

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 درباره آسیب‌های کودکان و نوجوانان - که پس از انقلاب اسلامی ایران ساخته شده‌اند - با رویکردی جامعه‌شناختی تحلیل شده است. هدف مقاله این است که مستندهای اجتماعی و مسائل مطرح‌شده در آن‌ها تا چه حد آسیب‌های اجتماعی جامعه را بیان می‌کند و اینکه مسائل مطرح‌شده در فیلم‌ها با مسائل و مشکلات موجود در جامعه یکسان است. برای بررسی رابطه تغییرات اجتماعی و سینما، نیاز به چارچوبی مفهومی است که بیش از هر چیز در حوزه جامعه‌شناسی سینما بگنجد؛ یعنی مدعی وجود نوعی رابطه بین ویژگی‌های فیلم‌های تولیدشده با ویژگی‌های جامعه باشد. چارچوب نظری مقاله، نظریه «بازتاب» در جامعه‌شناسی هنر است. روش تحلیل فیلم‌ها از نظر ارتباط آن‌ها با جامعه 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 نظریه بازتاب که فیلم‌ها را انعکاس شرایط اجتماعی جامعه زمان

*a.pakdehei@gmail.com

۱. استادیار ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی

۲. کارشناس ارشد ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی

خود می‌داند، با مطالعه مستندهای اجتماعی پس از انقلاب می‌توان به بزرگ‌ترین آسیب‌های اجتماعی هر دوره زمانی پی برد و سینمای مستند را نشان‌دهنده تصویری از واقعیت‌های جامعه دانست.

واژه‌های کلیدی: سینمای مستند اجتماعی، آسیب‌های اجتماعی، رویکرد بازتاب، کودکان و نوجوانان.

۱. مقدمه

مطالعه سینما به عنوان عنصری فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی برساند. سینما بخشی از واقعیت جامعه معاصر را به تصویر می‌کشد و در این میان سینمای مستند^۱ بیشتر با واقعیت سروکار دارد. از همان ابتدا، رویکرد فیلم مستند به واقعیت بود و فیلم‌های مستند هریک به روشی واقعیت را تجزیه و قطعاتی از آن را انتخاب و ضبط می‌کردند. «ویژگی واقعی و عینی بودن موضوع در سینمای مستند قاطعیت و بی‌پیرایگی متقاعدکننده‌ای به آن می‌دهد که سینمای داستانی را از آن نصیبی نیست.» (ارکیان، ۱۳۸۵: ۱۰۶). پس، فیلم‌ها و برنامه‌های مستند به دلیل ویژگی عینیت و واقعیت می‌توانند واقعیت‌های جامعه را بیشتر به تصویر بکشند و مخاطب را با این واقعیت‌ها روبه‌رو کنند. یکی 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 اجتماعی تشخیص نظم و بی‌نظمی‌های اجتماعی و درست یا نادرست بودن رفتارها در ارتباط با ملاک‌ها و معیارهای فرهنگی، ارزش‌ها و هنجارهای حاکم بر جامعه است. در این میان، آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان به دلیل شرایط سنی این گروه اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا «کودکان سرمایه‌های آینده هر جامعه‌ای هستند.» (داورپناه و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۴۱). کودکان و نوجوانان از آسیب‌پذیرترین گروه‌های جامعه‌اند و گذار تغییرات اجتماعی زندگی آن‌ها را بیش از همه دچار اختلال و نابسامانی می‌کند. رسانه‌های مختلف در بازنمایی و نمایش این آسیب‌ها نقش

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

مهمی برعهده دارند؛ اما در این میان سینما و به‌ویژه سینمای مستند به‌دلیل ویژگی ذاتی‌اش یعنی ارتباط با واقعیت نقش بیشتری در نمایش این آسیب‌های اجتماعی به‌عهده دارد. در این مقاله با استفاده از رویکرد بازتاب، رابطه بین جامعه ایران پس از انقلاب اسلامی و تغییرات موجود در جامعه با فیلم‌های مستند اجتماعی کودکان و نوجوانان بررسی شده است.

۲. بیان مسئله

سینما همواره نزد مردم هنر شناخته شده است و حتی به آن لقب «هنر هفتم» داده‌اند؛ به این معنا که قابلیت‌ها و توانایی‌های هنرهای قبل از خود را پوشش داده است. اما نکته مهم درباره سینما این است که سینما همان اندازه که هنر است، رسانه نیز هست و رسانه بودن آن به‌اندازه هنر بودن آن و یا حتی بیشتر مهم است (راوودراد، ۱۳۷۸: ۱۰۸). بنابراین به‌دلیل ماهیت رسانه‌ای سینما، همواره معناها و دلالت‌های متعددی در آن جای داده شده است که دسترسی به این معناها ما را در شناخت جامعه معاصر نیز یاری می‌دهد.

از آنجا که فیلم‌های سینمایی در هر جامعه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی همان جامعه مایه می‌گیرد، براساس دیدگاه جاروی^۲ (58: 1998) برای نفوذ به لایه‌های درونی جامعه (به‌جز تحقیقات میدانی) هیچ‌چیز به‌اندازه مطالعه و تحلیل فیلم‌هایی که در همان جامعه تولید می‌شود، ارزشمند نیست. درنتیجه، برای شناخت آسیب‌های اجتماعی می‌توان به سراغ سینمای مستند به‌دلیل خاص بودن این رسانه رفت؛ زیرا آثار مستند یکی از مهم‌ترین نظام‌های زبانی است که ما از طریق آن‌ها به واقعیت‌های جامعه نزدیک می‌شویم و آن‌ها را می‌فهمیم؛ بنابراین بررسی چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در این نوع سینما اهمیت زیادی دارد.

از سینمای مستند تعریف‌های مختلفی بیان شده است؛ اما بهترین تعریف را از آن جان گریرسون انگلیسی می‌دانند که در میان اکثر سینماگران پذیرفته شده است. او فیلم مستند را «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت» معرفی می‌کند (میران بارسام، ۱۳۶۲: ۱۳؛ رفیعا، ۱۳۷۵: ۱۴۷؛ عادل، ۱۳۷۵: ۱۵۹؛ دهقانپور، ۱۳۸۲: ۵). فلاهرتی هم سینمای مستند را «نوعی کشف و مکاشفه» می‌داند (نفیسی، ۱۳۷۵: ۲۸۴). پیر لورنتس، از مستندسازان آمریکایی، «هر فیلمی را که واقعی و دراماتیک باشد، مستند می‌نامد.» (رفیعا، ۱۳۷۵: ۱۴۱).

مستندهای اجتماعی مباحث عمومی را از یک نظرگاه اجتماعی مطرح می‌کنند و افرادی به فیلم فراخوانده می‌شوند تا دیدگاهی را درباره موضوع بیان کنند. این نوع مستندها نگاهشان به‌سوی مسائل و مشکلاتی است که مردم گرفتار آن هستند و تلاششان حل کردن این معضلات اجتماعی است و امروزه، بیش از گذشته به آن توجه می‌شود (نیکولز، ۱۳۸۹: ۳۱۷). این مقاله به‌دنبال پاسخ این سؤال است که در هریک از سه دوره زمانی ۱۳۵۸-۱۳۶۹، ۱۳۷۰-۱۳۷۹ و ۱۳۸۰-۱۳۹۰ کدام‌یک از آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان و چگونه به‌تصویر کشیده شده‌اند تا دریابیم که آسیب‌های اجتماعی نمایش داده‌شده در مستندهای اجتماعی چه‌اندازه بازتاب جامعه زمان خود بوده‌اند. ازاین‌رو، در مقاله حاضر مستندهای اجتماعی تولیدشده درباره کودکان و نوجوانان به‌عنوان واسطه 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 که سینما اغلب از دیدگاه هنری و زیباشناختی مطالعه شده و همواره به تحلیل ابعاد زیبایی‌شناختی متن پرداخته شده است؛ درنتیجه دلالت‌های مربوط به ابعاد فکری، فرهنگی و اجتماعی متن نادیده گرفته شده و به بافت یا زمینه ایجادکننده و دلالت‌کننده این متون بی‌توجهی شده است. اهمیت این مقاله از این نظر است که به سینما به‌عنوان رسانه‌ای که وقایع پیرامون خود را بازتاب می‌دهد، نگاه می‌کند. همان‌طور که دوروکس می‌گوید، درک اینکه ما چرا و چگونه باید محتوای رسانه‌ها را تحلیل کنیم، به چند دلیل اصلی اهمیت دارد: ۱. محتوای رسانه‌ها منبع قدرتمند معنا درباره جهان اجتماعی است؛ ۲. اگرچه محتوای رسانه‌ها با واقعیت‌های اجتماعی برابر شمرده نمی‌شوند، ضرورت دارد به بررسی این نکته بپردازیم که محتوای رسانه‌ها چگونه واقعیت‌های درگیر در روابط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را بازنمایی می‌کنند (دوروکس، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

۴. اهداف مقاله

سینما را نمی‌توان بدون پس‌زمینه واقعی‌اش تصور کرد؛ ازاین‌رو می‌توان با میانجی‌گری سینما و تحلیل آثار سینمایی به بسیاری از واقعیت‌های جامعه پی برد. یکی از این واقعیت‌ها مسائل

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

اجتماعی است. در ایران 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 جامعه 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 جامعه پس از انقلاب ایران به‌دست می‌دهد.

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

دو هدف اصلی این مقاله عبارت‌اند از: ۱. بررسی رابطه 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. مطالعه ظرفیت سینمای مستند به‌عنوان یک رسانه در ارائه واقعیت‌های اجتماعی: این مقاله با اولویت قرار دادن سینمای مستند به‌مثابه ابزاری برای شناخت جهان پیرامون - که مدعی نشان دادن تصویر واقع‌بینانه‌تری از واقعیت‌های اجتماعی است - برآن است به بررسی نحوه 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 دهه پس از انقلاب تغییر پیدا کرده است؛ یعنی آسیب‌های اجتماعی مرتبط با کودکان و نوجوانان در هر دهه پس از انقلاب در دهه بعد از آن نیز تکرار شده یا در هر دهه مضامین متفاوت و متنوع‌تری در سینمای مستند مطرح شده است؟

- آیا مستندهای اجتماعی تولیدشده در هریک از دوره‌های پس از انقلاب توانسته‌اند بازتاب شرایط اجتماعی زمان خود باشند؛ یعنی در هر دهه همگام با دگرگونی شرایط اجتماعی جامعه، در مضامین فیلم‌ها نیز تغییر ایجاد شده است؟

۶. چارچوب نظری تحقیق

ویکتوریا الکساندر^۳ در کتاب *جامعه‌شناسی هنرها*^۴ معتقد است: «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از تحقیقات مبنی بر این عقیده مشترک هستند که هنر آینه جامعه است یا هنر به واسطه جامعه مشروط شده یا تعیین می‌یابد.» (21: 2003).

جان مارونتیت^۵ (254: 2007) در مقاله‌ای درباره دیدگاه ویکتوریا الکساندر در زمینه جامعه‌شناسی هنر نوشته است که الکساندر در ارتباط بین هنر و جامعه دو دیدگاه را بیان می‌کند: رویکرد بازتاب و رویکرد شکل‌دهی.^۶ در رویکرد بازتاب به تأثیر جامعه بر هنر توجه می‌شود و اینکه هنر چه چیزهایی درباره جامعه به ما می‌گوید؛ درحالی که رویکرد شکل‌دهی از تأثیر هنر بر جامعه می‌گوید. درواقع، علاقه‌مندان به رویکرد بازتاب معتقدند هنر بازتاب رخدادهایی است که در جامعه رخ می‌دهد؛ درحالی که رویکرد شکل‌دهی - که ردپای تأثیر هنر را بر جوامع جست‌وجو می‌کند- بر این نظریه استوار است که هنرها تعیین‌کننده تحولات جوامع هستند و به آن‌ها شکل می‌دهند (راودراد، ۱۳۸۶: ۷۱).

یکی از فرض‌های اصلی رویکرد بازتاب این است که مسائل، مشکلات و تحولات اجتماعی از طریق صافی ذهن و شخصیت هنرمند به‌تصویر کشیده می‌شود. براساس این رویکرد، آثار هنری مانند آینه‌ای جامعه معاصر خود را بازتاب می‌دهند. البته، همان‌طور که آینه فقط بخشی از واقعیت‌گزینش شده مورد نظر را در چارچوب قاب خویش باز می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به‌نمایش می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همه آینه‌ها تخت نیستند تا شیء بیرونی را دقیقاً همان‌طور که هست نشان دهند، آثار هنری نیز به‌تناسب توانایی‌ها، ارزش‌ها و معیارهای هنرمند ممکن است به میزان متفاوتی واقعیت را نمایش دهند. در این رویکرد، عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است. برای مثال، اگر به مطالعه وضعیت اقلیت‌های قومی در جامعه علاقه‌مند باشیم، با تماشای فیلم‌های تلویزیونی از شیوه بازنمایی گروه‌های اقلیت آگاه خواهیم شد (همان، ۷۲).

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 به تصویر 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 دقیق 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 استفاده ترکیبی هم، محقق از انواع این روش‌ها استفاده می‌کند تا به نتیجه 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 به نظر می‌رسد. برپایه 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 مدعی 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 به دنبال این است که نگاه فیلم‌ساز به آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان تا چه حد

واقعیت‌ها را درباره آسیب‌های اجتماعی جامعه به‌تصویر کشیده است تا تحولات جامعه و بازتاب آن را در سینمای مستند اجتماعی پس از انقلاب بررسی کند.

۷. روش تحقیق

در زمینه نقد آثار سینمایی و ارزیابی فیلم دو روش اصلی انتقاد وجود دارد: شکل اول نقد ازدیدگاه درون‌نگر و شکل دوم نقد ازدیدگاه برون‌نگر است. در نقد درون‌نگر توجه منتقد فیلم بیش از هر چیز به اصول فنی و زیباشناسانه فیلم است. درواقع در دیدگاه درون‌نگر، ارزش فیلم از طریق تحلیل خود فیلم و ملاحظه روابط درونی آن با سبک- که اغلب شامل نحوه استفاده فیلم‌ساز از نماهای مختلف، فضای ظاهری و حالت و ضرباهنگ فیلم و ابداعات بصری‌ای است که توسط آن‌ها مفاهیم مورد نظر او در قالب هنری بیان می‌شود- مورد بررسی قرار می‌گیرد (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۱۳). «در روش درون‌نگر مسئولیت اصلی منتقد متوجه جنبه هنری 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 همه‌جانبه جامعه هستند. طرفداران این دیدگاه بر این باورند که فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه می‌تواند روحیات یک دوران را مجسم کند. فرضیه اساسی دیدگاه برون‌نگر این است که فیلم‌ساز آینه تمام‌نمای زمان خود است. بر این اساس ممکن است نویسنده‌ای استدلال کند که سرخوردگی ناشی از جنگ جهانی و از بین رفتن ارزش‌های سنتی موجب ظهور موج فیلم‌های تخیلی دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰م شد و یا اینکه فلسفه خوش‌بینی مردم آمریکا در دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م در فیلم‌های کمدی موزیکال و داستان‌هایی که پایانی خوش داشتند، بازتاب 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 جامعه معاصر پی برد (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

منتقدی که فیلم را با روش برون‌نگر به‌عنوان پدیده‌ای جامعه‌شناختی بررسی می‌کند، بیشتر درباره 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 در زمینه سینمای مستند، آثاری پدید آمد که بیانگر اوضاع انقلابی آن دوره زمانی بود و شرایط اجتماعی زمان خود را بازتاب می‌داد. از این‌رو، 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 دوره زمانی ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹، ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹ تقسیم، و فیلم‌ها از نظر موضوع و مضمون تحلیل شده است. محتوای مستندهای اجتماعی تولیدشده از نظر پرداختن به آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان به این موضوعات تقسیم شده است:

- کودکان کار؛

- بزهکاری کودکان و نوجوانان؛

- فرار از خانه؛

- کودکان آزاری؛

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

در دوره اول مستند **کودک و استثمار** (به پدیده کودکان کار می‌پردازد) به کارگردانی محمدرضا اصلانی، در دوره دوم مستند **دوزخ، اما سرد** (موضوع این فیلم اعتیاد و بزهکاری بین کودکان و نوجوانان است) به کارگردانی دلارام کارخیران و در دوره سوم مستند **روزهای بی‌تقویم** به کارگردانی مهرداد اسکوئی (این فیلم به بزهکاری نوجوانان می‌پردازد) تحلیل شده است.

۸. تحلیل فیلم‌ها

۱-۸. **کودک و استثمار** (۱۳۵۹)

مستند **کودک و استثمار** در سه بخش «کار»، «شرایط» و «فرهنگ» به مشکلات کودکان خانواده‌های فقیر و حاشیه‌نشین کلان‌شهر تهران می‌پردازد. هریک از این سه قسمت به بخشی 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 انتقادی شرایط 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 دست‌مایه فیلمی مستند قرار می‌دهد. در آن زمان هنوز نه قانونی درباره کار کودکان تصویب شده بود و نه دولت و مسئولان به‌دلیل مشکلات مختلف اوایل انقلاب، بر چنین محیط‌های کاری هیچ نظارتی نداشتند؛ ازاین‌رو مستندسازان رسالت خود را در این دیدند که به ساخت چنین فیلم‌هایی روی آورند و مسئولان را از وجود چنین مسائل و مشکلاتی در جامعه آگاه کنند.

در این فیلم حلبی‌آبادها، حاشیه‌نشین‌ها و کوره‌پزخانه‌ها به‌عنوان عناصری از نابرابری و نبود عدالت اجتماعی در رژیم قبل به‌نمایش درآمدند. پس از انقلاب، به‌دلیل تغییر اوضاع و از بین رفتن خفقان حاکم بر جامعه، فضا برای ساخت فیلم‌های بسیاری با مضامین اجتماعی باز شد. فیلم **کودک و استثمار** به مقایسه مظاهر فقر و غنا در جامعه می‌پردازد، مضمونی افشاگرانه و اجتماعی دارد و به عوامل دخیل در ایجاد پدیده کودکان کار در ایران اشاره می‌کند.

فیلم با روایت راوی و بیان سابقه‌ای از امپریالیسم در جهان و به‌طور خاص در ایران آغاز می‌شود. سپس ایران قبل از انقلاب را نظامی استعماری معرفی می‌کند و شرایط دشوار کار کودکان و اجبار خانواده‌ها - به دلیل فقر مالی - برای فرستادن فرزندانشان به کارگاه‌ها یا کوره‌پزخانه‌ها را حاصل وضعیت دیکتاتوری قبل از انقلاب می‌داند. در این فیلم گفته می‌شود که در سال‌های حکومت کودتا، اقتصاد ایران به نفع شرکت‌های مونتاژ بود و سیاست استفاده از نیروی کار ارزان قیمت رواج یافت و به دلیل مشکلات اقتصادی، نظام استعماری در ایران چنان عمل کرد که خانواده‌ها بایست دسته‌جمعی کار می‌کردند. ده دقیقه آغاز فیلم به شرح این استعمار و تاریخچه‌ای از ورود استعمارگران به کشور می‌پردازد و به مدد فیلم‌های خبری دهه بیست شمسی (ساخته انگلیسی‌ها از کارگران کودک در شرکت نفت انگلیس و ایران) تا دهه پنجاه و تجهیز نظامی رژیم درازای صدور نفت، تقابل تاریخی بین غارت، بهره‌کشی و استثمار را به تصویر می‌کشد.

همان‌طور که در نام این فیلم واژه کودک در کنار استثمار آمده است، در محتوای فیلم نیز آنچه بیش از هر چیز بر آن تأکید می‌شود این است که نظام استثماری باعث می‌شود کودکان کار کنند؛ زیرا هدف امپریالیسم غارت منابع و استفاده از نیروی کار ارزان سرزمین‌هاست. با این سیاست استعماری حلبی‌آبادها به وجود 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 یکی دیگر از دلایل اصلی پیدایش پدیده کودکان کار می‌داند. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های این مستند، پرداختن به تفاوت زندگی فقیران و ثروتمندان است و این تقابل در برخی صحنه‌های فیلم به وضوح دیده می‌شود. برای مثال، در حالی که در صحنه‌ای زندگی کودکان و خانواده‌های آن‌ها در حلبی‌آبادها، خرابه‌ها و چادرهای اطراف شهر تهران نشان داده می‌شود، بلافاصله در صحنه بعد شاهد ساختمان‌های بزرگ و مجلل در سطح شهر تهران هستیم. یکی دیگر از مهم‌ترین مظاهر تفاوت فقیر و غنی در این فیلم آنجاست که به مقایسه مزد سالیانه کارگران با صاحبان کارگاه‌ها می‌پردازد؛ برای مثال در بخشی از فیلم آمده است که «یک نوجوان کارگر سنگبری با روزی ۵۰ تومان مزد در سال ۱۸۰۰۰ تومان مزد می‌گیرد و صاحب همان سنگبری در سال چهار میلیون تومان سود خالص می‌برد».

در مستند **کودک و استثمار** آماری از میانگین درآمد خانواده‌های فقیر و تعداد کارگران کودک در ایران، امکانات رفاهی بسیار کم این خانواده‌ها و شرایط بسیار سخت کار در محیط 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 می‌گویند. مسائلی مانند وجود حشرات موذی در کارگاه‌ها، کثیف بودن محیط کار، نبود تهویه مناسب و گرمای بیش از حد محیط کارگاه‌ها، دستمزدهای بسیار پایین و آسیب جسمی کودکان در کنار برخی 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 والدینشان کمک کنند، مجبورند روزانه حدود دوازده ساعت کار کنند و دستمزدشان را به پدر و مادر یا سرپرست خود بدهند. این فیلم در شکل‌گیری چنین شرایطی، هرگز خانواده این کودکان را مقصر نمی‌داند و می‌گوید تحمیل والدین و سرپرستان باعث استثمار کودکان نمی‌شود؛ بلکه درست برعکس، نظام سرمایه‌داری اقتدار پدر یا سرپرست خانوار را درهم می‌کوبد و خانواده‌ها را وادار به کار دسته‌جمعی می‌کند تا نمیرند. درواقع چون سطح دستمزدها بسیار پایین بود، تمام افراد خانواده‌های کم‌درآمد برای تأمین نیازهای اولیه 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 خانواده‌ها حیاتی بوده و استعمار کودکان یکی از شیوه‌های سوددهی صنایع مصرفی و عقب‌مانده است و علت اصلی فقر و کار کودکان نتیجه سیاست‌های اقتصادی است. درواقع، به‌دلیل سیاست‌های اقتصادی نادرست بسیاری از مردم روستاها و شهرستان‌های کوچک به امید بهبود در اوضاع زندگی‌شان 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 فضای اجتماعی خود قرار دارد و این فضای اجتماعی تحت تأثیر ارزش‌های جامعه و آن‌دسته از مسائل اجتماعی است که مسئله را ایجاد می‌کند، ساخت مستند **کودک و استثمار** نیز بیش از هرچیز تحت تأثیر شرایط اجتماعی سال‌های نخستین انقلاب بود. مسئله اجتماعی چیزی است که در جامعه وجود دارد نه اینکه هنرمند آن را خلق کند؛ بلکه هنرمند و در اینجا فیلم‌ساز این مسئله

اجتماعی را برمی‌گزیند و درباره آن کار می‌کند. بنابراین، مطرح کردن مسئله کار کودکان در یک دوره 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. پدیده 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. جمله 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 جامعه خود» و پس از آن فیلم به پایان 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 استفاده جنسی از کودکان خیابانی است، این مسائل را به تصویر می‌کشد. این مستند به‌طور خاص درباره پسرچه‌های 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 استفاده جنسی و سایر بزهکاری‌ها هستند.

تیتراژ آغازین فیلم نمایی از دریا را نشان می‌دهد و در ادامه، 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. در ادامه، خیلی سریع و گذرا، مخاطب شاهد عنوان روزنامه‌ای است که در آن آمار کودکان خیابانی آورده شده است:

«۲۰۰ هزار کودک خیابانی در تهران وجود دارد». در پایان تیتراژ هم چهره کودکان خیابانی و فراری که هریک به جرمی در خانه 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 کم به انواع 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 بازی می‌کنند، مواد مخدر مصرف می‌کنند و حتی مورد تعرض قرار می‌گیرند.

در مستند *دوزخ*، اما سرد در خانه سبز با کودکان خیابانی طبقه پایین جامعه روبه‌رو می‌شویم. اکثر این کودکان فرزندان طلاق هستند و پدر یا مادر هیچ‌یک حاضر به سرپرستی آن‌ها نیستند. آن‌ها ناگزیر شب را در خیابان‌ها می‌گذرانند و خیابان محل مساعدی برای ارتکاب انواع جرم‌ها اعم از اعتیاد، دزدی، سوء استفاده‌های جنسی و غیره برای این کودکان است.

در این فیلم، مخاطب در برخی سکانس‌ها شاهد گفت‌وگوی کارگردان یا مددکار خانه سبز با کودکان و دلایل فرار آن‌ها از خانه، خیابانی شدن و گرایش آن‌ها به انواع بزهکاری‌هاست. 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 اهالی این مناطق بیان می‌شود و کارگردان سعی می‌کند از خلال این گفت‌وگوها عوامل مؤثر بر ترویج این پدیده‌ها را بررسی کند.

در این مستند، کارگردان با دوربین خود در جست‌وجوهای اغلب شبانه در پارک‌ها و محل‌های گذران زندگی آدم‌ها، مسائل اعتیاد بچه‌ها و خانواده‌ها، فحشا، سوء استفاده جنسی از کودکان، قمار و خودکشی را در بین کودکان و نوجوانان پیگیری می‌کند. روش فیلم‌برداری او نمای روی دست^۹ است. از آنجا که ویژگی این فیلم به‌تصویر کشیدن گوشه‌ای از زندگی واقعی این انسان‌هاست، برای اینکه صحنه‌ها کاملاً واقعی نشان داده شود، کارگردان از این شیوه فیلم‌برداری استفاده کرده است.

مستند *دوزخ اما سرد* در مقایسه با سایر مستندهای اجتماعی مشابه مضمونی صریح‌تر دارد. برای مثال، طرح موضوع سوء استفاده 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 خانه سبز است، سیگار می‌کشد، مشروبات الکلی مصرف می‌کند و همچنین، بسیاری از این کودکان و نوجوانان در برابر دوربین از تجربه‌های خودکشی‌شان نیز می‌گویند.

این فیلم علاوه بر 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 راه‌گدایی پول درمی‌آورند، برخی دیگر با فروش مواد مخدر و برخی از راه تن‌فروشی و روابط جنسی. همه این‌ها مسائلی است که تا قبل از تولید این فیلم در کمتر مستندی به چشم 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 خانه سبز صحبت می‌کند. هرچند وارد جزئیات زندگی هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌شود و حتی کمتر اتفاق می‌افتد که اسم آن‌ها به مخاطب

شناسانده شود، وجه مشترک زندگی این کودکان مشکلات درون خانواده آن‌هاست. درواقع، محیط خانه از مهم‌ترین عوامل گرایش این کودکان و نوجوانان به انواع انحراف‌هاست. بیشتر 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 به راحتی به مصرف مواد گرایش پیدا کنند. محیط ناامن خانه نیز یکی دیگر از مهم‌ترین دلایل فرار این کودکان است. اکثر این کودکان یا فرزند طلاق هستند و یا پدر یا مادر خود را از دست داده‌اند. برخی از آن‌ها بی سرپرست می‌مانند و برخی دیگر به دلیل وجود ناپدری یا نامادری یارای تحمل محیط خانه را نداشتند و چون در محیط خانه مورد آزار و اذیت جسمی و روحی قرار می‌گرفتند، هیچ تمایلی به ماندن نداشتند و خیابان را امن‌تر از خانه می‌یافتند؛ در نتیجه از خانه فرار می‌کردند.

با ورود کودکان به خیابان انواع خطرهای جرم‌ها آن‌ها را تهدید می‌کند. با انواع آدم‌ها و باندهای تبهکار آشنا می‌شوند و جذب گروه‌های خطرناک شده، با معاشرت و هم‌نشینی با چنین افرادی به آدم‌هایی تبدیل می‌شوند که برای دستیابی به پول و گذران زندگی دست به هر کاری می‌زنند و ارتکاب انواع جرم برایشان آسان می‌شود. آن‌ها به راحتی در مقابل دوربین سیگار می‌کشند، قماربازی می‌کنند و از تجربه‌های خودکشی خود می‌گویند. در لابه‌لای صحبت‌های کودکان، خانواده‌ها مقصر اصلی معرفی می‌شوند و کودکان هم قربانی شرایط. علاوه بر صحبت‌های کودکان درباره محیط خانه، مددکار خانه سبز نیز مهم‌ترین دلیل فرار این کودکان از محیط خانه را نابسامانی اوضاع خانه بیان می‌کند.

در این مستند علاوه بر محیط نامناسب خانه، از اجتماع و شرایط آن نیز به عنوان یکی دیگر از عوامل مؤثر بر شیوع مواد مخدر یاد می‌شود. اهالی این مناطق دسترسی آسان و فراگیر به مواد مخدر و بی توجهی دولت به جرم‌هایی مانند قماربازی یا خرید و فروش مواد مخدر را از دلایل رواج چنین مسائل و معضلاتی می‌دانند. حتی در سکانشی از فیلم، نگهبان پارک درباره همکاری مأمور انتظامی با معتادان سخن می‌گوید. این کار تخلف مأموران دولت و کمک هرچه بیشتر به شیوع اعتیاد در این مناطق را نشان می‌دهد.

در *دوزخ*، اما سرد بیش از هر چیز، جسارت و پیگیری فیلم‌ساز در کارش آشکار است. بسیاری از صحنه‌ها در زندگی شبانه آدم‌ها و در شرایط پرخطر می‌گذرد. درواقع، در این مستند

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... _____ علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

شاهد یک نمونه برجسته 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 قوت‌های 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 جشنواره‌های داکز تورنتوی کانادا، جایزه ویژه هیئت داوران سومین جشنواره کتاکت اکراین، بهترین فیلم مستند جشنواره سه قاره هند، دیپلم افتخار بهترین کارگردانی از جشنواره فیلم فجر، بهترین فیلم در بخش مبارزه با مواد مخدر و دیپلم بهترین صدابرداری از جشنواره بین‌المللی سینما حقیقت را دریافت کرده است. قبل از آغاز تیتراژ مستند *روزهای بی‌تقویم* - که قصه 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 موهاشو 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 ویژه کودکان. در ادامه، تصویری از نمای بیرونی ساختمان کانون نشان داده می‌شود و فیلم با ارائه فضایی عمومی از محل زندگی نوجوانان بزهکار، مخاطب را وارد محل زندگی‌شان یعنی کانون اصلاح و تربیت می‌کند. تلویزیون داخل آسایشگاه مشغول نمایش مسابقه 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 چهره تک‌تک نوجوانانی که قرار است در ادامه 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.

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 روزمره آن‌ها با دوربین ثبت می‌شود. نپرداختن به سویه‌های ملال‌آور زندگی این افراد و به‌طور کل بیان مسائل زندگی روزمره 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 دغدغه این کودکان آشنا می‌شویم. هریک از این سه نوجوان برگزیده نماد گروهی از همسن و سال‌هایشان هستند. وحید معتاد است، سجاد بچه 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 روحیه بی‌پروایش می‌شود و اینکه تا چه اندازه بدون توجه به منطق و از روی احساس با مسائل روبه‌رو می‌شود. زمانی که کارگردان با او گفت‌وگو می‌کند، چندان تظاهر نمی‌کند و همان‌طور که به مسابقه 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 به‌وسیله دوستان به کراک گرایش پیدا می‌کند. او از پدرش کینه به دل دارد و تعریف می‌کند که پدرش به نشانه 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.

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 هر چیز برای پدر و مادرانی که قصد طلاق دارند، آموزنده باشد تا آینده فرزند خود را در چهره این نوجوان ببینند. علی یکی دیگر از نوجوان‌هاست که به سبب 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 به راحتی و بدون دغدغه جلوی دوربین واکنش نشان دهند. برای مثال، زمانی که 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 همه چیز را نادیده می‌گیرد و تلاش می‌کند تا آزادی‌اش را به‌دست آورد.

در طول فیلم علی آزاد می‌شود؛ اما گویا این جمله وحید که به او می‌گوید چرا این‌قدر هول بیرون رفتن را می‌زند وقتی که 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 لحظه 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

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

کارگردان در این فیلم به شیوه پرسش و پاسخ سعی می‌کند فضایی صمیمی با این کودکان 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 داشتی چطور بزرگش می‌کردی؟ و یا چرا بیشتر از بقیه بچه‌ها می‌خوابی؟» مطرح کند. این سؤال‌ها جواب‌های ساده، اما معناداری دارند که شخصیت‌پردازی کودکان را پررنگ می‌کند. درواقع، این فیلم چندان به دنبال زندگی بیرونی و یا حتی علل دستگیری و یا نوع جرم کودکان نیست و به جای همه این‌ها، فضایی از زندگی پر پیچ و خم آنان ایجاد می‌کند که مخاطب را بیشتر از گذشته و حال این مجرمان کوچک، درگیر آینده نامعلوم اما محتوم آن‌ها می‌کند.

تصویربرداری و نورپردازی این فیلم به‌ویژه هنگام گفت‌وگو با نوجوانان در جذب توجه مخاطب به صحبت‌های این پسران نقش بسزایی دارد. برای مثال، در صحنه‌ای که کارگردان با وحید، نوجوان معتاد به کراک، گفت‌وگو می‌کند تصاویر بیشتر به سیاهی و سفیدی گرایش دارد. نوری که از بیرون می‌آید- آن‌گونه که به نظر می‌رسد- تنها منبع نوری صحنه است و فضای اتاق مصاحبه در تیرگی قرار دارد و یا هنگام گفت‌وگو با سجاد، نمای کلوزآپ از چهره او این امکان را به کارگردان می‌دهد که توجه مخاطب را به سمت ابعاد متفاوت شخصیت نوجوان جلب و او را از قضاوتی یک‌سویه دور کند. یکی دیگر از قوت‌های فیلم، استفاده از تدوین موازی است. تدوین به‌شکلی است که شخصیت‌ها و داستان‌های تنهایی‌شان به موازات هم و در دل یکدیگر تنیده است و شاهد گسیختگی در متن فیلم نیستیم و مخاطب بین صحبت‌ها و زندگی این نوجوانان با یکدیگر نوعی ارتباط منطقی برقرار می‌کند.

همان‌طور که در صحنه آغازین فیلم دو نفر جدید وارد کانون می‌شوند، در پایان نیز نوجوانان جدیدی وارد کانون می‌شوند و این سکانس پایانی به این معناست که این تسلسل پایان ندارد و اگر درباره این نوجوانان تدبیری اندیشیده نشود، هر روز باید در این کانون شاهد ورود نوجوانانی بود که اگر محیط و شرایط خانوادگی و اجتماعی برایشان مهیا بود، در این مکان حضور پیدا نمی‌کردند.

۹. یافته‌های تحقیق

در این قسمت تمام مستندهای اجتماعی که در هر دهه پس از انقلاب درباره 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 درباره آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹

ردیف	سال تولید	نام فیلم	موضوع فیلم
۱	۱۳۵۸	قالی و استعمار	کودکان کار
۲	۱۳۶۱-۱۳۵۸	کودک و استعمار	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	حلبی آباد در انتظار تا بی‌نهایت	فقر
۸	۱۳۶۶	زغال‌پزان	کودکان کار
۹	۱۳۶۶	درمانده‌ها و موریانه‌ها (۱۳ قسمت)	بزهکاری کودکان و نوجوانان
۱۰	۱۳۶۶	دایره 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	مجموعه برادریم	کودکان کار

جدول ۲ توزیع فراوانی مستندهای اجتماعی درباره 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.

درباره 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 علت 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 کمی 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 نمایش 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

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... _____ علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

به‌کار گرفته شد. شور و هیجان مردم و مشارکت در بهسازی اوضاع اجتماعی گونه‌ای ویژه از سینمای مستند (سینمای صریح و بی‌پرده) را می‌طلبد. در چنین شرایطی، کارگردانان مشهور آن دوران مستندهای اجتماعی زیادی تولید کردند.

از اواسط دههٔ شصت باوجود امتناع و مقاومت مستندسازان، ویدئوی سبک‌وزن با قدرت نوردهی بالا، زمان تصویربرداری طولانی‌تر و خدمهٔ کمتر کم‌کم به وسیله‌ای مسلط تبدیل شد. در همین زمان، تعلق مستندساز به لایه‌های مختلف جامعهٔ شهری نوع نگاه او را تعیین می‌کرد و رویکرد اجتماعی به‌ویژه انتقاد اجتماعی هیچ‌گاه توقف نیافت (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۳۴).

با رواج فیلم‌سازی با دوربین ویدئویی دیجیتال دست‌کم دو ژانر مستند اهمیت بیشتری 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 می‌روند و زندگی فلاکت‌بار لایه‌های فرودست جامعه را به‌تصویر می‌کشند؛ پس ساخت این فیلم‌ها معلول دسترسی آسان به وسایل تولید فیلم و ساده شدن فرایند فیلم‌سازی است (همان، ۱۵۰). در دههٔ اول انقلاب حجم بسیاری از مستندهای اجتماعی‌ای که مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان را به‌تصویر کشیده‌اند - همان‌طور که در جدول شمارهٔ دو آمده است - دربارهٔ «کودکان کار» است. بیش از نیمی از مستندهای اجتماعی تولیدشده دربارهٔ آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در طول سال‌های ۱۳۵۸-۱۳۵۹ (یعنی ۶۶/۶۶ درصد) مرتبط با موضوع کودکان کار بوده است. در این سال‌ها، فیلم‌هایی مانند *کودک و استثمار*، *کوره‌پزخانه*، *خشت*، *با خاک...* تا *خاک* و غیره به موضوع کودکان کار پرداخته‌اند. علت این مسئله به شرایط اجتماعی آن دوره برمی‌گردد. رشد جمعیت شهری کشور در دورهٔ ۱۳۵۵-۱۳۶۵، ۱/۹ بود؛ یعنی روند شهرنشینی نسبت به دورهٔ قبل به‌گونهٔ محسوسی افزایش پیدا کرده و نسبت شهرنشینی از ۳۱ درصد 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 شهرهای کوچک به امید بهبود در اوضاع اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خود به کلان‌شهرها و به‌ویژه تهران مهاجرت کردند، عدهٔ بی‌شماری از این جمعیت به‌علت گرانی مسکن در شهر تهران، در حاشیهٔ شهرها سکونت یافتند و برای گذران زندگی مجبور شدند نه‌تنها خود، بلکه فرزندان‌شان را به کار گمارند؛ ازاین‌رو تعداد زیادی از کودکان و نوجوانان در کارگاه‌های مختلف اعم از شیشه‌گری و

جامعه‌شناسی تاریخی _____ دوره ۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۲

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

جدول ۳ مستندهای اجتماعی درباره 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 خویه	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

جدول ۴ توزیع فراوانی مستندهای اجتماعی درباره 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 دهه ۷۰ (۱۳۷۰-۱۳۷۹) موضوع اصلی ۶۴/۷۰ درصد از مستندها، یعنی ۱۱ مورد درباره 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 پدیده دختران فراری و همین درصد به موضوع تکدی کودکان پرداخته است.

در دهه هفتاد نیز شاهد حجم وسیعی از مستندهای اجتماعی درباره کودکان و نوجوانان هستیم. رخداد قابل توجه ولی بدفرجامی که در این دهه در تلویزیون رخ داد، تولید مجموعه مستند *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 مجموعه مستند 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 شبکه دو سیما پخش شد. زنده‌یاد محمدرضا سرهنگی، تهیه‌کننده 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).

در دهه هفتاد، افزایش تولید در بخش خصوصی یا حضور مستندسازان غیرکارمند در تولیدات مستند دولتی سبب ایجاد تشکلهای انجمن مستندسازان و انجمن تهیه‌کنندگان سینمای مستند ایران شد. جشنواره‌ها، نمایش‌های خصوصی و تبدیل فیلم و نوار به CD سبب افزایش نمایش اثر مستند از اواسط دهه هفتاد شد. به گفته محمد تهامی‌نژاد، مستندساز، (۱۳۸۵: ۱۳۵) فیلم‌های تاریخ سینمای ایران بیش از همیشه در این زمان مشاهده شدند.

به‌طور کلی در دهه هفتاد، چند مستند درباره آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان 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 چالش‌برانگیزترین سال‌های سیاسی و اجتماعی ایران است. تقابل دو طیف راست‌گرای سنتی و چپ‌های اصلاح‌طلب که با ریاست جمهوری خاتمی به عرصه آمدند، ماجرای قتل‌های زنجیره‌ای و ماجرای هجده تیر کوی دانشگاه تهران از حوادث مهم این سال به‌شمار می‌رود. میدان سینمای مستند ایران نیز شاهد کارگردانانی است که فیلم‌هایشان وارد حوزه ممنوعه 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 همین سال مستندهایی مانند *دوزخ، اما سرد و بازی با زندگی* ساخته شد. این دو مستند هرکدام موضوعات مهمی را مطرح کردند. طرح موضوع فرار دختران از خانه در مستند *بازی با زندگی* و سوء استفاده جنسی از کودکان در مستند *دوزخ، اما سرد* اولین بار 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 سال شاهد ایجاد انجمن مستندسازان و انجمن تهیه‌کنندگان هستیم، می‌توان گفت با حمایت این انجمن‌ها از مستندسازان به تدریج موضوعات متنوع و مهمی از اواخر دهه هفتاد در سینمای مستند مطرح شد.

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... _____ علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

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)	تکذبی 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	۱۳۸۵-۱۳۸۴	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٪
تکذبی کودکان	۱	۷/۱۴٪
مجموع	۱۴	۱۰۰

از بین ۱۴ مستند اجتماعی ساخته‌شده درباره آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در دهه ۸۰، موضوعات کودکان کار و فرار کودکان از خانه هرکدام ۲۸/۵۷ درصد یعنی ۴ فیلم را به خود اختصاص داده است؛ ۲۱/۴۲ درصد یعنی ۳ فیلم درباره کودک‌آزاری است؛ ۱۴/۲۸ درصد یعنی ۲ فیلم نیز به پدیده بزهکاری کودکان و نوجوانان پرداخته است و ۷/۱۴ درصد یعنی یک فیلم درباره کودکان خیابانی و همچنین تکلی کودکان است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در دهه هشتاد با تنوع چشمگیری در مضمون مستندهای تولیدشده روبه‌رویم؛ به‌ویژه با ایجاد جشنواره بین‌المللی سینما حقیقت از سال 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 دهه هشتاد، با کاهش چشمگیر مستندهای ساخته‌شده درباره کودکان کار روبه‌رو می‌شویم و این تعداد به ۲۸/۵۷ درصد می‌رسد. البته، کاهش تعداد این مستندها به این معنا 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 رفته است. درباره آمار کودکان کار باید گفت در سرشماری سال ۱۳۶۵ از مجموع ۴۹ میلیون و ۴۴۵ هزار و ۱۰ نفر جمعیت کل کشور تعداد 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 (روزنامه اعتماد، ۲۰/۷/۱۳۸۷) و در سال ۱۳۸۸ به ۲ میلیون نفر رسیده است (خبرگزاری ایلنا، ۱۳۸۸).

همان‌طور که آمار کودکان کار نشان می‌دهد، تعداد کودکان کار در هر سال رو به فزونی رفته است؛ اما در دهه هشتاد با حجم کمتری از مستندهای ساخته‌شده درباره کودکان کار روبه‌رویم. دلیل اصلی این کاهش، پیدایش آسیب‌های اجتماعی جدید در جامعه است؛ یعنی در این دهه پدیده‌های جدیدی مانند «کودک‌آزاری» و «فرار از خانه» در جامعه سربرآورده‌اند؛ ازاین‌رو توجه مستندسازان به‌سوی این موضوعات جدید جلب می‌شود و در نتیجه، مستندهای زیادی درباره فرار از خانه و نکوهش کودک‌آزاری تولید می‌شود.

همان‌طور که در جدول شماره چهار مشاهده می‌شود، موضوع کودکان کار و فرار از خانه بیشترین حجم مستندهای اجتماعی دهه هشتاد را به خود اختصاص داده است؛ زیرا در سال‌های اخیر پدیده 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؛ به طوری 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 بیراهه فرار نابود می‌شوند. بیشتر 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).

مقایسه این آمار با حجم مستندهای تولیدشده درباره پدیده فرار از خانه نشان می‌دهد تولید مستندها نیز با کاهش یا افزایش این پدیده‌های اجتماعی ارتباط دارد؛ درحالی که در دهه هفتاد فقط یک فیلم درباره پدیده فرار نوجوانان از خانه ساخته شد، در دهه هشتاد چهار فیلم به این موضوع اختصاص داده شد. همچنین، درحالی که طی سال‌های اول انقلاب تا پایان دهه هفتاد هیچ مستندی درباره کودک‌آزاری ساخته نشد، در دهه هشتاد، ۲۰ درصد مستندها به این موضوع اختصاص داده شد. پس علاوه بر رواج پدیده 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 (روزنامه اعتماد، ۱۳۸۷/۷/۱۷). همچنین، مدیرکل دفتر امور آسیب‌دیدگان اجتماعی از افزایش تلفن‌های

کودک‌آزاری در سال ۱۳۸۸ در مقایسه با سال گذشته خبر داد و گفت: طی شش ماه اول سال 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 درصد کودک‌آزاری‌ها در کشور از سوی مردان اعمال می‌شود و دختران بیش از پسران در معرض این کودک‌آزاری‌ها قرار دارند. 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 یک‌سو و افزایش تولید مستندهای اجتماعی درباره این پدیده‌ها از سوی دیگر، می‌توان گفت احتمالاً مسائل اجتماعی موجود در جامعه بر مضمون مستندهای اجتماعی تأثیر گذاشته است و مستندسازان سعی 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 پس از انقلاب در هریک از دوره‌های پس از انقلاب توانسته‌اند بازتاب شرایط اجتماعی زمان خود باشند و تغییرات ایجادشده در مضمون و محتوای مستندهای اجتماعی با تغییرات موجود در جامعه مطابقت دارد.

با تحلیل و بررسی فیلم‌ها این نتیجه به‌دست آمد که شرایط اجتماعی زمان در هنر هر دوره به‌ویژه سینمای مستند- که داعیه انعکاس واقعیت‌های زمان خود را دارد- می‌تواند نقش بسزایی داشته باشد. درحالی که در دهه شصت بیشترین موضوعی که توجه فیلم‌سازان را به خود اختصاص داده بود، موضوع کودکان کار بود و تنوع موضوعات درباره آسیب‌ها و مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان کم بود، در دهه هفتاد و به‌ویژه هشتاد با تنوع و گستردگی موضوعات و مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان در مستندهای اجتماعی روبه‌رو می‌شویم. در دهه اول انقلاب حجم وسیعی از مستندها، یعنی ۶۶/۶۶ درصد به موضوع کودکان کار پرداخته است؛ در دهه هفتاد نیز حجم مستندهای اجتماعی با موضوع کودکان کار نسبت به سایر موضوعات از تعداد بیشتری (۶۴/۷۰ درصد) برخوردار بوده است؛ اما یک‌باره در دهه هشتاد موضوع کودکان کار به ۲۸/۵۷ درصد کاهش پیدا می‌کند.

به احتمال زیاد، اثر مستند نیز مثل هر تولید ذهنی دیگر تحت تأثیر فضای اجتماعی جامعه خود است و این فضای اجتماعی تحت نفوذ ارزش‌های جامعه و آن‌دسته از مسائل اجتماعی است که مسئله را ایجاد می‌کند. درواقع، مسئله اجتماعی چیزی است که در جامعه وجود دارد و هنرمند و در اینجا مستندساز این مسئله اجتماعی را انتخاب و درباره آن کار می‌کند. انقلاب سال ۱۳۵۷ بر همه سطوح زندگی جامعه 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 سویی دیگر- که تا پیش از این هیچ‌کس جرئت پرداختن به آن‌ها را نداشت- توجه مستندسازان یک‌باره به این موضوعات جلب شد و مستندهای بسیاری درباره آسیب‌های اجتماعی به‌ویژه مردم فقیرنشین ساخته شد. در این میان، مسائل اجتماعی کودکان و به‌ویژه پدیده کودکان کار بیش از بقیه موضوعات مورد توجه قرار گرفت.

در این مقاله، مسیر حرکت موضوعی مستندهای اجتماعی ساخته‌شده درباره 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 درباره مسائل اجتماعی کودکان هستیم. ۶۶/۶۶ درصد از مستندهای این سال‌ها به پدیده کودکان کار، ۲۰ درصد به موضوع بزهکاری کودکان و نوجوانان و ۳۳/۱۳ درصد مستندها به فقر کودکان اختصاص یافت. همان‌طور که مشاهده می‌شود، پدیده 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 به کار می‌گماشتند.

در دهه هفتاد و به‌ویژه دهه هشتاد، شاهد تنوع موضوعی بیشتری در فیلم‌های مستند هستیم. بیشترین حجم مستندهای ساخته‌شده در دهه هفتاد مربوط به سال پایانی این دهه است. از بین ۱۷ مستند تولیدشده درباره 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

در سینمای مستند مطرح شد. فیلم *بازی با زندگی* به فرار دختران از خانه و دوزخ، اما سرد به پدیده سوء استفاده جنسی از کودکان می‌پردازد. تا پیش از این، شاهد طرح چنین موضوعاتی در سینمای مستند نبوده‌ایم و می‌توان یکی از دلایل آن را تأسیس انجمن مستندسازان و مرکز گسترش سینمای مستند در همین سال دانست که این امر در حمایت از مستندسازان نقش بسزایی داشته است. به عبارت دیگر، با گذشت بیش از بیست سال از انقلاب اسلامی ایران، به‌نوعی فضای سیاسی و اجتماعی کشور برای مطرح شدن موضوعات جدید در سینمای مستند باز می‌شود و در دهه هشتاد موضوعات متنوع بیشتری دستاویز مستندسازان قرار می‌گیرد؛ موضوعاتی که در مستندهای اجتماعی دهه‌های گذشته کمتر وجود داشته و یا اصلاً وجود نداشته است.

طرح پدیده فرار از خانه و کودک‌آزاری هرکدام به‌ترتیب ۲۸/۵۷ درصد و ۲۱/۴۲ درصد از حجم مستندهای دهه ۸۰ را به خود اختصاص داده است که احتمالاً رواج این پدیده‌ها را در این دهه نشان می‌دهد. از آنجا که سینمای مستند درصدد نشان دادن واقعیت‌های جامعه است، شاهد فزونی ساخت فیلم‌هایی با این مضامین در مستندهای اجتماعی هستیم. براساس آمار، در دهه هشتاد فرار دختران از خانه هر سال ۱۵ تا ۲۰ درصد افزایش داشته است. همچنین، پدیده کودک‌آزاری در این سال‌ها عنوان بسیاری از صفحه حوادث روزنامه‌ها را به خود اختصاص داده است. بنابراین، از آنجا که در هر دهه همراه با پیدایش آسیب‌های اجتماعی جدید در جامعه شاهد طرح موضوعات مختلف در مستندهای اجتماعی هستیم؛ براساس نظریه بازتاب می‌توان ادعا کرد مطرح کردن مسائل مختلف در هر دروه زمانی تحت تأثیر فضای اجتماعی دوره‌ای است که مسئله در آن به‌وجود آمده است؛ درواقع فضای اجتماعی هنرمند را به‌سوی 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 زمینه اجتماعی است: زمینه اول انقلابی است که یک سال از وقوع آن می‌گذشت و زمینه دوم مارکسیسم است که با فعالیت‌های حزب توده در نقد فضای اجتماعی نقش زیادی دارد. زمینه انقلاب از این نظر پررنگ‌تر است که تمام مشکلات مطرح‌شده در این فیلم اعم از مسئله کار کودکان در شرایط سخت و طاقت‌فرسا، دستمزدهای بسیار کم این کودکان و زندگی خانواده‌ها در حاشیه‌های شهر تهران بدون وجود کمترین امکانات رفاهی را معلول بی‌توجهی، خودکامگی و استبداد

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... _____ علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

رژیم پیشین می‌داند. زمینه اجتماعی دیگر فیلم، بحث مارکسیسم است؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت این فیلم، فیلمی با گرایش نظری مارکسیستی است؛ به همین دلیل بحث سرمایه‌داری باقوت 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 اولیه انقلاب کارگردانان شرایط اجتماعی و فرهنگی قبل از انقلاب را دلیل اصلی پیدایش آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان معرفی کردند؛ اما از دهه هفتاد به‌تدریج بیش از هرچیز خانواده‌ها مقصر اصلی آسیب‌های کودکان و نوجوانان معرفی شدند. همان‌طور که در دو فیلم *دوزخ*، *اما سرد* و *روزهای بی‌تقویم* مشاهده کردیم، زمانی که کارگردان با کودکان گفت‌وگو می‌کند، آن‌ها بیش از هرچیز به محیط نابسامان خانواده‌شان اشاره می‌کنند. همه 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 نظریه بازتاب که فیلم‌ها را بازتاب شرایط اجتماعی جامعه زمان خود می‌داند، می‌توان گفت با مطالعه مستندهای اجتماعی پس از انقلاب می‌توان به بزرگ‌ترین آسیب‌های اجتماعی هر دوره زمانی پی برد و سینمای مستند را نمودار واقعیت‌های جامعه دانست.

پی‌نوشت‌ها

1. documentary cinema

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

۸. خانه 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 فاصله 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 منظره عمومی است.

منابع

- آبروشن، هوشنگ (۱۳۸۴). *کودک‌آزاری و راه‌های مقابله با آن*. تهران: نشر آریان.
- ارکیان، علی (۱۳۸۵). «مورفولوژی سینمای مستند ایران». *فصلنامه سینمایی فارابی*. د ۱۵. ش ۵۹ و ۶۰. صص ۹۱-۱۱۶.
- امامی، همایون (۱۳۸۵). «تجدید حیات مستند اجتماعی ایران». *فصلنامه سینمایی فارابی (ویژه‌نامه سینمای مستند ایران)*. د ۱۵. ش ۳ و ۴ (۵۹ و ۶۰). صص ۱۴۲-۱۴۵.
- _____ (۱۳۸۹). *جستاری در گونه‌شناسی سینمای مستند ایران*. تهران: اداره کل پژوهش و آموزش سیما.
- توفیق، فیروز (۱۳۸۷). «شهرنشینی و پیامدهای آن» در *مسائل اجتماعی ایران/ انجمن جامعه‌شناسی ایران* (مجموعه مقالات). چ ۲. تهران: آگاه. صص ۱۹۳-۲۰۶.
- تولائی، حسین و دیگران (۱۳۸۸). «رابطه کار کودک با توسعه و رفاه اجتماعی». *فصلنامه علمی- پژوهشی رفاه اجتماعی*. س ۹. ش ۳۵. صص ۳۰۱-۳۳۴.

نگاهی جامعه‌شناختی به مستندهای اجتماعی ... _____ علیرضا حسینی پاکدهی و همکار

- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۵). «شیوه‌شناسی سینمای مستند». *فصلنامه سینمایی فارابی (ویژه‌نامه سینمای مستند ایران)*. ۱۵۵. ش ۳ و ۴ (۵۹ و ۶۰). صص ۱۴۵-۱۵۲.
- جینکز، ویلیام (۱۳۶۴). *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان. تهران: سروش.
- داورپناه، صفورا و دیگران (۱۳۸۸). «فقر کودکان و بازار کار در ایران». *فصلنامه علمی-پژوهشی رفاه اجتماعی*. س ۹. ش ۳۵. صص ۱۳۹-۱۵۸.
- دهقانپور، حمید (۱۳۸۲). *سینمای مستند ایران و جهان*. تهران: سمت.
- دوروکس، اوئن (۱۳۸۷). «تحلیل محتوای بازنمایی‌های رسانه‌ای در جهان نابرابر». ترجمه سید محمد مهدی‌زاده. *فصلنامه رسانه*. س ۱۹. ش ۱ (۷۳). صص ۱۲۷-۱۴۲.
- رایبگر، مایکل (۱۳۸۳). *کارگردانی مستند*. ترجمه حمیدرضا احمد لاری. تهران: نشر ساقی.
- راودراد، اعظم (۱۳۷۸). «تبیین فیلم و جامعه». *فصلنامه سینمایی فارابی*. ۹۵. ش ۲ (۳۴). صص ۱۰۴-۱۲۳.
- _____ (۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری». *فصلنامه پژوهشگاه فرهنگستان هنر*. س ۱. ش ۲ (۳۴). صص ۶۶-۹۱.
- رفیعا، بزرگمهر (۱۳۷۵). «سینمای مستقیم». *فصلنامه سینمایی فارابی (ویژه‌نامه سینمای مستند)*. ش ۲۵. صص ۱۴۳-۱۵۵. تهران: انتشارات بنیاد فارابی.
- ستوده، هدایت‌الله (۱۳۸۹). *آسیب‌های اجتماعی و جامعه‌شناسی انحرافات*. چ ۲۱. تهران: آوای نور.
- صابری اسفید واجانی، محسن و دیگران (۱۳۸۹). «بررسی فراوانی عوال مرتبط با خانه‌گریزی دختران فراری ارجاع داده‌شده به یکی از مراکز پزشکی قانونی استان تهران». *فصلنامه پزشکی قانونی*. ۱۶۵. ش ۱ (۵۷). صص ۱۴-۲۰.
- عادل، شهاب‌الدین (۱۳۷۹). *سینمای قوم‌پژوهی*. تهران: نشر سروش، انتشارات صدا و سیما: کانون اندیشه، اداره کل پژوهش‌های سیما.
- مرلاک جکسون، کتی (۱۳۸۵). *تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی، تحلیل جامعه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه بابک تبرائی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- میران بارسام، ریچارد (۱۳۶۲). *سینمای مستند*. ترجمه مرتضی پاریزی. فیلم‌خانه ملی ایران. تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
- نفیسی، حمید (۱۳۵۷). *فیلم مستند*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر فیلم مستند*. ترجمه محمد تهامی نژاد. تهران: مرکز گسترش 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)