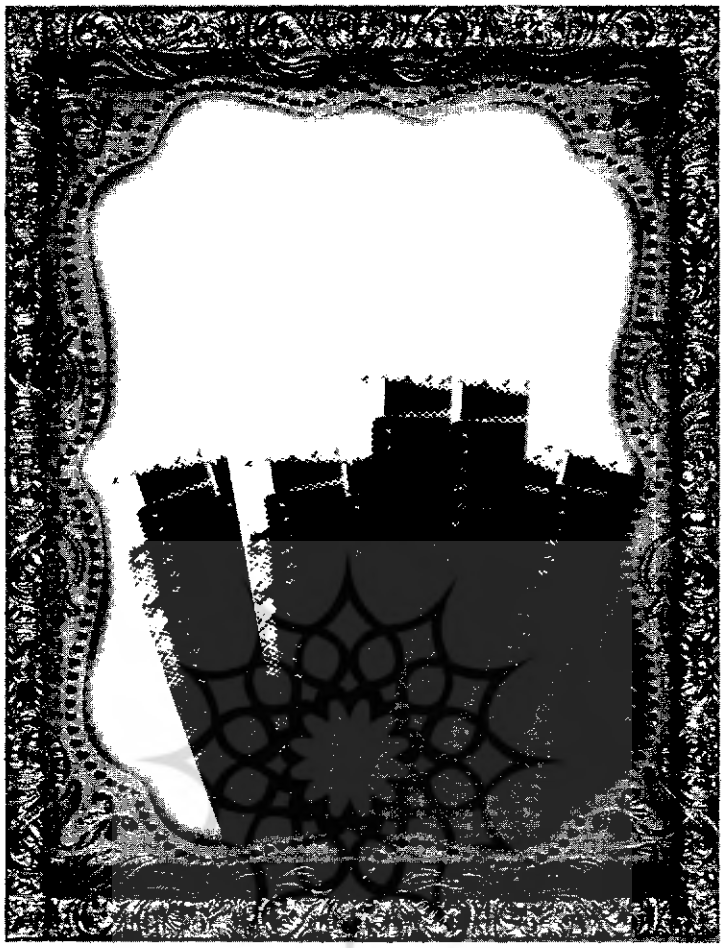


جامعه شناسی و فیلم

Sociology and Film

اندرو تیودر● ترجمه ی علی عامری مهابادی

ظهور جامعه شناسی به منزله‌ی رشته‌ی دانشگاهی یکی از تأثیرگذارترین داستان‌های موفقیت اندیشه در قرن بیستم است. جامعه شناسی ریشه در تلاش برای درک کامل تحولات عظیمی که همراه با سرمایه داری صنعتی پدید آمد، اکنون تبدیل به مجموعه‌ای متنوع و غنی از نگره‌ها، شیوه‌ها و مطالعات منسجمی شده است که گرچه شاید متفاوت باشند، اما علاقه‌ای مشترک به بررسی الگوهای جدید سامان دهی اجتماعی در آن‌ها مشهود است؛ الگوهایی که فعالیت انسانی را مشخص می سازَند. پس در نگاه اول، کشف این موضوع که چگونه این رشته به درک ما از فیلم

کمک می کند، قابل توجه و غافل گیرکننده است. هر چه نباشد، سینما تا پیش از پیدایش تلویزیون نهادی بود که در سطحی گسترده به تولید فرهنگی می پرداخت و نمونه ی شکل های نوین و متمایز ارتباطی در قرن بیستم بود. مسلماً این پیشرفت اجتماعیِ قابل توجه تواءم با علایق جامعه شناختی پرشوری بوده است.

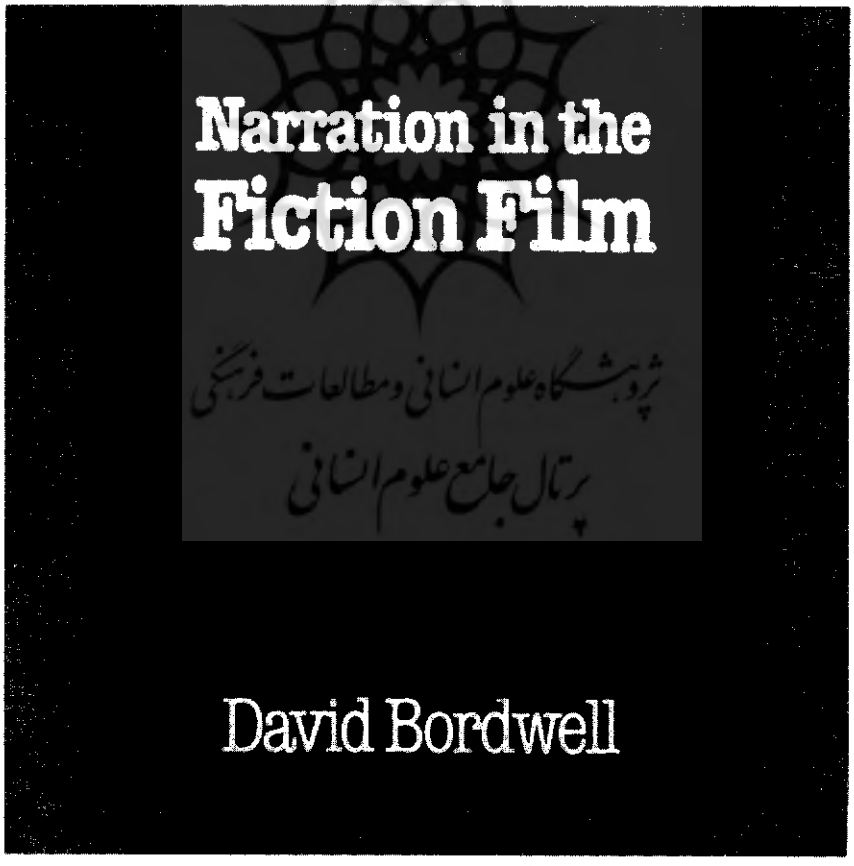
البته از این دوره ی کوتاه بیش از شصت سال گذشته است. میان سال های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲ بنیاد مالی پین۱ تحت تأثیر دغدغه های اجتماعی اواخر دهه ی ۱۹۲۰، هزینه ی یک سلسله طرح های پژوهشی بلندپروازانه را تأمین کرد و به بررسی تأثیر سینما بر جوانان یا به عبارت همه فهم این بنیاد، «کودکان ما که به وسیله ی سینما پرورش یافته اند»، پرداخت. این مطالعات جامعه شناسان و روان شناسان اجتماعی را گرد هم آورد تا در مورد طیفی از موضوع ها پژوهش کنند. شاید بتوان چکیده ی آن ها را از برخی عنوان های منتشرشده ی پژوهشی دریافت: **فیلم، بزهکاری و جنایت** (بلامر و هاوزر ۱۹۳۳)؛ **محتوای تصاویر متحرک** (دیل ۱۹۳۳)؛ **رفتار اجتماعی و نگرش طرفداران سینما** (مَی و شاتل وُرث ۱۹۳۳)؛ **تصاویر متحرک و نگرش های اجتماعی کودکان** (پیترسن و ترستون ۱۹۳۶). در تمام این کتاب ها، دغدغه ای آشکار نسبت به ظرفیت این رسانه ی نوین و نیرومند برای تأثیرگذاری بر نگرش ها، احساسات و رفتار جوانان که بخش عمده ای از مخاطبان را تشکیل می دادند، مشخص است. از سوی دیگر، آن ها تعهدی نسبت به سبک شناسی های نوظهور علوم اجتماعی داشتند و در تلاش برای نشان دادن تأثیرهای فراوان فیلم ها، از مطالعات تجربی، فنون پژوهش نظرسنجی، مصاحبه های مفصل و شکل های نوین تحلیل محتوا استفاده کردند. چارترز (۱۹۳۵، ص۴۳) یافته های آنان را خلاصه و ادعا می کند که سینما «قدرت نامتعارفی برای انتقال اطلاعات، تأثیرگذاری بر نگرش های خاص نسبت به موضوعات ارزشمند اجتماعی و تأثیر بر احساسات، چه به صورت گسترده یا محدود، و تأثیری اندک بر سلامتی از طریق اختلال در خواب و تأثیری ژرف بر الگوهای رفتار کودکان دارد».

سپس مطالعات بنیاد پین مسیر رهیافت های جامعه شناختی بعدی نسبت به فیلم را تعیین کرد. نخست و پیش از هر چیز، پژوهشگران دغدغه ی تأثیرهای فیلم و به نحوی مشخص، امکان تأثیرهای مخرب آن را بر جوانانی بررسی کردند که گمان می رفت کم تر از همه می توانند از این تأثیرها در امان باشند. آنان با تأکید بر تأثیرهای یادشده، به نحوی گریزناپذیر دغدغه ی شیوه و ارزیابی کار را داشتند. چگونه پیش و پس از تماشای فیلم، نگرش ها را ارزیابی کنیم؟ آنان به دنبال پاسخ های نوآورانه و متنوعی برای این پرسش های سبک شناختی بودند. بدین ترتیب، همراه با اخلاف دانشگاهی خود که در دهه های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به پژوهش های رسانه های جمعی پرداختند، نقش قابل توجهی را در پیشبرد عمومی سبک شناسی پژوهش اجتماعی ایفا کردند. پس می توانیم از طریق بازنگری، طرح کلی سبک شناسی ها را در مطالعات بنیاد پین بیابیم، دقیقاً از همان نوعی که بعدها به خاطر تجربه گرایی و علم گرایی مورد انتقاد قرار گرفت و چنان که خواهیم دید در بی اعتمادی نگره ی مدرن فیلم نسبت به جامعه شناسی نقش مهمی داشت. به هر صورت، اگر بخواهیم منصف باشیم، باید اشاره کنیم که همه ی این مطالعات به یک اندازه تحت تأثیر تجربه گرایی محدودکننده نبودند. مثلاً پس زمینه ی هربرت بلامر (بلامر ۱۹۳۳؛ بلامر و هاوزر ۱۹۳۵) به طور عمده دغدغه های قوم نگارانه تر مکتب شیکاگو بود و در دهه ی ۱۹۵۰ شخصاً علیه استفاده ی علمی از «متغیرهای» زبان در پژوهش اجتماعی نظر داد، ولی مطالعات بنیاد پین عمدتاً پایه گذار سنتی در جامعه شناسی فیلم شد که اصلاً تأثیرهای سنجش پذیر فیلم بر رده بندی های اجتماعی خاص مخاطبان را در کانون توجه قرار داد. بر این اساس، آن ها صرفاً انواع پرسش های جامعه شناسی درباره ی فیلم را مطرح نساختند، بلکه این موضوع را قطعیت بخشیدند که

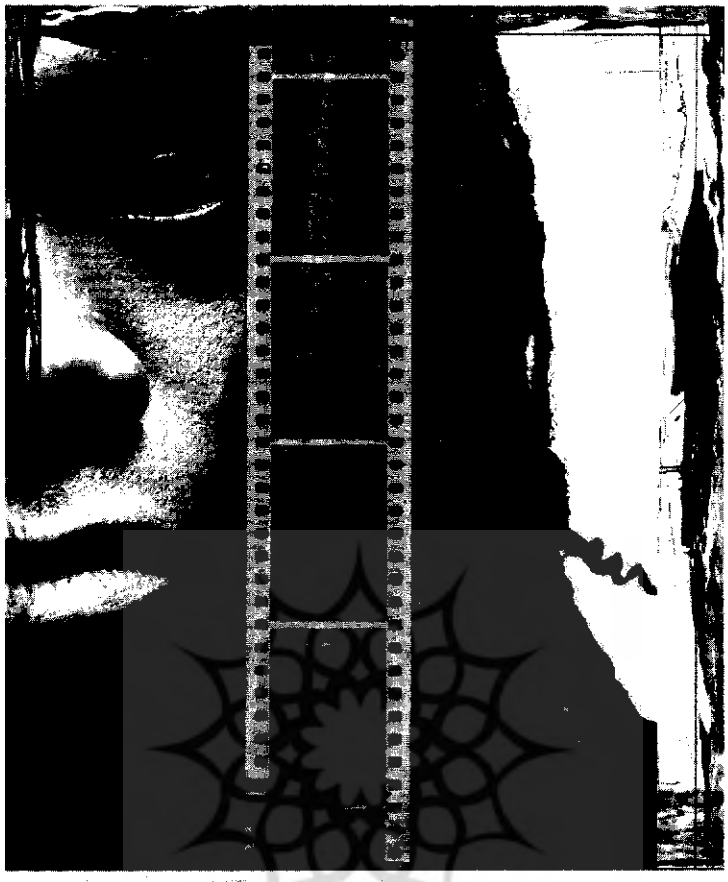
ویژگی متمایز سینما در چارچوب عنوان عمومی «ارتباطات جمعی»۲ گم شده است.

به این ترتیب، جامعه‌شناسان یادشده در چنین چارچوبی به بررسی سینما پرداختند (البته آن‌هایی که اصلاً به این بررسی پرداختند). این چارچوب، پژوهش‌های ارتباطات جمعی بود. البته این موضوع جنبه‌ی انحصاری نداشت و در دوران اوج صنعت سینما، یک یا دو تصویر اجتماعی از آن ترسیم شده بود (مثلاً راستن ۱۹۴۱؛ پادرمیکر ۱۹۵۰) و همواره پژوهش درباره‌ی مخاطبان با حمایت صنعت سینما انجام می‌شد؛ چه به صورتی که غالباً آماری بود (هَندل ۱۹۵۰) یا عمدتاً دغدغه‌ی توضیحات کیفی در مورد تجربه‌ی سینمارفتن داوطلبانه را داشت (مه‌یر ۱۹۴۶، ۱۹۴۸). ولی این‌ها شاخه‌های فرعی و کم‌اهمیت‌تر پژوهش رایج در ارتباطات بود که به‌ویژه در دهه‌ی ۱۹۵۰ تمایل گسترده به ارزیابی تأثیرهای رسانه‌ها به‌خوبی با این ادعای همیشگی سازگار شد که جامعه‌ی مدرن نوعاً همان «جامعه‌ی توده‌ای» است.

اکنون جای آن نیست که به بررسی جزئیات تز جامعه‌ی توده‌ای بپردازیم، فعلاً کافی است تا تنها عناصری از آن را برشمریم که تأثیری شکل‌دهنده بر شیوه‌ی رهیافت جامعه به مطالعه‌ی فیلم داشته است. قبلاً ضمن تأکید بر تأثیرهای پژوهش



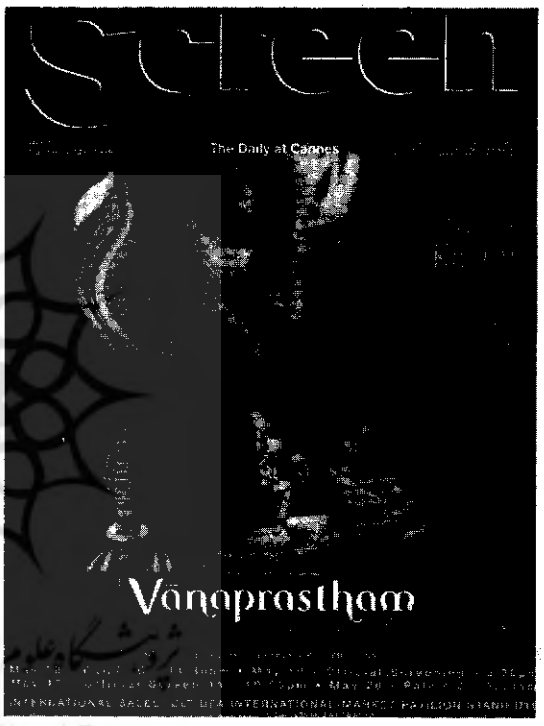
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



ارتباط‌جمعی، برخی از این عناصر را دیدیم. به این نگره‌ی جامعه‌ی توده‌ای، نوعی ارزیابی عمیقاً منفی از آن‌چه «فرهنگ توده‌ای» نام دارد، افزوده شده که این رده‌بندی را به صورت زباله‌دانی از مفاهیم در نظر می‌گیرد و نقد فرهنگی نظرات کاملاً متفاوت را به عنوان محصولات فرهنگی متمایز جامعه‌ی مدرن دور می‌اندازد (برای مطالعه‌ی بیش‌تر در مورد اصل و پیشرفت این مباحث فرهنگ توده‌ای، رک: سوئینگوود ۱۹۷۷). در این دیدگاه، نوعی نخبه‌گرایی نیندیشیده وجود دارد که شناخته شده است. حال فرقی نمی‌کند که حامیانش به طور قراردادی چپ (مکتب فرانکفورت) یا راستی (لیویس، الیوت) باشند. شاید آن‌چه کم‌تر آشکار است، تأثیر آن بر رهیافت جامعه شناختی نسبت به رسانه‌ها از جمله فیلم است که اغلب در حکم ارزیابی‌های مشخصی در نظر گرفته می‌شود که تواءم با نگره‌های جامعه‌ی توده‌ای است و محققان را به سمتی هدایت کرده تا آثارشان را بر این فرض استوار سازند که فرهنگ توده‌ای به‌ناچار خام و بی‌ثبات است و مصرف‌کنندگانش کسانی جز معتادان بی‌سلیقه نیستند. پس تز جامعه‌ی توده‌ای چارچوبی را برای تحلیل جامعه شناختی مشروعیت بخشید که به نحوی مؤثر تغییرپذیری مخاطبان و غنای بسیاری از متون فرهنگی عامه‌پسند را منکر شد و به‌این ترتیب از پیچیدگی نهاد سینمایی و بالقوگی چندمعنایی محصولات آن غافل ماند. از این دیدگاه، بخش عمده‌ی سینما چیزی بیش از وسایلی تجاری برای لذت کوته‌بین‌ترین بینندگان نیست و ماهیت خام‌دستانه‌ی آن نشان می‌دهد که درک جامعه‌شناختی کاملش اصلاً فرهیختگی نظری یا سبک‌شناسانه‌ی لازم را ندارد. تلویحاً اظهار شد که هر بیننده‌ی هوشمندی می‌تواند محدودیت

شکل فیلم عامه‌پسند را دریابد.

البته این دیدگاه قابل قبول نیست، گرچه طی سال‌ها چیزی کاملاً شبیه به این در استنباط رهیافت‌های جامعه‌شناختی از رسانه‌های انبوه وجود داشت. صرفاً بخش اندکی از آثار جامعه‌شناختی با مبحث فرهنگ توده‌ای مخالفت ورزیدند و با هر نوع تعهدی نسبت به این فکر که شاید روندهای معنی‌سازی پیچیده‌تر از آن‌چه باشد که «الگوی تزریق زیرپوستی» و سنتی فرهنگ توده‌ای ارائه می‌دهد، به بررسی فیلم پرداختند. برخی از این آثار صرفاً با بررسی شکل‌های نادرتر سینما که به نحوی گسترده نزدیک به «هنر متعالی» شناخته شدند، سنت فرهنگ توده‌ای را پشت سر گذاردند. بنابراین، می‌توان دید که آن‌ها پژوهش‌های پیچیده‌تری را مورد توجه و تحسین قرار می‌دهند. یکی از این موارد، تحلیل هواکو (۱۹۶۵)در مورد سه «جنبش فیلم» (اکسپرسیونیسم آلمان، رئالیسم بیان‌گر شوروی و نورئالیسم ایتالیا) است که تلفیقی جالب از نگره‌ی کارکردگرای اسملسر در مورد رفتار جمعی و استعاره‌ای نسبتاً نافرهیخته از ابرساختار۳ را ارائه می‌دهد. این کتاب آشکارا ادعا داشت که به «هنر فیلم» و نه صرفاً فیلم می‌پردازد. به هر صورت، در شرایطی که طی دهه‌ی ۱۹۶۰ تعصب فرهنگ توده‌ای به شدت مورد انتقاد قرار می‌گرفت، پژوهش جامعه‌شناختی کمابیش بر اساس چیزی بیش از صرفاً «هنر فیلم» گسترش یافت، روندی که به‌ویژه با ارزیابی دوباره‌ی منتقدان از فیلم هالیوودی، نخست در فرانسه و سپس در انگلستان، پیش رفت؛ اگرچه ناخرسندی فزاینده در جامعه‌شناسی هم آن را تشدید کرد. پس از آن در این دهه، ایده‌های ساختارگرایی فرانسوی بر طیفی از موضوع‌ها، شامل جامعه‌شناسی و نظم مطالعات فیلم (از جمله جامعه‌شناسی و رشته‌ی مطالعات فیلم) تأثیر گذاشت و سپس ایده‌ی چارچوب عمومی تحلیل پدید آمد که از طریق آن می‌شد به درکی نوین و بینارشته‌ای از فیلم رسید. در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، این گرایش تا جایی پیش رفت که به نظر رسید علایق نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی فیلم با هم تلفیق شده‌اند؛ چنان که حتی بخش آموزش مؤسسه‌ی فیلم انگلستان۴ مجموعه مقالاتی منتشر ساخت که در سلسله نشست‌های تأثیرگذار آن شکل گرفته بود. چهار تن از نویسندگان از جامعه‌شناسان دانشگاه بودند (وُلن ۱۹۶۹).



به هر حال، عمر این توجه مثبت به جامعه‌شناسی کوتاه بود، در حالی که نگره‌ی فیلم در مطالعات فیلم کشورهای انگلیسی‌زبان تبدیل به کانون اصلی توجه متفکرانه شد. سنت پس از آن، به نحوی نظام‌مند نقش بالقوه‌ی جامعه‌شناسی را حذف کرد. اتهامی که غالباً مطرح می‌شد این بود که جامعه‌شناسی مشخصاً دچار نوعی تجربه‌گرایی نیندیشیده است که نگره‌ی فیلم در عرصه‌ی خود می‌خواست با آن مقابله کند. شاید این امر ۱۰ سال پیش‌تر قابل تحقق بود. به هر صورت ، در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ چنین ادعایی در بهترین حالت، تردیدآمیز و در بدترین حالت، نوعی بازنمایی غلط و ناآگاهانه تلقی شد. پیش از این، سنت ارتباط جمعی در چارچوب این رشته با انتقادهای شدیدی روبه‌رو شده بود و جامعه‌شناسی عموماً دچار شور و هیجان بود و از توافق‌های سبک‌شناختی و نظری آشکاری دور می‌شد که ویژگی سال‌های پس از

جنگ بود. جامعه شناسی در این دوره هر چه بود، به معنای سنتی، تجربه گرا نبود؛ درواقع، از جنبه ی نظری، رشته ای مشخصاً اندیشمندانه تر و فرهیخته تر از چیزی بود که در نگره ی فیلم تصور می شد. در دهه ی ۱۹۷۰، نقش حاشیه ای جامعه شناسی فیلم در شکوفایی نگره ی فیلم ارتباط چندانی با شکست های تجربه گرا و ذاتی جامعه شناسی نداشت و بیش تر با فرضیات خاصی مرتبط بود که این نگره در بطن آن گسترش یافته بود. در این مرحله، دیدگاه نشریه ی اسکرین بسیار تأثیرگذار بود و شرایطی را حکم می کرد که چنین بحثی در آن مطرح می شد و به دغدغه های نگره ی فیلم شکل می داد؛ حتی آن دغدغه هایی که وابسته به دیدگاه گروه اسکرین نبود. این دیدگاه چه چیز داشت که جامعه شناسی را کنار می زد؟ نمی توان برای این پرسش پاسخ روشنی یافت. پس از

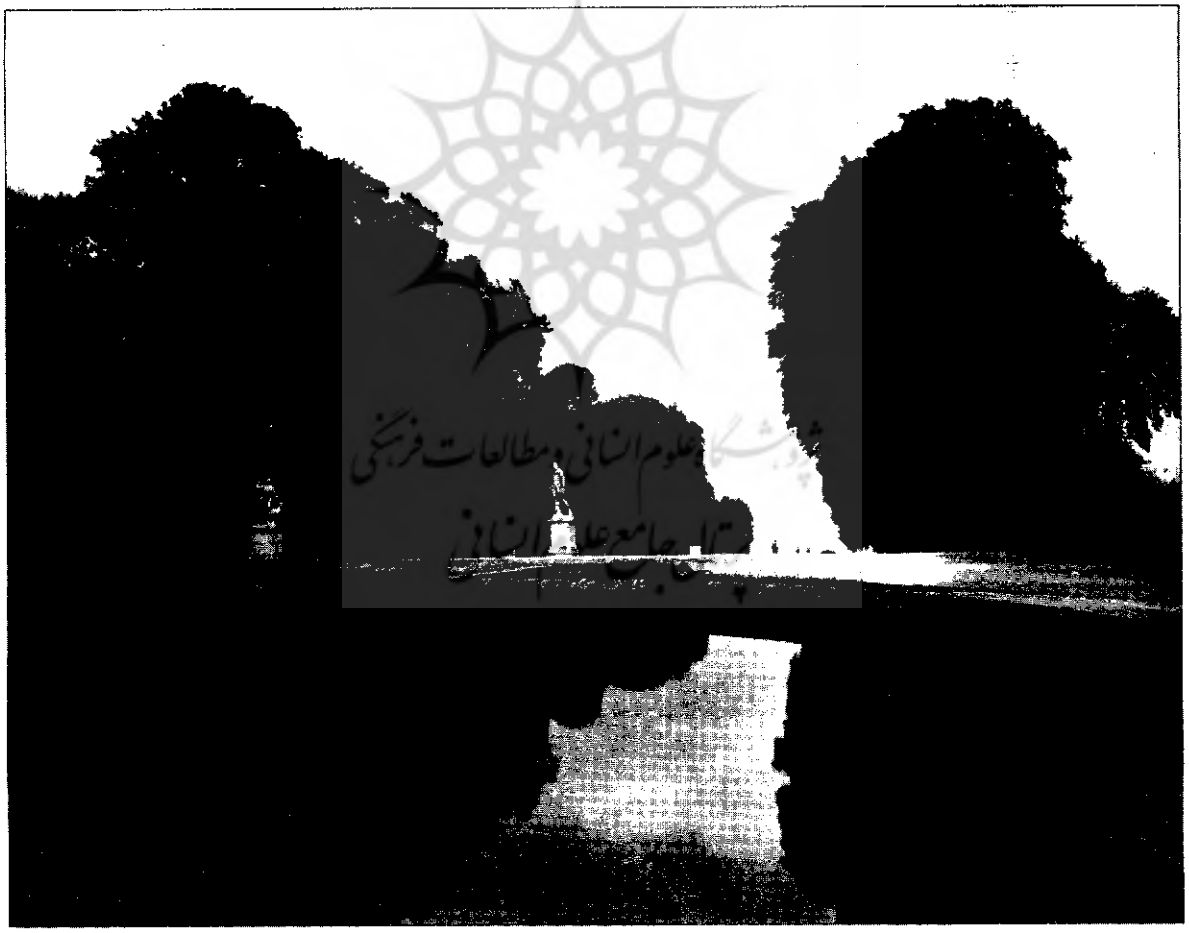
کارگاه ویلیامز، مجموعه ای صندلی، هاورهیل، ماساچوست، ۱۹۲۴

اولین موج علاقه به ره یافت های ساختارگرا و نشانه شناختی فیلم، فوری مشخص شد که صورت گرایی چنین نگره هایی که از جهاتی فضیلت قلمداد می شد، بهایی نیز در پی داشت. تحلیل ها به بهای عدم درک نظام یافته از زمینه ای که متن در آن تولید و درک می شد، به شدت معطوف به متن فیلم (و زبان فیلم) گشت. پس در تحلیل های نشانه شناختی اولیه از سینما، نه تماشاگران منفرد و نه ساختارهای اجتماعی به نحوی قانع کننده مورد توجه قرار نگرفتند. این شکست در ظاهر زمینه ای مفهومی را برای دخالت خاص جامعه شناسی فراهم آورد. متأسفانه نگره ی فیلم در جهت دیگری پیش رفت و به نحوی انکارنشدنی، بُعدی اجتماعی را به تحلیل هایش آورد؛ اما این امر با کاربرد نگره ها و سبک های جامعه شناختی صورت نگرفت. در عوض، نگره ی فیلم از

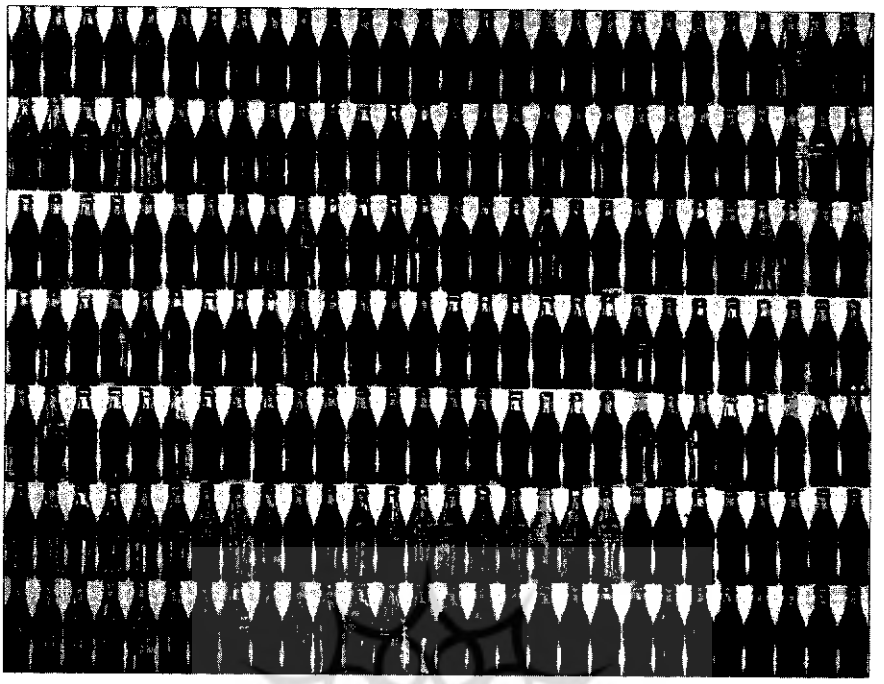
طریق مفهوم این ایدئولوژی به صورتی که در آثار آلتوسر گسترش یافته بود، پیش می‌رفت و به‌ویژه از توضیحات لاکانی در شرح روش‌هایی استفاده کرد که بنا بر آن سوژه‌ها به وسیله‌ی نظام‌های گفتمان شکل می‌گیرند. با این توضیح، سوژه در متن فیلم و به وسیله‌ی آن ساخته می‌شود؛ بنابراین، در بطن ایدئولوژی قرار می‌گیرد.

چرا این تأکید خاص نظری مورد توجه قرار گرفت؟ این یک پرسش پیچیده‌ی تاریخی و سیاسی است که اکنون نمی‌توانیم به آن بپردازیم. البته تأثیر خالص آن این بود که نگره‌ی فیلم را به سوی تحلیل ساختمان متنی سوژه‌ها و شیوه‌ای بر اساس روان‌کاوی ساختاری و نه نوعی از دل‌مشغولی‌های متنی که ره‌یافت جامعه‌شناختی آشکارتری را ایجاب می‌کرد سوق داد (رک: کرید، بخش ۱، فصل ۹). بدتر آن‌که چارچوب آلتوسری خوانشی به‌ویژه متمایز از نقش خود نگره ارائه داد؛ شکلی از قراردادگرایی که در آن نگره، ابژه‌ی خود را بدون ارجاع به «واقعیت» مستقل شکل می‌دهد. به همین ترتیب، هر تلاشی برای پیشبرد اثر تجربی‌ای که در این قالب ـ لزوماً مورد جامعه‌شناسی فیلم ـ جا نمی‌افتاد، با عنوان «تجربه‌گرایی» محکوم می‌شد؛ ادعایی که به صورتی بی‌هدف مورد استفاده قرار گرفت و غیرمتفکرانه بود (رک: لوول ۱۹۸۰ که نقد ممتازی ارائه می‌دهد). بدین ترتیب، جامعه‌شناسی در نگره‌ی بعدی فیلم نقش حاشیه‌ای یافت.

با این ادعا که گرایش آلتوسری و لاکانی در نگره‌ی فیلم به نحو مؤثری بررسی‌های جامعه‌شناختی را کنار گذاشت،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



منظورم این نیست که توطئه‌ی متفکرانه‌ی عامدانه‌ای در کار بوده است. درواقع، شرایط گفتمان نظری فیلم طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ملاحظات جامعه‌شناختی را به حاشیه راند. نکته‌ی کنایه‌آمیز آن که دقیقاً در همین زمان، جامعه‌شناسی می‌توانست نقشی مثبت برای درک بینارشته‌ای فیلم ایجاد کند و نگره‌ی بعدی فیلم از این جنبه کم‌تر متقاعدکننده بود و بر دیدگاهی اساساً غیرجامعه‌شناختی نسبت به سینما تأکید داشت. حتی پژوهش‌گران بعدی از اتکا بر تأثیر نگره‌ی فیلم روان‌کاوانه ناراضی بودند و به رهیافت‌های روان‌شناختی جایگزین، مثلاً به روان‌شناسی شناختی و نه چارچوب‌های جامعه‌شناختی روی آوردند. (بُردول ۱۹۸۵؛ برانیگان ۱۹۹۲) نویسندگان مذکور کارهای زیادی برای افزایش توجه نسبت به نگره‌ی فیلم مدرن انجام دادند، اما در زمینه‌ی درک فعالیت‌های جامعه‌شناختی دستگاه سینمایی پیشرفت زیادی نکردند.

به همین روال، در بیست‌وپنج سال اخیر، تحلیل‌های جامعه‌شناختی فیلم پراکنده و نامتمرکز بوده و از خوشبینی چارچوب‌های ساده در متون عمومی (جاروِی ۱۹۷۰؛ تیودر ۱۹۷۴) به کاربردهای کیفی در دیدگاه جامعه‌شناسی رسیده که غالباً به دیگر علایق نظری و منسجم پرداخته است. از این جنبه، ظهور مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای در حکم «نظام‌های» مشروع آکادمیک اهمیت فراوانی داشته و چارچوبی را فراهم آورده که پژوهش‌گران جامعه‌شناس از طریق آن نقش بیشتری در درک فیلم ایفا کرده‌اند. گرچه آثار دایر (۱۹۷۹، ۱۹۸۶)، هیل (۱۹۸۶) و رایت (۱۹۷۵) در خدمت ارائه‌ی چنین تأثیرهای جامعه‌شناختی غیرمستقیمی بوده است، کم‌تر به نحوی آشکار عنوان جامعه‌شناسی گرفته است. این نوع فعالیت‌ها مرزهای نظام‌مند را مخدوش می‌سازد؛ مرزهایی که زمانی با پیوند موقت میان جامعه‌شناسی و نشانه‌شناسی فیلم ایجاد شده بود. به هرحال، امروزه قدرتی که این پیوندهای بینارشته‌ای دارند و نویدی که می‌دهند، هرگز در مطالعات فیلم دیده نمی‌شود، بلکه عمدتاً در مطالعات فرهنگی وجود دارد؛ جایی که تلویزیون به نحو قابل درکی بیش‌ترین توجه را به خود جلب می‌کند. به‌رغم تلاش‌های اخیر، مثلاً نورمن دِنزین (۱۹۹۱، ۱۹۹۵) جامعه‌شناسی فیلم هنوز به

نحوی منسجم شکل نگرفته است.

اما چرا به چنین پژوهش‌هایی نیاز داریم؟ یکی از خطوط بحث این است که در قرن بیستم، جامعه‌شناسی به صورت حجم متنابهی از دانش تجربی در مورد عملکردهای دنیای اجتماعی درآمده و مجموعه‌ای قابل توجه از سبک‌های پژوهشی را ایجاد کرده که هر دو منبع می‌توانند به نحوی چشمگیر بر دانش ما از فیلم بیفزایند. از این جنبه، اکنون نیاز ما به مطالعات جامعه‌شناسی خاص در ژانرهای مشخص، نظام‌های تولید فیلم یا ویژگی اجتماعی تماشای فیلم کم‌تر از گذشته نیست. به هر حال، نکته‌ی کنایه‌آمیز آن که شاید جامعه‌شناسی در عرصه‌ی نگره و سبک عمومی، بیش‌ترین اعتبار را دارد. این موضوع به‌ویژه زمانی آشکار می‌شود که تشخیص دهیم آینده‌ی مطالعاتی فیلم به نحو گریزناپذیری با سرنوشت مطالعات فرهنگی پیوند دارد که در دوران شکل‌گیری‌اش به شدت متأثر از نگره‌ی فیلم بوده و اکنون از پدر بیمار خود پیش‌تر رفته است. اما غالباً این اعتقاد وجود دارد که مطالعات فرهنگی معاصر با چیزی روبه‌رو است که نویسندگان گوناگون «بحران الگو» نامیده‌اند. مطالعات فرهنگی که قبلاً به تحلیل جبرگرایانه متعهد بود که به شدت فرهنگ را با ایدئولوژی برابر می‌دانست و اولویت تحلیل را به متون و نظام‌هایی از گفتمان اختصاص می‌داد، در سال‌های اخیر از این «برنامه‌ریزی تند» روی گردانده و در عوض به پژوهش‌هایی گراییده که جنبه‌ی محلی و قوم‌شناختی بیش‌تری دارد و در فرآیندهای مصرف فرهنگی دیده می‌شود.

این امر از جهات فراوان، پیشرفت مطلوبی بوده است؛ به‌ویژه جایی که به پژوهش دقیق تجربی در مورد «عملکردهای خوانش» گوناگون و مبتکرانه‌ی مردم پرداخته است. با وجود تمام محاسنی که در پژوهش‌های اخیر آشکار است، این اعتقاد فزاینده وجود دارد که مطالعات فرهنگی با توسل به شکل‌هایی از تحلیل که زمینه‌ی عظیم‌تر اجتماعی را نادیده می‌گیرند (که فرهنگ در آن‌ها به کار می‌رود و بازسازی می‌شود)، یا با نگره‌پردازی کلی در این زمینه، وجه انتقادی و تحلیلی خود را از دست می‌دهد. جامعه‌شناسی نیز به نحوی فزاینده این قطب‌های ذهنی را تجربه کرده، در شرایط مختلف دغدغه‌های متضاد خود را نسبت به نگره‌پردازی خرد در برابر کلان، جبرگرایانه‌ی اجتماعی در برابر پدیدارشناسی اجتماعی و جامعه در برابر فرد بیان کرده است. تفاوت در این است که جامعه‌شناسی بسیار پیش از مطالعات فرهنگی با این شاخه‌ها روبه‌رو شده و در دهه‌های ۱۹۸۰ مجموعه‌ای از نگره‌های نوین را درباره‌ی مفاهیمی پدید آورده که برای درک تعامل میان ساختار اجتماعی و عاملیت اجتماعی مهم است.

پس مطمئناً جامعه‌شناسی می‌تواند نقش مثبتی در تجدید نگره و سبک مطالعات فرهنگی ایفا کند و درک فرهیخته‌تری از نهاد اجتماعی سینما ارائه دهد. هر چه نباشد، فیلم چیزی بیش از صرفاً نوار سلولوئیدی است. درواقع، فیلم از جنبه‌ی اجتماعی با پیوندی سه جانبه میان فیلم‌سازان، تماشاگران فیلم و متون فیلم ساخته شده و در هر نقطه‌ای از این شبکه‌ی روابط، شاهد ارتباط و تعاملی هستیم که وجودهای فعال اجتماعی و عملکردهای اجتماعی را در برمی‌گیرد. جامعه‌شناسی مبنعی فکری است که برای بررسی پیچیدگی خاص فعالیت اجتماعی بهترین کارایی را دارد. به هر حال، توجه داشته باشید که نمی‌خواهیم بگوییم که طرح امپریالیستی دانشگاهی، یعنی جامعه‌شناسی سینما به تقلیل‌گرایانه‌ترین مفهوم، مورد نظرمان است. درواقع، می‌خواهیم بگوییم که جامعه‌شناسی با دغدغه‌های اخیر نظری و سبک‌شناختی خود دیدگاهی تحلیل‌گرانه را شکل داده که می‌تواند قطب‌های بالقوه متضاد در مطالعات فرهنگی مدرن را آشتی دهد. پس همچنان می‌تواند برای درک چندرشته‌ای از فرهنگ قرن بیستم، نقش محوری ایفا کند؛ فرهنگی که فیلم در آن به خودی خود نقش تاریخی و شکل‌دهنده‌ای برعهده داشته است.

یادداشت‌ها

* برگرفته از منبع زیر:
Andrew Tudor, "Sociology and Film", in John Hill & Pamela Church Gibson (eds.), *Oxford Guide To Film Studies* (Oxford University Press 1999), pp. 190-194.

1. Payne Fund

۲. (بیناب): mass communication واژه‌ی mass در انگلیسی در بافت‌های مختلف به کار می‌رود اما در فارسی در مقابل آن واژه‌های متعددی به کار رفته است؛ برای مثال، در عبارت فوق، به معنای «جمعی» یا «گروهی» است؛ در عبارت mass society که در ادامه خواهد آمد، معادل توده‌ها و توده‌ای و مردم عادی است، و در عبارت mass production معادل «انبوه» در تولید انبوه است.

3. superstructure

4. British Film Institute

کتابنامه:

Blumer, Herbert, ***Movies and Conduct*** (New York: Macmillan, 1935).

Blumer, Herbert, and P. M. Hauser, ***Movies, Delinquency and Crime*** (New York: Macmillan, 1935).

Bordwell, David, ***Narration in the Fiction Film*** (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

Branigan, Edward, ***Narrative Comperehension and Film*** (London: Routledge, 1922).

Charters, W. W., ***Motion Pictures and Youth*** (New York: Macmillan, 1933).

Dale, Edgar, ***The Content of Motion Pictures*** (New York: Macmillan, 1933).

Denzin, Norman K., ***Image of the Postmodern: Social Theory and Contemporary Cinema*** (London Sage, 1991).

Denzin, Norman K., ***The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*** (London: Sage, 1995).

Dyer, Richard, ***Stars*** (London: British Film Institue, 1979).

Dyer, Richard, ***Heavenly Bodies: Film Stars and Society*** (London: British Film Institue and Macmillan, 1986).

Handel, Leo A, ***Hollywood Looks at its Audience*** (Urbana: University of Illinois Press, 1950).

Hill, John, ***Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*** (London: British Film Institue, 1986).

Huaco, George A, ***The Sociology of Film Art*** (New York: Basic Books, 1965).

Jarvie, I. C, ***Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment industry*** (London: Routledge & Kegan Paul, 1970).

Lovell, Terry, ***Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*** (London: British Film Institue, 1980).

May, Mark A., and Frank K. Shuttleworth, ***The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans*** (New York: Macmillan, 1933).

Mayer, J. P, ***Sociology of Film*** (London: Faber & Faber, 1946).

Mayer, J. P., ***British Cinemas and their Audiences*** (London: Dobson, 1948).

Peterson, Ruth C., and L. I. Thurstone, ***Motion Pictures and the Social Attitudes of Children*** (New York: Macmillan, 1933).

Powdermarker, Hortense, ***Hollywood: The Dream Factory*** (Boston: Little Brown, 1950).

Rosten, Leo C., ***Hollywood: The Movie Colony, the Movie Markers*** (New York: Harcourt Brace, 1941).

Swingwood, Alan, ***The Myth of Mass Culture*** (London: Macmillan, 1977).

Tudor, Andrew, ***Images and Influence: Studies in the Sociology of Film*** (London: George Allen & Unwin, 1974).

Wollen, Peter (ed.), ***Working Papers on the Cinema: Sociology and Semiology*** (London: British Film Institue, 1969).

Wright, will, ***Six Guns and Society: A Structual Study of the Western*** (Berkeley: University of California Press, 1975).