فصلنامه علمی «پژوهش انحرافات و مسائل اجتماعی»
شماره ششم، زمستان ۱۴۰۱: ۱۲۹-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۴
نوع مقاله: پژوهشی

نشانه‌شناسی مستندهای اجتماعی پربازدید برنامه آپارات شبکهٔ بی‌بی‌سی فارسی

اعظم ده‌صوفیانی*

چکیده

امروزه رسانه‌ها جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم هستند. افراد به شنیدن و دیدن مسائل اجتماعی از طریق رسانه‌ها علاقه دارند تا از خطراتی که زندگی‌شان را تهدید می‌کند، آگاه شوند. مستندهای اجتماعی، فرصتی برای اطلاع‌رسانی و آگاه‌سازی از مسائل اجتماعی هستند و از طرف دیگر، عرصه‌ای را برای نمایش مسائل و مشکلات کشور در رسانه‌های خارجی فراهم می‌کنند. در برنامهٔ «آپارات» که هر هفته از شبکهٔ بی‌بی‌سی فارسی پخش می‌شود، مستندهای بسیاری از ایران به نمایش درمی‌آید. در پژوهش حاضر به دنبال این هستیم که در فیلم‌های مستند برنامهٔ آپارات بی‌بی‌سی فارسی، چه تصویری از ایران بازنمایی می‌شود؟ به این منظور، سه فیلم «و عنکبوت آمد»، «حراج کلیه ایرانی» و «روزهای بی‌تقویم» با روش نشانه‌شناسی اجتماعی و رهیافت «ایدما» بررسی و تحلیل شد. بر اساس یافته‌ها، موضوعات اصلی فیلم‌های مستند برنامهٔ آپارات درباره ایران عبارتند از زنان و کودکان با مضمون فرودستی مطلق؛ دین و مذهب به عنوان عامل مشکلات جامعه و ترکیب‌شده با خرافات؛ نهادها و دستگاه‌های حکومتی ناکارآمد و ضعیف؛ فرهنگ و آداب و رسوم بیانگر جامعه‌ای بسیار سنتی و متحجر؛ و قوانین مبهم و متناقض. این موضوعات عمدتاً به شکل عینی‌گرایانه بازنمایی نشده‌اند و مسائل مورد مناقشه و تناقض به نمایش درآمده است و قابلیت‌های

* دکتری علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران asoufiyani2@gmail.com

CC BY NC

مستند اجتماعی به کار رفته تا مسائل و تناقض‌ها برجسته‌تر شود. در کل به جای مطرح کردن مسئله و حل آن، رویکرد تنش‌محور وجود دارد. مجموعه موضوعاتی که در این سه مستند به آن پرداخته شده، مسائلی است که در پژوهش‌های پیشین نیز به صورت جداگانه مورد توجه قرار گرفته است: مسئله زنان، مسئله دین، مسئله قوانین و مسئله حکومت. البته در این مستندها، مسئله فرهنگ و آداب و رسوم نیز اضافه می‌شود و گفتمان ضدیت و تقابل با نظام جمهوری اسلامی در این شبکه، نه‌تنها با برنامه‌های خبری و تحلیلی، بلکه در قالب مستند و با روایتی کاملاً باورپذیر نیز ادامه می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: ایران، بازنمایی، بی‌بی‌سی فارسی، مستند اجتماعی و نشانه‌شناسی اجتماعی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

چرا مسائل اجتماعی رسانه‌ای می‌شود، چرا فیلم‌های مستند و به‌ویژه مستندهای اجتماعی ساخته می‌شود و دلیل توجه مخاطبان به فیلم مستند (سینمایی یا تلویزیونی) چیست؟ امروزه رسانه‌ها جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی افراد هستند و شاید اغراق نباشد اگر آنها را عضو اصلی خانواده بدانیم و این امر قدرت رسانه‌ها را برای تأثیرگذاری در تمامی عرصه‌های زندگی مردم افزایش داده است. از طرف دیگر مردم دوست دارند با واقعیتی که از آن بی‌خبرند، مواجه شوند و دربارهٔ آن اطلاعات کسب کنند و یا در واقعیتی که برایشان ملموس است، مشارکت داشته باشند. به همین دلیل به محتواهای واقع‌گرایانه رسانه‌ها به‌ویژه جنبه‌هایی از آن که در زندگی روزمره با آن روبه‌رو هستند، توجه می‌کنند.

فیلم‌های مستند، مسائل اجتماعی‌ای را بازگو می‌کنند که افراد زیادی به طور مستقیم یا غیر مستقیم آن را درک و یا مشاهده کرده‌اند. می‌توان گفت مهم‌ترین حوزهٔ مستندسازی، پرداختن به مسائل اجتماعی است؛ زیرا هم قدرت تأثیرگذاری بالاتری دارد و هم مخاطب بیشتری جذب این نوع سینما می‌شود. آیا امکان نمایش واقعیت در فیلم مستند وجود دارد یا خیر؟ یکی از موضوعات مورد بحث و مناقشه در میان فیلم‌سازان، منتقدان و مخاطبان فیلم‌هاست که نظرها و دیدگاه‌های مختلفی درباره آن وجود دارد که سه بحث عمده را در برمی‌گیرد: نخست، بحث‌های فلسفی درباره واقعیت و حقیقت؛ دوم، بحث‌های هنری و سینمایی درباره اینکه نگرش فیلم‌ساز نسبت به فیلم مستند چیست؛ آیا تمایل به بیان واقعیت‌ها دارد یا می‌خواهد نظرها و دیدگاه‌های خود را بگوید و اگر فیلم‌ساز خواهان بیان واقعیت است و نه دیدگاه‌های خویش، آیا فنون ساخت فیلم، محدودیت و مانعی برای نمایش واقعیت ایجاد نمی‌کند؛ سوم، بحث‌های مرتبط با نقش سازمان رسانه‌ای و تأثیراتی که بر نمایش واقعیات دارند.

با مروری بر تاریخ فیلم مستند، ضرورت و کارکرد ساخت چنین فیلم‌هایی را می‌توان «پاسخگویی به انتظارات مخاطبان درباره مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه، آگاهی دادن به مخاطبان درباره شرایط پیرامون و بخشیدنِ دیدگاهِ استدلالی به مخاطبان» (قاسمی، ۱۳۹۱: ۷۱) دانست. گوتیه در تعریف سینمای مستند اجتماعی به نظرهای جان گریرسون

اشاره کرده و می‌گوید: «سینمای مستند از نظر گریرسون می‌بایست بازنمای دل‌مشغولی‌های معاصر باشد و فیلم‌های مستند، سلاحی است در خدمت دفاع از حقوق ملت، بی‌آنکه حاصل کار شعاری یا تبلیغاتی شود» (گوتیه، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

اگر نگاهی به مضامین فیلم‌های مستند تاریخ سینمای جهان بیندازیم، می‌بینیم که اغلب این فیلم‌های مستند، بازتاب‌دهنده مسائل اجتماعی هستند؛ فیلم‌هایی مانند «برکت زمین»[1] (۱۹۵۴) ساخته هربرت بیرمان[2]، درباره اعتصاب کارگران معدن شهری در ایالت مکزیکوی امریکا؛ «کتی به خانه‌ات برگرد»[3] (۱۹۶۶) ساخته کن لوچ[4] درباره مشکلات مسکن و خانه‌سازی (دهقان‌پور، ۱۳۸۲: ۱۲۹-۱۳۱)؛ «در خیابان باوری» (۱۹۵۶) ساخته لایونل راگوسین درباره حالات و رفتارهای یک نفر الکلی (همان: ۳۲۱-۳۲۷)؛ «میناماتا» (۱۹۷۱) ساخته نوریاکی توشی موتو، درباره فاجعهٔ عظیم ریختن فاضلاب کارخانه‌ای به دریا در شهر ساحلی میناماتا (همان: ۴۲۷).

در ایران نیز مستندهای اجتماعی مختلفی ساخته شده است. همایون امامی می‌گوید: «اگرچه طرح اندیشهٔ انتقاد اجتماعی در فیلم‌های مستند، نخستین‌بار توسط ابراهیم گلستان مطرح می‌شود، ولی با این وصف چهار فیلم «قلعه» (۵۹-۱۳۴۵)، «تهران پایتخت ایران است» (۵۹-۱۳۴۵)، «ندامتگاه زنان» (۱۳۴۵)، «اون شب که بارون اومد» (۱۳۴۴) از کامران شیردل را باید شروعی برای سینمای مستند اجتماعی ایران دانست» (امامی، ۱۳۸۹: ۲۱۶). شهاب‌الدین عادل نیز فیلم‌های «جنوب شهر»، «ندامتگاه زنان»، «قلعه» و «آن شب که باران آمد» کامران شیردل را از نمونه‌های بسیار مهم فیلم‌های مستند انتقادی، اجتماعی و تاحدودی سیاسی تاریخ سینمای مستند ایران می‌داند (عادل، ۱۳۷۹: ۱۵۹).

مستندهای اجتماعی دیگری که امامی به آن اشاره می‌کند عبارتند از: «تاکسیمتر»، «نانخورهای بیسوادی»، «آرایشگاه آفتاب» و «نخل» ساخته ناصر تقوایی؛ «خاویار»، «نان بلوچی» و «اجاره‌نشینی» ساخته ابراهیم مختاری؛ «قروه»، «قصه ما»، «حدیث درد» و «با

1. Salt of the Earth
2. Herbert Biberman
3. Cathy come Home
4. Ken Loach

خاک... تا خاک» ساخته منوچهر مشیری؛ «اعتیاد و دادگاه‌های مبارزه با مواد مخدر» (۱۳۶۴) و «زناشویی و طلاق» (۱۳۶۲) ساخته فریدون جوادی؛ «شب» و «تلاش» ساخته کیومرث درمبخش؛ «شب میراب» و «مهاجران و بحران مسکن» ساخته محمد تهامی‌نژاد؛ «نانی از گل» فریده شفایی؛ «تمرکز» رخشان بنی‌اعتماد؛ «کودک و استثمار» محمدرضا اصلانی؛ «کوره‌پزخانه» محمدرضا مقدسیان؛ «قضیه شکل اول، قضیه شکل دوم» و «همشهری» عباس کیارستمی (امامی، به نقل از سینا، ۱۳۸۵: ۱۴۲-۱۴۴).

به این ترتیب می‌توان گفت که فیلم مستند متأثر از اوضاع اجتماعی است و اساس آن مبتنی بر شرایط جامعه، مشکلات و معضلات، بحران‌ها و حوادث است. تفاوت فیلم داستانی با مستند صرفاً در شیوهٔ تهیهٔ آن نیست، بلکه در طرز برخورد هر یک با موضوع است. موضوع فیلم مستند، واقعیت است و مستندساز در جست‌وجوی شیوه‌هایی است که به کمک آن، واقعیت را روی پردهٔ سینما منعکس کند.

شبکه بی‌بی‌سی فارسی از آغاز تأسیس در سال ۱۳۸۷ تاکنون از طریق برنامه‌های مختلف خبری و غیر خبری به مسائل ایران پرداخته است. در برنامهٔ «آپارات» که هر هفته از شبکه بی‌بی‌سی فارسی پخش می‌شود، آثار مستندسازان ایرانی، افغان و تاجیک (و گاه اروپایی و امریکایی) به نمایش درمی‌آید و نقد و بررسی می‌شود.

مستندهای پخش‌شده در این برنامه، موضوعات مختلف را در برمی‌گیرد: موسیقی، معرفی شخصیت‌های مختلف هنری، ادبی و سیاسی و مسائل و موضوعات اجتماعی. همه این موضوعات مختلف در نهایت بیانگر تصویری از ایران هستند؛ تصویری که در فیلم‌های مستند از ایران ارائه می‌شود، به‌ویژه برای آنهایی که سال‌ها دور از ایران زندگی کرده‌اند و یا کسانی که هیچ شناخت مستقیمی از ایران ندارند، بسیار تأثیرگذار است، با توجه به اینکه ژانر مستند داعیه ارائه واقعیت را دارد. به این ترتیب در پژوهش حاضر با این پرسش اصلی مواجه‌ایم که در فیلم‌های مستند برنامه آپارات بی‌بی‌سی فارسی، چه تصویری از ایران بازنمایی می‌شود؟

پیشینه پژوهش

تحقیقات مختلفی درباره شبکه بی‌بی‌سی فارسی و برنامه‌های مختلف آن انجام شده

است. برخی از آنها به تحلیل محتوا پرداخته و برخی نیز میزان اعتماد به این شبکه را بررسی کرده‌اند که از آن جمله می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

کریمی و بهرام‌زاده (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی فمینیسم رسانه‌ای در رویکرد بی‌بی‌سی فارسی به مسائل زنان ایرانی» نشان داده‌اند که بی‌بی‌سی فارسی سعی می‌کند تصویری غیر واقعی و یکپارچه‌ای از فضای مردسالارانه ایران امروزی و شرایط نامساعد زنان ایرانی در آن بازنمایی و القا کند.

پژوهش دانیالی و آقایی (۱۳۹۹) بیانگر این است که در برنامه «پرگار» شبکه تلویزیونی بی‌بی‌سی فارسی، گفتمان هژمونیک مسلط سکولاریسم، حیات دین در جهان معاصر را تنها در شکل عرفان‌های نوظهور یا معنویت‌های شخصی که از قلمروی عمومی غایب است، القا می‌کند.

مجاهد مظلومیان و همکاران (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ رویکرد سیاست فرهنگی تلویزیون بی‌بی‌سی فارسی» نشان می‌دهند که سیاست فرهنگی تلویزیون بی‌بی‌سی فارسی به دنبال تغییر ذائقهٔ فرهنگی جامعهٔ ایران و القای فرهنگ غربی، تغییر مرکز ثقل فکری از نخبگان جامعهٔ ایران به سیاست‌مداران و کارشناسان فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و مذهبی مورد قبول خود و براندازی (تغییر) نظام حاکم است.

نوری ممرآبادی و همکاران (۱۳۹۸) نیز در بررسی پوشش خبری انتخابات خبرگان رهبری به «دوقطبی‌سازی انتخابات» و گفتمان «تقابل با نظام جمهوری اسلامی» در شبکه بی‌بی‌سی فارسی اشاره می‌کنند.

بررسی پرونده‌های حقوقی در شبکه بی‌بی‌سی فارسی در پژوهش فرقانی و تقوی‌پور (۱۳۹۸) بیانگر این است که بی‌بی‌سی فارسی، گفتمان‌های رقیب گفتمان انقلاب اسلامی را شناسایی می‌کند و «جریان‌سازی» خود را با فنون «برجسته‌سازی اظهارات نامتعارف»، «افزایش اعتبار منابع همسو»، «راوی همجنس»، «برچسب‌های اقتضایی»، «اسطوره‌سازی» و «طرح ادعای بدون پشتوانه» حول محور این گفتمان‌ها شکل می‌دهد.

میرزایی (۱۳۹۶) در یافته‌های پژوهش خود درباره پوشش خبری انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۹۶ در شبکه بی‌بی‌سی فارسی اشاره می‌کند که این شبکه به

دنبال دوقطبی خودساخته حول محور ولایت است و آن را به نامزدهای ریاست‌جمهوری نیز تسری می‌دهد و از طریق بازنمایی منفی ولایت فقیه، نامزدهای متصل به جریان انقلاب را در تقابل با منافع مردم و نامزدهای نزدیک‌تر به لیبرالیسم و اندیشهٔ غربی را مثبت و به عنوان «خودی» بازنمایی می‌کند.

تحقیق «بررسی ساختار و محتوای برنامه‌های شبکهٔ تلویزیونی ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی» نوشتهٔ محمدخانی ملکوه (۱۳۹۰) اشاره دارد بر اینکه برنامهٔ «آپارات» می‌کوشد که یکی از آثار زیرزمینی تولیدشده در گذشته یا حال یا در خارج از کشور را به طور جهت‌دار به نمایش گذارد و تلاش می‌کند که از ابعاد مختلف به‌ویژه از بعد سیاسی، فرهنگی و اجتماعی به مسائل زنان و جوانان پرداخته، نظام را در این زمینه‌ها زیر سؤال برد. یأس و ناامیدی تحصیل‌کردگان و هنرمندان زن، دوگانگی هویّت فرهنگی، گسست نسلی و ایران به عنوان کشوری حامی تروریست، تصویری است که به مخاطبان ارائه می‌کند.

پژوهش «جنگ رسانه‌ای (مطالعه موردی: شبکه‌های تلویزیونی بی‌بی‌سی فارسی و صدای آمریکا)» اثر آذری (۱۳۹۰) نشان می‌دهد که شبکه تلویزیونی بی‌بی‌سی فارسی به وضوح از تیم حرفه‌ای و قدرتمندی برخوردار است که بسیاری از آنها، سابقهٔ فعالیت‌های رسانه‌ای حرفه‌ای در داخل کشورمان را داشته‌اند. این شبکه به شدت ادعای بی‌طرفی در مسائل را به خود نسبت می‌دهد و برای نیل به این هدف، از فنون پروپاگاندایی متنوعی استفاده می‌کند. گفتمان غالب این شبکه، ضدیت با نظام جمهوری اسلامی در ایران است.

نتایج پژوهش نوری (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی عوامل مرتبط با میزان اعتماد جوانان شهر قم به اخبار ۲۰:۳۰ شبکهٔ دو سیما، اخبار شبکه استانی قم و شبکهٔ ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی» بیانگر رشد اعتماد در میان جوانان به اخبار شبکه‌های برون‌مرزی است و اینکه جوانان سعی می‌کنند خلأهایی که در رسانهٔ ملی احساس می‌کنند، در میان اخبار شبکه‌هایی چون بی‌بی‌سی فارسی بیابند.

دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها در شماره چهارم گزارش راهبردی رسانه به «بی‌بی‌سی فارسی در یک نگاه» (۱۳۸۹) می‌پردازد. بر اساس این گزارش، برنامه‌های این شبکه در کل هنگامی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، گفتمان یا چارچوبی را شکل

می‌دهند که عبارت است از «نامطلوب بودن نظام دینی در ایران و ناکارآمدی این نظام».

پژوهش «تلویزیون در آیینه مخاطب؛ مطالعه تطبیقی عوامل مرتبط با میزان رضایتمندی جوانان شهر کرمانشاه از شبکه یک سیما، شبکه استانی کرمانشاه (زاگرس)، و شبکه‌های ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی، صدای امریکا و نوروز تی.وی» نوشته رستمی (۱۳۸۹) نیز نشان می‌دهد که هرچه میزان سرمایهٔ فرهنگی جوانان افزایش می‌یابد، میزان رضایتمندی آنها از شبکهٔ یک و زاگرس کاهش و در مقابل میزان رضایتمندی از بی‌بی‌سی افزایش می‌یابد. همچنین هرچه از دسته جوانان با سرمایه فرهنگی عامیانه به سمت دسته جوانان با سرمایه فرهنگی نخبه‌گرا حرکت می‌کنیم، از میزان رضایتمندی آنها به شبکه یک و زاگرس کاسته می‌شود. این موضوع درباره بی‌بی‌سی و صدای امریکا برعکس است.

مبانی نظری

نظریه‌های بازنمایی، برجسته‌سازی، قصه‌پردازی یا روایت، چارچوب‌بندی و نظریه‌های تحریف واقعیت را می‌توان به عنوان ادبیات نظری این پژوهش مطرح کرد:

نظریهٔ بازنمایی تأکید دارد بر اینکه هرچند تصاویر رسانه‌ای، واقعی و قابل باور به نظر می‌آیند، آنها هرگز دنیای واقعی را معرفی نمی‌کنند. استوارت هال معتقد است که بازنمایی، تولید معنی برای مفاهیم درون ذهن ما از طریق زبان است. بازنمایی، حلقهٔ پیوند میان مفاهیم و زبان است و ما را قادر می‌سازد تا جهان واقعی اشیا، آدمیان و رویدادها را به جهان تصوری اشیا، آدمیان و رویدادهای تخیّلی ارجاع دهیم (هال، ۱۳۸۷: ۳۵۲). نیکولز در سال ۱۹۹۱ در کتاب «بازنمایی واقعیت»، نخستین نظریه درباره سینمای مستند را مطرح کرد. نظریهٔ او مبتنی بر این اصل است که دلیل تماشای سینمای مستند برعکس سینمای داستانی، نه «لذت از مشاهده و تماشا»، بلکه «لذت از کسب دانش» است. نیکولز پس از توضیح دلیل تماشای سینمای مستند، رابطهٔ میان مخاطب - کسی که برای «کسب دانش» به تماشای فیلم نشسته- را با کسی که برای «نشر دانش» فیلم را ساخته، توضیح می‌دهد. نیکولز سپس به بررسی رابطهٔ فیلم‌ساز با واقعیت می‌پردازد و بر این اساس مطرح می‌کند که واقعهٔ تاریخی با دوربین و واقعهٔ تاریخی

بدون دوربین را نمی‌توان یکی انگاشت؛ چراکه حضور دوربین یا به عبارت دیگر اشغال بخشی از فضای تاریخی به وسیله مؤلف مستندساز باعث تغییراتی در رفتار کنشگران اجتماعی می‌شود و در نتیجه به تغییراتی در تاریخ یا واقعهٔ تاریخی می‌انجامد و بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تاریخ بدون دوربین با همان صحنهٔ تاریخی در حضور دوربین متفاوت است (میرفخرایی، ۱۳۷۹: ۷۶-۷۷).

بر اساس نظریهٔ برجسته‌سازی، رسانه‌ها به ما نمی‌آموزند که چگونه بیندیشیم، اما به ما القا می‌کنند که دربارهٔ چه چیزهایی اندیشه کنیم. در اغلب اوقات ما از دریچهٔ نگاه رسانه به پیرامون خود می‌نگریم و جغرافیای محیط را از نقشه‌ای که رسانه‌ها ترسیم می‌کنند، درک می‌کنیم و از روی همین نقشه است که در بسیاری از اوقات، تصمیم‌سازی‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی صورت می‌گیرد. رویکرد برجسته‌سازی بر این فرضیه استوار است که رسانه‌های ارتباط‌جمعی به امور و پدیده‌ها و رویدادهای محیط ما، ترتیب و تقدم داده و اولویت‌هایی را قائل می‌شود که مطلوب آنهاست و نه مطلوب مخاطب و این مقوله‌ها با اولویت‌بندی رسانه‌ای شاید در تعارض با اولویت‌های ذاتی این پدیده‌ها باشد. جان کلام در رویکرد برجسته‌سازی، تلفیق افکار عمومی با تصمیم‌گیری‌های سیاسی است (مستقیمی، ۱۳۹۰: ۹۰). سازمان‌های رسانه‌ای در خلأ فعالیت نمی‌کنند. آنها به میزان زیادی تحت تأثیر عواملی چون جهان واقعی و محیط ایدئولوژیک، نظام دولتی و حقوقی، تکنولوژی رسانه‌ای، تخصص سازمانی، کاری و حرفه‌ای، سازمان‌های رقیب، مالکان و حامیان تجاری و حتی مخاطبان خود هستند و این عوامل می‌تواند میزان اهمیت دادن یا به تعبیر نظریهٔ برجسته‌سازی، اولویت دادن به مطالب مختلف را تعیین کرده و تحت تأثیر قرار دهد.

نظریه قصه‌پردازی (روایت[1]) به بررسی شیوه‌هایی می‌پردازد که در آن نحوهٔ داستان‌سرایی، محتوا و مفهوم پیام‌های رسانه‌ای را محدود و مقید می‌کند. داستان‌سرایی (روایت) در نحوه برقراری ارتباط مردم با جهان اطراف و درکی که از آن به دست می‌آورند، اهمیتی اساسی دارد. رسانه‌ها مانند هر شکل دیگری از وسایل ارتباطی، فرآورده‌های خود را حول محور قصه نظم می‌دهند. هرچند هر رسانه‌ای شیوه خاصی

1. Narative Theory

برای بیان داستان خود دارد، تمامی رسانه‌ها، چه رسانه‌های خبری و چه غیر خبری، به نوعی در داستان‌سرایی و قصه‌پردازی دست دارند (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

لورنزو می‌گوید که فیلم‌های مستند از سال‌های ۱۹۹۰ تاکنون آشکارا در معرض «روایت‌مداری» بوده‌اند. بورن درباره مستندهای بی‌بی‌سی در این دوره می‌نویسد که مفهوم «داستان» چنان نزد تهیه‌کنندگان رواج یافت که به مرز وسواس رسید و «ارائه درست داستان» و «یافتن شخصیت‌های قوی» به دل‌مشغولی عمده آنها تبدیل شد. در همین دوره در فیلم‌های مستند، استفاده از شخصیت‌های معروف در مقام راوی، فزونی گرفت تا جذابیت داستان‌ها افزایش یابد (لورنزو، ۱۳۹۰: ۴۴). مارک ادواردز، تهیه‌کننده فیلم‌های مستند بی‌بی‌سی توضیح می‌دهد که برای تولید یک مستند خوب، به داستانی قانع‌کننده نیاز است تا قطعات گوناگون شواهد ضبط‌شده در آن تنیده شود. بدون داستان، مستند وجود ندارد (همان: ۴۸).

البته لازم است به این نکته اشاره کنیم که تحت تأثیر نظریهٔ روایت بود که مفاهیمی چون مرگ مؤلف و چندمعنایی بودن متون رسانه‌ای روی کار آمد؛ چون روایت همان‌طور که دست سازندهٔ اثر را برای بیان نظرهای خود بازمی‌گذارد، برای مخاطب اثر و در اینجا بینندهٔ فیلم نیز فضایی را برای بیان روایت خود فراهم می‌آورد.

نظریهٔ چارچوب‌بندی، قاب‌بندی، چارچوب‌سازی یا فریمینگ که در مطالعات رسانه‌ای، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی از آن استفاده می‌شود، اشاره به ساخت اجتماعی یک پدیده توسط منابع رسانه‌های گروهی و یا جنبش‌های سیاسی و اجتماعی خاص و یا سازمان‌ها دارد. چارچوب‌بندی ابزاری برای واقعیت‌سازی است که در آن طبیعت یک رویداد یا فرآیند زیر ذره‌بین رسانه قرار می‌گیرد و با ملاحظات ایدئولوژیک اخلاقی و سیاسی، رسانه بر نقاط یا نشانه‌های خاصی از رویداد یا فرآیند متمرکز شده، جزء را به جای کلیت داستان القا می‌کند. قاب به معنی انتخاب برخی جنبه‌های واقعیتی ادراک‌شده و نمایان‌تر کردن آن در یک متن ارتباطی است، به شیوه‌ای که مشکل، تعریف، تفسیری اتفاقی، ارزیابی اخلاقی و یا توصیه‌ای خاص را معرفی و ارائه کند (ر.ک: علمداری، ۱۳۸۸).

مهدی‌زاده بیان می‌کند که رسانه‌ها به مخاطبان می‌گویند درباره «چه» فکر کنند و سپس چگونه فکر کردن را نیز در چارچوبی که از پیش ساخته و پرداخته‌اند، بر آنان

تحمیل می‌کنند. رسانه‌ها با چارچوب‌سازی رویدادها، ساختارشناختی مشخص و تعریف‌شده‌ای را برای مخاطبان فراهم می‌کنند، به گونه‌ای که مفهوم‌سازی آنها از دنیای پیرامون و درکشان از واقعیت، بر اساس چارچوب‌های رسانه‌ای باشد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۱-۸۲). الن کیسبی‌یر معتقد است که نخستین نکته‌ای را که باید در مورد کاربرد هنرمندانه قاب‌بندی متذکر شد، این واقعیت است که حضور این عامل باعث تکوین فضای تصویری محصور می‌شود. وقایعی که درون این فضا روی می‌دهند، اهمیتی دارند که وقایع فضای نامحصور ندارند. برای مثال به هم نزدیک شدن حرکات شخصیت‌ها روی پرده معمولاً بیانگر این است که امر مهمی در شرف وقوع است. در فضای زندگی روزمره‌مان، که قابی در کار نیست، حرکات مشابه مردم نسبت به یکدیگر، چنین نکته‌ای را نمی‌رساند. همچنین درون فضای صحنه، اندازهٔ نسبی آدم‌ها و اشیا و بیان رابطه‌ها نیز از اهمیت برخوردار است (کیسبی‌یر، ۱۳۷۳: ۲۳-۲۴).

نظریه‌های تحریف واقعیت نیز در این پژوهش کاربرد دارد. از نظر مک‌کوئیل در محتوای رسانه‌ها، چه اخبار و چه داستان، همواره به طور خواسته یا ناخواسته انحراف از واقعیت وجود دارد. او سه نظریهٔ کارکردگرا، توطئه یا هژمونی و نظریه سازمانی را به عنوان نظریه‌های تحریف واقعیت بیان می‌کند. بر این اساس طبق نظریهٔ کارکردگرایی، از دیدگاه جامعه، تحریف واقعیت توسط رسانه‌ها می‌تواند به پایداری، کنترل اجتماعی، یکپارچگی و ایجاد انگیزه، از راه پاداش دادن به آنها که از ارزش‌های اجتماعی و اقتصادی پیروی می‌کنند و بر اساس آنها پیش می‌روند و برعکس تنبیه کردن آنان که پیروی نمی‌کنند و عَلَم عصیان برمی‌دارند، یاری رساند. از دیدگاه فرد، کارکرد تحریف واقعیت، در اختیار قرار دادن الگو به مخاطبان، این‌همانی و تثبیت ارزش‌هاست که به تحمل واقعیات زندگی مدد می‌رساند. طبق نظریهٔ توطئه یا هژمونی، تحریف واقعیت برای نخبگان و گروه‌هایی که قدرت را دست دارند، ضروری است، چون موجب مشروعیت آنها می‌گردد. نظریه سازمانی که عمده‌ترین آن نظریهٔ اقتصاد سیاسی رسانه است، توضیح می‌دهد که نیروهای اقتصادی و بازار، عامل بسیاری از انحراف‌هایی هستند که از واقعیت صورت می‌گیرد؛ به‌ویژه به دلیل ارزشی که برای تولید انبوه و تکرار قائل هستند (مک‌کوئیل، ۱۳۸۲: ۲۸۱-۲۸۲).

در تصویر زیر، مدل نظری پژوهش نشان داده شده است که طبق آن، چگونگی بازنمایی ایران بر اساس مؤلفه‌های برآمده از نظریه‌های برجسته‌سازی، چارچوب‌بندی، روایت و تحریف واقعیت بررسی می‌شود. لازم به ذکر است که نظریهٔ بازنمایی در این پژوهش به صورت نوعی فرانظریه بر کل روند تحقیق حاکم است و مؤلفه‌ها و مفاهیم آن به نوعی در سایر نظریه‌های به کار رفته در پژوهش استفاده شده است. برای مثال مؤلفه‌هایی نظیر نحوهٔ شخصیت‌پردازی، حجم مطالب، نوع محتوا، چگونگی ارائه موضوعات، واژگان و گزاره‌ها و قطبی‌سازی در نظریه بازنمایی نیز وجود دارد.

شکل ۱- مدل نظری پژوهش

روش پژوهش

تحلیل کیفی مورد نظر این پژوهش، تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی با رهیافت «ایدما» است. تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی، به ما کمک می‌کند که درباره روش‌هایی که متن

سینمایی/ تلویزیونی «واقعیت اجتماعی» را ارائه می‌کند، بپرسیم و ابزاری را برای جواب دادن به ما فراهم می‌کند. همچنین ما را قادر می‌سازد که چارچوب اصلی مستند، هسته و پوستهٔ آن را ببینیم. در تضاد با نشانه‌شناسی سنتی، نشانه‌شناسی اجتماعی روی «نشانه»ها متمرکز نیست، بلکه کل فرآیندهای معنادار اجتماعی (یعنی «متن»ها) را مورد توجه قرار می‌دهد. نشانه یک طبقه‌بندی تحلیلی است؛ در مقابل، متن، یک طبقه‌بندی اجتماعی است (Iedema, 2008: 187). در نشانه‌شناسی اجتماعی به جای واحد تحلیل با سطوح تحلیل سروکار داریم. سطوح شش‌گانه تحلیل (قاب، شات، صحنه و سکانس) در نظریه فیلم و (صحنه عمومی[1] و ژانر) در تحلیل ژانر به کار می‌رود. در کنار این شش سطح، نشانه‌شناسی اجتماعی با ابزار دیگری نیز کار می‌کند. این فرضیه که همه معناسازی‌ها همیشه در سه فراکارکرد رخ می‌دهند، شامل بازنمایی، جهت‌گیری و سازمان‌دهی است (Iedema, 2008: 190-191 همچنین ر.ک: فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۰). توصیف و تحلیل فیلم‌ها از طریق پاسخ به پرسش‌ها و مقوله‌هایی که برای هر یک از سه فراکارکرد بازنمایی، جهت‌گیری و سازمان‌دهی در نظر گرفته شده است انجام شد و می‌توان گفت که دو بخش بازنمایی و جهت‌گیری بیشتر به توصیف فیلم‌ها توجه دارد و سازمان‌دهی به تحلیل کل فیلم می‌پردازد.

در صفحهٔ برنامهٔ آپارات در وبسایت بی‌بی‌سی فارسی، فیلم‌های پخش‌شده از این شبکه معرفی می‌شود و شامل بخش‌های درباره فیلم، ویژگی فیلم، درباره کارگردان، نگاه کارگردان، معرفی کارشناس (منتقد) برنامه، نگاه منتقد (کارشناس) و نظرهای بینندگان درباره فیلم هفته گذشته است. بر اساس اطلاعات وبسایت، فهرستی از فیلم‌های پخش‌شده در یک سال (۹۰/۰۴/۰۱ تا ۹۱/۰۴/۰۱) تهیه شد. در این بازهٔ زمانی، ۶۲ فیلم از برنامه آپارات پخش شده است. با توجه به اینکه هدف تحقیق حاضر، نحوه انعکاس ایران در فیلم‌های مستند است، به همین دلیل فیلم‌هایی که داستانی بوده، موضوع آن به ایران مرتبط نیست، از جامعهٔ آماری تحقیق حذف شد. پس از آن سه فیلمی را که بینندگان نظرهای بیشتری درباره آن داشتند(۱)، به این دلیل که توجه مخاطب بیشتری را به خود جلب کرده، به عنوان نمونه برای تحلیل انتخاب کردیم که

1. generic stage

عبارتند از: «و عنکبوت آمد» ساخته مازیار بهاری با ۶۶ نظر؛ «حراج کلیه ایرانی» ساخته نیما سروستانی با ۴۲ نظر و «روزهای بی تقویم» ساخته مهرداد اسکویی با ۳۹ نظر.

مفاهیم و متغیّرهای کلی پژوهش

ایران: منظور از ایران، علاوه بر جغرافیای طبیعی (یعنی کشور ایران)، جغرافیای فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را نیز در برمی‌گیرد. هر فیلمی درباره ایران در واقع بازتابی از کشور ایران است که می‌تواند به صورت معرفی یک چهرهٔ شاخص ادبی، هنری و سیاسی باشد یا دربارهٔ حکومت و دولت ایران و سیاست‌های آن. مردم ایران و آداب و رسوم آنها ممکن است موضوع یک فیلم باشد. مسائل اجتماعی، نهادهای مختلف، فرهنگ و بسیاری از مسائل و موضوعات دیگر می‌تواند در هر فیلم بیان شود که مجموعهٔ آن، نحوه بازنمایی ایران را نشان می‌دهد. همچنین یک فیلم ممکن است همزمان به صورت مستقیم یا غیر مستقیم، آشکار یا تلویحی، به چند موضوع هم بپردازد و یک یا چند بُعد از ایران را نشان دهد، اما در نهایت آنچه از کار درمی‌آید، تصویر ایران است. مفهوم ایران در واقع متغیر وابستهٔ این پژوهش است.

بازنمایی: بازنمایی به معنا توجه دارد تا جایی که به ما به گونه‌ای درباره جهان بگوید. بسته به جایی که ایستاده‌ایم و آنچه هستیم، ما می‌توانیم بگوییم که مستند درباره چه چیزی است. در رأس بازنمایی، ما درباره این صحبت می‌کنیم که چه معناهایی به صورت تصویری، کلامی، موسیقایی یا از نظر صدا بازنمایی می‌شود (Iedema, 2008: 191). در این تحقیق برای بیان بازنمایی‌ها به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود: موضوع اصلی که هر سکانس به تصویر می‌کشد چیست؟ شخصیت‌ها کیستند و چه کاری انجام می‌دهند؟ میزانسن (خصایص استوار به بازیگر، صحنه‌آرایی و نورپردازی) به چه صورت است؟ صداهای به کار رفته در فیلم به چه صورت است؟ صدا شامل گفت‌وگوی شخصیت‌های فیلم (دیالوگ)، صدای راوی، موسیقی فیلم و صداهای طبیعی (صداهای صحنه) است.

جهت‌گیری[1]: جهت‌گیری به این موضوع می‌پردازد که چگونه معناها در شخصیت‌ها و خوانندگان/ بینندگان قرار می‌گیرد (Iedema, 2008: 191). یعنی روابط بین‌فردی در فیلم چگونه است که شامل روابط میان شخصیت‌های فیلم با یکدیگر است و همچنین رابطهٔ میان شخصیت‌های فیلم با مخاطب یا بیننده و به این ترتیب موجب هم‌ذات‌پنداری با آن شخصیت و پذیرش نظرهای او و حق دادن او و در مقابل موجب عدم هم‌ذات‌پنداری با شخصیت و نپذیرفتن استدلال‌ها و اعمال او می‌شود. مانند بازنمایی، جهت‌گیری نیز برای هر سکانس فیلم است که موارد مورد بررسی در آن عبارتند از: افراد در شات‌های مختلف در رابطه با هم چگونه نشان داده می‌شوند و تعاملات آنها به چه صورت است؟ شخصیت‌پردازی به چه صورت است؟ آیا یک شخصیت ساده و تک‌بعدی به نمایش درمی‌آید یا اینکه برعکس، ابعاد متفاوت زندگی و شخصیت افراد به تصویر کشیده می‌شود تا پیچیدگی شخصیت مشخص شود؟ از چه مؤلفه‌ها و عناصری برای باورپذیری شخصیت‌ها و هم‌ذات‌پنداری با آنها استفاده می‌شود؟ زاویه دوربین چگونه است؟ اندازه نماها چگونه است؟ حرکت دوربین به چه صورت است؟ آیا دوربین با سوژه حرکت می‌کند و به این ترتیب تحرک و پویایی، اضطراری و فوریت را نشان می‌دهد، یا فاصله را حفظ می‌کند و در جای خودش می‌ایستد؟ قاب‌بندی‌ها به چه صورت است؟

سازمان‌دهی[2]: سازمان‌دهی یعنی چطور معناها در یک متن پویا به هم پیوسته می‌شوند و در یک زنجیرهٔ زمانی قرار می‌گیرند. تدوین تصویری فیلم مستند به طور مسلم یک ریتم و ساختار نشانه‌شناسی خاصی را تحمیل می‌کند: شروع، میانه و پایان؛ ایجاد مسئله و راه‌حل؛ بحث به نفع، بحث به ضرر و غیره. چنین سکانس‌بندی کردن یا زنجیرهٔ زمانی در پی این است که چطور معناها با یکدیگر پیوند می‌خورند، با چه نظمی و با چه نوع واحد ریتمی. ریتم و آنچه آن را با گفتار، صدا، جابه‌جایی، تدوین تصویر و ساختاربندی فرامتنی درهم می‌آمیزد، عنصر مهمی در سازمان‌دهی متن فیلمی است. همچنین افت‌وخیزهای ریتمیک این زنجیرهٔ زمانی، نتیجه مهمی برای چگونگی خوانش متن دارد (Iedema, 2008: 191). در سازمان‌دهی، کل فیلم مدّنظر قرار می‌گیرد و در پی

1. orientation
2. organization

پاسخ به این پرسش‌هاست: داستان فیلم حول چه محورهایی می‌چرخد؟ فیلم با چه شات و سکانسی شروع می‌شود و پایان می‌گیرد؟ مهم‌ترین سکانس چیست؟ سکانس‌های قبلی و بعدی چیستند؟ سکانس‌ها چگونه به هم وصل می‌شوند؟ تدوین فیلم چگونه است؟ توالی سکانس‌ها در جهت تأیید چه دیدگاهی است؟ نظم داستان فیلم چگونه است؟ فرآیند روایت داستان فیلم به چه صورت است؟ گرایش فیلم‌ساز به عینی‌گرایی است یا بیان دیدگاه‌های خود؟ داستان فیلم در پی حمایت از کیست؟

یافته‌ها

فیلم و عنکبوت آمد» ساخته مازیار بهاری

این فیلم درباره یک سلسله قتل است که در سال ۱۳۷۹ در مشهد انجام شد و روزنامه‌ها به عامل قتل‌ها، سعید حنایی، لقب قاتل عنکبوتی دادند. کارگردان ضمن گفت‌وگو با طرفین ماجرا، قاضی پرونده و مردم کوچه و بازار و نیز آوردن اسناد و مدارک و بخشی از جلسات دادگاه، سعی کرده زوایای جدیدی از موضوع را به نمایش بگذارد (به نقل از صفحه وب‌سایت برنامه آپارات[1]).

الف) بازنمایی[2]

شخصیت‌های فیلم عبارتند از سعید حنایی، پسر، همسر، مادر، برادرها و همکاران سعید، قاضی پرونده، خبرنگار، سحر و سارا - دو دختر یکی از مقتولین- سعید، پدر یک مقتول دیگر و مهستی دختری که به جرم روسپی‌گری زندانی شده است. البته عکس مقتولین هم در صحنه‌های مختلف فیلم نشان داده می‌شود. شخصیت‌ها اغلب رو به دوربین و در پاسخ به سؤالات گزارشگر درباره دلایل این قتل‌ها و نظر شخصی‌شان درباره این اعمال می‌گویند. فقط در چند مورد، شخصیت‌ها علاوه بر صحبت کردن در حال انجام کار دیگری هم هستند. مثلاً در صحنه‌ای از فیلم، پسر سعید حنایی، صحنهٔ قتل را بازسازی می‌کند، یا دختر مقتول در حال نقاشی کشیدن و برادران سعید حنایی در بازار نشان داده می‌شوند.

در این فیلم، وسایل صحنه خیلی نشان داده نمی‌شود. نماها بیشتر از نزدیک است،

1. http: //www.bbc.com/persian/arts/2014/09/140917_aparat_37_2014

به طوری که صفحه سفید به عنوان پس‌زمینه در پشت سر شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. البته خانه سعید حنایی و وسائل آن و همچنین کوچه و خیابانی که خانه سعید در آن قرار دارد و صحنه‌های دادگاه نشان داده می‌شود. درباره وسائل صحنه و لباس‌های شخصیت‌ها با توجه به اینکه فیلم مستند است و کارگردان، نقش چندانی در انتخاب این موارد ندارد، نکته مهم زیادی وجود ندارد، اما درباره نورپردازی فیلم می‌توان گفت که نورپردازی کاملاً مایه تیره دارد که بیانگر فضای شوم و تیره و ترس و ناامیدی و فرجام ناخوشایند است. حتی در شروع و پایان فیلم، تصویر خیابان در شب و یا تصویر شخصیت مهستی از پشت پرده به صورت سایه نشان داده می‌شود.

صداهای به کار رفته در فیلم به چه صورت است؟ صدا شامل گفت‌وگوی شخصیت‌های فیلم، صدای راوی، موسیقی فیلم و صداهای طبیعی (صداهای صحنه) است. در این فیلم، شخصیت‌ها کمتر با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و روی صحبت آنها اغلب با دوربین است. راوی، برون‌داستانی و یک زن است و به زبان انگلیسی در بخش‌های مختلف فیلم، توضیحاتی تکمیلی ارائه می‌کند. مثلاً توضیح درباره قربانیان سعید حنایی، شهر مشهد و موقعیت جغرافیایی آن و آداب و رسوم مردم آن، غیر قانونی بودن روسپی‌گری در ایران و حضور سعید حنایی در جبهه. موسیقی فیلم، موسیقی‌ای کاملاً حزن‌انگیز است به همراه صدای آه و ناله یک زن که کاملاً رنج و اندوه و بی‌گناهی و بی‌پناهی زنان روسپی را بیان می‌کند یا به نوعی شاید موسیقی صدای زنان قربانی است. درباره صداهای طبیعی فیلم، قابل توجه‌ترین صدا زمانی است که صحنه‌هایی مبهم و ناواضح از خیابان شهر و دخترانی که منتظر ماشین هستند و عبور و مرور ماشین‌ها نشان داده می‌شود. صدای حرکت اتومبیل‌ها و بوق زدن آنها بسیار احساس می‌شود.

ب) جهت‌گیری

در این فیلم، شخصیت‌ها کمتر با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و روی صحبت آنها اغلب با دوربین است. ابعاد مختلفی از شخصیت سعید حنایی بیان می‌شود. مثلاً نوع رفتار با همسر، رفتار او در محیط کار، نوع روابط او با زنان، فعالیت‌های او در جبهه. اما این ابعاد مختلف بیانگر شخصیتی پیچیده در سعید حنایی نیست. بیشتر او را آدمی ساده‌لوح و دارای اعتقادات خرافی و مذهبی نشان می‌دهد.

یکی از عناصر مهم در باورپذیری مجرم بودن سعید حنایی و بی‌گناهی زنان این است که همزمان با بیان داستان سعید حنایی، داستان زندگی مهستی، یک زن روسپی که قرار است سنگسار شود، تعریف می‌شود. این زن به خواستهٔ خودش به این راه کشیده نشده است، بلکه همسر و پدرش با نوع رفتار خود، او را مجبور به این کار کرده‌اند. نشان دادن دختران کوچک مقتول و فقر و نداری آنها، حق را به مادر آنها و در واقع قربانیان سعید حنایی می‌دهد؛ یعنی آنها برای نگهداری از فرزندان خود به این اعمال روی آورده‌اند. نمایش نماهای ناواضح از خیابان و نور چراغ و صداهای اتومبیل‌ها و زنانی که در کنار خیابان ایستاده منتظر ماشین هستند نیز در باورپذیری نقش دارد و نشان می‌دهد که چنین اتفاقاتی در جامعه رایج و آشناست و دور و بر همه ما اتفاق می‌افتد. موسیقی فیلم نیز در هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم و بی‌گناهی زنان به قتل رسیده نقش دارد.

زاویه دوربین اغلب از روبه‌رو و هم‌سطح چشم است و کمابیش مطابق با دید روزانه ما از اشیا و حوادث است. نماهای انتخابی بیشتر نزدیک و در برخی موارد از نماهای متوسط و دور هم استفاده شده است. دوربین در بیشتر موارد ثابت است تا نشان دهد که نقش دوربین فقط ضبط وقایع است. البته در برخی سکانس‌ها، دوربین با سوژه‌ها حرکت می‌کند مانند سکانس بازار که از همکاران و دوستان حنایی درباره او سؤال می‌شود. قاب‌بندی‌ها بیشتر به صورت نمایش تصویر شخصیت‌های فیلم است و در قاب، شاهد چند شخصیت نیستیم تا بتوان به اندازه نسبی آدم‌ها و اشیا و رابطه‌ها پی برد. آنچه درون قاب روی می‌دهد، همان گفته‌های شخصیت‌های فیلم است که برای کارگردان اهمیت دارد.

ج) سازمان‌دهی فیلم

جرم و جنایت، بی‌قانونی، قانون‌گریزی و ابهامات قانونی، نقد باورهای دینی، مذهبی و اعتقادی، باورهای خرافی و فقر فرهنگی، عمده‌ترین موضوعاتی است که فیلم به طور مستقیم یا غیر مستقیم در پی مطرح کردن آن است. فیلم با صحنهٔ مبهم و تیره‌ای از یک خیابان در شب و عبور از آن شروع می‌شود و با همان صحنه نیز پایان می‌پذیرد. نمایش این صحنه در آغاز و پایان فیلم نشان می‌دهد که دلایل و چرایی این اتفاقات

معلوم نیست و علاوه بر این راه‌حل آن هم مبهم است. به نوعی می‌توان گفت که فیلم با علامت سؤال شروع می‌شود و با علامت سؤال هم پایان می‌گیرد.

مهم‌ترین سکانس فیلم، سکانسی است که پسر سعید، صحنه جرم و به قتل رساندن زنان را بازسازی و به دقت تعریف می‌کند. بعد از این سکانس، تصویر فیروزه، یکی از زنان قربانی نشان داده می‌شود و تصویر سنگ قبر فیروزه و دو دختر که بر سر قبر او نشسته و ناراحتند. در سکانس قبلی آن هم خود سعید حنایی، نحوه به قتل رساندن زن‌ها را تعریف می‌کند. این سکانس‌ها از یک طرف بی‌رحمی و قساوت سعید حنایی و پسرش را نشان می‌دهد و از طرف دیگر این موضوع را القا می‌کند که این افراد که سعید حنایی آنها را به قتل رسانده و پسر سعید هم به آنها مفسد فی‌الارض می‌گوید و عمل پدر خود را تأیید می‌کند، دارای خانواده و فرزند هستند و از سر ناچاری به این اعمال روی آورده‌اند.

فیلم، صحنه‌های زیاد اما کوتاهی دارد که به صورت بخش‌های پاره‌پاره به هم وصل می‌شوند. اغلب سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم با موسیقی و نمایش تصاویر اجساد قربانیان به هم متصل می‌شود. به نظر می‌رسد که توالی سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم نشان می‌دهد که کارگردان حتی نمی‌خواهد سعید را هم متهم نشان دهد، بلکه بیشتر عامل اصلی را قوانین و مذهب می‌داند. وقتی صحنه‌هایی از حرم امام رضا(ع) و عزاداری مردم را نشان می‌دهد، می‌خواهد تناقض وقوع چنین اتفاق در یک شهر مذهبی را نشان دهد، یا سخنان خبرنگار درباره مبهم بودن مهدور الدم و جرم بودن روسپی‌گری در ایران: «من فکرمی کنم بخشی از بار این مسئله بر دوش کسانی است که مواد قانونی را به گونه‌ای مبهم تدوین کردند». همچنین نشان دادن صحنه‌های جنگ و حضور حنایی در جبهه نشان می‌دهد که این عوامل در جنایت حنایی نقش داشته است.

فرآیند روایت داستان نشان می‌دهد که هم سعید و هم خانوادهٔ سعید، این عمل را جرم و عمل بدی نمی‌دانند و حق با سعید است. سعید حنایی از ابتدا تا انتهای فیلم از کار خود دفاع می‌کند. مادر سعید از ابتدا تا انتها حق را به سعید می‌دهد. او نه‌تنها حق را به سعید می‌دهد، بلکه ناراحت هم هست که سعید به خاطر این زن‌ها، زندگی خود و خانواده‌اش را نابود کرده است. پسر سعید نیز نه‌تنها به پدرش حق می‌دهد، بلکه هشدار

می‌دهد که در صورت از بین نرفتن این مسائل، دنباله‌روی پدرش خواهد بود. برادران سعید هم کار او را نقض نمی‌کنند، اما تاحدی عمل او را از سر نادانی می‌دانند. فقط همسر سعید در ابتدا مدافع او است، اما در پایان تاحدی دچار تردید می‌شود. علاوه بر این خانوادهٔ مقتولین هم به نوعی خود را در این قضیه مقصر می‌دانند. مثلاً پدر مقتول در سکانس‌های پایانی فیلم بیان می‌کند که اشتباه کرده و دخترش را به فرد مناسبی برای ازدواج نداده است.

فیلم‌ساز تاحدی از عینی‌گرایی به دور می‌شود. به‌ویژه زمانی که تصاویری خارج از موضوع فیلم را نشان می‌دهد، مثل نشان دادن حرم امام رضا و عزاداری مردم، نشان دادن صحنه‌های جنگ، بیان داستان مهستی همزمان با موضوع سعید حنایی. به طور کلی داستان فیلم بیشتر در پی حمایت از زنان قربانی است که افرادی ضعیف و بی‌پناه هستند و هرچند نشان می‌دهد که سعید و پسرش زمانی که نحوهٔ کشتن را توصیف می‌کنند، نه احساس ناراحتی دارند و نه پشیمانی و این جملهٔ سعید که «هیچی، اصلاً هیچ اهمیت برام نداشت که یک آدمیه، اگه حیوون بود، بیشتر دلم می‌سوخت» بی‌رحمی او را نشان می‌دهد. اما در کل می‌توان گفت که مقصر این مسئله را بیشتر از آنکه شخص سعید حنایی بداند، قوانین و مذهب و اعتقادات مردم نشان می‌دهد. سعی می‌شود که حرف و صدای همه درباره موضوع گفته و شنیده شود، اما در نهایت کارگردان در پی بیان ایده‌های خود است. مثلاً وقتی از مردم درباره مجازات سعید می‌پرسد، به نوعی می‌خواهد قوانین را به چالش بکشد. یا نظر افراد درباه مجازات سعید و تأکیدی که بر انتقام گرفتن دارند، بی‌توجهی مردم را به اینکه قانون، تعیین‌کننده مجازات است، نشان می‌دهد و اینکه همه دوست دارند خودشان اجراکنندهٔ قانون باشند و به شیوه خودشان انتقام بگیرند.

فیلم «حراج کلیه ایرانی» ساخته نیما سروستانی

این فیلم که در سال ۱۳۸۵ در تهران ساخته شده است، حکایت زندگانی فروشندگان و خریداران کلیه در ایران را از خلال دنبال کردن زندگی دو تن از اهداکنندگان بازگو می‌کند و بیانگر بازار پررونق آن در ایران است؛ بازاری که در آن

تعداد فروشندگان به دلیل فقر و مشکلات معیشتی، بسیار بیشتر از تعداد خریداران آن است[1] (به نقل از صفحه وب‌سایت برنامه آپارات).

الف) بازنمایی

شخصیت‌های فیلم عبارتند از مهرداد و سهیلا - که دهنده کلیه هستند -، شیوا و سعید - گیرندهٔ کلیه -، همسر مهرداد، پدر شیوا، خانم خرم زن نیکوکاری که قرار است پول کلیه و عمل جراحی سعید را بدهد، آقای سیفی مسئول مرکز، آقای قواهه که واسطهٔ فروش کلیه است. در این فیلم بیشتر محیط اداری انجمن نشان داده می‌شود که در آن عمده‌ترین وسایل صحنه، دستگاه تایپ، تلفن و انواع فرم‌هاست که در برخی از صحنه‌های فیلم، نماهایی نزدیک از این وسایل نشان داده می‌شود که بیانگر درگیری‌های اداری و کاغذبازی‌ها و فرآیند طولانی است که افراد برای اهدای کلیه باید طی کنند. محیط بیمارستان و دستگاه‌های پزشکی هم از دیگر میزانسن‌های متداول این فیلم است. فیلم، نورپردازی معمولی دارد و صحنه‌ها اغلب در روز گرفته شده است. این نورپردازی حسی از واقع‌گرایی را القا می‌کند. راوی فیلم، زن و برون‌داستانی است. موسیقی فیلم، موسیقی سنتی تار است که غم و اندوه را تداعی می‌کند. صداهای صحنه بیشتر عبارتند از همهمه‌ها و گفت‌وگوهای ارباب رجوع‌ها با مسئولان انجمن و یا صدای دستگاه‌های پزشکی که شلوغی و دردسرهای ارباب رجوع‌ها را نشان می‌دهد.

ب) جهت‌گیری

روابط میان ارباب‌رجوع‌ها و مسئولان مرکز، پُرتنش است و اغلب مشغول بگو مگو کردن با هم هستند. روابط میان اهداکنندهٔ کلیه و گیرنده از ابتدا با فاصله از هم است، اما کم‌کم به میزان زیادی با هم صمیمی می‌شوند و از مشکلات هم آگاه می‌شوند و شرایط یکدیگر را درک می‌کنند. پزشک‌ها خیلی خونسرد و از بالا به پایین با ارباب-رجوع‌ها صحبت می‌کنند و گاه آنها را تحقیر می‌کنند. مثلاً پزشکی که می‌خواهد از سهیلا تست بتا (بارداری) بگیرد، با تمسخر به او می‌گوید که «شما اطمینان دارید که باردار نیستید، ولی آزمایشگاه نباید جواب مشکوک بدهد». یا پزشکی که به پدر شیوا می‌گوید باید برای عمل او یک آمپول بخرد یا پزشک‌هایی که داخل اتاق عمل مشغول

1. http: //www.bbc.com/persian/arts/2015/02/150204_aparat_05

حل کردن جدول هستند. پزشکی که مهرداد را عمل جراحی کرده نیز در پایان عمل می‌گوید: «ما می‌میرانیم و زنده می‌کنیم» و احساس خدایی کردن و قدرت خود را بر بیمار نشان می‌دهد. در این فیلم، ابعاد متفاوتی از زندگی شخصیت‌ها نشان داده نمی‌شود، بلکه بیشتر مشکلات مالی آنها که باعث شده به سراغ اهدای کلیه بروند، مطرح است. درباره گیرنده‌های کلیه هم علاوه بر مریضی‌شان، بیشتر مشکلات مالی‌ای که برای خرید دارند، مطرح می‌شود.

شخصیتی به نام آقای قواهه در فیلم وجود دارد که در چند سکانس، تلفنی صحبت کردن او با ارباب‌رجوع‌ها نشان داده می‌شود. او تقریباً مثل دلال‌ها صحبت می‌کند و چهره ظاهری‌اش هم به همین صورت است. این سکانس‌ها موجب باورپذیری خرید و فروش کلیه به عنوان یک کالا می‌گردد. همچنین بیشتر دیالوگ‌های فیلم درباره چانه زدن بر سر قیمت کلیه است و این امر نیز تأییدکنندهٔ نگرش کارگردان برای حراج کلیه است. رفتارهای خونسردانه مسئولان انجمن و پزشکان هم از دیگر مؤلفه‌هایی است که منجر به باورپذیری فیلم می‌شود. وقتی سهیلا و مهرداد، داستان زندگی و مشکلات مالی خود را تعریف می‌کنند، به نکاتی اشاره می‌کنند که تأییدکنندهٔ عمل آنهاست. مثلاً مهرداد به دلیل بیکاری مجبور به انجام این کار شده است و یا سهیلا برای گرفتن وام به جاهای مختلف رفته، ولی به او پیشنهادهای خلاف اخلاقی شده است و او به جای اینکه به کار خلافی دست بزند، مجبور به فروش کلیه‌اش شده است.

در این فیلم دوربین در بیشتر موارد، هم‌سطح چشم است و با سوژه‌ها حرکت می‌کند. زمانی که می‌خواهد نمای انجمن اهدای کلیه یا صحنه‌های اتاق عمل را نشان دهد، دوربین از زاویه بالا استفاده می‌کند. در مواردی هم که نمی‌خواهد تصویر کسانی که برای اهدای کلیه مراجعه کرده‌اند نشان داده شود، دوربین در پشت سر سوژه قرار می‌گیرد. در واقع زوایای دوربین به گونه‌ای استفاده شده است که موضوع مورد نظر را به دقت نشان دهد. به طور کلی نماهای به کار رفته در فیلم بیشتر متوسط و نزدیک هستند. از نمای نزدیک و خیلی نزدیک برای نمایش شخصیت‌ها و از نماهای دور و متوسط برای نمایش مکان‌ها استفاده شده است. دوربین در اغلب موارد با سوژه حرکت می‌کند و به این ترتیب تحرک و پویایی، اضطرار و فوریت را نشان می‌دهد. دوربین

متحرک روی دست، اغلب تصویری لرزان و نامتوازن از کنش به ما می‌دهد. چنین تصویری، ما را متوجه کنش می‌سازد و احساس بودن در محل را القا می‌کند. در بیشتر سکانس‌های فیلم، صدای شخصیت و تصویر، قاب یکدیگر را تکمیل می‌کنند؛ یعنی شخصیت‌ها مشغول انجام کاری هستند و صدای آنها روی تصویر است و به نوعی می‌توان گفت که استفادهٔ بهینه از صدا و تصویر صورت گرفته است تا بیشترین محتوا را ارائه دهد.

ج) سازمان‌دهی فیلم

عمده‌ترین موضوع مطرح در این فیلم، فقر و مشکلات مالی افراد است که آنها را به سمت خرید کلیه وامی‌دارد و سپس چانه زدن بر سر قیمت کلیه که در اغلب سکانس‌ها وجود دارد و فیلم‌ساز در پی این است که بگوید نه‌تنها در ایران خرید و فروش کلیه مجاز است، بلکه این عمل خیلی پیش پا افتاده است و افراد به‌راحتی این کار را انجام می‌دهند و انگار نه انگار که درباره عضوی از بدن صحبت می‌کنند. همچنین به طور ضمنی به مواردی مانند غیر قانونی بودن سقط جنین، خرید و فروش دارو در بازار سیاه، شلوغی و بی‌نظمی در اداره‌ها هم اشاره می‌شود. سکانس آغازین فیلم، نمایی دور از شهر تهران و آسمان دودآلود آن است و بعد تصویر یک خیابان که ماشین‌ها از آن عبور می‌کنند و صدای زنگ تلفن و گفت‌وگوی میان یک مرد میانسال چاق و مخاطب برای فروش کلیه. سکانس پایانی فیلم هم بیان نتیجهٔ کار سهیلا و مهرداد است. مهرداد جلوی دوربین ایستاده و به دوربین نگاه می‌کند. صدای راوی که می‌گوید: «مهرداد قرض‌هایش را پس داد و به صورت قسطی یک تاکسی خرید، اما تاکسی در یک تصادف از بین رفت، او دوباره بدهکار و بیکار است». سهیلا نیز جلوی دوربین است و راوی می‌گوید: «سهیلا قرض‌هایش را تسویه کرد، اما کارش را از دست داد. او با خواهرهایش در یکی از فقیرترین مناطق شهر تهران زندگی می‌کند و به دنبال کار می‌گردد». سکانس‌های فیلم بیشتر با نوای موسیقی متن فیلم به هم وصل می‌شوند و حزن و اندوه و درد شخصیت‌های فیلم را نشان می‌دهد. فیلم در واقع به صورت قصه بیان می‌شود و فیلم‌ساز به دنبال بیان کار بیهوده‌ای است که سهیلا و مهرداد انجام دادند و فقط یک عضو بدن خود را از دست دادند، بدون اینکه به نتیجهٔ مطلوبی برسند.

داستان فیلم از درخواست سوژه برای اهدای کلیه شروع می‌شود و تمامی مراحلی که باید طی شود، شامل پر کردن فرم‌ها، پیدا کردن گیرندهٔ کلیه، صحبت درباره مشکلات مالی برای دریافت مبالغ بیشتر، دادن انواع آزمایش‌های لازم، عمل جراحی درآوردن کلیه و پیوند آن، ناراحتی‌های بعد از عمل و تا نهایت که پول عمل به اهداکننده کلیه داده می‌شود، به تصویر کشیده می‌شود و در پایان فیلم هم عاقبت کار سهیلا و مهرداد بیان می‌شود.

به نظر می‌رسد فیلم‌ساز خیلی عینی‌گرایانه به موضوع نمی‌پردازد و دیدگاه منفی خود نسبت به اهدای کلیه را به صورت مختلف نشان می‌دهد. مثلاً در بخشی از فیلم راوی بیان می‌کند که «صدها جوان ایرانی برای فروش کلیه به این مکان مراجعه می‌کنند. قیمت هر کلیه برابر با حقوق شش ماه یک کارمند کم‌درآمد است». این مقایسه نشان‌دهندهٔ بیهوده بودن اهدای کلیه است، چون تنها هزینهٔ شش ماه زندگی را تأمین می‌کند. و یا زمانی که مهرداد برای بالا بردن قیمت کلیه با آقای سیفی صحبت می‌کند، آقای سیفی به او می‌گوید که «کاش گروه خونی‌ات چیز دیگه‌ای بود. گروه خونی تو زیاد است» و به این ترتیب نگاه کالاگونه داشتن به کلیه را نشان می‌دهد. واسطهٔ فروش هنگام مکالمه کاملاً مانند خرید و فروش کالا صحبت می‌کند و خودش هم در جایی از فیلم می‌گوید: مگه جیگره یا یکی از ارباب‌رجوع‌ها به نشانهٔ اعتراض به قیمت کلیه می‌گوید: کله‌پاچه که نمی‌فروشم.

در پایان فیلم هم که عاقبت کار سهیلا و مهرداد بیان می‌شود و اینکه به نتیجه مطلوبی نرسیدند، کاملاً نشان می‌دهد که فیلم‌ساز می‌خواهد دیدگاه خود را بیان کند. فیلم در نهایت از افرادی حمایت می‌کند که به دلیل فقر و نداری مجبور می‌شوند عضوی از بدن خود را اهدا کنند و در قبال آن، پول کمی عاید آنها می‌شود که آن مبلغ هم مشکل آنها را حل نمی‌کند.

فیلم «روزهای بی‌تقویم» ساختهٔ مهرداد اسکویی

در این فیلم تصویری از وضعیت یک کانون اصلاح و تربیت در تهران ارائه می‌شود که به بیان داستان غم‌ها، شادی‌ها، بی‌قراری‌ها و آرزوهای کودکان این مرکز می‌پردازد (به نقل از صفحه وب سایت برنامه آپارات).

الف) بازنمایی

شخصیت‌های اصلی فیلم عبارتند از: وحید که به جرم کشیدن مواد مخدر در کانون است؛ سجاد که جرمش دزدی است؛ علی که به جرم چاقوکشی در کانون است؛ سایر شخصیت‌ها شامل بهنام و محمدالدین (افغانی) از دیگر بچه‌های کانون، حاجی (روحانی که برای بچه‌ها مسائل دینی را بیان می‌کند)، خواهر و خواهرزادهٔ وحید، خواهر علی. این فیلم تقریباً همه فعالیت‌هایی را که بچه‌ها در کانون اصلاح و تربیت انجام می‌دهند، نشان می‌دهد و در واقع همه مکان‌ها، سالن ورزشی، محوطه کانون و بدمینتون بازی کردن بچه‌ها، منجوق‌دوزی که تصویر منجوق‌های رنگارنگ بسیار نشان داده می‌شود، کارگاه سفال، نقاشی کشیدن بچه‌ها، خوابگاه که شامل تخت و فرش و تلویزیون است، سفرهٔ ناهار و صبحانه بچه‌ها، سازدهنی زدن یکی از بچه‌ها و... . هرچند بچه‌ها از مشکلات خود می‌گویند، کل فیلم فضایی شاد دارد. نمایش صحنه‌های رقص و شادی بچه‌ها، صحنه‌های حس توأم خوشحالی و ناراحتی آنها هنگام آزاد شدن یکی، بیانگر محیط شاد و آرام کانون است. بچه‌ها اغلب با لباس‌های ورزشی رنگارنگ هستند. فضای فیلم، پررنگ و پرنور است و فیلم فضایی گرم، شادمانه، سرزنده و خوش‌بینانه خلق می‌کند که مناسب حال و هوای دنیایی است که در آن فرصت‌های مطلوب خیلی نزدیک است و همه‌چیز سرانجام خوشی دارد و از ناامیدی و بدبینی به دور است.

بیشتر گفت‌وگوی شخصیت‌های فیلم رو به دوربین و در جواب گزارشگر یا مددکار است. فیلم راوی ندارد و صدای بیرون صحنه، صدای مددکار اجتماعی و گزارشگر است. فیلم همچنین موسیقی متن ندارد. در بیشتر سکانس‌های فیلم در فواصل گفت‌وگوها، سکوت حاکم است و صداهای صحنه ناچیز هستند. کارگردان فیلم با این صداها در واقع در پی نمایش واقع‌گونهٔ زندگی این بچه‌هاست و درصدد دخل و تصرف نیست. تنها صدای صحنه‌ای که بیشتر جلب توجه می‌کند، صدای ماشین اصلاح مو است که هم در آغاز فیلم و هم در پایان فیلم شنیده می‌شود و به نظر می‌رسد تنها نکتهٔ آزاردهنده در کانون، کچل کردن بچه‌هاست. صدای اذان هم چندبار در فیلم به گوش می‌رسد که بر آرامش موجود در محیط کانون صحه می‌گذارد.

ب) جهت‌گیری

شخصیت‌های فیلم و به‌ویژه بچه‌ها در رابطه با هم صمیمی، اجتماعی و فعال و

پرتحرک نشان داده می‌شوند. احساس نزدیکی خاصی میان آنها وجود دارد و به همدیگر کمک می‌کنند؛ حتی دعواهایشان هم خیلی زود به آشتی می‌انجامد. در رابطه با خواهر و مادر، احساس خیلی نزدیک وجود دارد. روابط بچه‌ها با حاجی هم بسیار صمیمانه و دوستانه است. گزارشگر، مددکار، معلم‌ها و مسئولان کانون هرچند رابطهٔ بسیار صمیمانه با بچه‌ها ندارند، با آنها دوستانه رفتار می‌کنند. با توجه به اینکه شخصیت‌های اصلی، بچه هستند، کارگردان سعی نمی‌کند که شخصیتی پیچیده از آنها به نمایش بگذارد، اما با سؤالاتی که در طول فیلم از آنها می‌پرسد، به‌ویژه دو شخصیت سجاد و وحید، تاحدی ابعاد متفاوت زندگی آنها را به تصویر می‌کشد. مثلاً وحید درباره پدر، مادر، برادران و دوستانش توضیح می‌دهد. از او درباره اینکه دوست دارد بچه دختر داشته باشد یا پسر و اینکه دوست دارد پسرش را چطوری تربیت کند، می‌پرسد. سجاد شخصیتی دارد که کمتر گریه می‌کند، بیشتر می‌خوابد، پاسخ سئوالات را با سر می‌دهد و کمتر حرف می‌زند. از سجاد هم درباره رابطه‌اش با پدر، مادر و عمویش و احساسی که نسبت به آنها دارد و درباره اینکه آیا تا به حال کسی را دوست داشته است یا نه می‌پرسد. از محمدالدین (پسر افغانی) درباره کار و درآمدش در ایران، خانواده‌اش، آرزویی که دارد و آینده‌اش پس از بازگشت به افغانستان سؤال می‌کند.

چون شخصیت‌های اصلی کودک هستند، ناخودآگاه گفته‌های آنها مورد پذیرش است، چون ما کودکان را معصوم و بی‌گناه تصور می‌کنیم. از طرفی اشک و گریه و دلتنگی و نگرانی آنها برای مادر و اعضای خانواده‌شان نیز در هم‌ذات‌پنداری با آنها تأثیر دارد. نقاشی‌های کودکانه آنها، فضای دوستانه و روابط صمیمی میان بچه‌ها، در باورپذیری شخصیت‌های فیلم مؤثر است.

در این فیلم، زاویه دوربین بیشتر از روبه‌رو و هم‌سطح چشم است؛ نماهای بسیار نزدیک و نزدیک در زمان‌هایی که بچه‌ها به سؤالات پاسخ می‌دهند و نماهای دور و متوسط در زمانی که فعالیت‌های بچه‌ها نشان داده می‌شود. همچنین دوربین در موارد زیادی با سوژه حرکت می‌کند و به این ترتیب تحرک و پویایی را نشان می‌دهد.

ج) سازمان‌دهی

محور اصلی فیلم، توجه به کودکانی است که به دلایل مختلف و به جرائم مختلف زندانی هستند و مشکلات خانوادگی‌ای که منجر به این جرائم شده است. سکانس شروع

و پایان فیلم هر دو، بچه‌هایی را نشان می‌دهد که بـه تـازگی وارد کـانون شـده‌انـد؛ اول موهای آنها اصلاح می‌شود، بعد به حمام می‌روند تا وارد خوابگاه شوند. ایـن دو سـکانس به نوعی نشان می‌دهد که آمدن به کانون، یـک قصـه ادامـه‌دار اسـت و ایـن فـیلم تنهـا بخشی از زندگی تعدادی از بچه‌های کانون را نشان می‌دهد. سکانس‌هـا و نماهـای فـیلم بیشتر به صورت بریده‌بریده است و کمتر با عنصر خاصی مثـل موسـیقی بـه هـم وصـل می‌شود. در لابه‌لای صحنه‌ها و سکانس‌های اصلی که در واقع صحبت‌هـای بچـه‌هاسـت، تصاویر مختلفی از منجوق‌ها و منجوق‌دوزی کردن بچه‌هـا، بـازی کـردن، غـذا خـوردن، شادی کردن، نظافت کردن خوابگاه، حمام رفتن و خود را برای ملاقات آماده کردن، نماز خواندن، نقاشی کردن و... نشان داده می‌شـود. تصـاویری کـه بیـان مـی‌کنـد علـی‌رغـم مشکلاتی که بچه‌ها دارند، در کانون زندگی به روال عادی جریان دارد.

فیلم روایت می‌کند و نمی‌خواهد چیز خاصی را تأیید کند و گـویی صـرفاً بخشـی یـا گوشه‌ای از زندگی این بچه‌ها به نمایش گذاشته شده است. فـیلم از یـک طـرف زنـدگی این بچه‌ها و فعالیت‌هایی را که در کانون انجام می‌دهند نشان می‌دهـد و اینکـه آنهـا در فضای مناسبی زندگی می‌کنند، ولی خب دلتنگ خانواده‌شان هم هستند. از طرف دیگـر درباره نوع جرم بچه‌ها و دلایل آن صحبت می‌شود و از خـود بچـه‌هـا علـت‌هـا پرسـیده می‌شود. فیلم‌ساز سعی کرده تا جای ممکن عینی‌گرا باشد. زوایای دوربین، نحـوه روایـت و... بیانگر عینی‌گرایی فیلم‌ساز است.

به طور کلی هرچند فیلم‌ساز سعی دارد که عینی‌گرا باشد، می‌توان گفت که داسـتان فیلم در پی حمایت از کودکان است که به دلایل مختلف و در اینجـا بـه نظـر مـی‌رسـد بیشتر خانواده، به راه خلاف کشیده شده‌اند. مثلاً سـجاد، فرزنـد طـلاق اسـت و جـدایی والدین در زندگی او نقش داشته است. وحید در خانواده‌ای کـه پـدر و بـرادرانش معتـاد هستند زندگی می‌کند. محمدالدین، پدرش مرده است و تأمین زندگی خانواده به عهـده او است. در این فیلم جامعه کمتر به عنوان مقصر جرم‌های کودکان نشان داده می‌شود و کمبودهای عاطفی و مشکلات خانوادگی افراد به عنوان عوامل جرم مطرح می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل وب‌سایت و فیلم‌های پخش‌شده از برنامـهٔ آپـارات، مـی‌تـوان

درون‌مایه‌ها و موضوعات مشترک و به‌نوعی نشانگاه اصلی فیلم‌های مستند برنامه آپارات درباره ایران را مشخص نمود که در زیر به عنوان جمع‌بندی پژوهش به این موضوعات و نحوه و نوع خوانش از هرکدام اشاره می‌شود:

زنان: در مجموعه برنامه‌های آپارات، زنان با ویژگی‌هایی از این قبیل نشان داده می‌شود: انسان‌هایی عاطفی، کانون و محور خانواده، افرادی که مورد ظلم و ستم و سرکوب قرار می‌گیرند، دیگران (پدر، برادر، همسر و...) برای زندگی آنها تصمیم می‌گیرند، بی‌پناه هستند و هیچ مرجع قانونی برای شکایت و احقاق حق ندارند، ارزش چندانی در جامعه ندارند، زنان و به‌ویژه زنان طبقهٔ پایین جامعه از قوانین و مسائل و موضوعات روز آگاهی ندارند. در واقع این نحوهٔ خوانش از زنان به طور کلی فرودستی مطلق زنان در جامعهٔ ایران را به تصویر می‌کشد.

کودکان: تصویر به نمایش درآمده از کودکان در برنامهٔ آپارات بیانگر معصومیت و بی‌گناهی، بی‌پناه بودن، نبودن نهادی برای حمایت از آنها به‌ویژه برای کودکانی که والدین خود را از دست داده‌اند است. چنین تصویری از کودکان نشان می‌دهد که آنها چه از سوی جامعه و چه از سوی والدین مورد ظلم و ستم هستند و مانند تصویر به نمایش درآمده از زنان، بیانگر فرودستی مطلق کودکان در جامعهٔ ایران است.

دین و مذهب: در برنامه آپارات، دین و مذهب به عنوان عامل مشکلات جامعه به تصویر کشیده می‌شود. نحوهٔ به نمایش گذاشتن دین و مذهب به این صورت است که نشان می‌دهد در جامعهٔ ایران، تعاریف و برداشت‌های متفاوتی از مفاهیم دینی وجود دارد؛ دستورات دین، سلیقه‌ای اعمال و اجرا می‌شود؛ قوانین دینی دارای نقص هستند و حتی روحانیون هم تاحدی به این موضوع اذعان دارند و اینکه دین و مذهب با خرافات ترکیب شده است. در واقع آپارات با این نحوهٔ نمایش از دین و مذهب، مخاطب را دچار چالش و تردید در زمینهٔ مسائل دینی می‌کند.

نهادها و دستگاه‌های دولتی و حکومتی: تصویری که آپارات از نهادها و دستگاه‌های دولتی و حکومتی نشان می‌دهد به این صورت است که در آنها فساد اخلاقی وجود دارد؛ شلوغ و بی‌نظم هستند؛ با ارباب‌رجوع‌ها نادرست برخورد می‌شود و کارکنان ادارات نسبت به مسائل و مشکلات ارباب‌رجوع‌ها بی‌تفاوت هستند. این تصویر بیانگر ناکارآمدی و ضعف در عملکرد است.

فرهنگ و آداب و رسوم: عمده‌ترین موارد به تصویر درآمده در برنامه آپارات از فرهنگ و آداب رسوم جامعه ایران عبارتند از: ازدواج در سنین پایین؛ اعتقادات و باورهای خرافی؛ بر اساس خواب رفتار کردن و ارزش قائل نبودن برای انسان‌ها. در واقع این نحوهٔ نمایش بیانگر جامعه‌ای بسیار سنتی و متحجر است.

قوانین: تصویر ارائه‌شده از قانون در برنامه آپارات نشان می‌دهد که در جامعهٔ ایران، بی‌قانونی وجود دارد و افراد سلیقه‌ای رفتار می‌کنند و به قانون اهمیت نمی‌دهند؛ قانون‌گریزی در میان مردم رواج دارد و مواد قانونی اغلب دارای ابهام و نقص است. همچنین در برنامه آپارات، موارد قانونی که چالش‌برانگیز هستند، مانند جرم بودن روسپی‌گری، جرم بودن سقط جنین، آزاد بودن خرید و فروش کلیه، بیشتر به تصویر درمی‌آیند. در واقع با این نحوهٔ نمایش، قانون و قانون‌گرایی در ایران بی‌ارزش و بی‌اهمیت نشان داده می‌شود.

در مجموع بررسی فیلم‌های مستند اجتماعی برنامه آپارات می‌توان گفت یک بخش از موضوعاتی که در این برنامه مطرح می‌شود، حقایقی است که در جامعه رخ داده است که باید گفته و بررسی شود و این کاری سازنده است و موجب رشد جامعه می‌گردد. اما مواردی هم هست که سازندهٔ فیلم شیطنت می‌کند و موضوعاتی را که منطقاً به هم ربطی ندارند، در رابطه با هم نشان می‌دهد. مثلاً وقتی در فیلم «و عنکبوت آمد»، صحنه‌های حضور سعید حنایی در جبهه نشان داده می‌شود، به نوعی به مخاطب القا می‌کند که جبهه‌رفته‌ها اینگونه هستند و حتی در صحنه بعدی آن که قاضی درباره این که جبهه‌رو قانون‌گراست، نه قانون‌گریز توضیح می‌دهد که صحبت‌های او به نوعی توجیه به نظر می‌رسد. یا مثلاً وقتی که صحنه‌های حرم امام رضا(ع) و سینه‌زنی و شمع روشن کردن نشان داده می‌شود، القا می‌کند که نباید در یک شهر مذهبی، چنین اتفاقاتی رخ دهد.

در جایی از فیلم، خبرنگار از مردم می‌پرسد که «خودتون اگه می‌خواستید حکم صادر کنید برای یک کسی که این کار را کرده، خودتون حکم اعدام صادر می‌کردید یا حبس ابد یا ۲۰ سال ۱۵ سال؟» این پرسش بیانگر این است که فیلم‌ساز از مردم می‌خواهد که مجازات را تعیین کنند. به نظر می‌رسد با این فیلم نمی‌خواهد از حقوق زنان دفاع کند، بلکه بیشتر می‌خواهد قوانین اسلامی را زیر سؤال ببرد. مثلاً هرچند

محرز بودن جرم سعید را قبول دارد، باز هم از مردم می‌پرسد که چه حکمی باید برایش صادر شود و قصاص را با تعجب و شک و تردید بیان می‌کند. یعنی این حکم برایش مناسب نیست. به نظر می‌آید اینگونه مستندسازی بیشتر از آنکه در پی حل مشکلات جامعه باشد، جامعه را دچار تنش و درگیری می‌کند و بر مشکلات می‌افزاید.

نکتهٔ دیگر اینکه امروزه در بحث‌ها و فضای تخصصی سینما و مستندسازی، این امر تاحد زیادی پذیرفته شده است که نمی‌توان واقعیت را از طریق فیلم و حتی فیلم مستند ارائه داد؛ اما آیا مخاطبان هم پذیرفته‌اند که فیلم مستند نمی‌تواند واقعیت را نشان دهد. در اینجاست که اعتماد به رسانه‌ها اهمیت می‌یابد. بالاخره هرچند رسانه‌ها، همهٔ واقعیت را نمی‌گویند و هرچند مخاطبان به این مسئله آشنا باشند، باز هم گریزی از رسانه‌ها نیست و آنها منبع عمده اطلاعاتی ما هستند. در این شرایط، افراد به رسانه‌ای که به آن اعتماد دارند، مراجعه می‌کنند.

یکی دیگر از موارد مورد بحث در این پژوهش این است که برای ما آنچه غرب و رسانه‌های غربی یا رسانه‌های فارسی‌زبان بیگانه از ایران نشان می‌دهند، بسیار اهمیت دارد و در تحقیقات زیادی به این موضوع پرداخته می‌شود؛ در حالی که شاید لزوماً برای غرب و مردم جوامع دیگر، آنچه در یک فیلم درباره ایران گفته می‌شود، چندان مهم نباشد و به صورت گذرا از کنار آن عبور کنند. بنابراین ساخت فیلم‌های مستندی که مشکلات جامعه را نشان می‌دهد، لزوماً سیاه‌نمایی از جامعه محسوب نمی‌شود. البته به این نکته نیز باید توجه داشت که اگر هدف مستندساز، اصلاح جامعهٔ خود است، چرا گاه فیلم‌سازان ایرانی علاقه دارند فیلم‌هایی بسازند که در برنامهٔ آپارات یا در کشورهای خارجی یا فستیوال‌های جهانی شرکت کند. یک فیلم مستند اجتماعی درباره ایران به درد جامعهٔ ایران می‌خورد، حتی اگر برای مردم سایر کشورها هم جالب توجه باشد. این مطلب به این معنا نیست که هر فیلم مستندی باید برای مردم همان کشور ساخته شود، بلکه به نظر می‌رسد برخی از فیلم‌سازان از بدو ساخت فیلم، هدف خود را مطرح شدن در رسانه‌های خارجی در نظر می‌گیرند یا درباره موضوعاتی فیلم می‌سازند که برای فستیوال‌های خارجی، موضوعی جذاب تلقی می‌شود و به همین دلیل موضوعاتی مانند مشکلات زنان، کودکان، اقلیت‌های قومی و مذهبی را مورد توجه قرار می‌دهند.

با توجه به اینکه گاه ایران از سوی جامعهٔ جهانی و رسانه‌های بیگانه متهم به نداشتن

آزادی، رعایت نکردن حقوق زنان، کودکان و اقلیت‌هاست، آنها از این وضعیت برای مطرح کردن خود سوءاستفاده می‌کنند. مثلاً در فیلم حراج کلیه ایرانی به موارد قانونی متناقض در ایران و کشورهای غربی می‌پردازد؛ اینکه در ایران خرید و فروش کلیه آزاد است، اما سقط جنین، جرم محسوب می‌شود و در مقابل در کشورهای غربی، خرید و فروش اعضای بدن جرم است و سقط جنین، آزاد است.

همان‌طور که می‌بینیم، مجموعه موضوعاتی که در این سه مستند به آن پرداخته شده، مسائلی است که در پژوهش‌های پیشین نیز به صورت جداگانه مورد توجه قرار گرفته: مسئله زنان، دین، قوانین و حکومت. البته در این مستندها، مسئله فرهنگ و آداب و رسوم نیز اضافه می‌شود و گفتمان ضدیت و تقابل با نظام جمهوری اسلامی در این شبکه، نه‌تنها با برنامه‌های خبری و تحلیلی، بلکه در قالب مستند و با روایتی کاملاً باورپذیر نیز ادامه می‌یابد.

پی‌نوشت

۱. لازم به ذکر است که فیلم «سنگی به آب بینداز» و «دختر فرمانفرما» با ۱۰۱ و ۸۴ نظر دارای بیشترین نظر هستند. اما این دو فیلم به دلیل اینکه اتوبیوگرافی (مستند پرتره) هستند و به معرفی زندگی یک شخصیت (بهمن فرمان‌آرا و مریم فیروزی) می‌پردازند، هرچند در آنها به وضعیت ایران اشاره می‌شود، کمتر می‌توانند نمایشگر تصویری از ایران باشند. به همین دلیل گزینه مناسبی برای تحلیل کیفی نیستند.

۲. به دلیل طولانی بودن، جداول مربوط به تصاویر فیلم و صداهای فیلم (روایت، گفت‌وگوها، موسیقی و صداهای طبیعی) حذف شده است.

منابع

آذری، میرحسن (۱۳۹۰) «جنگ رسانه‌ای (مطالعه موردی: شبکه‌های تلویزیونی بی‌بی‌سی فارسی و صدای آمریکا)»، پژوهش انجام‌شده در مرکز تحقیقات صدا و سیما، اداره کل مطالعات رسانه و ارتباطات، گروه فرهنگ و رسانه.

امامی، همایون (۱۳۸۹) جستاری در گونه‌شناسی سینمای مستند ایران، تهران، اداره کل پژوهش‌های سیما، تهران.

بارنو، اریک (۱۳۸۰) تاریخ سینمای مستند، ترجمه احمد ضابطی جهرمی، تهران، سروش.

بازن، آندره (۱۳۸۶) سینما چیست، ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.

بی‌بی‌سی (۱۳۸۰) دستور برنامه‌سازی در رادیو و تلویزیون انگلستان، ترجمه ناصر بلیغ، تهران، سروش.

دانسی، مارسل (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی رسانه‌ها، ترجمهٔ گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران، چاپار، آنیسه نما.

دانیالی، عارف و خدیجه آقایی (۱۳۹۹) «جوهرزدایی، تقلیل دین به عرفان‌های نوظهور (مطالعه موردی: تحلیل گفتمان انتقادی برنامه‌های پرگار از شبکه بی‌بی‌سی فارسی)»، مطالعات فرهنگ-ارتباطات، سال بیست‌ویکم، شماره ۴۹، صص ۶۷-۹۲.

دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها (۱۳۸۹) «بی‌بی‌سی فارسی در یک نگاه»، گزارش راهبردی رسانه، شماره ۴.

دهقان‌پور، حمید (۱۳۸۲) سینمای مستند ایران و جهان، تهران، سمت.

رایف، دانیل و دیگران (۱۳۸۵) تحلیل پیام‌های رسانه‌ای، ترجمهٔ مهدخت بروجردی علوی، چاپ دوم، تهران، سروش.

رستمی، حمیدرضا (۱۳۸۹) تلویزیون در آیینه مخاطب؛ مطالعه تطبیقی عوامل مرتبط با میزان رضایتمندی جوانان شهر کرمانشاه از شبکه یک سیما، شبکه استانی کرمانشاه (زاگرس) و شبکه‌های ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی، صدای امریکا و نوروز تی‌وی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده علوم ارتباطات، استاد راهنما علی محمدی.

رهبری، هادی (۱۳۸۵) نیازسنجی از مردم تهران درباره برنامه‌های مستند تلویزیون، اداره کل پژوهش‌های اجتماعی و سنجش برنامه‌ای.

زابلی‌زاده، اردشیر (۱۳۹۰) بازنمایی اعتراضات مردم کشورهای عربی در شبکه‌های خبری بین‌المللی، تحلیل چارچوب‌بندی رویدادهای اعتراضی مصر، لیبی و بحرین در شبکه‌های «پرس تی‌وی»، «الجزیره»، «بی‌بی‌سی» و «سی‌ان‌ان»، پایان‌نامه دکتری ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده علوم ارتباطات، استاد راهنما حسینعلی افخمی.

سازمان بهزیستی کشور (۱۳۸۸) مجموعه گفتارهایی درباره رسانه و آسیب‌های اجتماعی، پاییز.
سورین، ورنر و جوزف جیمز دبلیو تانکارد (۱۳۸۴) نظریه‌های ارتباطات، ترجمهٔ علیرضا دهقان، تهران، دانشگاه تهران.
سینا، محمد (۱۳۸۵) «مروری بر چشم‌انداز سینمای مستند ایران»، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵۹ و ۶۰، بهار و تابستان، صص ۱۱۷-۱۵۹.
شانکلمن، لوسی (۱۳۸۶) مدیریت در سازمان‌های رسانه‌ای BBC و CNN، ترجمه ناصر بلیغ، چاپ دوم، پژوهش‌های رسانه‌ای.
عادل، شهاب‌الدین (۱۳۷۹) سینمای قوم‌پژوهی، تهران، سروش.
علمداری، مهرداد (۱۳۸۸) ««فریمینگ» یا «قاب‌بندی» چیست؟»، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره ۱۲، صص ۱۰۲-۱۱۱.
عیوضی ابهری، سیما (۱۳۸۷) بررسی فرایند جنگ روانی در مستندهای خبری با مطالعه موردی مستند «راگه در ایران» ساخت بی‌بی‌سی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشکده صدا و سیما (ش.پ. ۷۸۲)، استاد راهنما حوا صابرآملی.
فرقانی، محمدمهدی و محمدرضا تقوی‌پور (۱۳۹۸) «از گفتمان‌سازی تا جریان‌سازی بی‌بی‌سی فارسی بر محور پرونده‌های حقوق بشری»، پژوهش‌های ارتباطی (پژوهش و سنجش)، سال بیست‌وششم، شماره ۱ (پیاپی ۹۷)، صص ۷۷-۱۱۰.
فرقانی، محمدمهدی و سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰) «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، سال دوازدهم، شماره ۱۶ (پیاپی ۴۸)، صص ۱۲۹-۱۵۷.
فکوهی، ناصر (۱۳۸۷) درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک، تهران، نشرنی.
فلیک، اووه (۱۳۸۷) درآمدی بر تحقیق کیفی، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نشرنی.
قاسمی، ابوالحسن (۱۳۹۱) مستند تلویزیونی در آستانه قرن ۲۱، تهران، دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
کریپندروف، کلوس (۱۳۸۳) تحلیل محتوا، مبانی روش‌شناسی، ترجمه هوشنگ نایبی، تهران، نشرنی.
کریمی، مهرداد و محمد بهرام‌زاده (۱۴۰۰) «تحلیل نشانه‌شناختی فمینیسم رسانه‌ای در رویکرد بی‌بی‌سی فارسی به مسائل زنان ایرانی»، پژوهشنامه رسانه بین‌الملل، سال ششم، شماره ۱، صص ۱۲۷-۱۵۴.
کیسبی‌یر، الن (۱۳۷۳) درک فیلم، ترجمه بهمن طاهری، تهران، چشمه.
کیلبرن، ریچارد و جان آیزوود (۱۳۸۵) مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، ترجمه محمد تهامی‌نژاد، تهران، اداره کل پژوهش‌های سیما.
کینگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹) فرهنگ کامل فیلم، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، حوزه هنری.

گوتیه، گی (۱۳۸۴) سینمای مستند، سینمای دیگر، ترجمه نادر تکمیل همایون، تهران، ماتیکان.
گیل، دیوید و بریجت ادامز (۱۳۸۴) الفبای ارتباطات، گروه مترجمان، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
لورنزو داس، نوریا (۱۳۹۰) گفتمان تلویزیونی، تجزیه و تحلیل زبان در رسانه تلویزیون، ترجمه محمد شهبا، تهران، مرکز تحقیقات صدا و سیما.
مجاهد مظلومیان، امیر و دیگران (۱۳۹۸) «مطالعه رویکرد سیاست فرهنگی تلویزیون بی‌بی‌سی فارسی»، راهبرد اجتماعی فرهنگی، سال هشتم، شماره ۳۱، صص ۲۳۵-۲۶۴.
محمدخانی ملکوه، محمد (۱۳۹۰) بررسی ساختار و محتوای برنامه‌های شبکهٔ تلویزیونی ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
مستقیمی، حسین (۱۳۹۰) نقش آفرینی رسانه‌ها در جامعه دانایی، تهران، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.
معتمدنژاد، کاظم (۱۳۸۹) ارتباطات بین‌المللی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
معتمدی، هادی (۱۳۸۶) «اولویت‌بندی آسیب‌ها و مسائل اجتماعی در ایران»، فصلنامه رفاه اجتماعی، سال ششم، شماره ۲۴، صص ۳۲۷-۳۴۸.
مک کوئیل، دنیس (۱۳۸۲) درآمدی بر نظریهٔ ارتباطات جمعی، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷) رسانه‌ها و بازنمایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
---------- (۱۳۸۹) نظریه‌های رسانه، اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، تهران، همشهری.
میرزایی، محمد (۱۳۹۶) «تحلیل محتوای برنامه‌های شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی زبان پیرامون موضوع انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۹۶ (مطالعه موردی: سایت و شبکه بی‌بی‌سی فارسی)، بصیرت و تربیت اسلامی، سال چهاردهم، شماره ۴۳، صص ۱۳۱-۱۶۷.
میرفخرایی، تژا (۱۳۷۹) «فضاهای اجتماعی در سینمای مستند»، فصلنامه رسانه، شماره ۴۳، پاییز، صص ۷۶-۸۵.
نوری، محسن (۱۳۹۰) بررسی عوامل مرتبط با میزان اعتماد جوانان شهر قم به اخبار ۲۰:۳۰ شبکه دو سیما، اخبار شبکه استانی قم و شبکه ماهواره‌ای بی‌بی‌سی فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده علوم ارتباطات، استاد راهنما حسینعلی افخمی.
نوری ممرآبادی، علی و دیگران (۱۳۹۸) «مقایسه گفتمان خبری صدای آمریکا و بی‌بی‌سی فارسی درباره پنجمین دوره انتخابات مجلس خبرگان رهبری»، مطالعات رسانه‌ای، سال چهاردهم، شماره ۱ (پیاپی ۴۴)، صص ۳۹-۵۷.
نیکولز، بیل (۲۰۰۱) مقدمه‌ای به فیلم مستند، قابل دسترسی در:

//cinedoc.blogspot.nl/2005/08/blog-post.html ،http

-------- (۱۳۷۸) ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس.

هال، استوارت (۱۳۸۷) «گزیده‌هایی از عمل بازنمایی»، در: نظریه‌های ارتباطات، مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه، جلد سوم، پل کوبلی، ترجمه احسان شاه‌قاسمی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

هولستی، ال-آر (۱۳۸۰) تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی، ترجمه نادر سالارزاده امیری، چاپ دوم، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

هیمند، یوجین (۲۰۰۵) «آیا فارنهایت ۹/۱۱ فیلمی مستند است؟ اگر نه فیلم مستند کدام است؟»، ترجمه محسن قادری، قابل دسترسی در: http، //cinedoc.blogspot.nl/2005/06/119.html

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۱۳۸۱) سنجش ارزش‌ها و نگرش‌های ایرانیان، دفتر طرح‌های ملی.

ویلیامز، کوین (۱۳۸۶) درک تئوری رسانه‌ها، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، ساقی.

Aitken, Robin (2008)" Can We Trust the BBC?", London, Continuum.

Branston, Gill & Roy Stafford (2003) The Media Student's Book, Third edition, London & New York, Routledge.

Chanan, Michael (2008) "History of Documentary Film", In, The International Encyclopedia of Communication, Edited by Wolfgang Dons Bach, New York, Blackwell Publishing.

Fowler, Roger (1993) Language in the News, Discourse and Ideology in the Press, London, Routledg .

Galindo, Gloria (2009) "Bus 174 and post-modern documentary", Theoria, vol. 18(1), 81-86.

Hall, Stuart (2003) Representation, Cultural Representation & Signifying Practices, London, sage.

Iedema, Rick (2008) Analysing film and television, a social semiotic account of Hospital, an Unhealthy Business, in Handbook of Visual Analysis, Theo van Leeuwen and Carey Jewitt, London, sage.

Nichols, Bill (2008) "Documentary Film", In, The International Encyclopedia of Communication, Edited by Wolfgang Dons Bach, New York, Blackwell Publishing .