شکل، سبک، ساختار

زمینه‌های پژوهش در ساختار فیلم به عنوان رسانه‌ای هنری

مسعود اوحدی

شکل و ساخت

پژوهش‌گر سینما با انبوهی از پرسش‌ها روبه‌روست، و مهم‌ترین این پرسش‌ها شاید این باشد که «فیلم چگونه ساخته می‌شود؟» اما این پرسش، پرسشی مبهم است. پاسخی که به آن داده می‌شود تنها یکی است: فیلم را کسانی که با تکنولوژی کار می‌کنند می‌سازند. اما اگر معنی این پرسش این باشد که «فیلم با چه اصولی سامان می‌یابد؟»، یا «چگونه بخش‌های مختلف آن در جهت آفرینش یک کل معنی‌دار به یکدیگر مربوطه می‌شوند؟» آن وقت این سؤالات ما را با مسائل سینما در مقام یک رسانهٔ هنری روبه رو می‌کند.

بررسی سینما به عنوان رسانه‌ای هنری در واقع پاسخ به پرسش‌های زیبایی‌شناختی است. در این راه پژوهشگر فرض را بر این قرار می‌دهد که فیلم مجموعه‌ای اتفاقی از عناصر مختلف نیست چون اگر بود، تماشاگران اهمیتی نمی‌دادند که آغاز تا پایان فیلم را نبینند یا فیلم خارج از توالی ویژهٔ خود به نمایش درآید. ولی می‌دانیم که این مسئله برای تماشاگران سینما بسیار مهم است. وقتی از کتابی به عنوان «اثری که نمی‌توان آن را بر زمین گذاشت»، یا «قطعه موسیقی جذاب» صحبت می‌کنیم در واقع منظورمان این است که طرح یا الگویی در آن اثر یا قطعه وجود دارد، یا نظامی درونی بر روابط بین اجزاء حاکم است و همین طرح یا نظام درونی توجه ما را به خود جلب می‌کند این نظام روابط در میان اجزاء همان شکل (فرم) است. پژوهشگر بدین طریق به یکی از اساسی‌ترین زمینه‌های پژوهش سینما وارد می‌شود. بررسی شکل فیلم برای نشان دادن اهمیت این مفهوم در درک سینما به مثابه هنر است.

یکی از ویژگی‌های شکلی که همواره به هنگام دیدن فیلم جلب توجه می‌کند، «داستان» آن است. داستان فیلم خود یک زمینهٔ پژوهشی بسیار گسترده است. از این لحاظ پژوهشگر انواع مختلف شکل ـ هم شکل روایی و هم اشکال غیر روایی ـ را که در فیلم پدیدار می‌شود، بررسی می‌کند؛ با دانستن این نکته که همهٔ فیلم‌ها داستان‌گو نیستند و اساساً فیلم چه داستان‌گو باشد و چه نباشد می‌توان شکل آن را مورد مطالعه و پژوهش قرار داد. کار پژوهشگر در این مورد، تحلیل چگونگی ارتباط اجزاء به یکدیگر، آن هم به شیوه‌هایی است که برای تماشاگر مجذوب کننده خواهد بود.

شکل و سبک

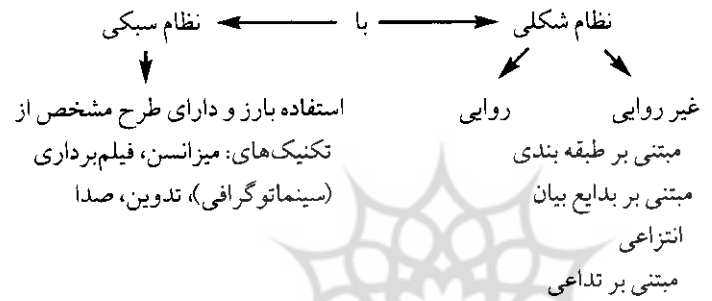
برای پژوهشگر، در این جا نیز درک اصولی که با به کارگیری آنها فیلم سامان می‌یابد اهمیت فراوان دارد. از این لحاظ، مسائل شکل و سبک را به زحمت می‌توان از هم جدا کرد. قبلاً گفتیم که درک مفهوم شکل فیلم راهی برای درک اصول فوق است. دو نوع نظام شکلی در سینما ـ نظام روایی و نظام غیر روایی ـ هم خود موضوع پژوهش و هم از ابزار پژوهش در ساختار فیلم است. کار پژوهشگر انتقال و تحلیل یک تجربه است.

او فرض را بر این قرار می‌دهد که تماشاگر به هنگام تماشای فیلم فقط درگیر الگویی روایی یا الگویی غیر روایی نیست. او «فیلم» را تجربه می‌کند ـ نه رمان یا تابلوی نقاشی را، تحلیل نقاشی نیازمند معرفت به رنگ، ریخت، و ترکیب‌بندی است، تحلیل رمان هم نیازمند معرفت به زبان است. به‌طور کلی، برای درک شکل در هر هنری، باید با رسانه‌ای که آن هنر به کار می‌گیرد آشنا بود. در نتیجهٔ همین امر، درک ما از سینما باید مشتمل بر ویژگی‌های رسانهٔ سینما نیز باشد.

پژوهش در ویژگی‌های رسانه‌ای خود زمینه‌ای گسترده در برابر پژوهشگر سینما می‌گشاید. زمینه‌ای شامل بررسی مجموعه‌هایی از تکنیک‌های مشخصاً سینمایی مثل تکنیک‌های نما، میزانس و فیلم‌برداری، مطالعه در تکنیکی که رابطهٔ نما با نما را برقرار می‌کند، تدوین، و رابطهٔ صدا با تصاویر فیلم. گزینش هر یک از این تکنیک‌ها (یا سایر تکنیک‌های سینمایی) در واقع پژوهش در امکان گزینش‌های مختلفی است که تکنیک مورد نظر در اختیار فیلمساز می‌گذارد. طبیعی است که شناختن این تکنیک‌ها و نحوهٔ استفاده از آنها لازمهٔ کار پژوهشگر است. مسئله مهم در این‌جا، تمرکز بر عملکردهای شکل درهر یک از این تکنیک‌هاست. چگونه یک تکنیک خاص انتظارت تماشاگررا رهبری می‌کند یا نقش ـ مایه‌های فیلم را تأمین می‌کند؟ چگونه تکنیکی می‌تواند توجه تماشاگر را در تنویر یا تأکید معانی هدایت کند، و پاسخ عاطفی او را شکل دهد؟ مرحلهٔ بعد، تشخیص و به کارگیری این اصل است که برخی از تکنیک‌ها نظام شکلی

خاصی از آن خود می‌آفرینند. هر فیلمی تکنیک‌های خاصی را با شیوه‌هایی که طرح مشخص دارند به ظهور می‌رساند. این‌گونه استفادهٔ یکپارچه، تحزل یافته، و بارز از گزینش‌های ویژهٔ تکنیکی از دیدگاه پژوهشگر همان سبک است. در بررسی فیلم‌های مورد نظر، پژوهشگر شاهد است که چگونه هر فیلم‌سازی نظام سبکی متمایزی آفریده و عرضه می‌کند. بنابراین حاصل مشاهده را در دیاگرامی به این صورت مجسم می‌کند.

شکل فیلم
در کنش متقابل است،



پژوهش در نحوهٔ استفاده فیلم از رسانهٔ خود ـ سبک فیلم ـ را نمی‌توان از پژوهش در نحوهٔ استفاده فیلم از شکل روایی یا غیرروایی جدا کرد. پژوهشگر هربار، مانند دفعات قبل درمی‌یابد که سبک فیلم با نظام شکلی آن در کنش متقابل قرار دارد، غالباً تکنیک‌های فیلم شکل روایی یا غیر روایی را تشدید و تقویت می‌کنند. در یک فیلم روایی، عملکرد سبک می‌تواند در جهت پیشبرد زنجیرهٔ علت و معلول، آفرینش وضعیت‌های موازی، برقراری روابط درونی داستان یا رویدادهای داستان، یا حفظ جریان سیال اطلاعات در روایت فیلم باشد. اما پژوهشگر این را نیز باید در نظر داشته باشد که سبک فیلم می‌تواند از شکل روایی یا غیر روایی جدا شده، توجه ما را صرفاً به خود (سبک) جلب کند. برخی از کاربردهای تکنیک فیلم می‌تواند توجه تماشاگر را به خود طرح‌ها یا الگوهای سبک جلب کند. در هرکدام از این موارد به هر حال پژوهشگر به‌طور مداوم به مسئله روابط بین نظام‌های شکلی روایی و غیر روایی و نظام سبکی مراجعه می‌کند.

پژوهش‌های تحلیلی /انتقادی در ساختار فیلم

تشخیص و تمایز بین پژوهش‌های تحلیلی ـ انتقادی و نقد فیلم به مفهوم رایج همیشه آسان نیست. نقداً اساساً فعالیتی نیست که محدود به نویسندگان کتاب و مقالات سینمایی باشد. هر شخصی که به‌طور جدی و فعالانه در طلب درک فیلمی که مشاهده می‌کند باشد خود به خود در فرآیند نقد شرکت کرده است. یک چنین تماشاگری مثلاً، ممکن است در مورد این که علت وجودی فلان صحنه در فلان فیلم چیست، چندان مطمئن نباشد، جست وجوی او برای یافتن نقش و کارکرد آن صحنه در مضمون کلی، نخستین گام در پژوهش انتقادی است. آنها که فیلمی

را دیده و دربارهٔ آن بحث می‌کنند عملاً در کار نقد فیلم شرکت کرده‌اند. واقعیت آن که برای اکثر تماشاگران این گام، گام اول و آخر است!

پژوهشگر ابتدا به مفاهیم و تعاریفی که او را در مقام تماشاگر قادر به تحلیل سیستماتیک فیلم خواهد کرد، می‌اندیشد. ولی خود را به هنگام برخوردبا فیلم می‌داند که الگوهای شکلی همچون تکرارها وارياسیون‌ها (بیان و برداشت‌های گوناگون روی یک تم واحد) از اهیمت ویژه‌ای برخوردار خواهند بود و حتماً باید مورد بررسی و پژوهش قرار گیرند. در یک فیلم روایی منتقد ـ پژوهشگر می‌تواند از میان دسته‌های علت و معلول اهداف شخصیت‌ها، اصول تحول، میزان کفایت، و دیگر اجزاء روایت را ردیابی کند.

در پژوهش انتقادی یک اثر سینمایی، پژوهشگر ـ منتقد باید از مجموعهٔ اصول شکلی که در کار تحلیل اثر مذکور جست و جوی آنها لا زم می‌افتد، آگاه باشد. اظهار نظر و ادعا در مورد فیلم می‌تواند کم و بیش محتمل باشد، چنین نیست که تحلیل همهٔ منتقدان از فیلمی به خصوص به یکسان روشنگر باشد. منتقدی که بتواند به شاهد واضح و روشنی از فیلم اشاره کند، قانع کننده‌تر می‌نماید. دانش‌های پایه در کار نقد فیلم، و آگاهی از تکنیک‌های تشکیل دهنده و سازندهٔ آن، گاه به هنگام برابر نهاد منابع انتقادی مورد بررسی پژوهشگر قرار می‌گیرد. در این صورت کار پژوهشگر مطالعه مقایسه‌ای برداشت شخصی (به عنوان مخاطب) و برداشت انتقادی خواهد بود. بسیاری از پژوهش‌های انتقادی چیزی بیش از یافتن کاربرد برای اصول پایهٔ حاکم بر نظام شکلی فیلم نیست. ذکر مثال‌ها و نمونه‌ها در جزئیات (محتوای و روابط مضمونی گرافیکی نماها با یکدیگر) و تحلیل سرتاسری آثار سینمایی، کار پژوهشگر را در نشان دادن این که عملکرد عناصر گوناگون فیلم در یک نظام کلی و شامل چگونه است، آسان می‌کنند، به هر حال، تنها راه کسب توانایی تحلیل انتقادی فیلم ـ حتی برای پژوهشگر سینما ـ هم مشاهدهٔ انتقادی فیلم‌ها و هم خواندن تحلیل دیگر (منتقدان صاحب سبک) است.

پژوهش‌های انتقادی امروز مبتنی بر یک نگرش و مجموعه‌ای از شواهد و مثال‌هاست. این نگرش، آثار سینمایی را به مثابه نظام‌های شکلی در نظر می‌گیرد و مجموعه‌ای از شواهد (صحنه‌های فیلم‌ها و نوشته‌های انتقادی در مورد هر یک از آنها را در اثبات آن نگرش می‌آورد. نگرش مذکور مانعی در تحلیل محتوای به وجود نمی‌آورد. در واقع این رهیافت، کار بررسی محتوایی ـ مضمونی ـ فیلم را دقیق‌تر می‌سازد زیرا محتوای ـ مضمون و پیام فیلم در آن نظام شکلی دقیق‌تر مدلل‌تر تعریف می‌شود.

پژوهشگر ـ تحلیل‌گر معمولاً فیلم را با در نظر گرفتن هدف یا منظوری مورد مطالعه و پژوهش قرار می‌دهد. و همین، کارا و را از یک منتقد معمولی متمایز می‌کند. درک جنبه‌های معمایی فیلم، نمایان ساختن فرآیندی که واکنش موافق و توأم با رضایت تماشاگر را برانگیخته، یا متقاعدکردن مردم به این که فیلم ارزش دیدن دارد. با آن که خود اهدافی به شمار می‌آیند اما بررسی فیلم از دیدگاه تعلق آن به مکاتب واقع‌گرا یا ضد واقع‌گرا، ریشه‌یابی میزانس و تکنیک‌های فیلم با روند ساخت میزانس در یک دوره، یک سبک یا سینمای یک کشور و... واحدهای پژوهشی بسیار پیچیده‌تری هستند که اهداف معمول نقد سینمایی را نیز در بر می‌گیرند.

شکل، سبک، ساختار

حال می‌توان دریافت که تحلیل نمونه‌ها در پژوهش‌های انتقادی دو هدف عمده را دنبال می‌-

کنند: نخست، پژوهشگر می‌خواهد نشان دهد که چگونه شکل فیلم و سبک آن در فیلم مورد نظر و در مقایسه با دیگر آثار سینمایی در کنار یکدیگرعمل می‌کنند، و دوم آن که پژوهشگر در پی فراهم آوردن مثال‌های تحلیل انتقادی است، در این راه، نمونه مقالا ت تحلیلی که بتواند بعضی از جنبه‌های عمل و تأثیرگذاری فیلم را روشن کند، مورد توجه او خواهد بود. از آنجا که به هر حال، تحلیل‌گر محدود به هدف خودش است، شانس کمتری برای احاطه بر تمامی صور و جلوه‌های اثر دارد. در نتیجه، این تحلیل‌ها شامل همهٔ جزئیات فیلم نخواهد بود، اما هر کدام که به کار غنی سازی تجربهٔ پژوهشگر از آن فیلم بیاید، به‌طور طبیعی از منابع ارزشمند پژوهش‌های انتقادی به شمار می‌آید.

بررسی یک اثر پژوهشی نمونه

«تبلیغات (سیاسی) و سینمای آلمان نازی ۱۹۴۵ ـ ۱۹۳۳» «اثر دیوید ولش، استاد پژوهش‌های تاریخی دانشگاه‌های انگلستان. دیوید ولش این اثر پژوهشی مهم را به سال ۱۹۸۳ تألیف کرد و از آن زمان تاکنون یکی از معتبرترین مراجع تحقیق در رشته‌های تاریخ معاصر، تاریخ جنگ دوم جهانی، تاریخ سینما، و تبلیغات شناسی شناخته شده، و مورد استناد پژوهندگان در این زمینه‌های مطالعاتی بوده است. «تبلیغات سیاسی و سینمای آلمان نازی» نخستین تحلیل جامع فیلم‌های تبلیغاتی نازی در مضامین سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آنهاست. پژوهشگر در این اثر به بررسی ساختار صنعت فیلم آلمان به هنگام قرار گرفتن در تحت نظر و زیر تبلیغات، گوبلز می‌پردازد و **محتوی** و **سبک** فیلم‌های مذکور را از نظر موضوعی به تحلیل می‌کشاند. به‌طور کلی، بیش از صد فیلم از انواع گوناگون بررسی شده‌اند که سی تای آنها به تناسب طبقه‌بندی‌های دقیق به تفصیل مورد بحث قرار گرفته‌اند. یکی از رهیافت‌های تحسین‌انگیز پژوهشگر، تطبیق جنبه‌های معروف به (Völkisch) در فرهنگ سیاسی آلمان نازی (یعنی در اصل، آلمانی کردن «ناسیونالیسم»، که رنگ‌های تند نژادی و «رازورانه» به همراه داشت ـ اصطلاحی که بسیار فراتر از مفهوم «عامیانه» یا «مردمی» می‌ایستد) با ایدئولوژی نازی به‌طور کلی است. این جنبه‌ها در چهارچوب یک رسانهٔ مردمی سرگرم کننده پنهان شده بود. پژوهشگر نشان می‌دهد که چگونه فیلم‌های تحت حمایت گوبلز به دقت فراوان جهت مقاصد سیاسی تنظیم، ترفیق، و همنواخت شده بودند و همین فیلم‌ها سرانجام به عنوان سلاح‌هایی قدرتمند و قابل اعتماد در زرادخانه تبلیغاتی نازی‌ها به کار گرفته شدند.

این پژوهش گسترده ضمناً، رابطهٔ سینما و نظام سیاسی، خطرهای بالقوه در کنترل رسانه‌های گروهی، و تئوری و کاربرد سینما در جهت اهداف شیطانی را نیز مدنظر قرار داده است و در این راه علاوه بر منابع اصلی فیلم‌خانه‌ای (که با جست و جوهای پی‌گیر در فیلم‌خانه‌ها، موزه‌ها، مجموعه‌های خصوصی و دیگر منابع پنهان وناشناخته فراهم آمد.) از مدارک دادگاهی گرفته تا جداول آماری و کلیهٔ ذخایر اطلاعاتی نشریه‌های معاصر فیلم‌ها بهره برده است. از این روی، «تبلیغات و سینمای آلمان از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ ضمن برخورداری از تمامی ویژگی‌های یک اثر پژوهشی در مقولهٔ تاریخ سینما، از ویژگی‌های بارز یک اثر فرهنگ‌نامه‌ای (یا دانش‌نامه‌ای) بهره‌مند است و مهم‌ترین ویژگی آن از دیدگاه پژوهشگر سینما، به کارگیری روش‌ها و تکنیک‌های

عمدهٔ پژوهش در رسانه‌ها و سایر روش‌ها و تکنیک‌هایی است که در بخش‌های دیگر پژوهش حاضر به بررسی آنها پرداختیم و اهم آنها عبارتند از: پژوهش تحلیل محتوی، پژوهش در اثرات رسانه‌ها، پژوهش در تبلیغات، پژوهش در آراء عمومی، پژوهش مخاطب (تماشاگر) سینما، و به ویژه پژوهش خلاقه.

روش‌های و تکنیک‌های مذکور بدین‌گونه در اثر پژوهشی دیوید ولش به کار گرفته شده‌اند:

۱. تاریخ و سازمان سینمای نازی

این بخش با استفاده از روش‌های پژوهش تاریخی و بررسی ساختاری، به این مباحث می‌پردازد:

الف ـ سازمان سینمای ناسیونال سوسیالیست قبل از افتادن قدرت به دست نازی‌ها.

ب ـ مسئله (Gleichschaltung) یعنی یکی سازی اجباری تمامی فعالیت‌های فرهنگی، اقتصادی و سیاسی در حکومت نازی.

ج ـ ساختار رو نقش (Reichfilmkamer) (مجمع سینمای رایش).

د ـ قانون‌گذاری در زمینهٔ سینما: قانون سینمای رایش در سال ۱۹۳۴.

هـ ـ تبلیغات از طریق فیلم‌های آموزشی.

و ـ صنعت ملی شدهٔ فیلم در فاصلهٔ سال‌های ۴۲ ـ ۱۹۳۷.

۲. گوبلز در مقام تبلیغات‌چی

نقش این بخش به مراتب مهم تر از یک بیوگرافی یا حتی «تک نگاری درمورد یک شخصیت تاریخی است. پژوهشگر به وجوهی از شخصیت و نقش تاریخی گوبلز می‌پردازد که مستقیماً در شکل‌گیری تلقی امروز نسبت به سینمای آلمان در آن سال‌ها مؤثر افتاده است.

۳. رفاقت، قهرمانی و حزب

پژوهش تحلیلی ـ محتوایی ولش از این بخش و با پژوهش در محتوی، اثرات، و مخاطبین فیلم‌های **اس. آ. مان براند** (۱۹۳۳) **جوانان هیتلری** (۱۹۳۳) **و هانس وست‌مار**، یکی از بسیار (۱۹۳۳) آغاز می‌شود و تا پایان با تغییراتی که از نظر خواهیم گذراند، ادامه می‌یابد. چنان‌که از عنوان بخش برمی‌آید، پژوهشگر به تحلیل گونه‌ها یا به عبارت صحیح‌تر، گونه‌های فرعی (ژانرهای تابعه)ای می‌پردازد که مضامین رفاقت، قهرمانی و وفاداری به حزب را تأکید می‌کنند از این لحاظ، تکنیک‌های پژوهش گونه‌ای یا پژوهش در ژانرها نیز در این بخش به کار گرفته شده‌اند.

۴. خون و خاک

این بخش با همان اهداف و روش‌های گفته شده، به بررسی فیلم‌های بیشهٔ سرمدی (۱۹۳۶)، المپیاد (۱۹۳۸) (با مضمون: نژاد برتر و قدرت از راه لذت)، من متهم می کنم (۱۹۴۱) (با مضمون: آوازه‌گری مرگ شادمانه) و بازگشت به وطن (۱۹۴۱) می‌پردازد.

۵. اصل پیشوایی

یکی از بهترین بررسی‌ها در زمینه تحلیل محتوا و پژوهش در تبلیغات به بررسی فیلم پیروزی اراده (۱۹۳۵) در این بخش تعلق دارد. تحلیل تاریخی فیلم دیگری به نام فرمانروا (۱۹۳۷) خود بررسی تطبیق فیلم با استانداردهایی است که «پیروزی اراده» در زمینهٔ تبلیغ **اصل پیشوایی** بر جای گذاشته است. در همین بخش یک عنوان فرعی یعنی: **مقایسهٔ تاریخی** به فیلم‌هایی می‌پردازد که از شخصیت‌ها و موقعیت‌های تاریخی در جهت اثبات حقانیت نگرش و روش امروز (دوران نازیسم) بهره‌برداری کرده‌اند. فیلم‌های فردریک شیلر (۱۹۴۰)، بیسمارک (۱۹۴۰)، خاتمه خدمت (۱۹۴۲)، ادامهٔ «بیسمارک» و واکنشی به موفقیت آن در نزد تماشاگران آلمانی، و امپراتور کبیر (۱۹۴۲)، هر یک به وجهی نشان‌گر این مقایسهٔ تاریخی و اهداف تبلیغاتی‌اش هستند.

۶. جنگ و تصویر نظامی‌گری

پژوهش در مقولهٔ تماشاگران سینما و بررسی نخستین اشکال پژوهش در اثرات رسانه‌ها در این بخش جایی مشخص دارد. فیلم، به خاطر شایستگی (۱۹۳۸) از نظر نگرش نازیسم به جنگ به عنوان آرمان اسطوره‌ای مورد بررسی قرار گرفته و با فیلم‌های بخش نخست (در مورد آرمان نازیسم) مقایسه می‌شود فیلم‌های خبری جنگی در همین بخش مورد پژوهش قرار می‌گیرد. فیلم غسل تعمید با آتش (۱۹۴۰)، به عنوان نمونهٔ اعلای فیلم‌های خبری از نوع (Newsreel) را باید با موارد مشابه آن در کشورهای دیگر مقایسه کرد.

مبحث پایانی این بخش، تماشاگران آلمانی در دوران جنگ، تصویر دقیقی از مخاطبان و روان‌شناسی اجتماعی آنها به دست می‌دهد. فیلم، کولبرگ (۱۹۴۵) در همین ارتباط مورد بررسی قرار گرفته است.

۷. تصویر دشمن

ردیابی آثار اشاعهٔ نفرت و «بیگانه ـ ترسی» در میان ساخته‌های سینمایی آلمان نازی اهم محتوای این بخش را تشکیل می‌دهد. تصویری که سینمای آلمان در این سال‌ها از بلشویک‌ها ترسیم می‌کند و بررسی فیلم‌های، فریسیان در مهلکه (۱۹۳۵) و گ. پ. او (GPU، ۱۹۴۲) به همین مناسبت طرح شده است که خود تحلیلی است بر روش‌های پژوهشی دستگاه تبلیغات نازی در مقولهٔ آراء عمومی.

مبحث «تصویر بریتانیایی‌ها» «در همین بخش، به تحلیل فیلم‌های» سهم خاندان روچیلد درواترلو (۱۹۴۰) و «عمو کروگر» (۱۹۴۱) به عنوان فیلم‌های مشخصاً ضد ـ انگلیسی می‌پردازد. بخش **تصویر دشمن** با پژوهشی کاملاً نو و متفاوت در مورد تصویر یهودیان در سینمای رایش ـ از طریق دو فیلم سوس یهودی (۱۹۴۰) و یهودی سرگردان (۱۹۴۰) خاتمه می‌یابد.

یکی از نشانه‌های پژوهش خلاقه در اثر ولش تطبیق و تلفیق روش‌های کلاسیک پژوهشی (استفاده از آمارها، جداول، منابع رسانه‌ای، کتابخانه‌ای و...) با شرایط ویژهٔ موضوع تحقیق و ملاحظات زیبایی‌شناختی، جنبه‌های هماهنگ و متضاد هنر و تبلیغات و...) است. مثلاً، در مورد استفاده از آمارها و جداول و...، این اطلاعات علاوه بر خود متن، به شکلی مشروح در ضمیمه-

ای جداگانه به دست آمده است که مشتمل بر اطلاعات شرایط تولید فیلم در حکومت رایش سوم، هزینه‌های تخمینی، سود و زیان آن فیلم‌ها می‌شود. و در مورد ملاحظات زیبایی‌شناختی، بهترین نمونه‌های تحلیل مبتنی بر پژوهش را در بررسی آثار مشهوری همچون: «پیروزی اراده» اثر لنی ریفنشتال، و «غسل تعمید با آتش»، کار هانس برتمان (در زمینهٔ آثار مستند) و «من متهم می‌کنم» ساختهٔ ولفگانگ لیبن آبنر (در زمینهٔ آثار داستانی) می‌توان یافت که مورد اخیر بررسی تکان دهنده‌ای از پدیدهٔ هنر شیطانی است.

کمتر روش، وسیله، یا تکنیک شناخته‌شده‌ای در زمینهٔ پژوهش (به‌طور اعم) و پژوهش سینمایی (به‌طور اخص) است که در تبلیغات و سینمای آلمان در سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ نتوان یافت، ویژگی‌ای که این اثر را به صورت مطالعه‌ای سیستماتیک مبتنی بر پژوهشی بسیار گسترده در آورده است. الگویی که پژوهش ولش ارائه می‌دهد، الگویی مشخصاً آموزشی در زمینهٔ پژوهش‌های سینمایی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی