ساخت فیلم آموزشی و دیدگاه جغرافی‌دان

بحثی در فلسفهٔ آموزش جغرافیا

دکتر عطیه سادات صابری

چکیده

جغرافی‌دان، به علت توجه به مکان جغرافیایی، در فضای واقعی حرکت می‌کند و بیش از فیلم‌ساز باید به واقعیت توجه داشته باشد و دید بی‌طرفی را در بیان تصویری مفاهیم جغرافیایی مد نظر قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: فیلم جغرافیایی، آموزش مفاهیم جغرافیایی، واقعیت‌نگری.

مقدمه

بسیاری از فیلم‌های مطرح تاریخ سینما به‌نوعی واقعیت‌های جغرافیایی را بیان کرده‌اند مانند دو فیلم «مادر شهر» و «برلین سمفونی شهر» [شورت، ۱۳۸۸: ۱۹] که به ویژگی‌های شهرهای مدرن پرداخته‌اند. امروزه با گسترش رایانه و شبکه‌های اجتماعی، ساخت فیلم جنبهٔ عمومی یافته و گسترش آموزش رسانه‌ای نیز به آن دامن زده است. بسیاری از جغرافی‌دانان برای آموزش مفاهیم جغرافیایی می‌توانند فیلم بسازند و در کلاس درس با تلفن همراه آن را به نمایش درآورند. اما یک نکته نباید به فراموشی سپرده شود و آن چرایی ساخت فیلم آموزشی در علم جغرافیاست یا به عبارت دیگر باید ببینیم، فلسفهٔ ساخت فیلم آموزشی در جغرافیا چیست. جغرافی‌دان با چه لوازم فکری فیلم جغرافیایی می‌سازد؟ مقالهٔ حاضر با این هدف به نگارش درآمده و در واقع حاصل مطالعات کتاب‌خانه‌ای، تجربه‌های شخصی در ساخت فیلم‌های کوتاه و کنکاش پیرامون این موضوع است.

چرا جغرافی‌دان برای آموزش مفاهیم جغرافیایی فیلم می‌سازد؟

کلاس درس از سطح ابتدایی تا سطح عالی مکانی برای نشان دادن عمل‌گرایی و رفتارگرایی معلم جغرافیاست. معلم عمل‌گرا از یک‌طرف، «به سطح مخاطب، از ساختار گرفته تا دایرهٔ واژگانی که باید در اثر به‌کار رود» [پورمحمد، ۱۳۸۲: ۱۵۷] توجه دارد، و از طرف دیگر، به فراگیرندگان خود آزادی کامل می‌دهد تا مفاهیم جغرافیایی را کشف و تجربه و واقعیت را رمزگشایی کنند. از نظر عمل‌گرایانی مانند **جان دیویی** نیز «علم را تنها با کتاب نمی‌توان تعلیم داد، بلکه باید آن را از راه اشتغال به کارهای مفید یاد داد» [دورانت، ۱۳۵۷: ۶۸۳] که فیلم‌سازی و آموزش از طریق فیلم یکی از آن‌هاست. دروس باید به‌صورت بازپردازی مداوم یاد داده شوند. یعنی فراگیرنده باید از وضع و تجربهٔ کنونی به سوی دانش نظام یافته که ما آن را مادهٔ درسی می‌نامیم، حرکت کند و تنها در این صورت است که معلومات بخش جدایی‌ناپذیر رفتار و شخصیت او می‌شود. با فراهم کردن فرصت‌هایی برای تجربه و کشف در محیط درسی، می‌توان خلاقیت را در انسان‌ها ایجاد کرد» [زیباکلام، ۱۳۷۹: ۱۰۵-۱۰۴].

اگر با دید رفتارگرایی به موضوع نگاه کنیم، می‌بینیم که «کاری که فیلم با تماشاگر می‌کند، مشمول تئوری محرک- پاسخ است» [اکبرلو، ۱۳۸۸: ۵۹]. فیلم آموزشی جغرافیایی تنها به بیان مشکل نمی‌پردازد، بلکه راهکارها را نیز مورد توجه قرار می‌دهد.

از دیدگاه فلسفهٔ آموزش و پرورش، معنی‌گرایان عقیده دارند که کودک جزئی از عالمی است که درنهایت، معنوی است. او دارای سرنوشتی معنوی است که باید برحسب استعدادهای بالقوهٔ خویش آن را تحقق ببخشد. به همین سبب، تربیت باید به‌تدریج وابستگی نزدیک‌تری میان کودک و عناصر معنوی طبیعت برقرار سازدو بر هماهنگی میان انسان و گیتی تأکید ورزد. وقتی کودک به تحصیل دربارهٔ عالم طبیعی می‌پردازد، نباید عالم مزبور را ماشین عظیمی بپندارد که بی‌جان و بی‌هدف در کار است. او باید جهان را واجد معنا و مقصود بداند. در مراحل بالاتر تربیت نیز، فراگیرنده باید در درازمدت، احترام کشور خویش و جامعه‌ای را که در آن چشم به دنیا گشوده است، به جای آورد؛ زیرا آن‌ها بزرگ‌تر از هر فرد یا کلی مهم‌تر از اجزای خود هستند [نلر، ۱۳۸۰: ۲۱-۲۰].

این دیدگاه از نظر احساس هویت و علاقه نسبت به وطن و زاد و بوم مهم است. برای مثال، هنگامی که در مورد هر مکان از جغرافیای ایران فیلمی را می‌سازیم، به افزایش این دید کمک می‌کنیم.

چیستی و انواع فیلم آموزشی

ساخت فیلم بیشتر یک کار جمعی است که در آموزش به هم‌کوشی و آموزش تیمی معروف است. به عبارت دیگر، «ما با کار کردن با یکدیگر به تولید نوعی انرژی می‌پردازیم که آن را هم‌کوشی می‌نامیم» [جویس، ۱۳۷۲: ۳۷]. ما با کار گروهی و تیمی، به گسترش تفاهم و سازگاری در روابط اجتماعی می‌پردازیم، نفع عمومی را بر نفع خصوصی برتری می‌دهیم و به ارادهٔ‌خود به دور هم جمع می‌شویم و فعالیت می‌کنیم [یوشیموری، ۱۳۶۸: ۸].

بسیاری معتقدند که دنیای امروز دنیای مشارکت‌هاست و در تصمیم‌گیری‌ها، همکاری و هم‌یاری شرط موفقیت است. «زیرا با هم‌یاری افراد به گوش دادن به دیگران، رعایت نوبت، ابراز عقیده‌کردن، افکار خود را به روشنی بیان کردن، تشویق دیگران، نقد عقاید و نه گفتن به دیگران را یاد می‌گیرند» [الیس، ۱۳۷۶: ۲۴]. در جریان فیلم‌سازی:

۱. افراد درک می‌کنند که اعضای تیم در سود و زیان و نتایج تصمیم‌گیری مشارکت دارند.

۲. افراد به شناخت مناسب از انعطاف‌پذیری در تصمیمات و نظرات خود دست می‌یابند و می‌پذیرند که با استفاده از هوش جمعی بهتر می‌توان فیلم جغرافیایی ساخت.

۳. هوش جمعی کاربرد مناسبی در کاستن از نقاط ابهام و گسترش خلاقیت تیم فیلم‌ساز دارد.

از طرف دیگر، برنامهٔ تولید فیلم (حتی فیلم کوتاه) مانند یک برنامهٔ راهبردی است که به منابع مالی، فیزیکی و انسانی و مدیریت قوی نیاز دارد [رال، ۱۳۷۷: ۱۷]. به بیان دیگر، «قرار دادن عوامل مناسب در کنار یکدیگر و بهره‌گیری از دوربین‌ها و میکروفن‌ها برای نمایش‌نامه‌هایی که با دقت انتخاب شده‌اند، تولید فیلم را اساساً به نوعی کار سازمان تبدیل می‌کند» [میلرسون، ۱۳۸۱: ۱۱-۱۰]؛ کاری که در آن مواد «لحظه به لحظه شکل می‌گیرند، و تلاش می‌شود تا ترکیب ایده‌ها و مقایسهٔ بین آن‌ها سریعاً انجام شود» [کتز، ۱۳۸۶: ۱۳]. به‌علاوه، در جریان کار دائم باید از خود بپرسیم «که چگونه می‌توانیم به بهترین شکل این صحنه را اجرا کنیم» [کتز، ۱۳۸۵: ۵].

زبان تصویری فیلم‌ساز

جغرافی‌دان در ساخت فیلم‌های آموزشی نیازمند زبان ویژه است. در این مورد او باید به دو نکتهٔ مهم توجه داشته باشد: یکی این‌که واژه‌ها و لغاتی را که به‌کار می‌برد، دارای حد و مرز روشن و مجزا باشند، و دیگر این‌که زبان بتواند نیازهای مربوط به ساختاری از معرفت را که به شکل نظام‌یافته، تدوین و تنظیم شده باشد، تأمین کند [اسمیت، ۱۳۷۷: ۱۳۵]. از طرف دیگر، چون بحث جغرافیای کاربردی مطرح است، باید دید که زبان آن تا چه حد می‌تواند برای واژه‌ها معانی عملی مشخص کند. به‌علاوه، با این زبان باید بتوانیم مشخص کنیم که مشکل کجاست و راه‌حل آن چیست. یعنی بیش از هر عاملی، فیلم‌ساز نیازمند توجه به سبک واقع‌گرایی در فیلم خود است؛ حتی اگر آن را با انیمیشن معرفی می‌کند.

معلم جغرافیا در سبک واقع‌گرا در پی بیان واقعیت جغرافیایی در یک مکان جغرافیایی است و به عوامل خارج از ذهنیت خود توجه دارد. او در پی شناخت درست و بی‌غل‌وغش واقعیت است. می‌داند که در جغرافیا با مکان‌های واقعی سروکار داریم و باید بین رؤیا و واقعیت تفکیک قائل شویم. پس از منظر علم جغرافیا، فضای فکری فیلم‌ساز با فضای عینی در جهان خارج از ذهن او تفاوت‌های بسیار دارد. حتی در مواردی که به ایده‌ال‌ها می‌پردازد نیز باید تفاوت آن‌ها را با جهان واقعی نشان دهد. جغرافیا معتقد است که جهان واقعی دارای عوامل اتمسفر، هیدروسفر و لیتوسفر و بیوسفر است که از یکدیگر تأثیر و تأثر متقابل می‌گیرند و انتخاب آن‌چه که در کادر قرار می‌گیرد، دارای اهمیت مضاعف است. به‌عبارت دیگر: «من فیلم‌سازی هستم که می‌خواهم تفکر خود را از دنیای واقعی بیان کنم. پس آن‌چه در کادر قرار می‌گیرد، برای من اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.»

اما باید توجه داشت که جغرافی‌دان به‌عنوان یک فیلم‌ساز به «فلسفهٔ فکری» نیاز دارد. فیلمی که او می‌سازد بیان‌کنندهٔ ذهنیت و تفکر خاصی در مورد موضوعی جغرافیایی است. او با ساخت فیلم به بیننده می‌گوید: این، نوع تفکر من دربارهٔ این موضوع است. اما در این مورد سؤال مهمی وجود دارد: «آیا فیلم‌ساز درپی تحمیل دیدگاه خود بر آن موضوع است یا سعی می‌کند با دیدی بی‌طرفانه ابعاد موضوع جغرافیایی را بیان کند؟» این جنبهٔ هرمنوتیک فیلم اوست؛ یعنی تفسیر واقعیت بدون تحمیل نظر شخصی فیلم‌ساز. باید پرسید در تفسیرهای هرمنوتیک جغرافیایی، ما به چه میزان به هرمنوتیک تفسیر واقعیت بدون تحمیل نظر شخصی خود نزدیک شده‌ایم.

ذهنیت فیلم‌ساز

ذهن جغرافی‌دان می‌تواند جغرافیایی را که در جهان واقعی قرار دارد درک کند و با زبان تصویری خود، به عنوان ابزاری برای بیان آن‌چه که در ذهنش می‌گذرد، آن را بیان کند. جغرافی‌دان در بیان خود به واقعیت و حقیقت توجه ویژه‌ای دارد. زیرا «واقعیت» مجموعهٔ عوامل خارج از ذهن است و «حقیقت» انطباق برداشت‌ها از جهان با واقعیت است. معتقد هستیم که جغرافی‌دان سعی می‌کند حوزهٔ شناخت خود را گسترش دهد و بین سوژه و ابژه، یعنی فاعل‌شناسی و مفعول‌شناسی تفکیک قائل شود. درک فاصلهٔ بین این دو سبب شناخت درست و مناسبی از مفاهیم جغرافیایی می‌شود.

به‌ویژه در حوزهٔ جغرافیای انسانی که به علت وجود انسان، تدوین قوانین مشکل به نظر می‌رسد، جغرافی‌دان با مطالعات عینی و با تفکیک سوژه (شناسایی‌کننده) و ابژه (شناسایی‌شونده)، به شناخت قوانینی دست می‌یابد که راه را برای زندگی بهتر انسان فراهم می‌آورد. اما آیا این قوانین را باید مانند الگوی ثابتی فرض کرد که همه‌جا کاربرد دارد؟ به نظر من چنین نیست، زیرا معتقدم اگر تفاوت‌ها نبود، جغرافیا نیز نبود و با توجه به ویژگی‌های محیط جغرافیایی، قوانین غیرقابل تغییر وجود ندارد یا در حداقل است. جغرافی‌دان در بررسی محیط‌های جغرافیایی باید بیشتر با شیوهٔ تحقیق عینی و میدانی جلو برود. ذهن او باید مانند آینه‌ای باشد که واقعیت را انعکاس می‌دهد و آن را با زبان ویژهٔ خود بیان می‌کند تا واقعیت به خوبی بیان شود. به همان میزان هم معتقد هستم: از آن‌رو که واقعیت‌های متفاوت مکان‌های جغرافیایی، به وسیلهٔ جغرافی‌دان مطرح می‌شود، می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنان را یافت. زیرا زمین یک سیستم و محیط کلی است که از اجزای محیطی

نمودار مراحل تولید فیلم جغرافیایی به روش تیمی

متفاوت تشکیل شده است.

پس جغرافی‌دان برای هر محیط جغرافیایی طرح توسعه‌ای جداگانه‌ای دارد که با کل سیارهٔ زمین در ارتباط است. او یک فیلم‌ساز مؤلف است؛ به این معنا که «دوربین را در جایگاه قلم» [گروهی از استادان دانشگاه، ۱۳۷۸: ۲۴۷] قرار می‌دهد. فیلم‌نامه‌اش بخشی از روند خلاقیت سینمایی او می‌تواند باشد [وانوا، ۱۳۷۹: ۲۳] و نیازمند تأویل به معنای «تبیین جنبه‌های استدلالی فهم» [پالمر، ۱۳۸۷: ۲۸] است.

نتیجه

هنگامی که جغرافی‌دان سعی می‌کند دربارهٔ موضوع جغرافیایی فیلم بسازد، وارد سبک واقع‌گرا شده است. او نیاز دارد که دوربینش وقایع را به‌طور طبیعی ضبط کند و زندگی واقعی را در طبیعت و جامعهٔ انسانی نشان دهد. زبان او فیلمی است که ساخته و با آن، نوع تفکر خود را در مورد یک موضوع و مفهوم جغرافیایی بیان می‌کند. او اعلام می‌کند: «بیان من این است! آیا زبان مرا می‌فهمید؟ چه انتقاداتی نسبت به آن دارید؟» و این آغاز ماجراست! زیرا ممکن است بسیاری از بینندگان (اعم از متخصص یا غیرمتخصص) بگویند که نظر ما در مورد فیلم مثبت نیست و دلایلی برای آن بیان می‌کنند. این دلایل می‌تواند به چند عامل بازگردد؛ ازجمله:

- ذهنیت آنان با ذهنیت فیلم‌ساز در تضاد است.
- آنان معتقدند که جهان واقعی یا عینی، چیزی جدا از نوع ذهنیت و بیان فیلم‌ساز است.

مسئله این است سوگیری یا بی‌طرفی؟!

فیلم‌ساز به چه میزان با بی‌طرفی به سوی موضوع مورد نظر رفته است و ابعاد آن را واکاوی کرده است؟ آیا از موردی متأثر شده است یا با شادی و شعف آن را در آغوش گرفته است؟ به مورد معینی در فیلم توجه خاص داشته و از مورد مهمی به‌طور گذرا رد شده و این برای بیننده موجب تعجب نشده است؟

عامل مهم دیگر جنبهٔ احساسی کار فیلم‌ساز است و این به‌خصوص در مورد عواملی مانند پرداختن به مسائل و مشکلات اجتماعی در مکان‌های جغرافیایی بیشتر دیده می‌شود.

در سبک واقع‌گرا، بین فاعل‌شناسا (سوژه) و موضوع شناسایی(ابژه) تفاوت قائل می‌شویم تا شناخت درست و بی‌غل‌وغش از واقعیت حاصل شود. واقعیات خاکستری هستند، یعنی جنبه‌های زشت و زیبا دارند. فیلم‌ساز مانند فردی است که صورت مسئله‌ای را بیان می‌کند و بینندگان می‌کوشند آن را حل کنند. فضای انسانی، بخشی از فضای عینی است. گرچه انسان‌ها جزئی از بیوسفر به حساب می‌آیند، اما به دلیل داشتن قدرت تفکر و خلاقیت می‌توانند اثرات زیادی روی فضا بگذارند و تغییرات و تحولات زیادی در آن ایجاد کنند. به تصویر کشیدن گوشه‌هایی از این فضا و بیان مسائل آن، دقت و کنجکاوی، و تفکر و خلاقیت بالای فیلم‌ساز را می‌طلبد.

درنهایت بیننده با درک دستور زبان فیلم‌ساز جغرافیایی، درمی‌یابد که: چرا فیلم‌ساز این موضوع را انتخاب کرده، چگونه آن را ارائه داده و آیا توانسته است در اهداف خود موفق باشد یا نه؟

منابع

۱. اسمیت، فیلیپ جی (۱۳۷۷). فلسفهٔ آموزش و پرورش. ترجمهٔ سعید بهشتی. انتشارات آستان قدس رضوی. مشهد. چاپ دوم.
۲. اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۸). «سینما رسانهٔ هنر». رشد آموزش هنر. شمارهٔ ۱۷.
۳. الیس، سوزان و والن، سوزان (۱۳۷۶). آشنایی با یادگیری از طریق هم‌یاری. ترجمهٔ طاهره رستگار و مجید ملکان. نشر نی. تهران.
۴. پالمر، ریچارد ا. (۱۳۸۷). علم هرمنوتیک. ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. هرمس. تهران. چاپ چهارم.
۵. پورمحمد، حمید (۱۳۸۲). «فیلم‌نامه و فیلم آموزشی برای کودک». فصل‌نامهٔ سینمایی فارابی. شمارهٔ ۴۹.
۶. جویس، بروس؛ ویل، مارشال؛ شاورز، وبورلی (۱۳۷۲). الگوهای تدریس. ترجمهٔ محمدرضا بهرنگی. ناشر: مترجم. تهران. چاپ دوم.
۷. دورانت، ویل (۱۳۵۷). تاریخ فلسفه. ترجمهٔ عباس زریاب خویی. شرکت سهامی کتاب‌های جیبی. تهران. چاپ هفتم.
۸. رال، ویلیام و باساریج، ژوئل (۱۳۷۷). «توسعهٔ منابع انسانی در شرایط اقتصاد آزاد». ترجمهٔ غلامعلی ثبات. فصل‌نامهٔ صنعت بیمه. شمارهٔ ۴۹.
۹. زیباکلام، فاطمه (۱۳۷۹). مبانی فلسفی آموزش و پرورش در ایران. حفیظ. تهران.
۱۰. شورت، جان رنه (۱۳۸۸). نظریهٔ شهری ارزیابی انتقادی. ترجمهٔ کرامت‌اله زیاری، حافظ مهدنژاد و فریاد پرهیز. دانشگاه تهران.
۱۱. کتز، استیون داگلاس (۱۳۸۵). حرکت سینمایی کارگاه عملی برای اجرای صحنه‌های سینمایی. ترجمهٔ مجید شیخ انصاری. سمت. تهران.
۱۲. ــــــــــ (۱۳۸۶). اصول کارگردانی در سینما و فیلم. ترجمهٔ رحیم دانایی. نشر ارسباران. تهران.
۱۳. گروهی از استادان دانشگاه (۱۳۷۸). مجموعهٔ دروس کارشناسی ارشد هنر (جلد دوم). تدوین: منصور حسامی. هنروران. تهران.
۱۴. گل‌محمدی، شراره (۱۳۸۸). «سینمای مستند و بایدها». رشد آموزش هنر. شمارهٔ ۱۷.
۱۵. میلرسون، جرالد (۱۳۸۱). تولید و کارگردانی در تلویزیون. ترجمهٔ غلام‌رضا طباطبایی. سمت. تهران.
۱۶. نلر، جی اف (۱۳۸۰). آشنایی با فلسفهٔ آموزش و پرورش. ترجمهٔ فریدون بازرگان دیلمقانی. سمت. تهران. چاپ دوم.
۱۷. وانوا، فرانسیس (۱۳۷۹). فیلم‌نامه‌های الگو و الگوهای فیلم‌نامه. ترجمهٔ داریوش مؤدبیان. سروش. تهران.
۱۸. یوشیموری، ماسارو (۱۳۶۸). مؤسسات اقتصادی ژاپن. ترجمهٔ سهیلا ایروانلو. انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی. تهران.