جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ ۵، شمـارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۲

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۹

علیرضا حسینی پاکدهی[۱*]، سعیده رضوانی[۲]

(تاریخ دریافت: ۹۱/۷/۲۱، تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۱/۱۷)

چکیده

در این مقاله، مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های کودکان و نوجوانان- که پـس از انقـلاب اسلامی ایران ساخته شده‌اند- با رویکردی جامعه‌شناختی تحلیل شده است. هدف مقالـه ایـن است که مستندهای اجتماعی و مسائل مطرح‌شده در آن‌ها تا چه حـد آسـیب‌هـای اجتمـاعی جامعه را بیان می‌کند و اینکه مسائل مطرح‌شده در فیلم‌ها بـا مسـائل و مشـکلات موجـود در جامعه یکسان است. برای بررسی رابطهٔ تغییرات اجتماعی و سینما، نیاز به چارچوبی مفهـومی است که بیش از هرچیز در حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما بگنجد؛ یعنی مدّعی وجود نوعی رابطـه بین ویژگی‌های فیلم‌های تولیدشده با ویژگی‌های جامعه باشد. چارچوب نظری مقالـه، نظریـهٔ «بازتاب» در جامعه‌شناسی هنر است. روش تحلیـل فـیلم‌هـا ازنظـر ارتبـاط آن‌هـا بـا جامعـهٔ معاصرشان، روش نقد برون‌نگر است. نتایج تحقیق گویای این است که بین شرایط موجود در جامعه و پرداختن به موضوع‌های مختلف در مستندهای اجتماعی پس از انقلاب ارتباط متقابل وجود داشته است. براساس نظریهٔ بازتاب که فیلم‌ها را انعکاس شرایط اجتماعی جامعهٔ زمـان

---

۱. استادیار ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی *a.pakdehei@gmail.com
۲. کارشناس ارشد ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی

Archive of SID
www.SID.ir

خود می‌داند، با مطالعهٔ مستندهای اجتماعی پس از انقلاب می‌توان به بزرگ ترین آسـیب‌هـای اجتماعی هر دورهٔ زمانی پی برد و سینمای مستند را نشـان دهنـدهٔ تصـویری از واقعیـت‌هـای جامعه دانست.

واژه‌هـای کلیـدی: سـینمای مسـتند اجتمـاعی، آسـیب‌هـای اجتمـاعی، رویکـرد بازتـاب، کودکان و نوجوانان.

۱. مقدمه

مطالعهٔ سینما به‌عنوان عنصری فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را بـه عمـق لایـه‌هـای حیـات اجتماعی برساند. سینما بخشی از واقعیت جامعهٔ معاصر را به‌تصویر می‌کشـد و در ایـن میـان سینمای مستند[1] بیشتر با واقعیت سروکار دارد. از همان ابتدا، رویکرد فیلم مسـتند بـه واقعیـت بود و فیلم‌های مستند هریک به روشی واقعیت را تجزیه و قطعـاتی از آن را انتخـاب و ضـبط می‌کردند. «ویژگی واقعی و عینی بودن موضـوع در سـینمای مسـتند قاطعیـت و بـی‌پیرایگـی متقاعدکننده‌ای به آن می‌دهد که سـینمای داسـتانی را از آن نصـیبی نیسـت.» (ارکیـان، ۱۳۸۵: ۱۰۶). پس، فیلم‌ها و برنامه‌های مستند به‌دلیل ویژگی عینیت و واقعیت می‌توانند واقعیـت‌هـای جامعه را بیشتر به‌تصـویر بکشـند و مخاطـب را بـا ایـن واقعیـت‌هـا روبـه‌رو کننـد. یکـی از واقعیت‌های جامعه، آسیب‌ها و مسائل اجتماعی بی‌شماری است که دنیای مدرن امروز آکنده از انواع آن‌هاست.

هدایت‌الله ستوده، جامعه‌شناس، (۱۳۸۹: ۱۳) معتقد بود آسیب اجتمـاعی تشـخیص نظـم و بی‌نظمی‌های اجتماعی و درست یا نادرست بودن رفتارها در ارتباط بـا مـلاک‌هـا و معیارهـای فرهنگی، ارزش‌ها و هنجارهای حاکم بر جامعه اسـت. در ایـن میـان، آسـیب‌هـای اجتمـاعی کودکان و نوجوانان به‌دلیـل شـرایط سـنی ایـن گـروه اهمیـت بسـیاری دارد؛ زیـرا «کودکـان سرمایه‌های آیندهٔ هر جامعه‌ای هستند.» (داورپناه و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۴۱). کودکان و نوجوانـان از آسیب‌پذیرترین گروه‌های جامعه‌اند و گذار تغییرات اجتماعی زندگی آن‌ها را بـیش از همـه دچار اختلال و نابسامانی می‌کنـد. رسانه‌های مختلف در بازنمایی و نمایش این آسیب‌ها نقش

Archive of SID

www.SID.ir

مهمی برعهده دارند؛ اما در این میان سینما و به‌ویژه سینمای مستند بـه‌دلیـل ویژگـی ذاتـی‌اش یعنی ارتباط با واقعیت نقش بیشتری در نمایش این آسیب‌های اجتماعی به‌عهده دارد.

در این مقاله با استفاده از رویکرد بازتاب، رابطهٔ بین جامعهٔ ایرانِ پس از انقلاب اسـلامی و تغییرات موجود در جامعه با فیلم‌های مستند اجتماعیِ کودکان و نوجوانان بررسی شده است.

۲. بیان مسئله

سینما همواره نزد مردم هنر شناخته شده است و حتی به آن لقب «هنر هفتم» داده‌انـد؛ بـه ایـن معنا که قابلیت‌ها و توانایی‌های هنرهای قبل از خود را پوشش داده است. اما نکتهٔ مهم دربـارهٔ سینما این است که سینما همان اندازه که هنر است، رسانه نیز هست و رسانه بودن آن به‌اندازهٔ هنر بودن آن و یا حتی بیشتر مهم است (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۰۸). بنابراین به‌دلیل ماهیت رسانه‌ای سینما، همواره معناها و دلالت‌های متعددی در آن جای داده شده است کـه دسترسـی بـه ایـن معناها ما را در شناخت جامعهٔ معاصر نیز یاری می‌دهد.

از آنجا که فیلم‌های سینمایی در هر جامعه‌ای از واقعیت‌های اجتمـاعی همـان جامعـه مایـه می‌گیرد، براساس دیدگاه جاروی[۲] (58 :1998) برای نفوذ به لایه‌های درونی جامعـه (بـه‌جـز تحقیقات میدانی) هیچ‌چیز به‌اندازهٔ مطالعه و تحلیل فیلم‌هایی که در همان جامعه تولید می‌شود، ارزشمند نیست. درنتیجه، برای شناخت آسیب‌های اجتماعی می‌توان به سراغ سـینمای مسـتند به‌دلیل خاص بودن این رسانه رفت؛ زیرا آثار مستند یکی از مهم‌ترین نظام‌های زبانی است کـه ما از طریق آن‌ها به واقعیت‌های جامعه نزدیک می‌شویم و آن‌ها را می‌فهمیم؛ بنـابراین بررسـی چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در این نوع سینما اهمیت زیادی دارد.

از سینمای مستند تعریف‌های مختلفی بیان شده اسـت؛ امـا بهتـرین تعریـف را ازآن جـان گریرسون انگلیسی می‌دانند که در میان اکثر سینماگران پذیرفته شده اسـت. او فـیلم مسـتند را «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت» معرفی می‌کند (میران بارسام، ۱۳۶۲: ۱۳؛ رفیعا، ۱۳۷۵: ۱۴۷؛ عادل، ۱۳۷۵: ۱۵۹؛ دهقانپور، ۱۳۸۲: ۵). فلاهرتـی هـم سـینمای مسـتند را «نـوعی کشـف و مکاشفه» می‌داند (نفیسی، ۱۳۷۵: ۲۸۴). پیر لورنتس، از مستندسازان آمریکایی، «هر فیلمی را که واقعی و دراماتیک باشد، مستند می‌نامد.» (رفیعا، ۱۳۷۵: ۱۴۱).

Archive of SID

www.SID.ir

مستندهای اجتماعی مباحث عمومی را از یک نظرگاه اجتماعی مطرح می‌کنند و افرادی بـه فیلم فراخوانده می‌شوند تا دیدگاهی را دربارهٔ موضوع بیان کنند. این نـوع مسـتندها نگاهشـان به‌سوی مسائل و مشکلاتی است کـه مـردم گرفتـار آن هسـتند و تلاششـان حـل کـردن ایـن معضلات اجتماعی است و امروزه، بیش از گذشته به آن توجه می‌شود (نیکولز، ۱۳۸۹: ۳۱۷).

این مقاله به‌دنبال پاسخ این سؤال است که در هریـک از سـه دورهٔ زمـانی ۱۳۵۸– ۱۳۶۹، ۱۳۷۰– ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰– ۱۳۹۰ کدام‌یک از آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان و چگونـه به‌تصویر کشیده شده‌اند تا دریابیم که آسـیب‌هـای اجتمـاعی نمـایش داده‌شـده در مسـتندهای اجتماعی چه‌اندازه بازتاب جامعهٔ زمان خود بـوده‌انـد. ازایـن‌رو، در مقالـهٔ حاضـر مسـتندهای اجتماعی تولیدشده دربارهٔ کودکان و نوجوانان به‌عنوان واسطهٔ شناخت و میانجی فهم جامعه و زندگی مردم مطالعه می‌شوند.

۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

اهمیت و ضرورت نگارش این مقاله بیش از هرچیز در این است کـه سـینما اغلـب ازدیـدگاه هنری و زیباشناختی مطالعه شده و همواره به تحلیل ابعاد زیبایی‌شـناختی مـتن پرداختـه شـده است؛ درنتیجه دلالت‌های مربوط به ابعاد فکری، فرهنگی و اجتماعی متن نادیده گرفته شـده و به بافت یا زمینهٔ ایجادکننده و دلالت‌کنندهٔ این متون بی‌توجهی شده است. اهمیت این مقالـه از این نظر است که به سینما به‌عنوان رسانه‌ای که وقایع پیرامون خود را بازتـاب مـی‌دهـد، نگـاه می‌کند. همان‌طور که دوروکس می‌گوید، درک اینکه ما چرا و چگونه باید محتوای رسانه‌هـا را تحلیل کنیم، به چند دلیل اصلی اهمیت دارد: ۱. محتوای رسانه‌ها منبـع قدرتمنـد معنـا دربـارهٔ جهان اجتماعی است؛ ۲. اگرچه محتوای رسانه‌هـا بـا واقعیـت‌هـای اجتمـاعی برابـر شـمرده نمی‌شوند، ضرورت دارد به بررسی این نکته بپردازیم که محتوای رسانه‌ها چگونه واقعیت‌هـای درگیر در روابط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را بازنمایی می‌کنند (دِوِروکس، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

۴. اهداف مقاله

سینما را نمی‌توان بدون پس‌زمینهٔ واقعی‌اش تصور کرد؛ ازاین‌رو می‌توان با میانجی‌گری سـینما و تحلیل آثار سینمایی به بسیاری از واقعیت‌های جامعه پی برد. یکی از این واقعیت‌هـا مسـائل

Archive of SID

www.SID.ir

اجتماعی است. در ایرانِ پس از انقلاب شاهد مسائل و آسیب‌های اجتماعی زیادی در دوره‌های زمانی مختلف بودیم که رسانه‌های مختلف به‌ویژه سینمای مستند به بازنمایی و نمایش این آسیب‌ها پرداخته‌اند. درک چگونگی بازنمایی آسیب‌های اجتماعی در سینمای مستند برای دست‌یابی به فهم تازه‌ای از آسیب‌ها در جامعهٔ امروز نقش مهمی دارد. هدف این نوشتار نیز دست یافتن به روایتی است که سینمای مستند ایران به‌عنوان متنی قابل خوانش از آسیب‌های اجتماعی در جامعهٔ پس از انقلاب ایران به‌دست می‌دهد.

این مقاله درصدد است از دریچهٔ مستندهای اجتماعی به شناخت آسیب‌های اجتماعی و چگونگی بازنمایی این آسیب‌ها در هریک از سه دورهٔ زمانی پس از انقلاب برسد. این شناخت میسّر نیست مگر اینکه فرض کنیم سینمای مستند این دوره بدون ارتباط با جامعهٔ زمان خود نیست؛ بلکه با جامعه و تغییر و تحولات زمان خود درآمیخته است.

دو هدف اصلی این مقاله عبارت‌اند از: ۱. بررسی رابطهٔ تغییرات ایجادشده در مضمون و محتوای آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در سینمای مستند پس از انقلاب با تغییرات و تحولات ایجادشده در جامعه؛ ۲. مطالعهٔ ظرفیت سینمای مستند به‌عنوان یک رسانه در ارائهٔ واقعیت‌های اجتماعی: این مقاله با اولویت قرار دادن سینمای مستند به‌مثابهٔ ابزاری برای شناخت جهان پیرامون- که مدعی نشان دادن تصویر واقع‌بینانه‌تری از واقعیت‌های اجتماعی است- برآن است به بررسی نحوهٔ نمایش پدیده‌های اجتماعی به‌عنوان واقعیت‌های عینی جامعه بپردازد.

۵. پرسش‌های مقاله

پرسش‌های اصلی مقاله به این شرح است:

- تحولات اجتماعی جامعه تا چه میزان در فیلم‌های مستند اجتماعی بازتاب یافته است؟
- آیا مضامین مستندهای اجتماعی کودکان و نوجوانان در طول سه دههٔ پس از انقلاب تغییر پیدا کرده است؛ یعنی آسیب‌های اجتماعی مرتبط با کودکان و نوجوانان در هر دههٔ پس از انقلاب در دههٔ بعد از آن نیز تکرار شده یا در هر دهه مضامین متفاوت و متنوع‌تری در سینمای مستند مطرح شده است؟

Archive of SID

www.SID.ir

– آیا مستندهای اجتماعی تولیدشده در هریک از دوره‌های پس از انقلاب توانسته‌انـد بازتـاب شرایط اجتماعی زمان خود باشند؛ یعنی در هر دهه همگام بـا دگرگـونی شـرایط اجتمـاعی جامعه، در مضامین فیلم‌ها نیز تغییر ایجاد شده است؟

۶. چارچوب نظری تحقیق

ویکتوریـا الکسـاندر[۳] در کتـاب ***جامعـه‌شناسـی هنرهـا***[۴] معتقـد اسـت: «رویکـرد بازتـاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از تحقیقات مبنی‌بر این عقیدهٔ مشترک هستند که هنر آینهٔ جامعه است یا هنر به‌واسطهٔ جامعه مشروط شده یا تعیّن می‌یابد.» (21 :2003).

جان مارونتیت[۵] (254 :2007) در مقالـه‌ای دربـارهٔ دیـدگاه ویکتوریـا الکسـاندر درزمینـهٔ جامعه‌شناسی هنر نوشته است که الکساندر در ارتباط بـین هنـر و جامعـه دو دیـدگاه را بیـان می‌کند: رویکرد بازتاب و رویکرد شکل‌دهی.[۶] در رویکرد بازتاب به تأثیر جامعه بر هنر توجـه می‌شود و اینکه هنر چه چیزهایی دربارهٔ جامعه به ما می‌گوید؛ درحالی که رویکرد شکل‌دهـی از تأثیر هنر بر جامعه می‌گوید. درواقع، علاقه‌مندان به رویکرد بازتـاب معتقدنـد هنـر بازتـابِ رخدادهایی است که در جامعه رخ می‌دهد؛ درحالی که رویکرد شکل‌دهی– که ردّپای تأثیر هنر را بر جوامع جست‌وجو می‌کند– بر این نظریه استوار است کـه هنرهـا تعیـین‌کننـدهٔ تحـولات جوامع هستند و به آن‌ها شکل می‌دهند (راودراد، ۱۳۸۶: ۷۱).

یکی از فرض‌های اصلی رویکـرد بازتـاب ایـن اسـت کـه مسـائل، مشـکلات و تحـولات اجتماعی از طریق صافی ذهن و شخصیت هنرمند به‌تصـویر کشـیده مـی‌شـود. براسـاس ایـن رویکرد، آثار هنری مانند آینه‌ای جامعهٔ معاصر خود را بازتاب می‌دهند. البته، همان‌طور که آینه فقط بخشی از واقعیت گزینش‌شدهٔ مورد نظر را در چارچوب قاب خویش بـازمی‌تابانـد، آثـار هنری نیز بخشی از جامعه را به‌نمایش می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همـهٔ آینـه‌هـا تخـت نیستند تا شیء بیرونی را دقیقاً همان‌طور که هسـت نشـان دهنـد، آثـار هنـری نیـز بـه‌تناسـب توانایی‌ها، ارزش‌ها و معیارهای هنرمند ممکن است به میزان متفاوتی واقعیت را نمایش دهنـد. در این رویکرد، عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است. برای مثال، اگر به مطالعهٔ وضعیت اقلیت‌های قومی در جامعه علاقه‌مند باشیم، با تماشای فیلم‌های تلویزیـونی از شیوهٔ بازنمایی گروه‌های اقلیت آگاه خواهیم شد (همان، ۷۲).

Archive of SID

www.SID.ir

جامعه‌شناسان هنر معتقدند آثار هنری می‌توانند دربارهٔ جامعه‌ای که آن آثار هنری را آفریده‌اند به ما اطلاعاتی دهند. هلسینگر[۷] می‌گوید: «هنرمندان بزرگ در تماس با روح زمان خود هستند، با انگشتانشان نبض جامعه را اندازه می‌گیرند و با صداقت بزرگ‌ترین حقایق را در آثار خود درمورد جامعه نشان می‌دهند و به‌تصویر می‌کشند.» (Alexander, 2003: 32). اندرو برگمن اعتقاد داشت:

> از آنجا که فیلم‌ها در خلأ نگریسته نمی‌شوند، پس در خلأ هم ساخته نشده‌اند. هر فیلم محصولی فرهنگی است و همراه با کوزه‌های سفالی و ابزارهای سنگی و غیره و مانند آن‌ها ارزش‌ها، ترس‌ها، اسطوره‌ها و پندارهای فرهنگ تولیدکننده‌اش را بازتاب می‌دهد (Bergman, 1971: 12 به نقل از مرلاک جکسون، ۱۳۸۵: ۱۴).

برای پژوهشی با رویکرد بازتاب پنج استراتژی تحقیقاتی وجود دارد. این استراتژی‌ها عبارت‌اند از: تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، درک مناسک آیینی و روش‌های ترکیبی. در تحلیل تفسیری محقق به بررسی دقیقِ شماری از آثار هنری می‌پردازد تا بتواند معانی نهفته در آن‌ها را کشف کند و درنهایت نشان دهد که عناصر متعدد در این آثار بازتاب جنبه‌هایی از جامعه هستند. روش تحلیل محتوا به محققان کمک می‌کند تا تغییرات را در طول زمان دنبال کنند. با روش نشانه‌شناسی ساختاری، مانند تحلیل محتوا، می‌توان تغییرات را در طول زمان بررسی کرد. درک مناسک آیینی نیز به شناخت موقعیت اجتماعی یک گروه در جامعه کمک می‌کند. در استفادهٔ ترکیبی هم، محقق از انواع این روش‌ها استفاده می‌کند تا به نتیجهٔ بهتری دست یابد (Alexander, 2003: 24- 33).

رویکرد بازتاب برای بررسی میزان انطباق محتوای پیام‌های رسانه‌ای (فیلم، تلویزیون، تئاتر و غیره) با آنچه در واقعیت اجتماعی می‌گذرد، رویکرد مناسبی به‌نظر می‌رسد. برپایهٔ این رویکرد، آنچه هنر و سایر رسانه‌ها نشان می‌دهند، بازتابی از شرایط اجتماعی است. با توجه به اینکه تحولات اجتماعی در آثار هنری اعم از سینما، تئاتر، نقاشی و غیره بازتاب داده می‌شوند، فیلم‌های مستند نیز- که مدّعی بازتاب وقایع هستند- از این قاعده مستثنا نیستند. درواقع، اگر بپذیریم که مستندهای اجتماعی با دست‌مایه‌های اجتماعی می‌توانند بیانگر و بازنمای مسائل و آسیب‌های اجتماعی جامعه باشند، می‌توان آن‌ها را بازتاب وقایع جامعه دانست. این مقاله نیز به‌دنبال این است که نگاه فیلم‌ساز به آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان تا چه حد

Archive of SID

www.SID.ir

واقعیت‌ها را دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی جامعه به‌تصویر کشیده اسـت تـا تحـولات جامعـه و بازتاب آن را در سینمای مستند اجتماعی پس از انقلاب بررسی کند.

۷. روش تحقیق

درزمینهٔ نقد آثار سینمایی و ارزیابی فیلم دو روش اصـلی انتقـاد وجـود دارد: شـکل اول نقـد ازدیدگاه درون‌نگر و شکل دوم نقد ازدیدگاه برون‌نگر است. در نقد درون‌نگر توجه منتقد فیلم بیش از هرچیز به اصول فنی و زیباشناسانهٔ فیلم است. درواقع در دیدگاه درون‌نگر، ارزش فیلم از طریق تحلیل خود فیلم و ملاحظهٔ روابط درونی آن با سبک- که اغلب شامل نحوهٔ اسـتفادهٔ فیلم‌ساز از نماهای مختلف، فضای ظاهری و حالت و ضـرباهنگ فـیلم و ابـداعات بصـری‌ای است که توسط آن‌ها مفاهیم مورد نظر او در قالب هنری بیان مـی‌شـود- مـورد بررسـی قـرار می‌گیرد (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۱۳). «در روش درون‌نگر مسئولیت اصلی منتقد متوجه جنبهٔ هنـری فیلم است.» (جینکز، ۱۳۶۴: ۱۷۱).

در روش نقد برون‌نگر، منتقد با این دیدگاه که فیلم پدیده‌ای اجتماعی است، به تحلیل فیلم می‌پردازد. از این دیدگاه، هم فیلم‌ساز و هم مخاطب محصول تأثیرات همه‌جانبهٔ جامعه هستند. طرفداران این دیدگاه بر این باورند که فیلم با افشای نهادهای اجتمـاعی، اقتصـادی و سیاسـی جامعه می‌تواند روحیات یک دوران را مجسّم کند. فرضیهٔ اساسی دیدگاه برون‌نگر ایـن اسـت که فیلم‌ساز آینهٔ تمام‌نمای زمان خود است. بر این اساس ممکن است نویسنده‌ای استدلال کند که سرخوردگی ناشی از جنگ جهانی و از بین رفتن ارزش‌هـای سـنتی موجـب ظهـور مـوج فیلم‌های تخیلی دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰م شد و یا اینکه فلسفهٔ خوش‌بینـی مـردم آمریکـا در دهـهٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م در فیلم‌های کمدی موزیکال و داستان‌هایی که پایانی خوش داشـتند، بازتـاب یافت (همان، ۱۷۱- ۱۷۲).

> نقد برون‌نگر از این نظر به جامعه‌شناسی سینما کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را مجموعه‌ای از اطلاعات درنظر گرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعهٔ معاصـر پـی بـرد (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

منتقدی که فیلم را با روش برون‌نگر به‌عنوان پدیده‌ای جامعه‌شناختی بررسی می‌کند، بیشتر دربارهٔ فرضیه‌های اجتماعی آن مطالعه می‌کند. روش برون‌نگر اغلب از بیانی مستدل که درصدد شرح فیلم یا علل پیدایش آن است، استفاده می‌کند. برای مثال، منتقدی ممکن است این‌گونه استدلال کند که اوضاع وخیم پس از جنگ جهانی دوم علت پیدایش موج فیلم‌های نئورئالیسم است. در ایران نیز پس از انقلاب و بعد از جنگ- از آنجا که شرایط اجتماعی وضع ثابتی نداشت- این شرایط در فیلم‌های ساخته‌شده نیز اثر خود را به‌جا گذاشت. برای مثال درزمینهٔ سینمای مستند، آثاری پدید آمد که بیانگر اوضاع انقلابی آن دورهٔ زمانی بود و شرایط اجتماعی زمان خود را بازتاب می‌داد. ازاین‌رو، برای بررسی اینکه آیا مستندهای اجتماعی پس از انقلاب بازتاب شرایط زمان خود بوده‌اند، از روش برون‌نگر استفاده می‌شود.

نخست، سال‌های پس از انقلاب به سه دورهٔ زمانی ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹، ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹ تقسیم، و فیلم‌ها ازنظر موضوع و مضمون تحلیل شده است. محتوای مستندهای اجتماعی تولیدشده ازنظر پرداختن به آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان به این موضوعات تقسیم شده است:

- کودکان کار؛
- بزهکاری کودکان و نوجوانان؛
- فرار از خانه؛
- کودک‌آزاری؛
- کودکان خیابانی.

همچنین، برای بررسی هرچه بهتر تغییر در مضمون و محتوای فیلم‌ها در هر دهه، یک فیلم به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مستندهای هر دوره با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی نقد و بررسی شده است.

> در تحلیل محتوای کیفی پژوهشگران با ارائهٔ تفاسیر خود به ارائهٔ مطالبی تحلیلی دربارهٔ متون می‌پردازند، تفاسیر در تحلیل محتوای کیفی بخشی از مراحل تحقیق و به دلالت‌های ضمنی متکی هستند؛ درحالی که در تحلیل محتوای کمّی، تفاسیر در پایان کار از نتایج مقوله‌ها و داده‌های آماری اخذ می‌شوند (Jensen, 2002: 103).

Archive of SID

www.SID.ir

در دورهٔ اول مستند ***کودک و استثمار*** (بـه پدیـدهٔ کودکـان کـار مـی‌پـردازد) بـه کـارگردانی محمدرضا اصلانی، در دورهٔ دوم مستند ***دوزخ، اما سرد*** (موضوع این فـیلم اعتیـاد و بزهکـاری بین کودکان و نوجوانان است) به کارگردانی دلارام کارخیران و در دورهٔ سوم مسـتند ***روزهـای بی‌تقویم*** به کارگردانی مهرداد اسکوئی (این فیلم بـه بزهکـاری نوجوانـان مـی‌پـردازد) تحلیـل شده است.

۸. تحلیل فیلم‌ها

۸-۱. *کودک و استثمار* (۱۳۵۹)

مستند ***کودک و استثمار*** در سـه بخـش «کـار»، «شـرایط» و «فرهنـگ» بـه مشـکلات کودکـان خانواده‌های فقیر و حاشیه‌نشین کلان‌شهر تهران می‌پردازد. هریک از این سه قسمت به بخشـی از سختی کار کودکان، اوضاع دشوار زندگی، نبود امکانات رفاهی و بهداشتی در این خانواده‌ها و شیوع فرهنگ جرم در بین کودکان و نوجوانان فقیر می‌پردازد و با نگاهی انتقـادی شـرایط و دشواری کار و زندگی کودکان در ایران را بررسی می‌کند.

مستند ***کودک و استثمار*** یک سال پس از وقوع انقلاب اسلامی ساخته شد. از آنجا که تا قبل از انقلاب، پرداختن به مسائل اجتماعی مانند «کار کودکان» جزء خطوط قرمز رژیم قبل به‌شمار می‌آمد، کارگردان این موضوع را دست‌مایهٔ فیلمی مستند قرار می‌دهـد. در آن زمـان هنـوز نـه قانونی دربارهٔ کار کودکان تصویب شده بود و نه دولت و مسئولان به‌دلیـل مشـکلات مختلـف اوایل انقلاب، بر چنین محیط‌های کاری هیچ نظارتی نداشـتند؛ ازایـن‌رو مستندسـازان رسـالت خود را در این دیدند که به ساخت چنین فیلم‌هایی روی آورند و مسئولان را از وجـود چنـین مسائل و مشکلاتی در جامعه آگاه کنند.

در این فیلم حلبی‌آبادها، حاشیه‌نشین‌ها و کوره‌پزخانه‌ها به‌عنوان عناصری از نابرابری و نبودِ عدالت اجتماعی در رژیم قبل به‌نمایش درآمدند. پس از انقلاب، به‌دلیل تغییر اوضاع و از بـین رفتن خفقان حاکم بر جامعه، فضا برای ساخت فیلم‌های بسیاری با مضامین اجتماعی باز شـد. فیلم ***کودک و استثمار*** به مقایسهٔ مظاهر فقر و غنا در جامعه می‌پـردازد، مضـمونی افشـاگرانه و اجتماعی دارد و به عوامل دخیل در ایجاد پدیدهٔ کودکان کار در ایران اشاره می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم با روایت راوی و بیان سابقه‌ای از امپریالیسم در جهان و به‌طور خاص در ایـران آغـاز می‌شود. سپس ایران قبل از انقلاب را نظامی استعماری معرفی می‌کنـد و شـرایط دشـوار کـار کودکان و اجبار خانواده‌ها- به‌دلیل فقر مـالی- بـرای فرسـتادن فرزندانشـان بـه کارگـاه‌هـا یـا کوره‌پزخانه‌ها را حاصل وضعیت دیکتاتوری قبل از انقلاب می‌داند. در این فیلم گفته می‌شـود که در سال‌های حکومت کودتا، اقتصاد ایران به نفع شرکت‌های مونتاژ بود و سیاست استفاده از نیروی کار ارزان‌قیمت رواج یافت و به‌دلیل مشکلات اقتصادی، نظام استعماری در ایران چنان عمل کرد که خانواده‌ها بایست دسته‌جمعی کار می‌کردند. ده دقیقهٔ آغـاز فـیلم بـه شـرح ایـن استعمار و تاریخچه‌ای از ورود استعمارگران به کشور می‌پردازد و به مدد فیلم‌های خبری دهـهٔ بیست شمسی (ساختهٔ انگلیسی‌ها از کارگران کودک در شرکت نفت انگلیس و ایران) تـا دهـهٔ پنجاه و تجهیز نظامی رژیم درازای صدور نفت، تقابل تاریخی بین غارت، بهره‌کشی و استثمار را به‌تصویر می‌کشد.

همان‌طور که در نام این فیلم واژهٔ کودک در کنار استثمار آمده است، در محتوای فـیلم نیـز آنچه بیش از هرچیز بر آن تأکید می‌شود این است که نظام استثماری باعث مـی‌شـود کودکـان کار کنند؛ زیرا هدف امپریالیسم غارت منابع و استفاده از نیروی کار ارزان سـرزمین‌هاسـت. بـا این سیاست استعماری حلبی‌آبادها به‌وجود می‌آیند و این مهاجران اگرچه فرهنگ‌های متفاوتی دارند، دارای فرهنگ مشترکی به نام فرهنگ فقر هستند.

این مستند تضاد طبقاتی موجود در جامعه و تفاوت زندگی فقیران و ثروتمندان را نیز یکـی دیگر از دلایل اصلی پیدایش پدیدهٔ کودکان کار می‌داند. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های ایـن مستند، پرداختن به تفاوت زندگی فقیران و ثروتمندان است و این تقابل در برخی صحنه‌هـای فیلم به‌وضوح دیده می‌شود. برای مثال، درحالی که در صحنه‌ای زندگی کودکان و خانواده‌های آن‌ها در حلبی‌آبادها، خرابه‌ها و چادرهای اطراف شهر تهران نشان داده می‌شـود، بلافاصـله در صحنهٔ بعد شاهد ساختمان‌های بزرگ و مجلّل در سطح شـهر تهـران هسـتیم. یکـی دیگـر از مهم‌ترین مظاهر تفاوت فقیر و غنی در این فیلم آنجاست که به مقایسهٔ مزد سالیانهٔ کارگران بـا صاحبان کارگاه‌ها می‌پردازد؛ برای مثال در بخشی از فیلم آمده است که «یـک نوجـوان کـارگر سنگبری با روزی ۵۰ تومان مزد در سال ۱۸۰۰۰ تومان مزد می‌گیرد و صاحب همان سـنگبری در سال چهار میلیون تومان سود خالص می‌برد».

Archive of SID

www.SID.ir

در مستند ***کودک و استثمار*** آماری از میانگین درآمـد خـانواده‌هـای فقیـر و تعـداد کـارگران کودک در ایران، امکانات رفاهی بسیار کم این خانواده‌ها و شرایط بسیار سخت کار در محـیط کوره‌پزخانه‌ها و کارگاه‌های مختلف بیان می‌شود. در این موارد، دوربین به سراغ این کودکان و خانواده‌های آن‌ها می‌رود و آن‌ها نیز از سختی کار در این محیط‌ها سخن مـی‌گوینـد. مسـائلی مانند وجود حشرات موذی در کارگاه‌ها، کثیف بودن محیط کار، نبود تهویهٔ مناسـب و گرمـای بیش از حد محیط کارگاه‌ها، دستمزدهای بسیار پایین و آسیب جسمی کودکان در کنار برخـی از دستگاه‌ها و یا کوره‌پزخانه‌ها از زبان این کودکان مطرح می‌شود. این کودکان باوجود داشتن سن بسیار کم، برای اینکه بتوانند در خرج خانه به والدینشـان کمـک کننـد، مجبورنـد روزانـه حدود دوازده ساعت کار کنند و دستمزدشان را به پدر و مادر یا سرپرست خـود بدهنـد. ایـن فیلم در شکل‌گیری چنین شرایطی، هرگز خانوادهٔ این کودکان را مقصّر نمی‌دانـد و مـی‌گویـد تحمیل والدین و سرپرستان باعث استثمار کودکان نمـی‌شـود؛ بلکـه درسـت بـرعکس، نظـام سرمایه‌داری اقتدار پدر یا سرپرست خانوار را درهم مـی‌کوبـد و خـانواده‌هـا را وادار بـه کـار دسته‌جمعی می‌کند تا نمیرند. درواقع چـون سـطح دسـتمزدها بسـیار پـایین بـود، تمـام افـراد خانواده‌های کم‌درآمد برای تأمین نیازهای اولیهٔ خود به کار واداشته شدند.

به‌طورکلی، این فیلم کار کودکان را محصول نظام استعماری قبل از انقلاب می‌داند و به این نکته اشاره می‌کند که نظام استعماری در ایران چنان عمل کرد که خانواده‌های فقیر و کم‌درآمد بایست دسته‌جمعی کار می‌کردند تا زنده بمانند. کار کودکان برای خـانواده‌هـا حیـاتی بـوده و استعمار کودکان یکی از شیوه‌های سوددهی صنایع مصرفی و عقب‌مانده است و علـت اصـلی فقر و کار کودکان نتیجهٔ سیاست‌های اقتصادی است. درواقع، به‌دلیـل سیاسـت‌هـای اقتصـادی نادرست بسیاری از مردم روستاها و شهرستان‌های کوچک به امید بهبود در اوضاع زندگی‌شـان به‌ناگزیر به تهران و کلان‌شهرها مهاجرت می‌کنند و این فیلم به پیامدهای این مسئله می‌پردازد.

از آنجا که هر فیلم مستند نیز مثل هر تولید ذهنی دیگر تحت تأثیر فضـای اجتمـاعی خـود قرار دارد و این فضای اجتماعی تحت تأثیر ارزش‌های جامعه و آن‌دسـته از مسـائل اجتمـاعی است که مسئله را ایجاد می‌کند، ساخت مستند ***کودک و استثمار*** نیز بیش از هرچیز تحت تـأثیر شرایط اجتماعی سال‌های نخستین انقلاب بود. مسئلهٔ اجتمـاعی چیـزی اسـت کـه در جامعـه وجود دارد نه اینکه هنرمند آن را خلق کند؛ بلکـه هنرمنـد و در اینجـا فـیلم‌سـاز ایـن مسـئلهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

اجتماعی را برمی‌گزیند و دربارهٔ آن کار می‌کند. بنابراین، مطرح کردن مسئلهٔ کار کودکان در یک دورهٔ زمانی، تحت تأثیر فضای اجتماعی‌ای است که مسئله در آن به‌وجود آمده است.

مخاطب اصلی این مستند، مدیران و مسئولان کشور بودند. محمدرضا اصلانی با ساخت این فیلم درصدد بود تا مسئولان و نهادهای دولتی را از وجود چنین خرابه‌هایی در اطراف تهران و کودکانی که به‌جای کار و تفریح مجبور به انجام کارهای سخت هستند، آگاه کند تا در وضعیت این کودکان تغییر ایجاد شود. پدیدهٔ کار کودکان واقعیت تلخی است که پرداختن به آن و تغییر در شرایط این کودکان یکی از اهداف و کارکردهای اصلی این فیلم است.

لحن فیلم بسیار تند، صریح و گزنده است. جملهٔ پایانی فیلم از زبان گوینده چنین است: «کودکان ما ستم دیده‌اند در کارگاه، در مدرسه، در خانه. کودکان ما استثمار شده‌اند در مدرسه، خانه، کارگاه و در جامعهٔ خود» و پس از آن فیلم به‌پایان می‌رسد. بنابراین، فیلم ***کودک و استثمار*** کودکان را بیش از هرچیز قربانی شرایط بسیار بد زیست‌محیطی و اجتماعی آن‌ها می‌داند و بر این باور است که اگر شرایط بهبود پیدا کند و تضاد و اختلاف طبقاتی کاهش یابد، شاهد چنین پدیده‌هایی در بین کودکان و نوجوانان نخواهیم بود.

۸-۲. *دوزخ، اما سرد* (۱۳۷۹)

فیلم ***دوزخ، اما سرد*** بر یکی از مهم‌ترین معضلات کلان‌شهر تهران دست گذاشته است. این فیلم با جست‌وجو در پارک‌ها و مناطق پایین کلان‌شهر تهران که انباشته از اعتیاد، قمار، خودکشی، فحشا و سوء استفادهٔ جنسی از کودکان خیابانی است، این مسائل را به‌تصویر می‌کشد. این مستند به‌طور خاص دربارهٔ پسربچه‌های زیر پانزده سال است که در محیط‌ها و خانواده‌های معیوب زندگی می‌کنند. آن‌ها از خانه فرار کرده‌اند و در معرض آسیب‌های اجتماعی مثل اعتیاد، سوء استفادهٔ جنسی و سایر بزهکاری‌ها هستند.

تیتراژ آغازین فیلم نمایی از دریا را نشان می‌دهد و درادامه، آب دریا و سنگ‌های کوچک آن با نمای بسته توجه مخاطب را به آب و زلالی آن جلب می‌کند. سپس دوربین گریزی می‌زند به خرابه‌های پایین شهر که معتادان در آنجا زندگی می‌کنند. درادامه، خیلی سریع و گذرا، مخاطب شاهد عنوانِ روزنامه‌ای است که در آن آمار کودکان خیابانی آورده شده است:

Archive of SID

www.SID.ir

«۲۰۰ هزار کودک خیابانی در تهران وجود دارد». در پایان تیتراژ هم چهرهٔ کودکـان خیابـانی و فراری که هریک به جرمی در خانهٔ سبز[۸] نگهداری می‌شوند، نشان داده می‌شود.

آب دریا زلال و آرام است، کودکان نیز در این سن باید به همین پاکی و زلالی باشند؛ اما در فیلم کودکانی می‌بینیم که شرایط خانواده و محیط زندگی‌شان آن‌ها را از زلال و پاک بودن دور کرده است. در این فیلم، مخاطب با کودکانی آشنا می‌شود که باوجود سن بسیار کـم بـه انـواع مواد مخدر اعم از سیگار، هروئین و مشروبات الکلی اعتیاد دارند و از پاکی دوران کودکی خود فرسنگ‌ها دور و وارد دنیای بزرگان شده‌اند. آن‌ها مانند بزرگ‌ترها قمار بـازی مـی‌کننـد، مـواد مخدر مصرف می‌کنند و حتی مورد تعرّض قرار می‌گیرند.

در مستند ***دوزخ، اما سرد*** در خانهٔ سـبز بـا کودکـان خیابـانی طبقـهٔ پـایین جامعـه روبـه‌رو می‌شویم. اکثر این کودکان فرزندان طلاق هستند و پدر یا مادر هیچ‌یک حاضـر بـه سرپرسـتی آن‌ها نیستند. آن‌ها ناگزیر شب را در خیابان‌هـا مـی‌گذراننـد و خیابـان محـل مسـاعدی بـرای ارتکاب انواع جرم‌هـا اعـم از اعتیـاد، دزدی، سـوء اسـتفاده‌هـای جنسـی و غیـره بـرای ایـن کودکان است.

در این فیلم، مخاطب در برخی سکانس‌ها شاهد گفت‌وگوی کارگردان یا مددکار خانهٔ سبز با کودکان و دلایل فرار آن‌ها از خانه، خیابانی شدن و گرایش آن‌ها به انواع بزهکـاری‌هاسـت. در برخی صحنه‌ها دوربین مخاطب را به پارک‌ها و خرابه‌های یکی از مناطق پایین شهر می‌برد که بزهکاران در آن حضور دارند و علت شیوع این مسائل از زبان برخی معتادان و اهـالی ایـن مناطق بیان می‌شود و کارگردان سعی می‌کند از خلال این گفت‌وگوها عوامل مؤثر بـر تـرویج این پدیده‌ها را بررسی کند.

در این مستند، کارگردان با دوربین خود در جسـت‌وجوهـای اغلـب شـبانه در پـارک‌هـا و محل‌های گذران زندگی آدم‌ها، مسائل اعتیاد بچه‌ها و خانواده‌ها، فحشا، سوء استفادهٔ جنسی از کودکان، قمار و خودکشی را در بین کودکان و نوجوانان پیگیری می‌کند. روش فیلم‌بـرداری او نمای روی دست[۹] است. از آنجا که ویژگی این فیلم بـه‌تصـویر کشـیدن گوشـه‌ای از زنـدگی واقعی این انسان‌هاست، برای اینکه صحنه‌ها کاملاً واقعی نشـان داده شـود، کـارگردان از ایـن شیوهٔ فیلم‌برداری استفاده کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

مستند ***دوزخ اما سرد*** درمقایسه با سایر مستندهای اجتماعیِ مشابه مضمونی صریح‌تر دارد. برای مثال، طرح موضوع سوء استفادهٔ جنسی از کودکان از مسائلی است که تا قبل از این در کمتر مستندی به این صراحت مطرح شده است. در فیلم‌های ساخته‌شده قبل از این مستند شاهد رواج اعتیاد در بین نوجوانان هستیم؛ اما در این فیلم شیوع اعتیاد در بین کودکان بسیار زیاد است؛ برای مثال در این فیلم کودکان شش یا ده ساله‌ای را می‌بینیم که به‌راحتی سیگار می‌کشند، مشروبات الکلی مصرف می‌کنند و حتی قماربازی می‌کنند. تمام این‌ها شیوع چنین آسیب‌های اجتماعی را در بین کودکان کم سن و سالی نشان می‌دهد که شاید تا آن زمان کمتر کسی فکر می‌کرد در مناطقی از شهر تهران چنین پدیده‌هایی وجود داشته باشد. قمار و مصرف مواد مخدر و مشروبات الکلی از مهم‌ترین جرم‌هایی است که بین کودکان و نوجوانان این منطقه رواج دارد. یک کودک ده‌ساله به‌راحتی در خیابان و بدون اینکه شخص یا نهادی مانع او شود، سیگار می‌کشد و با افتخار از شراب خوردنش حرف می‌زند و یا کودک شش‌ساله‌ای که باید در محیط گرم خانواده باشد؛ در خانهٔ سبز است، سیگار می‌کشد، مشروبات الکلی مصرف می‌کند و... . همچنین، بسیاری از این کودکان و نوجوانان دربرابر دوربین از تجربه‌های خودکشی‌شان نیز می‌گویند.

این فیلم علاوه‌بر اعتیاد در میان کودکان، این پدیده را در بین مردان و زنان نیز بررسی می‌کند و دلیل اعتیاد، دزدی، سوء استفاده‌های جنسی و غیره را «فقر و مشکلات مالی» می‌داند. به عبارت دیگر، برخی از راه گدایی پول درمی‌آورند، برخی دیگر با فروش مواد مخدر و برخی از راه تن‌فروشی و روابط جنسی. همهٔ این‌ها مسائلی است که تا قبل از تولید این فیلم در کمتر مستندی به‌چشم می‌خورد؛ ولی در زمان تولید این فیلم (۱۳۷۹) به‌حدی این موضوعات رواج یافته است که کارگردان آشکارا به آن‌ها می‌پردازد.

در سکانس‌هایی که زندگی معتادان در پارک‌ها و خرابه‌ها به‌تصویر کشیده و با آن‌ها گفت‌وگو می‌شود، تصویر سیاه و سفید است و این تیرگی و کم‌تضاد بودن رنگ‌ها از یک‌سو واقع‌گرایی و مستند بودن فیلم را بیشتر به رخ می‌کشد و از سوی دیگر بدبختی و ناامیدی در زندگی این معتادان خیابانی را نشان می‌دهد.

در این مستند، کارگردان با کودکان بسیاری در خانهٔ سبز صحبت می‌کند. هرچند وارد جزئیات زندگی هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌شود و حتی کمتر اتفاق می‌افتد که اسم آن‌ها به مخاطب

Archive of SID

www.SID.ir

شناسانده شود، وجه مشترک زندگی این کودکان مشکلات درون خـانوادهٔ آن‌هاسـت. درواقـع، محیط خانه از مهم‌ترین عوامل گرایش این کودکان و نوجوانان به انواع انحراف‌هاسـت. بیشـتر این کودکان والدین معتادی داشتند و در خانه شاهد اعتیاد و چگونگی مصرف مواد مخدر آن‌ها بودند. این مسئله آن‌ها را با انواع مواد مخدر آشنا می‌کرد و باعث می‌شد به‌راحتی بـه مصـرف مواد گرایش پیدا کنند. محیط ناامن خانه نیز یکی دیگر از مهم‌ترین دلایـل فـرار ایـن کودکـان است. اکثر این کودکان یا فرزند طلاق هستند و یا پدر یا مادر خود را از دست داده‌اند. برخـی از آن‌ها بی‌سرپرست می‌ماندند و برخی دیگر به‌دلیل وجود ناپدری یا نامـادری یـارای تحمـل محیط خانه را نداشتند و چـون در محـیط خانـه مـورد آزار و اذیـت جسـمی و روحـی قـرار می‌گرفتند، هیچ تمایلی به ماندن نداشتند و خیابان را امن‌تر از خانه می‌یافتند؛ درنتیجه از خانـه فرار می‌کردند.

با ورود کودکان به خیابان انواع خطرها و جرم‌ها آن‌ها را تهدید می‌کنـد. بـا انـواع آدم‌هـا و باندهای تبهکار آشنا می‌شوند و جذب گروه‌های خطرناک شده، با معاشـرت و هـم‌نشـینی بـا چنین افرادی به آدم‌هایی تبدیل می‌شوند که برای دست‌یابی به پول و گذران زندگی دست بـه هر کاری می‌زنند و ارتکاب انواع جرم برایشان آسان می‌شود. آن‌ها به‌راحتی در مقابل دوربـین سیگار می‌کشند، قماربازی می‌کنند و از تجربـه‌هـای خودکشـی خـود مـی‌گوینـد. در لابـه‌لای صحبت‌های کودکان، خانواده‌ها مقصّر اصلی معرفی می‌شوند و کودکـان هـم قربـانی شـرایط. علاوه‌بر صحبت‌های کودکان دربارهٔ محیط خانه، مددکار خانهٔ سبز نیز مهم‌ترین دلیل فرار ایـن کودکان از محیط خانه را نابسامانی اوضاع خانه بیان می‌کند.

در این مستند علاوه‌بر محیط نامناسب خانه، از اجتماع و شرایط آن نیز به‌عنوان یکی دیگـر از عوامل مؤثر بر شیوع مواد مخدر یاد می‌شود. اهالی این مناطق دسترسی آسـان و فراگیـر بـه مواد مخدر و بی‌توجهی دولت به جرم‌هایی مانند قماربازی یا خرید و فروش مواد مخدر را از دلایل رواج چنین مسائل و معضلاتی می‌دانند. حتی در سکانسی از فیلم، نگهبان پارک دربـارهٔ همکاری مأمور انتظامی با معتادان سخن می‌گوید. این کـار تخلـف مـأموران دولـت و کمـک هرچه بیشتر به شیوع اعتیاد در این مناطق را نشان می‌دهد.

در ***دوزخ، اما سرد*** بیش از هرچیز، جسارت و پیگیری فـیلم‌سـاز در کـارش آشـکار اسـت. بسیاری از صحنه‌ها در زندگی شبانهٔ آدم‌ها و در شرایط پرخطر می‌گذرد. درواقع، در این مستند

Archive of SID

www.SID.ir

شاهد یک نمونهٔ برجستهٔ تأثیر شرایط جدید اجتماعی و سیاسی بر مستندسازی هستیم. دست گذاشتن روی خطوط قرمز و مطرح کردن مسائلی که تا پیش از این در کمتر مستندی بیان شده، از مهم‌ترین قوّت‌های این فیلم است.

۸- ۳. *روزهای بی‌تقویم* (۱۳۸۶)

مستند ***روزهای بی‌تقویم*** به زندگی نوجوانان زیر هجده سال می‌پردازد که در کانون اصلاح و تربیت واقع در شهرزیبای تهران زندگی می‌کنند. در این فیلم مخاطب با زندگی، دغدغه و آرزوهای این نوجوانان که هریک به جرمی در این کانون نگهداری می‌شوند، آشنا می‌شود. این فیلم جوایزی مانند بهترین فیلم مستند نیمه‌بلند از جشنوارهٔ هات داکز تورنتوی کانادا، جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران سومین جشنوارهٔ کتاکت اکراین، بهترین فیلم مستند جشنوارهٔ سه قاره هند، دیپلم افتخار بهترین کارگردانی از جشنوارهٔ فیلم فجر، بهترین فیلم در بخش مبارزه با مواد مخدر و دیپلم بهترین صدابرداری از جشنوارهٔ بین‌المللی سینما حقیقت را دریافت کرده است.

قبل از آغاز تیتراژ مستند ***روزهای بی‌تقویم***- که قصهٔ آن در کانون اصلاح و تربیت می‌گذرد- نوجوانی نشان داده می‌شود که به‌تازگی وارد کانون شده است و خطاب به او گفته می‌شود: «تو که تازه اومدی، اول موهاتو می‌زنی بعد میری حمام. تعویض لباس می‌کنی و وارد خوابگاه می‌شی» و بعد موهای سر او تراشیده و سپس این جمله نگاشته می‌شود: کانون اصلاح و تربیت تهران، بخش ویژهٔ کودکان. در ادامه، تصویری از نمای بیرونی ساختمان کانون نشان داده می‌شود و فیلم با ارائهٔ فضایی عمومی از محل زندگی نوجوانان بزهکار، مخاطب را وارد محل زندگی‌شان یعنی کانون اصلاح و تربیت می‌کند. تلویزیون داخل آسایشگاه مشغول نمایش مسابقهٔ فوتبال جام جهانی ۲۰۰۶ است. دوربین عبوری روان از یک لانگ‌شات[۱۰] روایی و روایت عمومی به کلوزآپ شخصیت‌های برگزیده دارد تا مخاطب با آن‌ها همراه شود و به جهان درونی فردی‌شان نفوذ یابد تا از هریک تصویری با جزئیات منفرد داشته باشد. دوربین به چهرهٔ تک‌تک نوجوانانی که قرار است در ادامهٔ فیلم نقش پررنگ‌تری داشته باشند، نزدیک می‌شود و واکنش آنان را ضبط می‌کند و نوجوانان درحالی به فوتبال واکنش نشان می‌دهند که نمی‌دانند دوربین مشغول ضبط چهره و واکنش‌های آن‌هاست.

Archive of SID

www.SID.ir

دوربین مستند ***روزهای بی‌تقویم*** فقط در کانون اصلاح و تربیت می‌گذرد و تنها لوکیشن فیلم همین کانون است و کارگردان دوربین خود را به خارج از کانون نمی‌برد. در این فیلم مخاطب با زندگی نوجوانان این کانون آشنا می‌شود؛ بازی کردن‌ها، دعوا کردن‌ها، حضور در کارگاه‌های آموزشی کانون و به‌طور کلی زندگی روزمرهٔ آن‌ها با دوربین ثبت می‌شود. نپرداختن به سویه‌های ملال‌آور زندگی این افراد و به‌طور کل بیان مسائل زندگی روزمرهٔ نوجوانان از ویژگی‌های این مستند به‌شمار می‌رود.

کارگردان با انتخاب سه نفر از این نوجوانان، مخاطب را بیش از بقیه با آن‌ها آشنا می‌کند و این آشنایی از راه گفت‌وگوی بین کارگردان و این نوجوانان و گاه گفت‌وگوی مددکار با آن‌ها صورت می‌گیرد. در این فیلم، برخلاف سایر فیلم‌ها، نظرات هیچ مددکار یا کارشناسی که در تأیید یا ردّ حرف‌های نوجوانان چیزی بگوید، وجود ندارد و فقط با محیط آسایشگاه، زندگی و دغدغهٔ این کودکان آشنا می‌شویم. هریک از این سه نوجوان برگزیده نماد گروهی از همسن و سال‌هایشان هستند. وحید معتاد است، سجاد بچهٔ طلاق و علی به‌علت دعوا به کانون آمده است.

وحید به کراک معتاد است و خودخواسته و با کمک خانواده‌اش به کانون آمده است. مخاطب هنگام گفت‌وگوی او با کارگردان متوجه روحیهٔ بی‌پروایش می‌شود و اینکه تا چه اندازه بدون توجه به منطق و از روی احساس با مسائل روبه‌رو می‌شود. زمانی‌که کارگردان با او گفت‌وگو می‌کند، چندان تظاهر نمی‌کند و همان‌طور که به مسابقهٔ فوتبال واکنش نشان می‌دهد، با اسکویی نیز روبه‌رو می‌شود و از زندگی خود جلوی دوربین می‌گوید. چون برادران بزرگ‌تر وحید اعتیاد داشتند، او قبل از هرجا در محیط خانه با این مواد آشنا می‌شود و سپس به‌وسیلهٔ دوستان به کراک گرایش پیدا می‌کند. او از پدرش کینه به دل دارد و تعریف می‌کند که پدرش به نشانهٔ مخالفت با کار او، کبوترهای او را به در و دیوار زده و زیر پا له کرده است و حتی از اینکه دو هفته بعد از این ماجرا پدرش تصادف کرده و مرده، خوشحال است و می‌گوید او نفرینش کرده است. کارگردان هنگام گفت‌وگو با این نوجوان معتاد، به صحنه‌های تلخ ترک اعتیاد یکی دیگر از این نوجوانان برش‌هایی می‌زند و سرنوشت این افراد را زنجیروار به هم متصل می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

سجاد، یکی دیگر از نوجوانان کانون، فرزند طلاق است. او از پدرش خبر ندارد و مادرش ازدواج مجدد کرده و به سوئد رفته است. مدت دو سال است که از مادرش بی‌خبر است و نزد عمویش زندگی می‌کند. به جرم سرقت موتور او را به کانون آورده‌اند. سجاد در زندگی همیشه احساس تنهایی کرده است و حرف‌های او و سرنوشتش می‌تواند بیش از هرچیز برای پدر و مادرانی که قصد طلاق دارند، آموزنده باشد تا آیندهٔ فرزند خود را در چهرهٔ این نوجوان ببینند.

علی یکی دیگر از نوجوان‌هاست که به‌سبب دعوا کردن به کانون اصلاح و تربیت آورده شده و بزرگ‌ترین آرزویش آزادی از این مکان است. در این فیلم، دوربین و مهم‌تر از آن کارگردان توانسته است به نوجوانان به‌ویژه سوژه‌های اصلی مستندش نزدیک شود تا آن‌ها به‌راحتی و بدون دغدغه جلوی دوربین واکنش نشان دهند. برای مثال، زمانی‌که علی با مادرش آن‌سوی خط صحبت می‌کند و از او می‌خواهد تا شرایط رضایت گرفتن از شاکی‌اش را فراهم کند، در حین صحبت‌هایش حتی گریه هم می‌کند. او می‌داند احساساتش در فیلم ثبت می‌شود؛ اما آزادی- که برای به‌دست آوردن آن تلاش می‌کند- آن‌قدر برایش بااهمیت است که همه‌چیز را نادیده می‌گیرد و تلاش می‌کند تا آزادی‌اش را به‌دست آورد.

در طول فیلم علی آزاد می‌شود؛ اما گویا این جملهٔ وحید که به او می‌گوید چرا این‌قدر هول بیرون رفتن را می‌زند وقتی‌که قرار است چند ماه بعد دوباره برگردد و پاسخ علی که می‌گوید: «نه میرم دنبال کار»، این نکته را بازگو می‌کند که اگر برای این نوجوانان در بیرون از مرکز شرایط تحصیل و کار فراهم نباشد، باید منتظر بازگشت آن‌ها به این مکان بود. بهنام نیز یکی دیگر از نوجوان‌های مرکز است که به جرم چاقوکشی به کانون آورده شده است. او نیز در طول فیلم از کانون آزاد می‌شود. او که ماه‌ها منتظر رهایی بوده، هنگام آزادی از این می‌ترسد که چگونه با پدرش روبه‌رو شود و از اینکه پدر تنبیهش کند، وحشت‌زده است؛ یعنی احساس شادی ناشی از آزادی و ترس از روبه‌رو شدن با خانواده هم‌زمان در این نوجوانان وجود دارد. درواقع، هرکدام از این نوجوانان از لحظهٔ ورود به کانون بی‌صبرانه در انتظار خبر و زمان آزادی‌شان هستند؛ اما هنگام آزاد شدن ترس وجودشان را فرامی‌گیرد؛ زیرا در بیرون از کانون چیزی جز هراس و ناآرامی انتظارشان را نمی‌کشد.

مهرداد اسکویی در این فیلم با تکیه بر ابعاد روان‌شناسی نشان داده است که شخصیت‌های فیلمش در کنش‌ها و واکنش‌هایی احساسی و نه از روی عمد دست به بزه می‌زنند و این

Archive of SID

www.SID.ir

رفتارها را می‌توان کنترل کرد. اگر در جامعه متناسب با طبقهٔ اجتماعی‌شان بستری همگن برای آن‌ها فراهم شود، عقده‌های درونی آن‌ها دسته‌دسته فروکش می‌کند و زمینه‌های بـزه در جامعـه کاهش می‌یابد.

کارگردان در این فیلم به‌شیوهٔ پرسش و پاسخ سعی می‌کند فضایی صمیمی با ایـن کودکـان ایجاد کند و هنر او در این فیلم دخالت نکردن و یا کمتر دخالت داشتن در موقعیت‌هاست. در لحظات گفت‌وگو با کودکان سعی می‌کند سؤال‌های ساده‌ای مانند «اگه خودت یه بچه داشـتی چطور بزرگش می‌کردی؟ و یا چرا بیشتر از بقیهٔ بچه‌ها می‌خوابی؟» مطرح کند. این سـؤال‌هـا جواب‌های ساده، اما معناداری دارند که شخصیت‌پردازی کودکان را پررنگ مـی‌کنـد. درواقـع، این فیلم چندان به‌دنبال زندگی بیرونی و یا حتی علل دستگیری و یا نوع جرم کودکان نیست و به‌جای همهٔ این‌ها، فضایی از زندگی پر پیچ و خم آنان ایجاد می‌کند که مخاطـب را بیشـتر از گذشته و حالِ این مجرمان کوچک، درگیر آیندهٔ نامعلوم اما محتوم آن‌ها می‌کند.

تصویربرداری و نورپردازی این فیلم به‌ویژه هنگام گفت‌وگو با نوجوانـان در جـذب توجـه مخاطب به صحبت‌های این پسران نقش بسزایی دارد. برای مثال، در صحنه‌ای که کارگردان بـا وحید، نوجوان معتاد به کراک، گفت‌وگو می‌کند تصاویر بیشتر بـه سـیاهی و سـفیدی گـرایش دارد. نوری که از بیرون می‌آید- آن‌گونه که به‌نظر می‌رسد- تنها منبـع نـوری صـحنه اسـت و فضای اتاقِ مصاحبه در تیرگی قرار دارد و یا هنگام گفت‌وگو با سجاد، نمای کلوزآپ از چهرهٔ او این امکان را به کارگردان می‌دهد که توجه مخاطب را بـه‌سـمت ابعـاد متفـاوت شخصـیت نوجوان جلب و او را از قضاوتی یک‌سویه دور کند. یکی دیگر از قوّت‌های فـیلم، اسـتفاده از تدوین موازی است. تدوین به‌شکلی است که شخصیت‌ها و داستان‌های تنهایی‌شان به‌مـوازات هم و در دل یکدیگر تنیده است و شـاهد گسـیختگی در مـتن فـیلم نیسـتیم و مخاطـب بـین صحبت‌ها و زندگی این نوجوانان با یکدیگر نوعی ارتباط منطقی برقرار می‌کند.

همان‌طور که در صحنهٔ آغازین فیلم دو نفـر جدیـد وارد کـانون مـی‌شـوند، در پایـان نیـز نوجوانان جدیدی وارد کانون می‌شوند و این سکانس پایانی به این معناست کـه ایـن تسلسـل پایان ندارد و اگر دربارهٔ این نوجوانان تدبیری اندیشیده نشود، هر روز باید در این کانون شاهد ورود نوجوانانی بود که اگر محیط و شرایط خانوادگی و اجتماعی برایشان مهیـا بـود، در ایـن مکان حضور پیدا نمی‌کردند.

Archive of SID

www.SID.ir

۹. یافته‌های تحقیق

در این قسمت تمام مستندهای اجتماعی که در هر دهۀ پس از انقلاب دربارۀ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان- چه در بخش خصوصی چه در بخش دولتی- تولید شده‌اند، با ذکر سال تولید و موضوع اصلی مستند آورده می‌شود تا این مسئله بررسی شود که در هر دهه چند مستند اجتماعی کودکان و با چه مضامینی ساخته شده است تا تفاوت مضمون در هر دهه بررسی و مقایسه شود. هریک از فیلم‌های هر دهه با عناوین کودکان کار، بچه‌های خیابان، بزهکاری، فرار از خانه، کودک‌آزاری، فقر و سایر قرار می‌گیرد.

جدول ۱ مستندهای اجتماعی دربارۀ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹

ردیف	سال تولید	نام فیلم	موضوع فیلم
۱	۱۳۵۸	*قالی و استثمار*	کودکان کار
۲	۱۳۶۱-۱۳۵۸	*کودک و استثمار*	کودکان کار
۳	۱۳۵۹	*کوره‌پزخانه*	کودکان کار
۴	۱۳۵۹	*با خاک... تا خاک*	کودکان کار
۵	۱۳۶۰	*نانی از گل*	کودکان کار
۶	۱۳۶۲	*خشت*	کودکان کار
۷	۱۳۶۳	*حلبی‌آباد در انتظار تا بی‌نهایت*	فقر
۸	۱۳۶۶	*زغال‌پزان*	کودکان کار
۹	۱۳۶۶	*درمانده‌ها و موریانه‌ها* (۱۳ قسمت)	بزهکاری کودکان و نوجوانان
۱۰	۱۳۶۶	*دایرۀ معیوب*	بزهکاری نوجوانان
۱۱	۱۳۶۶	*جوانه‌ها*	فقر
۱۲	۱۳۶۸	*بررسی کتاب‌های درسی*	بزهکاری
۱۳	۱۳۶۸	*تحول شخصیت کودکان مهاجر*	کودکان کار
۱۴	۱۳۶۸	*زندگی در ساحل*	کودکان کار
۱۵	۱۳۶۹	*مجموعۀ برادرم*	کودکان کار

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۲ توزیع فراوانی مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹

موضوع	تعداد	درصد
کودکان کار	۱۰	٪۶۶/۶۶
بزهکاری کودکان و نوجوانان	۳	٪۲۰
فقر کودکان	۲	٪۱۳/۳۳
مجموع	۱۵	٪۱۰۰

همان‌طور که مشاهده می‌شود، از مجموع ۱۵ مستند تولیدشده در این دوره (۱۳۵۸–۱۳۶۹) بیش از نیمی از مستندها یعنی ۶۶/۶۶ درصد (۱۰ فیلم) به موضوع کودکان کار، ۲۰ درصد یعنی ۳ مستند به موضوع بزهکاری کودکان و نوجوانان و ۱۳/۳۳ درصد یعنی ۲ مستند به موضوع فقر کودکان پرداخته است.

دربارهٔ سینمای مستند پس از انقلاب باید گفت با وقوع انقلاب اسلامی ایران در بیشتر نهادهای جامعه تحولات عظیمی رخ داد که سینمای مستند نیز در این زمینه مستثنا نیست. پس از پیروزی انقلاب، تمام کسانی که به سکوت محکوم شده بودند، یک‌باره طوفان خشمشان شعله‌ور شد و ساخت فیلم مستند شکلی نو به خود گرفت. دلیل این امر هم ناشی از تغییر شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه و به‌نوعی علتِ معلولی بزرگ مانند انقلاب بود که برخی از آن باعنوان «تجدید حیات مستند اجتماعی سینمای ایران» (امامی، ۱۳۸۵: ۱۴۴) یاد می‌کنند. درواقع، پس از انقلاب به‌دلیل نیازهای مختلف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و لزوم مشارکت مردم در پیشبرد انقلاب و غیره رشد کمّی و کیفی در مستندسازی پدید آمد.

بلافاصله پس از انقلاب حلبی‌آبادها، حاشیه‌نشین‌ها و کوره‌پزخانه‌ها به‌عنوان عناصری از نابرابری و عدم عدالت اجتماعی در رژیم قبل به‌نمایش درآمدند و مستندسازان بسیاری بر چنین مسائل انتقادی دست گذاشتند. پس از انقلاب، به‌دلیل تغییر شرایط و از بین رفتن خفقان حاکم بر جامعه، شرایط برای ساخت فیلم‌های بسیاری با مضامین اجتماعی باز شد و اشتیاق به نمایشِ جلوه‌های فقر، تیره‌روزی و استثمار نوعی خدمت انقلابی تلقی شد. موضوعات ممنوعه موضوع فیلم‌های مستند بی‌شماری را تشکیل داد که گفتار در آن‌ها در صریح‌ترین شکل خود

Archive of SID

www.SID.ir

به‌کار گرفته شد. شور و هیجان مردم و مشارکت در بهسازی اوضاع اجتماعی گونه‌ای ویـژه از سینمای مستند (سینمای صریح و بی‌پرده) را می‌طلبید. در چنین شرایطی، کارگردانـان مشـهور آن دوران مستندهای اجتماعی زیادی تولید کردند.

از اواسط دهۀ شصت باوجود امتناع و مقاومت مستندسازان، ویدئوی سـبک‌وزن بـا قـدرت نوردهی بالا، زمان تصویربرداری طولانی‌تر و خدمۀ کمتر کم‌کم به وسیله‌ای مسلط تبدیل شـد. در همین زمان، تعلق مستندساز به لایه‌های مختلف جامعۀ شهری نوع نگاه او را تعیین می‌کـرد و رویکرد اجتماعی به‌ویژه انتقاد اجتماعی هیچ‌گاه توقف نیافت (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۳۴).

با رواج فیلم‌سازی با دوربین ویدئویی دیجیتال دست‌کـم دو ژانـر مسـتند اهمیـت بیشـتری یافت: فیلم‌های اجتماعی یا خیابانی و فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای. در فیلم‌های اجتماعی، فیلم‌ساز و گروهش دوربین به‌دست می‌گیرند و به سراغ بی‌خانمان‌ها، معتادها، بیکاران و غیره می‌رونـد و زندگی فلاکت‌بار لایه‌های فرودست جامعه را به‌تصویر می‌کشـند؛ پـس سـاخت ایـن فـیلم‌هـا معلول دسترسی آسان به وسایل تولید فیلم و ساده شدن فرایند فیلم‌سازی است (همان، ۱۵۰).

در دهۀ اول انقلاب حجم بسیاری از مستندهای اجتماعی‌ای که مسائل اجتماعی کودکـان و نوجوانان را به‌تصویر کشیده‌اند- همان‌طور که در جدول شمارۀ دو آمده است- دربارۀ «کودکان کار» است. بیش از نیمی از مستندهای اجتماعی تولیدشده دربارۀ آسیب‌های اجتماعی کودکـان و نوجوانان در طول سال‌های ۱۳۵۸- ۱۳۵۹ (یعنی ۶۶/۶۶ درصد) مرتبط با موضـوع کودکـان کار بوده است. در این سال‌ها، فیلم‌هایی مانند ***کودک و استثمار***، ***کوره‌پزخانه***، ***خشت، با خـاک...*** ***تا خاک*** و غیره به موضوع کودکان کار پرداخته‌اند. علت این مسئله به شرایط اجتماعی آن دوره برمی‌گردد. رشد جمعیت شهری کشور در دورۀ ۱۳۵۵- ۱۳۶۵، ۱/۹ بود؛ یعنی روند شهرنشینی نسبت به دورۀ قبل به‌گونۀ محسوسی افزایش پیدا کرده و نسـبت شهرنشـینی از ۳۱ درصـد در سال ۱۳۳۵ به ۵۷ درصد در سال ۱۳۶۵ رسیده بود (توفیق، ۱۳۸۷: ۱۹۵- ۱۹۷). از آنجا که پس از انقلاب سیل عظیمی از روستاییان و ساکنان شـهرهای کوچـک بـه امیـد بهبـود در اوضـاع اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خود به کلان‌شهرها و بـه‌ویـژه تهـران مهـاجرت کردنـد، عـدۀ بی‌شماری از این جمعیت به‌علت گرانی مسکن در شـهر تهـران، در حاشـیۀ شـهرها سـکونت یافتند و برای گذران زندگی مجبور شدند نه‌تنها خود، بلکـه فرزندانشـان را بـه کـار گمارنـد؛ ازاین‌رو تعداد زیادی از کودکان و نوجوانـان در کارگـاه‌هـای مختلـف اعـم از شیشـه‌گـری و

Archive of SID

www.SID.ir

بافندگی تا کوره‌پزخانه‌ها مشغول به کار شدند. این مسئله دستاویز کارگردانان بسیاری شـد تـا برای بهبود در شرایط این کودکان مستندهای بسیاری بسازند.

جدول ۳ مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹

ردیف	سال تولید	نام فیلم	موضوع فیلم
۱	۱۳۷۰	*در نیمه‌راه*	کودکان کار
۲	۱۳۷۰	*کودکان کار*	کودکان کار
۳	۱۳۷۱	*نان‌آوران کوچک*	کودکان کار
۴	۱۳۷۲	*چشم‌ها*	کودکان کار
۵	۱۳۷۳	*بلور شکسته*	تکدی کودکان
۶	۱۳۷۴	*حال بچه‌هاب جنوب خوبه*	کودکان کار
۷	۱۳۷۴	*کودکان خیابانی*	کودکان خیابانی
۸	۱۳۷۴	*گالش منزل*	کودکان کار
۹	۱۳۷۵	*آتشکاران جنگل*	کودکان کار
۱۰	۱۳۷۵	*زیر پوست شهر*	بزهکاری کودکان و نوجوانان
۱۱	۱۳۷۵	دریچه	کودکان کار
۱۲	۱۳۷۸	*مرزهای واقعیت*	کودکان کار و خیابان
۱۳	۱۳۷۹	*بازی با زندگی*	دختران فراری
۱۴	۱۳۷۹	*دوزخ، اما سرد*	بزهکاری
۱۵	۱۳۷۹	*نقاشی کودکان کار*	کودکان کار
۱۶	۱۳۷۹	*یک روایت واقعی، داستان زندگی مصطفی به قلم خود او*	کودکان کار
۱۷	۱۳۷۹– ۱۳۸۰	*بچه‌های خیابان* (۱۳ قسمت)	کودکان خیابانی

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۴ توزیع فراوانی مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹

موضوع	تعداد	درصد
کودکان کار	۱۱	٪۶۴/۷۰
بزهکاری کودکان و نوجوانان	۲	٪۱۱/۷۶
کودکان خیابانی	۲	٪۱۱/۷۶
دختران فراری	۱	٪۵/۸۸
تکدی کودکان	۱	٪۵/۸۸
مجموع	۱۷	٪۱۰۰

براساس نتایج به‌دست‌آمده، از مجموع ۱۷ مستند ساخته‌شده در طول دههٔ ۷۰ (۱۳۷۰–۱۳۷۹) موضوع اصلیِ ۶۴/۷۰ درصد از مستندها، یعنی ۱۱ مورد دربارهٔ کودکان کار بوده است؛ دو موضوع بزهکاری کودکان و نوجوانان و کودکان خیابانی هرکدام ۱۱/۷۶ درصد یعنی ۲ مورد را به خود اختصاص داده‌اند؛ ۵/۸۸ درصد یعنی یک فیلم هم به پدیدهٔ دختران فراری و همین درصد به موضوع تکدّی کودکان پرداخته است.

در دههٔ هفتاد نیز شاهد حجم وسیعی از مستندهای اجتماعی دربارهٔ کودکان و نوجوانان هستیم. رخداد قابل توجه ولی بدفرجامی که در این دهه در تلویزیون رخ داد، تولید مجموعه‌مستند ***کودکان سرزمین ایران*** بود. تولید این مجموعه در سال ۱۳۷۴ و با فیلم ***بچه‌های باران*** (علی شاه‌حاتمی) شروع شد و در کمتر از ۲ سال، ۵۲ قسمت از این مجموعه‌مستند به‌پایان رسید. ***کودکان سرزمین ایران*** به حضور و نقش کودکان نقاط مختلف ایران در کار و معاش خانواده و یا حضور در مراسم و آیین‌های مختلف پرداخت. با اتمام تولید این مجموعه فقط چند قسمت آن از شبکهٔ دو سیما پخش شد. زنده‌یاد محمدرضا سرهنگی، تهیه‌کنندهٔ مجموعه، با این امید که در مجالی بهتر، این مجموعه بتواند مخاطب خود را بهتر و بیشتر بیابد، برنامه را متوقف کرد؛ مجالی که هنوز دست نیافته است (امامی، ۱۳۸۹: ۲۱).

Archive of SID

www.SID.ir

در دههٔ هفتاد، افزایش تولید در بخش خصوصی یا حضور مستندسـازان غیرکارمنـد در تولیدات مستند دولتی سبب ایجاد تشکّل‌های انجمن مستندسازان و انجمن تهیـه‌کننـدگان سینمای مستند ایران شد. جشنواره‌ها، نمایش‌های خصوصی و تبدیل فیلم و نوار بـه CD سبب افزایش نمایش اثر مستند از اواسط دهـهٔ هفتـاد شـد. بـه‌گفتـهٔ محمـد تهـامی‌نـژاد، مستندساز، (۱۳۸۵: ۱۳۵) فیلم‌های تاریخ سـینمای ایـران بـیش از همیشـه در ایـن زمـان مشاهده شدند.

به‌طور کلی در دههٔ هفتاد، چند مستند دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانـان ساخته شد که بیشترین حجم آن مربوط به سال پایانی این دهه یعنی ۱۳۷۹ بود که دلیل آن به شرایط اجتماعی و سیاسی آن زمان برمی‌گردد. سال ۱۳۷۸ یکی از چالش‌برانگیزتـرین سال‌های سیاسی و اجتماعی ایران است. تقابل دو طیف راست‌گرای سـنتی و چـپ‌هـای اصلاح‌طلب که با ریاست جمهوری خاتمی به عرصه آمدند، ماجرای قتل‌های زنجیره‌ای و ماجرای هجده تیر کوی دانشگاه تهران از حوادث مهم این سال به‌شـمار مـی‌رود. میـدان سینمای مستند ایران نیز شاهد کارگردانانی است که فیلم‌هایشان وارد حوزهٔ ممنوعهٔ مسائل اجتماعی می‌شود. محبوبه هنریان، محسن غلامزاده، نادره شیخ ترکمانی، دلارام کارخیران و غیره از کسانی هستند که سعی کردند در این فضا خطوط قرمز را درنوردند. در همـین سال مستندهایی مانند ***دوزخ، اما سرد*** و ***بازی با زندگی*** ساخته شد. این دو مستند هرکـدام موضوعات مهمی را مطرح کردند. طرح موضوع فرار دختران از خانه در مستند ***بـازی بـا زندگی*** و سوء استفادهٔ جنسی از کودکان در مستند ***دوزخ، اما سرد*** اولین‌بار است که در این سال در این مستندها بازگو می‌شود و به‌ویژه مسئولان و نهادهای مربوط را از وجود چنین مشکلاتی در جامعه آشنا می‌کند. همچنین، از آنجا که در این سـال شـاهد ایجـاد انجمـن مستندسازان و انجمن تهیه‌کنندگان هستیم، می‌توان گفـت بـا حمایـت ایـن انجمـن‌هـا از مستندسازان به‌تدریج موضوعات متنوع و مهمی از اواخر دههٔ هفتـاد در سـینمای مسـتند مطرح شد.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۵ مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹

ردیف	سال تولید	نام فیلم	موضوع فیلم
۱	۱۳۸۱- ۱۳۸۰	*بلور شکسته* (۱۳ قسمت)	تکدّی کودکان و ارتباط آن با سایر آسیب‌های اجتماعی
۲	۱۳۸۰	*کودکان کار*	کودکان کار
۳	۱۳۸۰	*فراری*	فرار از خانه
۴	۱۳۸۱	*کودکان بهزیستی بعثت*	فرار از خانه
۵	۱۳۸۲	*پنجره*	کودک‌آزاری
۶	۱۳۸۴-۱۳۸۵	*بچه‌های اعماق*	کودکان کار
۷	۱۳۸۵	*صورت‌های رنگ‌پریده*	کودک‌آزاری
۸	۱۳۸۵	*روزهای بی‌تقویم*	بزهکاری نوجوانان
۸	۱۳۸۶	*کودک دیروز، خیال*	فرار از خانه
۱۰	۱۳۸۸	*عادت می‌کنیم*	فرار از خانه
۱۱	۱۳۸۶	*گناه مریم*	کودک‌آزاری
۱۲	۱۳۸۶	*کودکان کار*	کودکان کار
۱۳	۱۳۸۸	*کودکان یاسر*	کودکان خیابانی
۱۴	۱۳۸۶	*کوره‌پزخانه*	کودکان کار

جدول ۶ توزیع فراوانی مستندهای اجتماعی دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹

موضوع	تعداد	درصد
کودکان کار	۴	٪۲۸/۵۷
فرار کودکان از خانه	۴	٪۲۸/۵۷
کودک‌آزاری	۳	٪۲۱/۴۲
بزهکاری کودکان و نوجوانان	۲	٪۱۴/۲۸
کودکان خیابانی	۱	٪۷/۱۴
تکدّی کودکان	۱	٪۷/۱۴
مجموع	۱۴	۱۰۰

Archive of SID

www.SID.ir

از بین ۱۴ مستند اجتماعی ساخته‌شده دربارهٔ آسیب‌های اجتمـاعی کودکـان و نوجوانـان در دههٔ ۸۰، موضوعات کودکان کار و فرار کودکان از خانه هرکدام ۲۸/۵۷ درصـد یعنـی ۴ فـیلم را به خود اختصاص داده است؛ ۲۱/۴۲ درصد یعنی ۳ فیلم دربارهٔ کودک‌آزاری اسـت؛ ۱۴/۲۸ درصد یعنی ۲ فیلم نیز به پدیدهٔ بزهکاری کودکان و نوجوانان پرداختـه اسـت و ۷/۱۴ درصـد یعنی یک فیلم دربارهٔ کودکان خیابانی و همچنین تکدّی کودکان است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در دههٔ هشتاد با تنـوع چشـمگیری در مضـمون مسـتندهای تولیدشده روبه‌روییم؛ به‌ویژه با ایجاد جشـنوارهٔ بـین‌المللـی سـینما حقیقـت از سـال ۱۳۸۶ از سینمای مستند حمایت‌های گسترده‌ای صورت گرفته و همین امر باعث طرح موضوعات متنوع در این نوع سینما و پخش فیلم‌های مستند در جشنواره‌های داخلی و خارجی شده است.

در دههٔ هشتاد، با کاهش چشمگیر مسـتندهای سـاخته‌شـده دربـارهٔ کودکـان کـار روبـه‌رو می‌شویم و این تعداد به ۲۸/۵۷ درصد می‌رسد. البته، کاهش تعداد این مسـتندها بـه ایـن معنـا نیست که از کودکان کار در جامعه کاسته شده است؛ زیرا طبق آمار رسمی و غیررسمی، تعداد کودکان کار در هر سال رو به فزونی رفتـه اسـت. دربـارهٔ آمـار کودکـان کـار بایـد گفـت در سرشماری سال ۱۳۶۵ از مجموع ۴۹ میلیون و ۴۴۵ هزار و ۱۰ نفر جمعیت کل کشـور تعـداد ۱۱ میلیون و ۷۳۷ هزار و ۸۸۶ نفر کودکان ۶- ۱۴ سال بوده‌اند. از این تعداد ۳۱۵ هزار کودک شاغل بوده‌اند. در سال ۱۳۷۵ تعداد کودکان کار به ۴۰۰ هزار نفر رسیده است (صفایی و ناظم، ۱۳۸۶: ۱۳۹ به نقل از تولائی و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۰۸). این آمار در سال ۱۳۸۵ به یک میلیون و ۷۰۰ هزار نفر (روزنامهٔ اعتماد، ۲۰/ ۷/ ۱۳۸۷) و در سال ۱۳۸۸ به ۲ میلیون نفر رسـیده اسـت (خبرگزاری ایلنا، ۱۳۸۸).

همان‌طور که آمار کودکان کار نشان می‌دهد، تعداد کودکان کار در هـر سـال رو بـه فزونـی رفته است؛ اما در دههٔ هشتاد با حجم کمتری از مستندهای سـاخته‌شـده دربـارهٔ کودکـان کـار روبه‌روییم. دلیل اصلی این کاهش، پیدایش آسیب‌های اجتماعی جدید در جامعه اسـت؛ یعنـی در این دهه پدیده‌های جدیدی مانند «کودک‌آزاری» و «فرار از خانه» در جامعه سربرآورده‌انـد؛ ازاین‌رو توجه مستندسازان به‌سوی این موضوعات جدید جلب می‌شود و درنتیجه، مسـتندهای زیادی دربارهٔ فرار از خانه و نکوهش کودک‌آزاری تولید می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

همان‌طور که در جدول شمارهٔ چهار مشاهده می‌شود، موضوع کودکان کار و فرار از خانه بیشترین حجم مستندهای اجتماعی دههٔ هشتاد را به خود اختصاص داده است؛ زیرا در سال‌های اخیر پدیدهٔ فرار دختران رو به فزونی نهاده و توجه بسیاری از متخصصان، سیاست‌گذاران و اذهان عمومی را به خود معطوف کرده است که آمار مرتبط در این زمینه گواه صدق این موضوع است. براساس گزارش سازمان بهداشت جهانی، سالیانه بیش از یک میلیون نوجوان ۱۳– ۱۹ سال از خانه فرار می‌کنند که از این تعداد ۷۴ درصد دختر و ۲۶ درصد پسر هستند (صابری اسفید واجانی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۴). سن فرار دختران از شانزده سال به چهارده سال کاهش یافته است. با اینکه مسئولان سعی دارند این معضل را حل کنند، آمار نشان می‌دهد فرار دختران از خانه رو به افزایش است؛ به‌طوری که هر سال ۱۵ تا ۲۰ درصد به آمار سال قبل اضافه می‌شود (سایت جهان‌نیوز، ۱۳۸۹) و حدود ۵ درصد از این دختران فراری پس از فرار به خانه بازمی‌گردند و بقیه در بیراههٔ فرار نابود می‌شوند. بیشترِ دختران فراری سن زیر بیست سال دارند (اکبری، ۱۳۸۴ به نقل از قدیری، ۱۳۸۹: ۴۸). آمار انجمن علمی مددکاری اجتماعی ایران در سال ۱۳۸۸ نشان می‌دهد نیروی انتظامی سالیانه سیصد تا چهارصد دختر فراری و خیابانی را دستگیر می‌کند (فارس‌نیوز، ۱۳۸۸).

مقایسهٔ این آمار با حجم مستندهای تولیدشده دربارهٔ پدیدهٔ فرار از خانه نشان می‌دهد تولید مستندها نیز با کاهش یا افزایش این پدیده‌های اجتماعی ارتباط دارد؛ درحالی که در دههٔ هفتاد فقط یک فیلم دربارهٔ پدیدهٔ فرار نوجوانان از خانه ساخته شد، در دههٔ هشتاد چهار فیلم به این موضوع اختصاص داده شد. همچنین، درحالی که طی سال‌های اول انقلاب تا پایان دههٔ هفتاد هیچ مستندی دربارهٔ کودک‌آزاری ساخته نشد، در دههٔ هشتاد، ۲۰ درصد مستندها به این موضوع اختصاص داده شد. پس علاوه‌بر رواج پدیدهٔ فرار از خانه، کودک‌آزاری نیز روز به روز در ایران شایع‌تر می‌شود. در سال‌های اخیر، کودک‌آزاری افزایش چشمگیر و نگران‌کننده‌ای در ایران داشته که تشدید فقر و بحران‌های خانوادگی از عوامل این روند صعودی است. در مطالعه‌ای که در سال ۱۳۸۰ در تهران انجام شد، ۳۱ درصد از دانش‌آموزان راهنمایی به‌نوعی دچار آزار جنسی شده بودند. بنابر آمارها، کودک‌آزاری در سال ۱۳۸۶ در ایران درمقایسه با سال پیش از آن ۳/۵ درصد افزایش داشته است (روزنامهٔ اعتماد، ۱۳۸۷/۷/۱۷). همچنین، مدیرکل دفتر امور آسیب‌دیدگان اجتماعی از افزایش تلفن‌های

Archive of SID

www.SID.ir

کودک‌آزاری در سال ۱۳۸۸ در مقایسه با سال گذشته خبر داد و گفت: طی شش ماه اول سـال ۱۳۸۸، ۱۴۴ هزار و ۵۶۵ تلفن با خط کودک‌آزاری صورت گرفته که تمام این تلفن‌ها مرتبط با آزار کودکان بوده است (سایت الف، ۱۳۸۸). ۶۶ درصـد کـودک‌آزاری‌هـا در کشـور از سـوی مردان اعمال می‌شود و دختران بیش از پسران در معـرض ایـن کـودک‌آزاری‌هـا قـرار دارنـد. همچنین ۲۵ درصد کودک‌آزاری‌ها در خانواده‌های طلاق اتفاق می‌افتد (آبروشن، ۱۳۸۴: ۱۱۷). با توجه به آمار رو به افزایش کودک‌آزاری و فرار کودکان از خانه از یک‌سـو و افـزایش تولیـد مستندهای اجتماعی دربارهٔ این پدیده‌ها از سوی دیگر، می‌توان گفت احتمالاً مسائل اجتمـاعی موجود در جامعه بر مضمون مستندهای اجتماعی تـأثیر گذاشـته اسـت و مستندسـازان سـعی کرده‌اند مشکلات موجود در جامعه را تا آنجا که می‌توانند در فیلم‌هایشان بازتاب دهند.

۱۰. نتیجه‌گیری

این مقاله درصدد پاسخ به این سؤال اصلی بود که آیا مستندهای اجتماعی پـس از انقـلاب در هریک از دوره‌های پس از انقلاب توانسته‌اند بازتـاب شـرایط اجتمـاعی زمـان خـود باشـند و تغییرات ایجادشده در مضمون و محتوای مستندهای اجتماعی بـا تغییـرات موجـود در جامعـه مطابقت دارد.

با تحلیل و بررسی فیلم‌ها این نتیجه به‌دست آمد که شرایط اجتماعی زمان در هنر هـر دوره به‌ویژه سینمای مستند- که داعیهٔ انعکاس واقعیت‌هـای زمـان خـود را دارد- مـی‌توانـد نقـش بسزایی داشته باشد. درحالی که در دههٔ شصت بیشترین موضوعی که توجهٔ فـیلم‌سـازان را بـه خود اختصاص داده بود، موضوع کودکان کار بود و تنوع موضوعات دربارهٔ آسیب‌ها و مسـائل اجتماعی کودکان و نوجوانان کم بود، در دههٔ هفتاد و بـه‌ویـژه هشـتاد بـا تنـوع و گسـتردگی موضوعات و مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان در مستندهای اجتماعی روبه‌رو مـی‌شـویم. در دههٔ اول انقلاب حجم وسیعی از مستندها، یعنی ۶۶/۶۶ درصـد بـه موضـوع کودکـان کـار پرداخته است؛ در دههٔ هفتاد نیز حجم مستندهای اجتماعی با موضوع کودکان کـار نسـبت بـه سایر موضوعات از تعداد بیشتری (۶۴/۷۰ درصد) برخوردار بوده است؛ اما یـک‌بـاره در دهـهٔ هشتاد موضوع کودکان کار به ۲۸/۵۷ درصد کاهش پیدا می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

به احتمال زیاد، اثر مستند نیز مثل هر تولید ذهنی دیگر تحت تأثیر فضای اجتماعی جامعهٔ خود است و این فضای اجتماعی تحت نفوذ ارزش‌های جامعه و آن‌دسته از مسائل اجتماعی است که مسئله را ایجاد می‌کند. درواقع، مسئلهٔ اجتماعی چیزی است که در جامعه وجود دارد و هنرمند و در اینجا مستندساز این مسئلهٔ اجتماعی را انتخاب و دربارهٔ آن کار می‌کند. انقلاب سال ۱۳۵۷ بر همهٔ سطوح زندگی جامعهٔ ایرانی تأثیر گذاشت. در این میان هنر و به‌ویژه سینمای مستند استثنا نبود و اولین تصاویر سینمای مستند مربوط به بحران انقلابی و مبارزات مردم است که به سقوط رژیم سلطنتی محمدرضا شاه ختم شد. در این سال‌ها به‌دلیل باز بودن فضای سیاسی و اجتماعی از سویی و وجود بیغوله‌ها و حلبی‌آبادها در اطراف شهر از سوی دیگر- که تا پیش از این هیچ‌کس جرئت پرداختن به آن‌ها را نداشت- توجه مستندسازان یک‌باره به این موضوعات جلب شد و مستندهای بسیاری دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی به‌ویژه مردم فقیرنشین ساخته شد. در این میان، مسائل اجتماعی کودکان و به‌ویژه پدیدهٔ کودکان کار بیش از بقیهٔ موضوعات مورد توجه قرار گرفت.

در این مقاله، مسیر حرکت موضوعی مستندهای اجتماعی ساخته‌شده دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در لابه‌لای فیلم‌ها دنبال شد. در بررسی مضامین مطرح شده در مستندهای اجتماعی پس از انقلاب می‌توان شاهد تغییر و تنوع موضوعی این مستندها در دهه‌های مختلف بود. در سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹ شاهد تنوع موضوعی کمتر در مستندهای ساخته‌شده دربارهٔ مسائل اجتماعی کودکان هستیم. ۶۶/۶۶ درصد از مستندهای این سال‌ها به پدیدهٔ کودکان کار، ۲۰ درصد به موضوع بزهکاری کودکان و نوجوانان و ۳۳/۱۳ درصد مستندها به فقر کودکان اختصاص یافت. همان‌طور که مشاهده می‌شود، پدیدهٔ کودکان کار بیش از سایر موضوعات توجه مستندسازان را به خود جلب کرده است که آن‌هم به‌علت مهاجرت‌های بی‌رویه از روستاها و شهرستان‌های کوچک به کلان‌شهرهایی مانند تهران بوده است که خانواده‌ها به‌دلیل فقر مادی ناگزیر فرزندان خود را نیز به‌کار می‌گماشتند.

در دههٔ هفتاد و به‌ویژه دههٔ هشتاد، شاهد تنوع موضوعی بیشتری در فیلم‌های مستند هستیم. بیشترین حجم مستندهای ساخته‌شده در دههٔ هفتاد مربوط به سال پایانی این دهه است. از بین ۱۷ مستند تولیدشده دربارهٔ مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان نزدیک به ۳۰ درصد (۲۹/۴۱ درصد) مستندهای اجتماعی در سال ۱۳۷۹ تولید شده‌اند و در همین سال موضوعات جدیدی

Archive of SID

www.SID.ir

در سینمای مستند مطرح شد. فیلم ***بازی با زندگی*** به فرار دختران از خانه و ***دوزخ، اما سرد*** بـه پدیدهٔ سوء استفادهٔ جنسی از کودکان می‌پردازد. تا پیش از این، شاهد طرح چنـین موضـوعاتی در سینمای مستند نبوده‌ایم و می‌توان یکی از دلایل آن را تأسیس انجمن مستندسازان و مرکـز گسترش سینمای مستند در همین سال دانست که این امـر در حمایـت از مستندسـازان نقـش بسزایی داشته است. به عبارت دیگر، با گذشت بیش از بیست سال از انقلاب اسـلامی ایـران، به‌نوعی فضای سیاسی و اجتماعی کشور برای مطرح شدن موضوعات جدید در سینمای مستند باز می‌شود و در دههٔ هشتاد موضوعات متنوع بیشتری دسـتاویز مستندسـازان قـرار مـی‌گیـرد؛ موضوعاتی که در مستندهای اجتماعی دهه‌های گذشته کمتر وجود داشـته و یـا اصـلاً وجـود نداشته است.

طرح پدیدهٔ فرار از خانه و کودک‌آزاری هرکدام به‌ترتیب ۲۸/۵۷ درصد و ۲۱/۴۲ درصـد از حجم مستندهای دههٔ ۸۰ را به خود اختصاص داده است که احتمالاً رواج این پدیـده‌هـا را در این دهه نشان می‌دهد. از آنجا که سینمای مستند درصدد نشان دادن واقعیت‌های جامعه اسـت، شاهد فزونی ساخت فیلم‌هایی با این مضامین در مستندهای اجتماعی هستیم. براساس آمار، در دههٔ هشتاد فرار دختران از خانه هر سال ۱۵ تا ۲۰ درصد افزایش داشته است. همچنین، پدیدهٔ کودک‌آزاری در این سال‌ها عنوان بسیاری از صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها را بـه خـود اختصـاص داده است. بنابراین، از آنجا که در هر دهه همراه با پیـدایش آسـیب‌هـای اجتمـاعی جدیـد در جامعه شاهد طرح موضوعات مختلف در مستندهای اجتماعی هستیم؛ براساس نظریهٔ بازتـاب می‌توان ادعا کرد مطرح کردن مسائل مختلف در هر دروهٔ زمانی تحت تأثیر فضـای اجتمـاعی دوره‌ای است که مسئله در آن به‌وجود آمده است؛ درواقع فضای اجتماعی هنرمند را بـه‌سـوی موضوعات مختلف سوق می‌دهد. در مستندهای اجتماعی بررسی‌شده ارتباط بین هنر و جامعه را تاحدی می‌بینیم. برای مثال، تولید فیلم ***کودک و استثمار*** تحت تأثیر دو زمینهٔ اجتماعی است: زمینهٔ اول انقلابی است که یک سال از وقوع آن می‌گذشت و زمینهٔ دوم مارکسیسم است که با فعالیت‌های حزب توده در نقد فضای اجتماعی نقش زیادی دارد. زمینـهٔ انقـلاب از ایـن نظـر پررنگ‌تر است که تمام مشکلات مطرح‌شده در این فیلم اعم از مسئلهٔ کار کودکان در شـرایط سخت و طاقت‌فرسا، دستمزدهای بسیار کم این کودکان و زندگی خـانواده‌هـا در حاشـیه‌هـای شهر تهران بدون وجود کمترین امکانات رفاهی را معلول بی‌تـوجهی، خودکـامگی و اسـتبداد

Archive of SID

www.SID.ir

رژیم پیشین می‌داند. زمینهٔ اجتماعی دیگر فیلم، بحث مارکسیسم است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت این فیلم، فیلمی با گرایش نظری مارکسیستی است؛ به همین دلیل بحث سرمایه‌داری باقوّت در آن مطرح می‌شود و تمام مسائل در کنار بحث سرمایه‌داری مورد توجه و نقد قرار می‌گیرد. همچنین، ادبیات ابتدای انقلاب مانند بحث مبارزه با امپریالیسم- که به‌طور مستقیم برخاسته از بحث مارکسیسم است- در این فیلم مورد توجه قرار می‌گیرد.

از سوی دیگر، تولید فیلم‌هایی مانند ***دوزخ، اما سرد***، ***بازی با زندگی*** و ***روزهای بی‌تقویم*** نیز برگرفته از شرایط اجتماعی زمان خود هستند. درحالی که کودکان فیلم ***کودک و استثمار*** برای بهبود شرایط زندگی مجبورند به‌سختی کار کنند، کودکان ***دوزخ، اما سرد*** و ***روزهای بی‌تقویم*** یا در پارک‌ها و خرابه‌ها به‌سر می‌برند و اسیر اعتیاد هستند و یا به‌علت ارتکاب انواع بزهکاری‌ها بهترین سال‌های زندگی خود را پشت میله‌های زندان سپری می‌کنند. واقعی بودن این فیلم‌ها و وجود این کودکان بزهکار و حرف‌هایشان، مهم‌ترین دلیل انتخاب این موضوعات و پدیده‌ها ازسوی مستندساز برای تولید فیلم است.

با تحلیل محتوای کیفی سه فیلم ***کودک و استثمار***، ***دوزخ، اما سرد*** و ***روزهای بی‌تقویم*** می‌توان گفت در سال‌های اولیهٔ انقلاب کارگردانان شرایط اجتماعی و فرهنگی قبل از انقلاب را دلیل اصلی پیدایش آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان معرفی کردند؛ اما از دههٔ هفتاد به‌تدریج بیش از هرچیز خانواده‌ها مقصّر اصلی آسیب‌های کودکان و نوجوانان معرفی شدند. همان‌طور که در دو فیلم ***دوزخ، اما سرد*** و ***روزهای بی‌تقویم*** مشاهده کردیم، زمانی‌که کارگردان با کودکان گفت‌وگو می‌کند، آن‌ها بیش از هرچیز به محیط نابسامان خانواده‌شان اشاره می‌کنند. همهٔ این‌ها واقعیت‌های جامعه است و دست گذاشتن مستندساز درمقام هنرمند بر چنین مشکلاتی، هشدار و زنگ خطری برای خانواده‌ها و مسئولان جامعه است.

بنابراین براساس نظریهٔ بازتاب که فیلم‌ها را بازتاب شرایط اجتماعی جامعهٔ زمان خود می‌داند، می‌توان گفت با مطالعهٔ مستندهای اجتماعی پس از انقلاب می‌توان به بزرگ‌ترین آسیب‌های اجتماعی هر دورهٔ زمانی پی برد و سینمای مستند را نمودار واقعیت‌های جامعه دانست.

پی‌نوشت‌ها

1. documentary cinema

Archive of SID

www.SID.ir

2. Jarvie
3. Victoria Alexander
4. *Sociology of the Arts*
5. Jan Marontate
6. shaping approaches
7. Helsinger

۸. خانهٔ سبز مرکزی است برای جمع‌آوری، طبقه‌بندی و نگهداری کودکان خیابانی زیر نظر معاونت امور اجتماعی شهرداری تهران که از تاریخ ۱۵ فروردین ۱۳۷۸ به‌طور رسمی آغاز به کار کرد.

۹. نمای روی دست (hand held shot) نمایی است که با دوربین سبک قابل حمل است و گاه به‌کمک بندهای متصل به بدن که به فیلم‌بردار امکان حرکت می‌دهد، فیلم‌برداری می‌شود. چنین نماهایی معمولاً در فیلم‌های مستند و گزارش‌های خبری تلویزیونی به‌کار می‌رود. اگر نمای روی دست بدون ابزاری مانند استدی‌کم فیلم‌برداری شود، تکان دارد و می‌لرزد و گاه به‌عمد برای القای حس و حال مستندبخشیدن هرچه بیشتر در فیلم استفاده می‌شود.

۱۰. به مساحت زیادی در اطراف موضوع فیلم یا عکس گفته می‌شود. در این تصویر دوربین فاصلهٔ بسیاری تا موضوع دارد و یک شیء یا یک شخص را در ارتباط با محیط اطرافش نشان می‌دهد. به‌طور کلی، لانگ شات انتقال و عبور از منظرهٔ عمومی است.

منابع

- آبروشن، هوشنگ (۱۳۸۴). ***کودک‌آزاری و راه‌های مقابله با آن***. تهران: نشر آریان.
- ارکیان، علی (۱۳۸۵). «مورفولوژی سینمای مستند ایـران». ***فصـلنامهٔ سـینمایی فـارابی***. د۱۵. ش۵۹ و ۶۰. صص۹۱- ۱۱۶.
- امامی، همایون (۱۳۸۵). «تجدید حیات مستند اجتماعی ایـران». ***فصـلنامهٔ سـینمایی فـارابی (ویژه‌نامه سینمای مستند ایران)***. د۱۵. ش۳ و ۴ (۵۹ و ۶۰). صص۱۴۲- ۱۴۵.
- _____ (۱۳۸۹). ***جستاری در گونه‌شناسی سینمای مستند ایران***. تهران: ادارهٔ کل پژوهش و آموزش سیما.
- توفیق، فیـروز (۱۳۸۷). «شهرنشـینی و پیامـدهای آن» در ***مسـائل اجتمـاعی ایـران/ انجمـن جامعه‌شناسی ایران*** (مجموعه‌مقالات). چ۲. تهران: آگاه. صص۱۹۳- ۲۰۶.
- تولائی، حسین و دیگران (۱۳۸۸). «رابطهٔ کار کودک با توسعه و رفـاه اجتمـاعی». ***فصـلنامهٔ علمی- پژوهشی رفاه اجتماعی***. س۹. ش۳۵. صص۳۰۱- ۳۳۴.

Archive of SID

www.SID.ir

- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۵). «شیوه‌شناسی سینمای مستند». ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی (ویژه‌نامهٔ سینمای مستند ایران)***. د۱۵. ش۳ و ۴ (۵۹ و ۶۰). ص۱۴۵– ۱۵۲.
- جینکز، ویلیام (۱۳۶۴). ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***. ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان. تهران: سروش.
- داورپناه، صفورا و دیگران (۱۳۸۸). «فقر کودکان و بازار کار در ایران». ***فصلنامهٔ علمی– پژوهشی رفاه اجتماعی***. س۹. ش۳۵. صص۱۳۹– ۱۵۸.
- دهقانپور، حمید (۱۳۸۲). ***سینمای مستند ایران و جهان***. تهران: سمت.
- دِوِروکس، اوئن (۱۳۸۷). «تحلیل محتوای بازنمایی‌های رسانه‌ای در جهان نابرابر». ترجمهٔ سید محمد مهدی‌زاده. ***فصلنامهٔ رسانه***. س۱۹. ش۱ (۷۳). صص۱۲۷– ۱۴۲.
- رابیگر، مایکل (۱۳۸۳). ***کارگردانی مستند***. ترجمهٔ حمیدرضا احمد لاری. تهران: نشر ساقی.
- راودراد، اعظم (۱۳۷۸). «تبیین فیلم و جامعه». ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی***. د۹. ش۲ (۳۴). صص۱۰۴– ۱۲۳.
- _____ (۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری». ***فصلنامهٔ پژوهشگاه فرهنگستان هنر***. س۱. ش۲ (۳۴). صص۶۶– ۹۱.
- رفیعا، بزرگمهر (۱۳۷۵). «سینمای مستقیم». ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی (ویژه‌نامهٔ سینمای مستند)***. ش۲۵. صص۱۴۳– ۱۵۵. تهران: انتشارات بنیاد فارابی.
- ستوده، هدایت‌الله (۱۳۸۹). ***آسیب‌های اجتماعی و جامعه‌شناسی انحرافات***. چ۲۱. تهران: آوای نور.
- صابری اسفید واجانی، محسن و دیگران (۱۳۸۹). «بررسی فراوانی عوامل مرتبط با خانه‌گریزی دختران فراری ارجاع داده‌شده به یکی از مراکز پزشکی قانونی استان تهران». ***فصلنامهٔ پزشکی قانونی***. د۱۶. ش۱ (۵۷). صص۱۴– ۲۰.
- عادل، شهاب‌الدین (۱۳۷۹). ***سینمای قوم‌پژوهی***. تهران: نشر سروش، انتشارات صدا و سیما: کانون اندیشه، ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.
- مرلاک جکسون، کتی (۱۳۸۵). ***تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی، تحلیل جامعه‌شناسی فرهنگی***. ترجمهٔ بابک تبرائی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Archive of SID

www.SID.ir

- میران‌بارسام، ریچارد (۱۳۶۲). ***سینمای مستند***. ترجمهٔ مرتضی پاریزی. فیلم‌خانهٔ ملـی ایـران. تهران: ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی.
- نفیسی، حمید (۱۳۵۷). ***فیلم مستند***. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹). ***مقدمه‌ای بر فیلم مستند***. ترجمهٔ محمد تهامی‌نژاد. تهران: مرکز گسـترش سینمای مستند و تجربی.
- Alexander, Victoria (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Ed. 1. Blackwell Publishing.
- Jarvie, Ian Charles (1998). *Towards a Sociology of the Cinema*. London: Routledge.
- Jensen, Gray F. (1972). "Parents, Peer and Delinquent Action A Test of the Differential Association Perspective". *American Journal of Sociology. No. 87(3)*. Pp. 562-575.
- Marontate, Jan (2007). "Art and the State: The Visual Arts in Comparative Perspective; Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms". *International Sociology. 22 (2)*. Pp. 251-255. Published by Sage. www.alef.ir (1388/9/16).
- www.jahannews.com (1388/2/6)
- www.farsnews.com (1388/9/17)

Archive of SID

www.SID.ir