این رو، اسعدی با بهره‌گیری از ظرافت‌های بصری، روایی و موسیقیایی، تصویر سینمایی چشم‌نوازی از این تجربه انسانی خلق می‌کند که در لحظاتی، مخاطب را با لذت سینمایی همراه می‌سازد. قابلیت‌های اجرایی فیلم - از طراحی صحنه و نورپردازی گرفته تا انتخاب موسیقی و ریتم‌بندی برخی سکانس‌ها - غیرقابل انکار است و نشان‌دهنده تسلط فیلمساز بر ابزارهای سینمایی در خدمت بیان یک مضمون انسانی است. با این حال، غریزه از منظر ساختاری و روایی با کاستی‌های جدی روبه‌رو است که مانع تحقق کامل پتانسیل‌های بالقوه آن می‌شود. نخستین و اساسی‌ترین مساله، ناتوانی در مدیریت زمان روایت و توزیع متوازن آن میان بخش‌های مختلف داستان است. نزدیک به ۷۰ درصد از مدت زمان فیلم صرف تمرکز بر بازنمایی تجربه عاطفی اولیه میان ۲ نوجوان می‌شود. این تمرکز هرچند در خلق فضای عاشقانه و حس‌آمیز موفق عمل می‌کند اما گره دراماتیک اصلی را با تأخیری غیرموجه به تعویق می‌اندازد. نتیجه این تأخیر نوعی عدم تعادل ساختاری است که می‌توان آن را دیر آغاز شدن و زود پایان یافتن فیلم توصیف کرد. این مشکل نه‌تنها ریتم روایت را مختل می‌کند، بلکه فرصت پرداختن به لایه‌های عمیق‌تر شخصیت‌ها و روابط میان آنها را از فیلمساز سلب می‌کند. در واقع، فیلم در میانه راه، به جای گسترش درام به تکرار الگوهای بصری و عاطفی اولیه می‌پردازد و از این رو، مخاطب را در انتظار گره‌ای نگه می‌دارد که در یک فرآیند زمانی و به‌موقع شکوفا نمی‌شود. از منظر منطق روایی نیز، فیلم در توجیه کنش‌های کلیدی شخصیت‌ها ناکام می‌ماند. گره اصلی داستان -که با تصمیم نهایی شخصیت محوری (با بازی امین حیایی) شکل می‌گیرد - فاقد پیش‌زمینه کافی است. فیلم کوشیده است تا این کنش را در چارچوب سنت‌های اخلاقی ایرانی - مفاهیمی چون غیرت، شرافت، مرام و معرفت - توجیه کند اما این تلاش به دلیل فقدان پیوستگی دراماتیک و روان‌شناختی، به اقناع مخاطب منجر نمی‌شود. مخاطب نه‌تنها با انگیزه شخصیت همدل نمی‌شود، بلکه در فهم ارتباط میان این کنش و نظام ارزشی ادعایی فیلم دچار سردرگمی می‌شود. این ناتوانی ریشه در ضعف در شخصیت‌پردازی دارد؛ شخصیت پدر (با بازی امین حیایی)، که قرار است نماد این ارزش‌های سنتی باشد، در طول روایت به اندازه کافی مورد پردازش قرار نمی‌گیرد تا کنش نهایی‌اش قابل باور و همدلانه به نظر برسد. یکی دیگر از نقاط ضعف فیلم، ناتوانی در پروراندن روابط میان کاراکترهای فرعی است. هرچند رابطه عاطفی میان دختر و پسر نوجوان با ظرافت و زیبایی بصری بازنمایی شده و در لحظاتی، لذت سینمایی خلق می‌کند اما روابط دیگر - بویژه میان پسر و پدر، پسر و خواهر، یا شخصیت آتیه با مادرش (با بازی پانته‌آ پناهی‌ها) - به کلی غایب یا مبهم باقی می‌ماند. شاید برجسته‌ترین ویژگی ساختاری - سبکی فیلم، تلاش آشکار و گاه افراطی آن در تقلید از سینمای مسعود کیمیایی باشد. این ارجاع آگاهانه - از دیالوگ‌نویسی تا جنس تعاملات میان شخصیت‌ها، لحن مردانه و اخلاقی و حتی ریتم برخی سکانس‌ها - در برخی صحنه‌ها دلنشین و مؤثر است اما به دلیل ماهیت تقلیدی‌اش، بافت طبیعی روایت را مختل می‌کند. مخاطب پیوسته به یاد می‌آورد که این اثر زیر سایه سینمای کیمیایی قرار دارد و جهان مستقل و شخصی خودش را نمی‌سازد. مجموع این موارد مانع این می‌شود که فیلم غریزه به اثری قابل توجه، کم نقص و ماندگار بدل شود. با این حال فیلم به لحاظ مضمونی و ژانری مصداقی است کامل از فیلم‌هایی که از آنان می‌شود تحت عنوان سینمای بلوغ یا coming-of-age یاد کرد. در این نوشتار برآن هستیم به بهانه اکران فیلم غریزه، نگاهی داشته باشیم به این گونه ژانری، عناصر و ویژگی‌های آن و مصادیق مهمی در سینمای ایران که در این گونه ژانری می‌گنجند.

■ **سینمای بلوغ چیست؟**

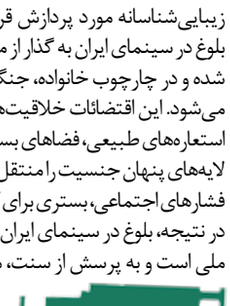
ژانر «فیلم بلوغ» گونه‌ای سینمایی است که بر روایت فرآیند گذار فرد از کودکی یا نوجوانی به بزرگسالی تمرکز دارد؛ گذاری چندلایه که نه‌تنها جسمانی، بلکه عاطفی، اخلاقی، اجتماعی، هویتی و وجودی است و هسته دراماتیک آن را دگرگونی درونی شخصیت اصلی - معمولاً یک نوجوان یا جوان - در مواجهه با تجربه‌های کلیدی نظیر عشق نخستین، مرگ عزیزان، شکست‌های اولیه، خیانت، مسؤولیت‌پذیری ناگهانی یا کشف خود تشکیل می‌دهد. این ژانر برخلاف گونه‌های قهرمان‌محور که بر پیروزی نهایی و تحول کامل تأکید دارند، بر فرآیند رشد به جای نتیجه نهایی متمرکز است؛ مسیری پرتلاطم، مبهم، پر از تردید و اغلب ناکامل که لزوماً به خوشبختی یا بلوغ کامل ختم نمی‌شود. پایان‌بندی‌های باز، تلخ، تأمل‌برانگیز یا حتی تراژیک در این ژانر رایجند و مخاطب را نه با پاسخ‌های قطعی، بلکه با پرسش‌های بی‌پاسخ درباره آینده شخصیت و معنای رشد مواجه می‌سازند. این ویژگی، ژانر را به ابزاری قدرتمند برای کاوش در پیچیدگی‌های روان‌شناختی و اجتماعی انسان تبدیل می‌کند و از سطحی‌نگری داستانی دور می‌سازد. دومین ویژگی برجسته، بهره‌گیری گسترده و هوشمندانه از نمادها و استعاره‌های بصری برای بازنمایی تحولات درونی است. فیلمسازان این ژانر از عناصر طبیعی و روزمره به عنوان آیینه حالات درونی شخصیت‌ها استفاده می‌کنند: فصل‌ها نمادی از چرخه زندگی‌اند (بهار برای تولد دوباره، تابستان برای اوج احساسات، پاییز برای از دست‌رفتن معصومیت و زمستان برای انزوا یا مرگ نمادین)؛ جاده‌ها، راه‌آهن یا مسیرهای پیاده‌روی، استعاره‌ای از سفر زندگی و جدایی از کودکی‌اند؛ آب به عنوان نماد پاک‌سازی، غرق شدن در احساسات یا حتی خطر غریزی به کار می‌رود؛ آیینه، لحظه خودشناسی و مواجهه با هویت در حال تغییر را نشان می‌دهد؛ و درها، پنجره‌ها یا دروازه‌ها، گشایش به جهان بزرگسالی یا بسته شدن درهای کودکی را تداعی می‌کنند. این نمادگرایی، نه‌تنها لایه‌های پنهان روان‌شناختی را آشکار می‌سازد، بلکه به فیلم عمق شاعرانه و بصری می‌بخشد و مخاطب را به تفسیر فعال دعوت می‌کند. سومین ویژگی، نقش محوری روابط خانوادگی، دوستانه و اجتماعی در شکل‌گیری هویت است. بلوغ در این ژانر فرآیندی انفرادی نیست، بلکه در تعامل با دیگران - والدین، خواهر و برادر، دوستان، معلمان یا جامعه - شکل می‌گیرد. تعارض میان فرد و نهادهای سنتی (خانواده به عنوان نماد امنیت و محدودیت، مدرسه به عنوان فضای خفقان، جامعه به عنوان میدان قضاوت و پذیرش) بستری برای دراماتیزه کردن بحران هویت فراهم می‌آورد. این روابط اغلب با تنش، سوءتفاهم، جدایی یا آشتی همراهند و رشد را به عنوان پاسخی به فشارهای بیرونی و درونی نشان می‌دهند. در این میان، فقدان یا از دست دادن یک رابطه (مرگ والدین، طرد شدن توسط دوستان) می‌تواند کاتالیزور اصلی دگرگونی باشد. چهارمین ویژگی، توجه حساس، واقع‌گرایانه و گاه تابوشکن به جنسیت، بدن و کشف جنسی به عنوان یکی از میدان‌های اصلی تجربه بلوغ است. بلوغ جسمانی اغلب با نخستین مواجهه‌های عاطفی- جنسی همراه می‌شود و فیلمسازان این ژانر، این تجربه را با ترکیبی از ظرافت، طنز، خجالت، هیجان یا حتی ترس بازنمایی می‌کنند. بدن به عنوان منبع شرم، غرور، کنجکاوی یا قدرت به تصویر کشیده می‌شود و روابط عاشقانه اولیه، آزمایشگاهی برای یادگیری عشق، رد شدن و مرزبندی عاطفی است. این رویکرد، بدون شعارزدگی یا سطحی‌نگری، به کاوش در تغییرات هورمونی، هویت جنسیتی و فشارهای فرهنگی می‌پردازد و از این رو، یکی از حساس‌ترین و تأثیرگذارترین جنبه‌های ژانر است. پنجمین ویژگی، استفاده از تکنیک‌های روایی نزدیک به ذهنیت شخصیت نظیر راوی اول شخص، صدای درونی، فلاش‌بک‌های ذهنی، مونتاژ احساسی یا حتی دوربین دستی است که مخاطب را در موقعیت تجربه مستقیم رشد قرار می‌دهد. این تکنیک‌ها، جهان‌بینی محدود، پراحساس و گاه تحریف‌شده نوجوان را منتقل و همدلی عمیق ایجاد می‌کنند. صدای درونی، بویژه ابزاری قدرتمند برای بیان تردیدها، آرزوها و ترس‌های ناگفته است و فاصله میان واقعیت عینی و ادراک ذهنی را برجسته می‌سازد. ششمین ویژگی، ترکیب نوستالژی و واقع‌گرایی است. بسیاری از فیلم‌های بلوغ، از زاویه دید بزرگسالی به گذشته می‌نگرند و خاطرات کودکی را با حسرت، تأمل، انتقاد یا حتی طنز بازسازی می‌کنند. این نگاه دوگانه، هم زیبایی‌های از دست‌رفته را ستایش می‌کند و هم محدودیت‌ها، ستم‌ها و ناعدالتی‌های آن دوره را افشا می‌کند. نوستالژی در این ژانر، ابزاری برای تأمل در زمان از دست‌رفته و هویت از دست‌رفته است اما هرگز به ایدئالیزه کردن کامل منجر نمی‌شود. ویژگی مهم دیگر این گونه ژانری، کاوش در پرسش‌های وجودی بنیادین - من کیستم؟ جهان چگونه کار می‌کند؟ مسؤولیت من در برابر دیگران چیست؟ معنای آزادی و انتخاب چیست؟ - است که ژانر را از یک داستان شخصی به تأملی فلسفی ارتقا می‌دهد. فیلم بلوغ موفق، فراتر از روایت یک فرد، بازتابی از تجربه جهانی گذار به بزرگسالی است و از این رو، در فرهنگ‌ها، دوره‌ها و زمینه‌های اجتماعی مختلف، قابلیت همذات‌پنداری گسترده‌ای دارد.در نهایت، این ژانر با تکیه بر ریتم آرام، شخصیت‌پردازی عمیق، جزئیات روزمره، لحظات کوچک اما تأثیرگذار و اجتناب از دراماتیسم اغراق‌آمیز، رشد را به عنوان فرآیندی تدریجی، دردناک، ناتمام و گاه غیرقابل بازگشت به تصویر می‌کشد. فیلم بلوغ، نه‌تنها داستان یک گذار، بلکه دعوتی به بازاندیشی در تجربه شخصی هر مخاطب از بزرگ شدن است و از این رو، یکی از پایدارترین و عمیق‌ترین گونه‌های سینمایی به شمار می‌رود.

■ **چه کسانی در سینمای ایران از بلوغ گفتند؟**

در ادامه بررسی ویژگی‌های ژانر سینمای بلوغ، در این بخش به معرفی ۸ فیلم برجسته از سینمای ایران می‌پردازیم که به عنوان مصادیق این گونه ژانری عمل می‌کنند. این آثار با تمرکز بر فرآیندهای عاطفی، اجتماعی و هویتی گذار از کودکی و نوجوانی به بزرگسالی، در بستری فرهنگی-اجتماعی خاص، لایه‌های پیچیده رشد را بازنمایی می‌کنند. هر فیلم، با بهره‌گیری از نمادها، روابط خانوادگی و کاوش در تنش‌های جنسیتی و نسلی، به پرسش‌های وجودی بلوغ پاسخ می‌دهد. مفهوم بلوغ شامل ۳ بعد عاطفی (کشف عشق، جدایی، مدیریت احساسات)، اجتماعی (مسؤولیت، نقش‌ها، تعارض با هنجارها) و جنسی (بیداری غرایز، هویت جنسیتی) است. در سینمای ایران به اقتضای الزامات فرهنگی ایرانی، ابعاد عاطفی و اجتماعی بلوغ اولویت یافته و این موضوع با ظرافتی زیبایی‌شناسانه مورد پردازش قرار گرفته است. به یک معنا بلوغ در سینمای ایران به گذار از معصومیت به مسؤولیت معنا شده و در چارچوب خانواده، جنگ، فقر یا مهاجرت دراماتیزه می‌شود. این اقتضائات خلاقیت‌هایی را نیز به بار آورده است: استعاره‌های طبیعی، فضاهای بسته و دیالوگ‌های زیرپوستی، لایه‌های پنهان جنسیت را منتقل می‌کنند. تنش‌های نسلی و فشارهای اجتماعی، بستری برای کاوش هویت فراهم می‌آورند. در نتیجه، بلوغ در سینمای ایران نه‌تنها فردی، بلکه جمعی و ملی است و به پرسش از سنت، مدرنیته و... می‌پردازد.

باشو، غریبه کوچک (۱۳۶۴)

بهرام بیضایی، نویسنده و کارگردان فیلم «باشو غریبه کوچک» روایتی از یک پسرک جنوبی خلق کرده که در جریان بمباران‌های جنگ تحمیلی، ویرانی خانه و خانواده‌اش را به چشم می‌بیند، خود را پشت یک کامیون می‌اندازد و خوابش می‌برد. هنگامی که بیدار می‌شود، در منطقه‌ای جنگلی در شمال ایران است. از ترس انفجارهای راه‌سازی می‌گریزد و به شالیزار زنی به نام نایی می‌رسد که با ۲ فرزند خردسال و در غیاب شوهرش زندگی می‌کند. این کوچ جغرافیایی و فرهنگی، نمادی از گذار از کودکی ویران‌شده به بزرگسالی پذیرش‌یافته است. نمادهای خاک، آب و زبان، تحول هویتی را نشان می‌دهند. فیلم پس از ۳ سال توقیف، سال ۱۳۶۸ اکران شد و در بسیاری از رأی‌گیری‌های متعدد سینماگران و منتقدان، بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران شناخته شده است.



بدوک (۱۳۷۰)

مجید مجیدی در نخستین فیلم بلندش، داستان خانواده‌ای در روستایی سیستانی - بلوچستانی را روایت می‌کند که پس از خشکسالی، تنها پدر با ۲ فرزند خردسالش (جعفر و جمال) باقی می‌ماند. پدر حین حفر چاه کشته می‌شود. جعفر و خواهرش پیاده به سوی شهر می‌روند اما راننده‌ای آنها را به قاچاقچی‌ای به نام عبدالله می‌فروشد. پسر برای آوردن جنس به پاکستان برده می‌شود و دختر برای فروش به کشورهای عربی حاشیه خلیج فارس فرستاده می‌شود. جعفر به دنبال فرار از عبدالله و نجات خواهرش است. این مسیر، بلوغ اجباری در حاشیه فقر و قاچاق را نشان می‌دهد؛ از کودکی روستایی به بزرگسالی پرخطر. بیابان و مرزها نماد انزوا و هویت مرزی‌اند. رابطه برادرانه، تعارض نجات و اسارت را دراماتیزه می‌کند.

فیلم در دهمین جشنواره فجر ۱۳۷۰ به نمایش درآمد اما به عنوان سیاه‌نمایی تفسیر شد و برای کارگردان مشکلات بعدی ایجاد کرد؛ با این حال، منتقدان آن را برای واقع‌گرایی ستودند. بدوک مصداقی انتقادی از سینمای بلوغ است، زیرا رشد را در بستر استثمار و نابرابری طبقاتی ترسیم می‌کند؛ کودکان از بازی به تلاش برای بقا می‌رسند، با نمادهایی که بی‌عدالتی را نشان می‌دهند.

نیاز (۱۳۷۰)

علیرضا داوودنژاد، کارگردان این فیلم با فیلمنامه‌ای از فرید مصطفوی، داستان ۲ نوجوان فقیر روستایی را دنبال می‌کند که برای کار به شهر می‌آیند. در تعاملات خیابانی، کارگری و مواجهه با فقر شهری، از معصومیت روستایی به آگاهی اجتماعی و هویت شهری گذر می‌کنند. روابط دوستانه و فشارهای اقتصادی، بحران را دراماتیزه می‌کنند. نمادهای خیابان و کارگاه، آشوب درونی را نشان می‌دهند. فیلم نیاز با واقع‌گرایی، بلوغ حاشیه‌ای را کاوش می‌کند. فیلم در جشنواره فجر ۱۳۷۰ نمایش یافت و بازخوردهای مثبتی برای نگاه اجتماعی دریافت کرد. «نیاز» مصداقی واقع‌گرایانه از سینمای بلوغ است، زیرا رشد را در مهاجرت و استثمار شهری ترسیم می‌کند؛ نوجوانان از امنیت روستا به مبارزه شهری می‌رسند، با روابطی که هویت را شکل می‌دهند.

بچه‌های آسمان (۱۳۷۵)

«بچه‌های آسمان» راوی داستان فقر و عطوفت است. مجید مجیدی زندگی یک خواهر و برادر فقیر را روایت می‌کند که پس از گم شدن کفش خواهر، با یک جفت کفش مشترک و تلاش برای جبران، از خودخواهی کودکانه به همدلی و مسؤولیت بزرگسالانه گذر می‌کنند. جاده‌ها، مسابقه دو و کفش، نماد استقامت و از دست رفتن آسایش کودکی‌اند. رابطه خواهر - برادری در فشار فقر، رشد اخلاقی را ممکن می‌سازد. فیلم با ریتم آرام و تمرکز بر لحظات کوچک، بلوغ را پیروزی در محدودیت تصویر می‌کند. فیلم بچه‌های آسمان در جشنواره فجر سیمرغ گرفت و در اسکار ۱۹۹۹ نامزد بهترین فیلم خارجی شد؛ اکران جهانی با استقبال گسترده و جوایز متعدد همراه بود. بچه‌های آسمان مصداقی شاعرانه از سینمای بلوغ است، زیرا رشد را به عنوان پاسخ اخلاقی به فقر نشان می‌دهد؛ کودکان از دروغ به صداقت می‌رسند، با نمادهایی که استقامت را بازنمایی می‌کنند. پایان فیلم هزینه‌های طبقاتی را برجسته می‌سازد و مخاطب را به تأمل در ارزش‌های اخلاقی دعوت می‌کند.

درخت گلابی (۱۳۷۶)

«درخت گلابی» ساخته داریوش مهرجویی که بر اساس داستانی از گلی ترقی نوشته شده است، داستان نویسنده‌ای را روایت می‌کند که برای پایان دادن به کتاب جدیدش پس از یک دوره طولانی کم‌کاری، به باغ پدری در دماوند پناه می‌برد. درخت گلابی قدیمی میوه نداده و باغبانان او را به مراسم آیینی برای ترساندن درخت دعوت می‌کنند. او می‌پذیرد و در این میان، به مرور خاطرات نوجوانی‌اش می‌پردازد: شیفتگی به دخترعمه‌اش (میم)، ابراز عشق به‌رغم سن بیشتر دختر، اجرای نمایشنامه‌ها در باغ به دلیل علاقه مشترک به ادبیات، خداحافظی دختر برای رفتن نزد پدرش در خارج، درخواست صبر و پذیرش دختر اما عدم پاسخ به نامه‌ها به دلیل فعالیت سیاسی، زندان و دریافت خبر فوت دختر. مرد نویسنده اکنون در آستانه ۶۰ سالگی، مانند درخت بی‌بار که هنوز بوی کفش‌های کتانی میم را می‌دهد، ناتوان از اتمام کتاب است. این نوستالژی، بلوغ عاطفی - هنری را در ۲ سطح نشان می‌دهد: نوجوانی پرشور و میانسالی فاقد ایده برای نگارش. نماد درخت و بوی ماندگار، از دست رفتن معصومیت را بازنمایی می‌کند. فیلم درخت گلابی در جشنواره فجر ۱۳۷۶ اکران شد و بازخوردهای مثبتی از منتقدان دریافت کرد.

درخت گلابی مصداقی برجسته از سینمای بلوغ است، زیرا رشد را به عنوان فرآیندی دوگانه - کشف عشق در نوجوانی و تأمل در از دست رفتن آن در بزرگسالی - ترسیم می‌کند؛ با فلاش‌بک‌های ذهنی و صدای درونی، همدلی با تردیدهای هویتی ایجاد می‌شود. پایان‌بندی تراژیک، مسؤولیت اخلاقی در برابر فرصت‌های از دست‌رفته را مطرح می‌سازد و ژانر را با نگاهی فلسفی و نوستالژیک غنی می‌کند.

دختری با کفش‌های کتانی (۱۳۷۷)

رسول صدرعاملی اواسط دهه ۷۰ وارد مهم‌ترین دوران فیلمسازی خود شد؛ دورانی که نقطه آغاز آن فیلم «دختری با کفش‌های کتانی» بود. دختری با کفش‌های کتانی داستان ۲ نوجوان را روایت می‌کند که در پارک با هم آشنا شده و در حال گردش، توسط مأموران نیروی انتظامی متوقف و به کلانتری برده می‌شوند. پرونده تشکیل می‌شود و تا بازگشت از دادسرا، یکی در کلانتری می‌ماند و دیگری برای تحقیقات به پزشکی قانونی منتقل می‌شود. این رویداد ساده، نخستین مواجهه با مرزهای اجتماعی، جنسیتی و قانونی است و نوجوانان را از دنیای بی‌خیال پارک به بحران شرم، قضاوت خانوادگی و انزوای اجتماعی پرتاب می‌کند. کفش‌های کتانی، استعاره‌ای از شورش نوجوانی و معصومیت در حال از دست رفتن است. تعارض با والدین، نهادهای انتظامی و پزشکی، هویت را به چالش می‌کشد. فیلم با طنز تلخ لذت کشف عاطفی و درد عواقب آن را نشان می‌دهد. تمرکز بر جزئیات روزمره شهری، رشد را به عنوان رسیدن به آگاهی از محدودیت‌ها تصویر می‌کند. فیلم در ۱۴ مهر ۱۳۷۸ اکران شد و با فروش ۱۹۵ میلیون تومانی در تهران، پرفروش و پرمخاطب شد؛ دختری با کفش‌های کتانی، مصداقی ایده‌آل از سینمای بلوغ است، زیرا فرآیند کشف هویت بزرگسالی را در بستر نظم اجتماعی دراماتیزه می‌کند؛ نوجوانان از رهایی دوران کودکی به محدودیت‌های قانون و جامعه گذر می‌کنند، با نمادهای بصری که تحول درونی را نشان می‌دهند. پایان‌بندی تأمل‌برانگیز، تنش میان آزادی فردی و نظارت اجتماعی را کاوش و مخاطب را به بازاندیشی در مرزهای بلوغ دعوت می‌کند.

من، ترانه ۱۵ سال دارم (۱۳۸۰)

«من ترانه ۱۵ سال دارم» دومین اثر از رسول صدرعاملی است که می‌توان آن را در بستر سینمای بلوغ دانست. این فیلم روایتی است از دختری نوجوان که مادرش را در کودکی از دست داده، پدرش در زندان است و با مادربزرگش زندگی می‌کند. او به زندگی عادی ادامه می‌دهد تا پسری پولدار به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. پس از اصرار، ازدواج موقت (صیغه) انجام می‌شود اما پسر او را رها کرده و به خارج می‌رود. دختر باردار است اما بدون ثبت در شناسنامه، نمی‌تواند مادرانگی خود را ثابت کند. این بحران، بلوغ را بر او تحمیل می‌کند؛ از معصومیت به مسؤولیت مادرانه و مبارزه حقوقی. روابط خانوادگی از دست‌رفته و جامعه قضاوت‌گر، بحران هویت را برجسته می‌کنند. فیلم در جشنواره فجر ۱۳۸۰ برنده سیمرغ‌های بهترین کارگردانی، فیلمنامه و بازیگر زن شد و در لوکارنو جایزه ویژه هیات داوران گرفت؛ اکران عمومی با استقبال گسترده و بحث‌های اجتماعی همراه بود. من، ترانه ۱۵ سال دارم، مصداقی قدرتمند از سینمای بلوغ است؛ دختر از وابستگی کودکانه به استقلال حقوقی می‌رسد.

وضعیت سفید (۱۳۹۰)

سریال «وضعیت سفید» از مهم‌ترین سریال‌های حافظه جمعی ما است؛ سریالی که بیش از یک دهه پیش درباره نوستالژی‌ها صحبت می‌کرد خود اکنون به نوستالژی بدل شده است. وضعیت سفید را نیز می‌توان مصداقی از این گونه ژانر برشمرد. این سریال زندگی خانواده‌ای گسترده را در موشک‌باران تهران ۱۳۶۶ نشان می‌دهد که در باغ مادری پناه می‌گیرند. بحران جنگ، تعارضات خانوادگی را به آشتی، عشق و مسؤولیت تبدیل می‌کند. نوجوانان خانواده در میان ترس و خاطرات، از خودخواهی به همدلی می‌رسند. نمادهای آوار، رادیو و باغ، نوستالژی گذار از کودکی به بزرگسالی را بازنمایی می‌کنند. با این حال یکی از ماندگارترین وجوه روایی این سریال به رابطه امیر و شیرین مربوط است. عشقی نوجوانانه و معصومانه که در زیر موشک‌باران تهران آغاز می‌شود. نعمت‌الله و مقدم‌دوست در ترسیم رابطه این ۲ شخصیت نهایت خلاقیت را به خرج داده بودند. در سریال با نوجوانی به نام امیر مواجه بودیم که در پی کشف و ابراز عشق خود به شیرین به همه چیز متوسل می‌شد و آرام آرام به بلوغ می‌رسید. سریال با ۴۲ قسمت، ریتم دراماتیک و جزئیات خاطره‌انگیز، رشد را در بستر جنگ کاوش می‌کند. در پخش ۱۳۹۰ از شبکه ۳، پرمخاطب شد و منتقدان آن را از مهم‌ترین سریال ۲ دهه اخیر صداوسیما دانستند.