

نقش تصویر در روایت مسائل اجتماعی ایران: گزارش یک تجربه^۱

اعظم راودراد^۲ کیوان کریمی^۳ احمد مرادی^۴

تاریخ دریافت: ۸۸/۱۱/۶ تاریخ پذیرش: ۸۹/۸/۱۱

چکیده

در این مقاله با استفاده از یک تجربه در حوزه سینمای مستند، نقش مثبت تصویر در روایت‌گری موثر مسائل اجتماعی در ایران نشان داده می‌شود. ادعای مقاله این است که بازگویی نتایج تحقیقات در قالب گزارش‌های خشک تحقیقی آکادمیک، افراد زیادی را از دسترسی به آنها و کسب آگاهی‌های اجتماعی لازم محروم می‌کند. در حالی که چنانچه نتایج تحقیقات در قالب تصویر عرضه شوند، علاوه بر تولید اطلاعات مورد نیاز محققین و دانشمندان، به فهم اجتماعی وسیع‌تر موضوع از جانب کنشگران اجتماعی نیز کمک خواهند کرد.

واژگان کلیدی: مسائل اجتماعی، سینمای مستند، ارتباطات تصویری، تحقیق کیفی، روایت

^۱ . این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «مسائل اجتماعی ایران به روایت تصویر» است که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه تهران و پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری انجام شده است و بدین وسیله از این دو نهاد تشکر و قدردانی می‌شود.

^۲ . دانشیار دانشگاه تهران - ravadrad@ut.ac.ir

^۳ . کارشناس علوم ارتباطات اجتماعی از دانشگاه تهران Cinema1385@gmail.com

^۴ . کارشناس انسان‌شناسی از دانشگاه تهران - alef_mim2002@yahoo.com

مقدمه

اهمیت تصویر در جامعه امروز به قدری زیاد است که برخی از نویسندگان ندانستن زبان تصویر را با بی سوادی برابر دانسته‌اند. این زبان در علوم اجتماعی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، زیرا تصویر قادر است ناگفته‌هایی را بیان کند که از عهده بسیاری از نوشته‌ها بر نمی‌آید. در این مقاله تجربه نویسندگان برای استفاده از زبان تصویر، جهت سخن گفتن از یک معضل اجتماعی با نگاه جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی تشریح می‌شود. علاوه بر اینکه یک نمونه عینی از تصاویر ساخته شده با این هدف را تحلیل می‌کند، روشی جدید در مطالعات اجتماعی پیشنهاد می‌کند.

طرح مساله

مساله مقاله حاضر این است که چگونه می‌توان داده‌های تحقیقاتی علوم اجتماعی در باره مسائل جامعه ایران را از کنج کتابخانه‌ها خارج کرده در معرض دید عموم قرار داد، به نحوی که برای آنها نیز، علاوه بر متخصصان علوم اجتماعی، قابل درک باشد. به نظر می‌رسد دانشجویان علوم اجتماعی ذهنیتی به طور غالب انتزاعی از مسائل اجتماعی دارند و شناخت علمی و آماری آنها از مسائل و معضلات جامعه تاثیر احساسی چندانی بر روی خود آنها، مخاطبان نشان و نیز برنامه ریزان و مسئولین اجتماعی ندارد. یافته‌های تحقیقاتی علوم اجتماعی در عمل یا در کتابخانه‌های دانشگاهی یا در قفسه‌های کتاب اتاق روسای موسسات و سازمان های دولتی حبس شده و تاثیراتشان از بالا بردن آمار فعالیت های پژوهشی دانشگاه یا سازمان دولتی فراتر نمی‌رود.

مساله مورد نظر در این مقاله دو بعد مهم را شامل می‌شود. اول اینکه، برای دانشمندان علوم اجتماعی تا چه اندازه مهم است که در دورانی که ارتباطات تصویری بخش اعظم ارتباطات انسانی را شکل می‌دهد با استفاده از زبان تصویر مسائل اجتماعی را شناسایی کنند. سپس به عرصه عمومی جامعه وارد کنند و علاوه بر سایر اندیشمندان این حوزه تاثیرات خود را بر مخاطب‌های غیر دانشگاهی نیز اعمال کند. دوم اینکه نشان داده شود نه تنها امکان چنین امری وجود دارد بلکه برای توسعه علوم اجتماعی در دنیای رسانه‌ای شده کاملاً ضروری به نظر می‌رسد.

بر همین اساس در این مقاله با بیان تجربه تولید تصاویر اجتماعی در قالب یک دوره آموزشی در کلاس ارتباطات تصویری در سال ۱۳۸۶ در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، امکان به کارگیری تصویر در مسائل علوم اجتماعی را تشریح می‌کنیم. از طرف دیگر با تحلیل یکی از اولین فیلم‌های مستند اجتماعی با عنوان نانوک شمال ساخته فیلمساز معروف فلاهرتی به عنوان یک نمونه حرفه‌ای و نیز یکی از فیلم‌های مستند اجتماعی با عنوان " طلاق و تاثیر آن در خانواده " به عنوان یک نمونه دانشجویی که بر مبنای همین دیدگاه ساخته شده است، نشان می‌دهیم که این تجربیات تا چه اندازه موفقیت آمیز بوده است.

مبانی نظری

اهمیت تصویر در دنیای امروز روز به روز بیشتر می‌شود. همان طور که میرزوئف (۲۰۰۰) می‌گوید، زندگی جدید روی صفحه تلویزیون و پرده سینما رخ می‌دهد. کار و استراحت هم به طور روزافزون در اطراف رسانه‌های تصویری متمرکز شده است. بنابراین تجربه بشر امروز بیش از همیشه تصویری و مصور است، از تصاویر ماهواره گرفته تا تصاویر داخلی بدن انسان. در چنین فرهنگی و در عصر صفحه تصویری، نقطه دید اهمیت اساسی دارد (ص ۱). این نقطه دید از کجا حاصل می‌شود؟ از نظر نویسندگان این مقاله به دو منبع می‌توان اشاره کرد، اول تجربیات انضمامی زندگی روزمره و دوم مطالعات علمی انتزاعی در حوزه علوم اجتماعی. اما منبع دوم تنها در صورتی می‌تواند نقطه دید حاصل از مطالعات انتزاعی را در دایره بزرگتر مخاطب عام گسترش دهد که از وسایل ارتباطی تصویری برای شناسایی و بیان آن استفاده کند.

اما دلیل این مقدار تاکید بر ضرورت به کارگیری تصویر جهت ارتباط با مخاطب علوم اجتماعی چیست؟ میرزوئف در پاسخ به این سوال به چرخش بصری در عصر پست مدرن اشاره می‌کند. وی معتقد است "در حالی که رسانه‌های متفاوت را تا کنون به صورت مستقل مورد مطالعه قرار داده ایم، امروز نیاز داریم که جهانی شدن پست مدرن امر بصری را به عنوان زندگی روزمره را تفسیر کنیم. منتقدین از رشته‌هایی متنوع، از تاریخ هنر گرفته تا فیلم، مطالعات رسانه‌ای و جامعه شناسی، شروع به تشریح این حوزه جدید تحت عنوان فرهنگ تصویری کرده‌اند" (ص ۳). وی سپس تاکید می‌کند که "فرهنگ تصویری با رویدادهای بصری

ارتباط دارد که مصرف کننده در ارتباط متقابل با تکنولوژی بصری، در آنها اطلاعات، معنا یا لذت راجستجو می‌کند" (همان).

از نظر میرزوف در حالی که فرهنگ چاپ همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد، اما در فرهنگ پست مدرن، شیفتگی به امر بصری در مقابل فرهنگ مدرن قرار می‌گیرد. در این فرهنگ هر چه بصری تر باشد، پست مدرن تر هم هست. اگر در دوره مدرن تصور می‌شد که دیدن باور کردن است، در این غلبه تصویری، دیدن خیلی بیشتر از باور کردن است. دیدن تنها بخشی از زندگی روزمره نیست، بلکه خودش زندگی روزمره است. اینجاست که دو منبع ایجاد کننده نقطه دید در فرهنگ جدید به هم پیوسته و یکی می‌شوند؛ زندگی روزمره و دیدن. میرزوف در نهایت نتیجه می‌گیرد که "فرهنگ تصویری جهان خارج را بازتاب نمی‌کند و اندیشه‌هایی را نیز که در جای دیگری خلق شده‌اند با سادگی دنبال نمی‌کند، بلکه فرهنگ تصویری وسیله تفسیر جهان به شیوه دیداری است" (ص ۴۰). هماهنگ با دیدگاه میرزوف می‌توان گفت مطالعات علوم اجتماعی نیز نوعی تفسیر جهان اما به شیوه نوشتاری است. حال اگر این دو شیوه با همدیگر ترکیب شوند، می‌توان انتظار داشت که امکان شکل‌گیری تفسیر عمیق تری از جهان نیز به وجود آید. تفسیری که هم متخصصان و هم مخاطب عام و افراد حاضر در جریان زندگی روزمره را تحت تاثیر قرار دهد.

نکته دیگری که نتیجه‌گیری بالا را تایید می‌کند، مباحث موجود درباره اهمیت و لزوم آموزش سواد بصری برای مخاطب است. داندیس (۱۳۶۷) در مقدمه کتاب مبادی سواد بصری می‌گوید "همان طور که افراد بدون آنکه قصد داشته باشند شاعر یا نویسنده‌ای توانا باشند در یادگیری زبان فراتر از حد محاورات روزمره خود می‌روند و کم و بیش به آموختن زبان خود می‌پردازند، باید در یادگیری زبان تصویری نیز از حد موهبت طبیعی توانایی دیدن و تشخیص بصری خود فراتر روند و همان طور که دستور زبان و انشا و املا را می‌آموزند، به آموختن اصول و عناصر اولیه بصری نیز بپردازند" (ص ۷). این مطلب نشان دهنده نقش تولید کنندگان تصویر و فرهنگ تصویری در آموزش و ارتقاء فرهنگ بصری مخاطب نیز هست.

داندیس همین طور تاکید می‌کند که "امروز نیروی فرهنگی و جهانی سینما، عکاسی و تلویزیون در شکل بخشیدن به تصویر انسان از خود، ضرورت آموزش سواد بصری را شدت بخشیده است. این آموزش هم برای برقرار سازندگان ارتباط بصری لازم است و هم برای بینندگان آثار آنها" (ص ۱۵). سپس وی از مولی‌نی استاد باوهاوس نقل می‌کند که در سال

۱۹۳۵ گفته بود "در آینده بی سواد فقط کسی نیست که قلم را نمی‌شناسد، بلکه کسی که دستگاه عکاسی را نمی‌شناسد هم بی سواد محسوب می‌شود" (همان). بنابراین اگر سواد بصری بخشی از سواد به معنای عام آن باشد، دیگر دلیلی ندارد که محققان علوم اجتماعی خود را در دایره تنگ سواد نوشتاری محصور کرده و از امکانات جدید برقراری ارتباط و اشاعه نتایج یافته‌های علمی استفاده نکنند.

در دهه‌های گذشته، محققان علاقه‌مند به فرهنگ و زندگی اجتماعی در ترسیم خط جدا کننده میان تحقیق اجتماعی و آثار مستند، خصوصاً عکاسی اجتماعی و فیلم مستند اجتماعی دچار آشفتگی شده بودند. در این بین می‌توان به دو دسته موافق و مخالف به کارگیری تصویر در علوم اجتماعی اشاره کرد. موافقان خود متشکل از برخی از دانشمندان حوزه علوم اجتماعی و نیز برخی از سازندگان فیلم و عکاسان هستند. علمای موافق در حوزه علوم اجتماعی، آثار مستند تصویری را به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزار تکمیل‌کننده آثارشان پذیرفتند. هنرمندان موافق نیز، علوم اجتماعی را به عنوان یک مبنا و بنیان با ارزش در مراحل ساخت آثارشان به حساب آوردند. اما مخالفان نیز خود متشکل از دو گروه هستند. گروه اول برخی دیگر از دانشمندان علوم اجتماعی هستند که این آثار را به علت فقدان عمق و دقت کافی و یا به علت بی‌اعتنایی به نظریه‌های اجتماعی در مقابل تولید تصویرهای هنری به کلی از حوزه مطالعاتشان کنار گذاشتند. گروه دوم هم تصویر سازانی دیگر هستند که تئوری‌ها و نظریه‌های علوم اجتماعی را بیش از حد انتزاعی و خارج از زندگی اجتماعی یافته و آنها را به عنوان مفاهیمی غیر ضروری به کلی رد کردند.

استفاده از زبان تصویر در علوم اجتماعی را می‌توان تلاشی در جهت خلق دانشی جدید درباره فرهنگ و زندگی اجتماعی، به مدد بکارگیری روش جمع‌آوری نظام‌مند و تحلیل شواهد حسی و دیگر فرم‌های جمع‌آوری داده‌های جهان واقعی دانست. با ارائه چنین تعریفی، این گونه از تحقیقات اجتماعی از یک سو از حوزه مرسوم آثار آکادمیک علوم اجتماعی و نیز از دایره آثار مستند حرفه‌ای خارج می‌شوند که با دیدگاه غالب و تنگ‌نظرانه خود تحقیقات علمی را به اجبار با داده‌های کمی همراه می‌دانند. از سویی دیگر این روش تحقیقاتی، با ادعای برخی از فیلم‌سازان مستند که معتقدند انتخاب موضوع اجتماعی، دید هنری و مهارت تکنیکی به خودی خود در به وجود آوردن یک اثر علمی کافی است در تضاد است.

در این مقاله گزارشی از تجربه ترکیب روش های علوم اجتماعی با روش های مستند سازی در حوزه مسائل اجتماعی ایران ارائه می شود. هدف از ارائه این گزارش تأیید و تقویت موضع موافقان استفاده از تصویر برای عمق بخشی به توصیف و تحلیل مسائل اجتماعی است که با روش های خاص تحقیقی علوم اجتماعی شناخته می شوند. این به منزله پیشنهاد روشی است که در آن محقق ابتدا با استفاده از روش های علوم اجتماعی و نیز ابزار علمی و تکنولوژیک جمع آوری اطلاعات، شناخت و آگاهی لازم را از موضوع تحقیق خود بدست می آورد و سپس در مرحله بعد برای بیان نتایج و یافته های خود از روش های دیگری به غیر از نوشتن گزارش تحقیقاتی، مقاله یا کتاب استفاده می کند. روش بیان تصویری یافته های علمی، که به نظر می رسد می تواند علاوه بر مخاطب خاص و محققین علوم اجتماعی و علاقمندان آثار بصری، مخاطب عام بیشتری را نیز جذب کند و بنابراین دایره شناخت حاصل از علم را نزد مخاطبان خود افزایش دهد. در قسمت بعدی با مقایسه دو روش علوم اجتماعی و مستند، سعی می کنیم روش ترکیبی مورد نظر خود را با ارائه مثال های عملی، توضیح دهیم.

روش شناسی

تاریخچه فیلم اتنوگرافیک به صورتی تنگاتنگ با تاریخ مردم نگاری (اتنوگرافی) و تاریخ سینما پیوند خورده است و این تاریخ ها به گونه ای عجیب با یکدیگر هم پوشانی داشته اند، سینما و مردم نگاری در یک زمان زاده شدند اما گاه به یکدیگر توجه داشته و گاه بی اعتنا بوده اند. (فکوهی، ۱۳۸۷)

محققان اولیه علوم اجتماعی فیلم های اتنوگرافیک را به مثابه ای ابزاری در امتداد تحقیقات اجتماعی خود در نظر می گرفتند. فرانس بوآس (بنیان گذار مطالعات میدانی)، ماگارت مید و گرگوری باتسون^۱، فیلم های کوتاه و توصیفی را از سوژه های مورد مطالعه خود تهیه کردند. برای دهه های متمادی، موسسه گاتینگن برای فیلم های علمی در آلمان^۲ مسئولیت حمایت مالی از فیلم های پنج دقیقه ای که به همراه متن های کوتاه درباره نحوه ساخت هر فیلم بود را بر عهده داشت. امروزه، آرشیو فیلم های اتنوگرافیک در کشورهای مختلف جهان وجود دارد. با

¹ Gregory Bateson

² Göttingen Institute for Scientific Films

این حال وجود چنین آرشیوهایی، سوالاتی را به وجود آورده که معمولا برای سازندگان این فیلم‌ها در هنگام ساخت آنها مطرح نبوده است.

از سی سال گذشته با پی‌ریزی رشته‌هایی همچون «انسان‌شناسی تصویری» و «جامعه‌شناسی تصویری» به کارگیری تصویر به عنوان یک روش در تحقیقات اجتماعی شکل جدی‌تری به خود گرفته است. جان کولیر^۱ و کتاب او «انسان‌شناسی تصویری: عکاسی به مثابه یک روش تحقیقاتی» (۱۹۶۷) نقش مهمی در رویکرد دوباره به عکس و فیلم به عنوان ابزارهای تحقیق داشته است. او در کتاب خود به این امر می‌پردازد که چگونه عکاسی می‌تواند فرهنگ و زندگی اجتماعی را به شکلی ماندگار و بصری^۲ به ثبت رسانده و تحقیقات اجتماعی را از طریق «استنباط بصری» عمق بخشد. جان کولیر با استدلال‌های روشن مشخص می‌کند که «این گونه از تولید تصویر می‌بایست سیستماتیک، پیش‌بینی شده و با دسته‌بندی مشخص با بهره‌گیری از مدل‌های تحقیق اجتماعی مرسوم همگام باشد تا به ابزاری درخور در حوزه علوم اجتماعی تبدیل شود» (کولیر، ۱۹۶۷، ص ۹۶).

مطالعات مستند به شکلی گسترده از تصاویر ثبت شده بهره می‌برند تا نشان دهند یک فرهنگ و یا اجتماع انسانی در یک زمان و مکان مشخص چگونه است. این گونه از تصاویر در جایگاه خود گونه‌ای از اطلاعات را فراهم می‌آورند که به سختی می‌توان آنها را در فرم متنی ارائه داد. این مسئله نه تنها به دلیل غنای نهفته در تصاویر حائز اهمیت است، بلکه نحوه انتخاب تصاویر و نظرگاه تولیدکننده اثر مستند اجتماعی، واکنش‌ها و نحوه رویارویی ما با این فرم از ارائه تحقیق اجتماعی را هم می‌تواند به آزمون بگذارد.

هم محققان اجتماعی و هم خوانندگان این حوزه اغلب زمانی به تولیدات تصویری مربوط به فرهنگ و زندگی اجتماعی اعتماد می‌کنند که بر پایه مشاهدات دقیق و با جزئیات شالوده‌ریزی شده باشند. این مشاهدات تنها زمانی در خور توجه خواهند بود که با ارائه جزئیات مراحل تولید یک اثر و نیز تحلیل فرد تولیدکننده به مخاطبانش همراه باشد. به همین دلیل برای جلوگیری از به چالش کشیدن اعتبار یک فیلم یا عکس مستند، تولیدکننده اثر تلاش می‌کند تا نه تنها شرحی از چگونگی ساخت اثرش برای مخاطبان فراهم آورد بلکه گزارشی از

^۱ - John Collier

^۲ - visual

افراد و یا محیطی که تحقیقات و اثر مستند بر پایه‌ی آن ساخته می‌شود را ارائه کند. به همین دلیل به گفته جان واگنر^۱ "تولید کنندگان تصویر مستند اجتماعی توجه بیشتری به چالش «ثبت» شواهد و داده‌های تحقیقاتی دارند تا دیگر محققان آکادمیک علوم اجتماعی" (واگنر، ۲۰۰۴، ص ۳۰).

جنبه برجسته‌ای که می‌توان به روشنی در آثار مستند اجتماعی دید، نحوه ارائه این آثار و نیز دامنه مخاطبان آنهاست. تولید کنندگان فیلم و عکس اجتماعی جدا از دقت نظر به جنبه‌های زیبایی شناسانه آثارشان، به چگونگی مخاطب قرار دادن تعداد بیشتری از افراد اجتماع و نیز فهم واکنش مخاطبان به آثار هنری شان توجه می‌کنند. با به کارگیری ابزار تصویری در حوزه فرهنگ و اجتماع می‌توان هم به ابزارهای بیشتری برای جمع آوری اطلاعات دست یافت و هم نتیجه تحقیقات اجتماعی را به روش‌های مختلفی ارائه کرد. یک کار مستند می‌تواند جدای از به نمایش درآمدن در محافل علمی به نمایش عمومی نیز برسد. این در حالی است که اکنون مقالات و کتاب‌های علمی علوم اجتماعی تنها در دایره محدودی از مخاطبان که همان دانشگاهیان و دانشجویان هستند باقی می‌ماند. از سویی دیگر، یکی از تفاوت‌های عمده، نحوه به کارگیری نظریات علوم اجتماعی در فیلم‌های مستند اجتماعی است. دخیل ندانستن زیاد از حد نظرات علوم اجتماعی به عنوان راهنمای کارهای تحقیقاتی باعث می‌شود تا فیلم سازان علیرغم جذب دایره بزرگتری از مخاطبان عام، از مورد توجه و تحلیل قرار گرفتن آثارشان توسط مخاطبان دانشگاهی محروم بمانند.

علاوه بر این، ارائه تصویر باعث می‌شود تا راه برای تفسیرهای متعدد باز باشد و جنبه‌های هنری یک فیلم و دانش تولید شده در آن ادغام شوند. این مهم در عصری که تصویر هر چه بیشتر جایگاه خود را در بین محققان و مخاطبان آنها باز کرده است، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. جدول زیر دو روش غالب در علوم اجتماعی و مطالعات مستند را با هم مقایسه می‌کند.

^۱ - John Wagner

موضوع مقایسه	علوم اجتماعی	مطالعات مستند
هدف	توسعه دانش و فهم جدید فرهنگ و زندگی اجتماعی از طریق جستجوی علمی و آثار آکادمیک	توسعه دانش و فهم جدید فرهنگ و زندگی اجتماعی از طریق جستجوی علمی و نمایش عمومی
طرح پژوهش	استدلال روشن به واسطه طرح مشخص و از پیش تعیین شده، شامل استدلال قیاسی برای پیوند دادن پرسش ها با منابع داده‌ها، شناسایی استراتژی های تحقیق و غیره. با تاکید بر آزمایش ایده‌ها از طریق محدود کردن مورد های مطالعاتی و جدا سازی علایق شخصی از منطق استدلالی که در تحقیق به کار گرفته می‌شود.	توجه نکردن زیاد به طرح تحقیق، محدود نبودن به سوال های از پیش طراحی شده و منابع تحقیقاتی و غیره. تاکید بر جستجو، بررسی و آزمون پدیده‌ها، مردم و مکان ها و محدود نکردن ایده تحقیق. ترکیب علایق شخصی و منطق تحلیلی حاکم بر اثر
منابع جمع آوری داده‌ها	مشاهده مستقیم، مصاحبه و ارائه شرحی از میدان، ابزارهای یافت شده، به همراه پیمایش، تحلیل کلی داده‌ها.	مشاهده مستقیم، حضور در میدان و مصاحبه، ابزارهای یافت شده در میدان
جمع آوری داده‌ها	تاکید بر جمع آوری داده‌ها به حدی که نیازهای مشخص شده در طرح تحقیق بر آورده شود. مطالعه یک نمونه بزرگ به یک مشاهده عمیق و با جزئیات ترجیح داده می‌شود.	توجهی ویژه به ثبت چالش ها. ترجیح بر نمایش یک مستند توصیفی از داده‌ها. مشاهده عمیق و با جزئیات بر مطالعه یک نمونه بزرگ ترجیح داده می‌شود.
تحلیل داده‌ها	در نظر قرار دادن گزارشات و مشاهدات در تحقیقات قبلی، استفاده سیستماتیک از استراتژی های تحلیلی، تحلیل ها به داده‌های یافت شده محدود می‌شوند.	ادغام با موضوع تحقیقاتی، توجه ویژه به پیوسته بودن و مشخص بودن تصاویر از طریق اتخاذ کردن استراتژی های مختلف تحلیلی، محدود نبودن به داده‌های یافت شده.
نحوه ارائه	ارائه اثر بعد از تعمق و تحلیل داده‌های یافت شده. تمرکز بر استانداردهای مرسوم در نحوه ارائه اثر، اهمیت ارائه خلاصه، بدنه تحقیق و چگونگی تحلیل	توجه زیاد به فرم ارائه اثر، ایده‌های زیبایی شناسانه، توجه به واکنش مخاطبان به اثر، اهمیت چگونگی روایت و ترکیب هنرهای مختلف در تلاش برای بهتر ارائه دادن اثر
مخاطبان	ارجحیت محققان متخصص در حوزه علوم اجتماعی و نیز علاقه به جذب کردن مردم خصوصا سیاست مداران	ارجحیت مردم و علاقه مندان به هنر و نیز علاقه به جذب متخصصان اجتماعی (سیاست مداران، محققان و نیز اجتماعی که در اثر به تصویر کشیده شده است).
تولید دانش جدید	دانش جدید به مثابه ادامه، مکمل یا جایگزین تئوری های مرسوم علوم اجتماعی	دانش جدید به مثابه تصاویر، مفاهیم و چشم اندازی که برای عموم مردم و نیز اجتماعی که به تصویر کشیده شده‌اند نو باشد.
جایگاه نظریه	تاکید بر فرضیه‌هایی که در حوزه ی مطالعاتی علوم اجتماعی قرار گرفته و مقایسه با نظریه‌های موجود	تاکید بر ایده‌ها و عقایدی که در رسانه‌ها و گفتمان های عمومی حضور دارند.

جدول شماره ۱: دو مدل از تحقیقات علمی در حوزه ی علوم اجتماعی (ماخذ واکتر، ۲۰۰۴، ۳۷)

جدول واگنر را می‌توان مقایسه میان تحقیقات کمی و پیمایشی با تحقیقات کیفی و عمقی نیز دانست. در ستون مربوط به روش علوم اجتماعی، شواهد مثال بیشتر نشان دهنده بدست آوردن تصویری کلی از موضوع مطالعه است در حالی که ستون مربوط به مطالعات مستند به کیفیت بیان یافته‌ها و تاثیرگذاری آنها بر مخاطب بیشتر توجه دارد. در روش ترکیبی مورد نظر این مقاله هر دو روش به صورت مکمل همدیگر به کار گرفته شده‌اند. بدین ترتیب که ابتدا محققان با انجام تحقیقات مختلف علوم اجتماعی به شناختی کلی از موضوع مطالعه خود رسیدند و سپس با گردآوری اطلاعات بصری و ساخت فیلمی مستند یافته‌های خود را به روش تصویری به نمایش گذاشتند. اما نکته اینجاست که در گزارش یافته‌های تحقیق و به تناسب تاکید مقاله بر شیوه نمایش یافته‌های تحقیقاتی، در مقاله حاضر تنها به چگونگی نمایش یافته‌های تحقیقاتی به وسیله تصویر اکتفا می‌شود.

نانوک شمالی، نمونه ای تاریخی از فیلم مستند قوم نگارانه

در توضیح کارآیی و اهمیت روش فوق، در اینجا به تحلیل یکی از فیلم های حرفه ای مستند معروف تاریخ سینما می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که این فیلم چگونه نه تنها آگاهی مخاطب به معنای اطلاع از خصوصیات موضوع را افزایش داد، بلکه شناختی حسی و نزدیک به تجربه شخصی نیز از موضوع به مخاطب عرضه کرد که تا قبل از آن برایش قابل دسترسی نبود. فیلم های مستند در زمره اولین فیلم هایی بودند که در تاریخ سینما به تصویر کشیده شدند. انواع این فیلم ها که عمدتاً در همان سال های اولیه تاریخ سینما به منصفه ظهور رسیدند عبارتند از مستند واقعه نگار، سینمای سیاحتگر، مستند گزارشگر، مستند تصویرگر، مستند اجتماعی، مستند تبلیغی، مستند محاکمه کننده، واقعگرای نو و مستند علمی، مستند شاعرانه، مستند تاریخ نگار، مستند قوم نگار، مستند حیثیت آور، مستند بیواسطه، مستند حقیقت جو، مستند معترض، مستند ستیهنده و مستند ویدئویی (نفیسی، ۱۳۵۷). هر کدام از انواع مستند هدف معینی را دنبال می‌کنند و علوم مختلف با توجه به نیازشان می‌توانند از این شیوه‌های نمایش یافته‌هایشان بهره ببرند.

در حوزه علوم اجتماعی، می‌توان گفت مستند های واقعه نگار، سیاحتگر، گزارشگر، اجتماعی، تاریخ نگار و قوم نگار بیش از بقیه در این حوزه کاربرد دارند. یکی از فیلم های مستند معروف تاریخ سینما فیلم نانوک شما ساخته فلاهرتی است. نفیسی (۱۳۵۷) از این

مستند در دو حوزه مستند سیاحتگر و مستند قوم نگار سخن گفته است. این فیلم نقطه آغاز فیلم‌هایی دانسته شده است که واقعیت زندگی مردمی ناشناخته از سرزمین‌های دور را در قالب تصویر به جوامع پیشرفته وقت معرفی کرده است. به همین دلیل در این قسمت از مقاله برای نشان دادن اینکه استفاده از تصویر برای شناساندن جوامع و گروه‌های اجتماعی ریشه در تاریخ سینما دارد، به معرفی و تحلیل فیلم نانوک شمال می‌پردازیم.

در فاصله سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۴۸، رابرت فلاهرتی هشت فیلم مستند ساخت که از میان آنها نخستین فیلم او از همه شناخته شده تر است: نانوک شمالی (۱۹۲۲). اهمیت اجتماعی این فیلم برای بحث ما از این جهت است که برای اولین بار مردم دنیا به جای خواندن و مطالعه کردن در باره اسکیموها و شیوه زندگی آنها، که صرفاً جنبه اطلاعاتی دارد، آنها را مشاهده کردند و در صحنه‌های مختلف فیلم با احساسات ایشان همراه شدند. شناختی که علاوه بر جنبه اطلاع‌رسانی، با جنبه‌های هنری و احساسی نیز همراه بود. این فیلم از این نظر در فعالیت فیلم‌سازی فلاهرتی اهمیت دارد که نشان‌گر شیوه فیلم‌سازی او و نگاهش به مفهومی به نام واقعیت است. از دیگر جنبه‌های قابل ملاحظه و درعین حال بحث‌انگیز فیلم نانوک در تاریخ سینمای مستند پیشگامی آن در کاربرد فنون روایی سینمای داستانی برای به تصویر کشیدن موضوعات زندگی واقعی بود.

فلاهرتی از همان آغاز نانوک سعی در بازسازی واقعیت دارد. نخستین تصاویر نانوک او را درنمای درشت و از روبرو نشان می‌دهند که به دوربین می‌نگرد. دومین نمای فیلم نیلا همسر او را نشان می‌دهد. بازنمایی این دو شخصیت در همان آغاز فیلم، نشان از وجود میزانشنی مشخص دارد. کمی بعد نانوک را می‌بینیم که پارو زنان به ساحل می‌رسد. تمام اعضا خانواده و سگش از قایق پیاده می‌شوند. این پلان ساکن که خروج آدم‌ها و حیوانات از قایق و پانهادنشان به ساحل را نشان می‌دهد، آشکارا لحنی طنزآمیز به این صحنه می‌بخشد. زیرا قایق در نگاه نخست بس کوچک است و بیننده انتظار ندارد این همه آدم از درون آن بیرون بیایند.

فلاهرتی برای گسترش داستان و روایت کردن زندگی و سرگذشت نانوک، وقایع و رخداد‌های دیگری را در چارچوب فیلم می‌گنجاند که بیشتر وجهی داستانی دارند. بدینسان واقعیت فیلم نانوک از همان آغاز وجهی پیش‌پرداخته به خود می‌گیرد. به عنوان مثال زنان مختلفی که در این فیلم در کنار نانوک دیده می‌شوند نشان می‌دهند که او بیش از یک همسر دارد. اما بیننده تنها نیلا را همچون همسر قهرمان فیلم بازشناسی می‌کند. تماشاگر فیلم فلاهرتی

با نگره مدرن خود چه بسا از دیدن دو زن در کنار نانوک شگفت زده شود. از این رو فلاهرتی تصمیم می‌گیرد حضور نیلا را در فیلم برجسته تر سازد.

این نوع نگاه، فلاهرتی را به مشارکت دادن موضوع ها در روند شکل گیری فیلم واداشته است. از این رو بسیاری از صحنه‌ها با هماهنگی و پیش آگاهی شخصیت ها به تصویر در آمده‌اند. این موضوع به وضوح در سکانس شکار فیل دریایی آشکار است. این سکانس که از سوی نانوک و دوستانش سراسر برای این فیلم بازسازی شده نشان دهنده یک شیوه شکار سنتی است که در زمان ساخت این فیلم در سال ۱۹۲۲ کاملاً از میان رفته بود.

همان طور که نفیسی (۱۳۷۵) می‌گوید «فلاهرتی در این فیلم بر خلاف بسیاری از فیلم های سیاحتی دیگر آن زمان (مانند علفزار)، به نمایش سطحی زندگی بسنده نمی‌کند، بلکه سعی دارد که زندگی و تلاش واقعی اسکیموها را، آن طور که واقعا هست، به تماشاگر نشان دهد؛ و این کار را نیز از دیدگاه خود افراد بومی انجام می‌دهد» (ص ۵۲). بنابراین برای رسیدن به عمق زندگی، فلاهرتی روش متفاوتی را برای ساخت فیلم مستند خود به کار می‌گیرد که در آن به نوعی دستکاری در واقعیت و داستانی کردن آن برای رسیدن به هدف یعنی شناخت بهتر از واقعیت است. همان طور که نفیسی هم می‌گوید «به هر صورت، مهم هدف سینماگر است. دخل و تصرف در واقعیت، اگر به شناخت و نشان دادن بهتر آن بینجامد، لازم است و جزء مسئولیتهای سینماگر مستند به شمار می‌رود» (همان).

به عنوان مثال در یکی از سکانسها که به تمامی برای فیلم بازسازی شده نانوک را می‌بینیم که به فروشگاه تاجر سفید پوست می‌رود و در آنجا نخستین بار از تجربه ضبط و پخش صدای خود بر روی گرامافون به حیرت می‌افتد. سپس صفحه گرامافون را برداشته و با شگفتی آن را گاز می‌زند.

سکانس برپاکردن ایگلو یا خانه یخین اسکیمو نیز سکانسی است که دستکاری‌های فلاهرتی را به خود دیده است. او در یادداشتهای خود اشاره می‌کند که اندازه واقعی ایگلوهای اسکیموها باعث می‌شد تا این سازه در فیلم او بسیار کوچک به نظر رسد. او از نانوک و خانواده اش دعوت کرد تا ایگلو دیگری دو برابر بزرگ تر از حد معمول بسازند. این کار به او همچنین امکان می‌داد تا از نور طبیعی محیط به هنگام فیلم برداری بهره برد. می‌توان گفت که فلاهرتی با این تصمیم، دکوری چون دکور فیلم های داستانی در محیط قطب بنا کرده است.

سکانس شکار فک نیز که پیش از آخرین سکانس فیلم جای گرفته به خوبی نشان‌گر مبادله‌ای میان تاثیر حقیقت و عناصر داستانی است.

خود فلاهرتی انگیزه‌اش را به نشان دادن راه و رسم گذشته مردمان بومی چنین بیان می‌کند: «آنچه می‌خواهم نشان دهم، عظمت و اصالت شخصیت پیشین این مردم است، قبل از اینکه سفیدپوستان شخصیت آنها را در هم شکسته و آنها را از بین برده باشند. انگیزه من در ساختن نانوک از احساسی که من نسبت به این مردم داشتم و از حس تحسین من نسبت به آنها سرچشمه می‌گرفت. من می‌خواستم آنها را به بقیه بشناسانم» (به نقل از نفیسی، ۱۳۵۷، ص ۵۵). با استفاده از آخرین جمله این نقل قول می‌توان گفت شناخت و شناساندن جوامع و گروه‌های اجتماعی مختلف به واسطه ابزارهای تصویری قدمتی به اندازه خود تاریخ سینما دارد، اما ترکیب این روش با روشهای علوم اجتماعی می‌تواند میزان کارایی و اثر گذاری هر دو رشته یعنی علوم اجتماعی و فیلم مستند را افزایش دهد.

گزارش تجربه

ایده برپایی کارگاه^۱ آموزشی با موضوع سینمای مستند و علوم اجتماعی به سابقه گسترش جشنواره‌های مستند و نمایش آثار در دانشکده علوم اجتماعی بر می‌گردد. هدف از برگزاری دوره، مشارکت دادن مستقیم دانشجویانی بود که در حوزه علوم ارتباطات اجتماعی دیدگاه نظری خود را نسبت به امور یافته بودند و می‌خواستند با استفاده از سینمای مستند، به عنوان نزدیکترین رسانه تصویری به دانش علوم اجتماعی به مسائل پیرامون خود نزدیک شده و با کنکاش در محیط اجتماعی، دانش عملی علوم اجتماعی و قوه ارتباطی خود با افراد و رسانه سینما را بیازمایند.

ابتدا بعد از آموزش اصول و مبانی ایده و طرح در سینمای مستند از دانشجویان خواسته شد تا آنان نیز ایده‌های خود را طرح کنند. جلسه بعد به بررسی طرح‌های دانشجویان و اصول کلی درباره سینمای مستند اختصاص داده شد و جهت استفاده از تجربیات مستندسازان در طول ۳ جلسه از همایون امامی مستند ساز و مدرس و نویسنده کتاب‌های نظری درباره سینمای مستند دعوت به عمل آمد.

^۱ - Workshop

امامی در طول این جلسات به بررسی و بحث پیرامون مبانی کلی سینمای مستند پرداخت که این توضیحات با نمایش آثار مستند و تحلیل آنها توسط خود دانشجویان همراه بود. سپس از دانشجویان خواسته شد با توجه به طرح خود به تحقیق کتابخانه‌ایی و در نهایت به مشاهده و مطالعه میدانی بپردازند و نتایج را در کلاس مطرح کنند. در طی این جریان با بررسی کارهای انجام شده دانشجویان و میزان علاقه شخصی و درگیری ذهنی با موضوع از بین دانشجویان کلاس، ۲۰ نفر انتخاب شدند. این تعداد نیز با مشخص کردن یک موضوع مشترک که متناسب با کارهای تحقیقی آنها بود به ۵ گروه تقسیم شدند.

در هر گروه، به تناسب علاقه افراد، مسئولیت کارگردانی، تصویر برداری، صدا برداری، فیلمنامه و تحقیق بر عهده یک نفر گذاشته شد. جهت آشنایی کلی افراد با این وظایف، یک کارگاه تخصصی یک روزه با موضوع ابزار شناسی و آشنایی کلی با امکانات فیلمبرداری ویدئویی برگزار شد. سپس دانشجویان با نوشتن فیلمنامه و مراحل اجرایی ایده شامل مکان های فیلمبرداری و تعیین شخصیت ها، آماده حضور در محل و تصویر برداری شدند. هر گروه به مدت ۳ روز می‌توانست امکانات دوربین و صدا را در اختیار داشته باشد. در تمامی روزهای تصویر برداری مدرس و مدیر کارگاه نیز جهت رفع اشکالات فنی و کمک فکری به گروه‌ها حضور داشت.

گروه اول با موضوع بیماری ام. اس. پس از انجام تحقیق کتابخانه‌ای در این زمینه به سراغ افراد بیمار رفتند و با مصاحبه با آنها سعی کردند سبک زندگی و چگونگی رابطه آنها با دنیای پیرامون را نشان دهند. مکان تصویر برداری این گروه آسایشگاه خیریه کهریزک بود.

گروه دوم با موضوع زنان و مشکلات طلاق، پس از انجام تحقیق کتابخانه‌ای به سراغ زنان مطلقه رفتند و سعی کردند مشکلات بعد از طلاق را بررسی کرده و رابطه زنان مطلقه با افراد و جامعه و محیط زندگی آنها را نشان دهند. دانشجویان این گروه همچنین با کارشناسان نیز مصاحبه کردند. مکان تصویر برداری نیز مجتمع قضایی خانواده شماره ۲ بود.

گروه سوم با موضوع فرش، به مسائل فرش دستی و کسانی که با این صنعت درگیر هستند پرداختند. محور این فیلم تعمیر یا رفوی فرش دست باف بود. این گروه با تصویر برداری از یکی از رفوگران فرش حین انجام کار و مصاحبه با وی مسائل کاری و زندگی این فرد را به تصویر کشیدند. مکان تصویر برداری این فیلم منزل شخصی شخصیت فیلم، واقع در بلوار استاد معین بود که در عین حال محل کار وی نیز محسوب می‌شد.

گروه چهارم با موضوع کودکان کار، سعی کرد مشکلات کودکان کار و آرزوها و شرایط زندگی آنها را در مصاحبه با خود کودکان کار و کارشناسان نشان دهد. این گروه پس از انجام تحقیق کتابخانه‌ای، و کسب موافقت بهزیستی، با یک تیم جمع آوری کودکان کار وابسته به بهزیستی همراه شد و به فیلمبرداری پرداخت. مکان تصویر برداری این گروه خیابان‌های تهران بود.

گروه پنجم با موضوع مرگ، تلاش کرد تا برای درک مفهوم زندگی و مرگ از کودکی تا کهنسالی فیلم مستندی بسازد. فیلمنامه این دانشجویان شامل فیلمبرداری در مکان‌هایی چون بیمارستان و بهشت زهرا بود. در زمان نوشتن این مقاله کار سه گروه اول به اتمام رسیده و سه فیلم مستند فرش (۲۰ دقیقه)، طلاق (۲۰ دقیقه) و بیماری ام. اس. (۳۰ دقیقه) تولید شده‌است که سی. دی. های آن در معاونت پژوهشی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران موجود است.

در ادامه مقاله، برای نشان دادن اینکه چگونه فیلم مستند به عنوان یک رسانه، می‌تواند جایگزین گزارش تحقیق در علوم ارتباطات اجتماعی شود و با این کار توان تاثیر گذاری بیشتری بر نخبگان و مردم عادی داشته باشد، یکی از فیلم های تولید شده تحت عنوان طلاق را توصیف کرده و معانی تولید شده آن را با تحلیل فیلم بیان می‌کنیم.

تحلیل فیلم طلاق

در تحلیل فیلم طلاق از چهارچوب تحلیلی ارائه شده توسط کیت سلبی و ران کاودری در کتاب راهنمای بررسی تلویزیون (۱۳۸۰) استفاده می‌کنیم. در این کتاب تحت عنوان کلی تحلیل نشانه شناسانه، به پنج بعد این تحلیل شامل تحلیل سازه، تحلیل مخاطب، تحلیل روایت، تحلیل رده بندی و تحلیل عوامل تولید اشاره شده‌است (ص، ۲۱). در این مقاله از دو بخش تحلیل سازه، شامل رمزهای شکل گرایانه سازه (صحنه پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیر کلامی، و رمزهای لباس) (ص، ۲۸) و رمزهای فنی (اندازه نما، زاویه دوربین، نوع عدسی، ترکیب بندی، وضوح، رمزهای نورپردازی) (ص، ۳۲)، و تحلیل روایت (توصیف آنچه در روایت رخ می‌دهد، بیان معانی آشکار روایت، کشف معانی تلویحی روایت) (ص، ۴۸) استفاده می‌کنیم.

البته برای جلوگیری از طولانی شدن مطلب، تنها به سکانس هایی اشاره خواهد شد که برای منظور روش شناختی این مقاله روشنگر باشد. موضوع اصلی فیلم ۲۰ دقیقه‌ای طلاق، مشکلات زنان پس از طلاق است. سکانس اول فیلم که در محل مجتمع قضایی فیلمبرداری شده است، در نمایی متوسط، زنی مطلقه را در پیش زمینه نشان می‌دهد. در پس زمینه تصویر ردیف صندلی‌های خالی مشاهده می‌شود که به دری منتهی می‌شود. در این سکانس زنی حدوداً ۴۵ ساله در حال بازگویی ماجرای طلاق خود و مشکلات پس از آن است. این سکانس که حدود ۵ دقیقه طول می‌کشد برش می‌خورد به تصویر همان زن از پشت سر در حالی که کیفی بر دوش دارد. زن در دست خود کیسه زرد رنگی، احتمالاً حاوی پرونده و مدارکش دارد و با گرفتن دست خود به زده‌ها در حال بالا رفتن از پله‌هاست. همزمان با این تصویر ادامه سخنان وی را می‌شنویم.

معانی تولید شده در این سکانس بیشتر در جهت ورود به مطلب است تا مخاطب بداند که موضوع فیلم چیست و سوالاتی در ذهنش ایجاد شود. فضای سالن انتظار مجتمع قضایی که به تصویر کشیده شده به لحاظ بصری سرد و بی‌روح و ناامید کننده است. این فضا تزیینات چندانی ندارد و هیچ نشانه‌ای از زندگی در آن به چشم نمی‌خورد. اگر چه این فضای واقعی مجتمع قضایی است و صحنه پردازی در آن صورت نگرفته است، ولی آن تاثیر احساسی که دیدن آن برای مخاطب دارد، هرگز با ارائه توصیف و آمار و اطلاعات مربوط به طلاق قابل حصول نیست. این کاری است که فیلم مستند از عهده آن به خوبی بر می‌آید.

سکانس دوم شامل تعدادی تصویر از زنان حاضر در سالن انتظار است. اولین تصویر از خانمی حدوداً ۵۵ ساله است که دوربین او را از چهارچوب در به تصویر می‌کشد به طوری که گویی وی در قاب تصویری عمودی حضور دارد. زن، پرونده سفیدی در دست و کیف مشکی بر دوش دارد. تصویر دوم نمایی درشت از یک پای زنانه با کفش و جوراب مشکی است. تصویر بعدی که باز هم از چهارچوب در گرفته شده کاملاً به دو بخش تقسیم شده است. در سمت راست تصویر تنها دیوار کرم رنگ بیرونی اطاق قابل مشاهده است و در سمت چپ با پس زمینه سفید و از نیم رخ در نمایی متوسط و روی صندلی که احتمالاً روبروی قاضی است، خانمی نسبتاً مسن را می‌بینیم که روسری و مانتوی مشکی پوشیده است. این خانم طفلی کمتر از یک ساله را روی پایش نشانده و از پس این دو در پس زمینه تصویر زن جوانی که به این دو نگاه می‌کند و در کنار خانم مسن نشسته است به سختی دیده می‌شود. در بالای سر آنها

نیز روی دیوار ساعت سفید رنگی نصب شده که در زمینه آن ترازوی عدالت و آرم جمهوری اسلامی ایران نقش بسته است.

در این سکانس با استفاده از انواع رمزهای شکل‌گرایانه سازه و رمزهای فنی، نماهای معینی انتخاب شده که می‌تواند علاوه بر تولید معانی آشکار، به آنها جنبه نمادین داده و معانی ضمنی زیادی نیز تولید کند. در این سکانس که مجموعاً به یک دقیقه هم نمی‌رسد زنانی از قشرهای مختلف اجتماعی و از سنین مختلف به تصویر کشیده می‌شوند که نشان‌دهنده گسترش مشکل طلاق در میان اقشار مختلف جامعه است. از طرف دیگر وجود مادران زنان خواهان طلاق و نیز فرزندان آنها نشان‌دهنده افراد دیگری است که سرنوشتشان با سرنوشت زنان مطلقه گره خورده است. این خود بعد عمیق تری به مساله طلاق داده و آن را از یک مشکل خانوادگی میان زن و مرد به مشکل بزرگتری در خانواده‌های هر یک تبدیل می‌کند. بخصوص تضاد تصویر کودک خردسال با نماد عدالت در این سکانس تفسیری از طلاق ارائه می‌دهد.

در سکansı دیگر نمایی متوسط از خانم نسبتاً جوانی مشاهده می‌شود که روی نیمکت زردرنگ یک پارک کوچک حاشیه خیابان نشسته و رو به سوال کننده‌ای که در پشت دوربین حضور دارد از مشکلاتی که منجر به طلاق او شده و نیز از مشکلات پس از طلاق خود می‌گوید. وی می‌گوید اگر چه از مشکلات قبل از طلاق خود رها شده ولی در حال حاضر با مشکلات دیگری و شاید هم بزرگتر دست و پنجه نرم می‌کند. اما در پایان سخنانش اعلام می‌کند که به خاطر فرزندانش در برابر ناملایمات می‌ایستد و هیچ‌گاه در مبارزه زندگی از خود ضعف نشان نداده و به عنوان مثال گریه نمی‌کند. وی معتقد است او باید نمونه اعتماد به نفس و مبارزه با سختی‌ها برای فرزندانش باشد.

در این سکانس تصویر موجود در ذهن مخاطب به دلیل فرهنگ خاص حاکم بر او از یک زن مطلقه به چالش کشیده می‌شود. این زن با اعتماد به نفسی که از مبارزه با مشکلات و خم به ابرو نیاوردن و تکیه گاه فرزندان بودن خود سخن می‌گوید و جامعه را به خاطر نداشتن نهادها و ارگان‌هایی که از امثال وی حمایت کنند به نقد می‌کشد. این تصویر چندان با تصویر کلیشه‌ای زن زجر دیده گریان و بی‌پناهی که همواره ناچار است برای تامین زندگی خود و فرزندانش به دیگران وابسته باشد و تنها برای رهایی از مشکلات بیوه‌گی به ازدواج مجدد روی آورد شباهتی ندارد.

در سکانس دیگری که نشان دهنده اتاق قاضی نسبتاً مسنی است، زن و مردی را از پشت سر می‌بینیم. مرد در حال توضیح دادن مساله برای قاضی است و معلوم می‌شود وی وکیل زن است. زن علیرغم اینکه همسرش وی را ترک کرده به خاطر بچه‌هایش راضی به طلاق نیست و قصد دارد هر طور شده مرد را به زندگی خود برگرداند. در تاکید بر قربانی بودن زنان در این فیلم، سکانس فوق نشان دهنده تلاش زن برای حفظ زندگی علیرغم خواسته مرد است. تاثیر احساسی این سکانس روی دو سکانس قبلی که زنان مطلقه در آن صحبت می‌کردند، به شکلی است که مخاطب همدلی بیشتری با آنها پیدا می‌کند.

سکانس بعدی نمایی متوسط از همان قاضی است که رو به دوربین صحبت کرده و برای مصاحبه کنندگان توضیحاتی در باره طلاق و علل آن و اهمیت نهاد خانواده ارائه می‌کند. وی به جای ارائه آمار و ارقام مستند برای طلاق در زمان حاضر، از تجربیاتش برای این مقایسه استفاده می‌کند. معنای کلی گفته‌های قاضی دادگاه افزایش میزان طلاق‌ها در سال‌های اخیر است. با توجه به نزدیک شدن مخاطب به چند نمونه از زنانی که درگیر این مساله بوده‌اند، حال آگاهی نسبت به افزایش طلاق می‌تواند اثر عقلانی و احساسی بیشتری بر وی داشته باشد. این درک عمیق‌تر از مساله طلاق از نظر تاثیر روانی قابل مقایسه با اطلاع حاصل کردن از آمار و ارقام طلاق نیست. خواننده باید به خاطر داشته باشد که این فیلم توسط دانشجویانی تولید شده است که تنها با گذراندن یک واحد درسی و چند جلسه کارگاه آموزشی، دوربین به دست گرفته‌اند و برای اولین بار به جای بیان دیدگاه‌هایشان به وسیله نوشته، آنها را به تصویر کشیده‌اند تا نشان دهند، به قول ضرب‌المثل چینی «یک تصویر به هزار کلمه می‌ارزد». بنابراین نمی‌توان انتظار داشت این فیلم به لحاظ فنی هم‌تراز مستندهای حرفه‌ای و یا از نوع مورد پیشنهاد در این مقاله باشد. به همین دلیل نقدهایی بر فیلم وارد است که یکی از آنها در رابطه با سکانس آغازین آن است. فیلم‌گویی از میانه راه آغاز می‌شود، فاقد نمای معرف است و پیش از اینکه فضا و موضوع را تشریح کند، مستقیماً به نمایش زنی مطلقه می‌پردازد که در حال توضیح داستان خود است.

نقد دوم، دیدگاه یک جانبه حاکم بر فیلم است که به نوعی در آن طلاق، که موضوعی است شامل دو طرف دعوا، تنها از دیدگاه یک طرف، یعنی زن، به تصویر کشیده شده و می‌توان گفت دارای سوگیری است. اگر چه گزینش از واقعیت، همان طور که در ادبیات نظری هم گفته شد، در هر حال متأثر از نقطه دید تولید کنندگان است، ولی فیلم مستند به دلیل ادعای

مطابقت داشتن با واقعیت و داشتن دیدگاهی بی طرف، حداقل باید در گزینش‌های خود از واقعیت بی طرف عمل کند، اگر چه در نهایت نتیجه دلخواه خود را از آن بگیرد. علیرغم وجود اشکالات فوق در فیلم مورد نظر، بحث بر سر این است که با توسعه روش‌های آموزش فیلم مستند می‌توان انتظار داشت که در نهایت در دانشکده‌های علوم اجتماعی متخصصینی پرورش یابند که قادر باشند علاوه بر بیان نتایج یافته‌هایشان در قالب نوشتاری، با استفاده از زبان تصویر که در دنیای امروز اهمیت بیشتری یافته است، شناخت خود را به دیگران، از سایر متخصصان گرفته تا عموم مردم منتقل کنند.

نتیجه‌گیری

بسیاری بر این باورند که تصاویر دوربین از قابلیت تقلید بی نظیر و پتانسیل بیانی بسیار بالایی برخوردار بوده که همین امر باعث به وجود آمدن رویکردهای متعددی به آن می‌شود. اما فهم و به کارگیری این مسئله که چگونه می‌توان با یک دوربین همزمان تصاویر را ضبط کرد و در عین حال توضیح و تفسیری قابل قبول در چارچوب علم را برای وقایع اجتماعی بازنمایی شده در تصاویر ارائه داد نیاز به گذشت زمان و پیشرفت روش‌شناسی‌های مورد نیاز در این حوزه دارد. محدود کردن خود در یک مکتب اجتماعی خاص نمی‌تواند از ارزش زیادی در پژوهش‌های تصویری برخوردار باشد. کاربرد دوربین و تصاویر در علوم اجتماعی به رویکردها و یا پارادیم‌های مشخصی محدود نبوده و به شکل ذاتی در مقوله‌ی تکنیک نرم (کیفی) یا تکنیک سخت (کمی) قرار نمی‌گیرد. دوربین به مثابه‌ی ابزاری در جهت گردآوری داده‌ها و به خصوص داده‌های تصویری - به عنوان منبع اولیه‌ی داده‌ها- ارزش خود را در حوزه‌های کاربردی بسیار زیادی به اثبات رسانده است. با این حال دستاوردهای دوربین و در کل فیلم مستند اجتماعی در مقام یک ابزار بیانی علمی به ندرت در حوزه‌های آکادمیک علوم اجتماعی قانع‌کننده بوده است. متخصصان علوم اجتماعی حتی تا همین اواخر به طور ضمنی و یا صریح بر این اعتقاد بودند که قابلیت تقلید و نیز توانایی بیانی تصویرها و فیلم‌های مستند فاقد رویکردهای علمی است. بنابراین روشن ساختن نقش و جستجوی قابلیت بیانی تصویر می‌بایست به وظیفه‌ی اصلی علوم اجتماعی بصری تبدیل شود. زبان علمی تصویر به وضوح در دوران طفولیت خود به سر می‌برد. به همین منظور دیدگاه‌های انتقادی و در عین حال باز در اینجا مورد نیاز است.

علاوه بر این با هر چه پیچیده تر شدن محصولات و تحقیقات اجتماعی تصویری در حوزه فیلم مستند اجتماعی نیازی فوری برای آموزش بینندگان در جهت فهم تفاوت زبان های تصویری وجود دارد. «پیچیدگی زبان تصویری تنها در صورتی به موفقیت می رسد که هم تولیدکنندگان و هم مصرف کنندگان فیلم مستند اجتماعی به تدریج کدها و نشانه های مشترک خود را به وجود آورند. علوم اجتماعی در عین حال که درگیر با رمزگشایی جامعه است می بایست به شکلی آگاهانه در پی تولید و توسعه کدهای مخصوص به خود نیز باشد» (پاولز ۲۰۰۷، ص ۱۳). با وجود اقبال موجود در حوزه آکادمیک به ترکیب روش تحقیق تصویری با روش های مرسوم در این حوزه، مطالعه تصویری جامعه هنوز به مثابه فعالیتی حاشیه ای و ضعیف پیگیری می شود. هر چند از چند نشانه امید بخش می توان نام برد؛ تعداد موسسات حرفه ای و مجلاتی که به محصولات تصویری در پیشبرد تحقیقاتشان استفاده می کنند به طور پیوسته در حال افزایش است، توجهات بیشتری به نشر کتاب های تخصصی در حوزه مطالعات اجتماعی تصویری می شود و واحدها و مطالعات دانشگاهی که به مطالعه تصویر مربوط است به شکل فزاینده ای در دانشگاهها به وجود می آیند.

«با وجود تمام این نشانه های امید بخش، آینده واقعی علوم اجتماعی ای که خواستار تحقق مطالعه تصویری به عنوان ابزاری علمی است را نمی توان در توسعه مجزای تخصص های جدید یافت، بلکه این امر تنها در ترکیب چند جانبه تصویر با مطالعات فرهنگی و اجتماعی تحقق می یابد» (آفدرهاید، ۲۰۰۷، ص ۱۳۰). به منظور به دست آوردن چنین ترکیبی متخصصان علوم اجتماعی ملزم هستند که نه تنها زمینه را با ارائه واحدهای درسی و تربیت دانشجویان علاقه مند فراهم کنند، بلکه باید در پی تولید تئوری و روش های مربوط به مطالعات تصویری نیز باشند.

متأسفانه تأکید کنونی موجود در جامعه شناسی و انسان شناسی تصویری در تحقیقات تصویری غالباً بر آزمون سیستماتیک یافته ها و توسعه بیشتر آن در چارچوب روش شناسی و تئوری های مرسوم علوم اجتماعی می باشد. از سویی دیگر نقد تولیدات تصویری در اغلب موارد تمرکز خود را بر چگونگی بازگویی تصویری موضوعات - که در این مرحله از اهمیت زیادی برخوردار است - نمی گذارد بلکه بیشتر در پی آن است تا موضوع بازنمایی شده در فیلم مستند را به نقد بگذارد. یک روش شناسی تصویری باید تعیین کننده این امر باشد که چگونه

مواد تصویری با کیفیت بالا در چهارچوب تعریف شده علوم اجتماعی می‌تواند به دست آمده، پردازش شده و در نهایت به نمایش درآید.

کیفیت و ارزش یک محصول تصویری همیشه به علاقه مشخص تولیدکنندگان آن اثر و نیز وابسته به کل فرایندی خواهد بود که درگیر به وجود آمدن آن هستند. عواملی همچون تعداد گزینه‌های پیش رو و نحوه انتخاب آنها، تاثیرها و شرایطی که در مرحله آغاز تولید یک اثر به وجود می‌آید، جمع آوری، تحلیل و در پایان نحوه به نمایش گذاشتن داده‌های به دست آمده می‌تواند از جمله مواردی باشند که در کیفیت یک اثر نقش به سزایی ایفا می‌کنند. به همین منظور است که نیاز چشمگیر توسعه روش‌شناسی‌ها و نیز تئوری‌های جدید مربوط به حوزه مطالعات تصویری که هدایت‌گر تولید کنندگان آثار مستند اجتماعی هستند در حوزه‌های آکادمیک به طور روزافزونی احساس می‌شود.

فهرست منابع

۱. سلبی، کیت و کاودری، ران (۱۳۸۰) راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: سروش.
۲. فکوهی، ناصر (۱۳۸۷) درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک، تهران: نشر نی.
۳. نفیسی، حمید (۱۳۵۷) فیلم مستند، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.
4. Collier, John and Collier Molcolm (1967) Visual anthropology: photography as a research method, University of New Mexico Press
5. Wagner, Jon. (2004). "constructing credible images: documentary studies, social research, and visual studies". The American behavioral scientist. (47) Pp:1471-1476
6. Mirzoeff, N (2000) An Introduction to Visual Culture, Rutledge.
7. Pauwels, Luc. (2007) Visual Research in the Social Sciences: Key elements of a taxonomic and methodological framework Extended. International Communication Association.
8. Afderheide, Patricia. (2007). Documentary film: a very short introduction, Oxford University Press