آژانس شیشه‌ای

تبیین فیلم و جامعه

اعظم راودراد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

جامعه‌شناسی هنر یکی از جوان‌ترین شاخه‌های جامعه‌شناسی است که به بررسی و مطالعهٔ رابطهٔ میان جامعه و هنر می‌پردازد. جامعه‌شناسی که خود علم متأخری است و بیش از دویست‌سال از عمر آن نمی‌گذرد، در ابتدا با هدف شناخت روابط اجتماعی میان انسان‌ها و کشف قوانین آن به مطالعهٔ جامعه به عنوان موجودی مستقل از فرد پرداخت. جامعه‌شناسان از زوایای مختلف به جامعه نگریستند و بنابراین موضوع مطالعهٔ خود را به شیوه‌های متفاوتی تبیین کردند. برخی واقعیت اجتماعی (دورکیم)، برخی رفتار اجتماعی (وبر) و برخی دیگر ساخت اجتماعی (پارسونز) و بسیاری دیگر مسایل دیگری را به عنوان موضوع مطالعهٔ جامعه‌شناسی مطرح کردند.[1]

در طول دورهٔ حیات و رشد جامعه‌شناسی، توجه جامعه‌شناسان از خود جامعه به عنوان یک کل واحد، به‌تدریج به نهادهای اجتماعی چون دین، سیاست، فرهنگ، علم و مانند آن جلب شد و در جهت مطالعهٔ هر یک از این نهادها بود که از دل جامعه‌شناسی به مفهوم کلی آن، جامعه‌شناسی‌های مختلف چون

جامعه‌شناسی دین، جامعه‌شناسی سیاسی، جامعه‌شناسی فرهنگ، جامعه‌شناسی علم و بسیاری جامعه‌شناسی‌های دیگر پدیدار شدند.
همچنین در این فراز و نشیب، جامعه‌شناسی به گسترش قلمرو خود به حوزه‌های دیگر علم پرداخت و علوم انسانی دیگر نیز به همین ترتیب گسترش یافتند. نتیجه این شد که بسیاری حوزه‌های مشترک مطالعه در جامعه‌شناسی و سایر علوم انسانی به وجود آمدند که تنها تفاوت میان آن‌ها روش مطالعه‌شان بود. وجود این حوزه‌های مشترک بحثی تحت عنوان مطالعات میان رشته‌ای را به وجود آورد که در آن، مطالعهٔ یک موضوع تنها از طریق یک رشتهٔ علمی امکان‌پذیر نبود و نمی‌توانست تمام جوانب امر را تبیین کند. جامعه‌شناسی هنر یکی از محصولات این تحولات در جامعه‌شناسی و علوم انسانی دیگر است. جامعه‌شناسی هنر از یک طرف جامعه‌شناسی است، و بنابراین با مطالعهٔ روابط اجتماعی، واقعیت اجتماعی، رفتار اجتماعی، ساخت اجتماعی و بالاخره نهادهای اجتماعی سروکار دارد، و از طرف دیگر هنر است که گاه در فردی‌ترین صورت خود تظاهر پیدا می‌کند و بسیاری از فلاسفهٔ هنر چون هگل [۲] آن را وابسته به عالم مابعدالطبیعه و مستقل از جامعه قلمداد می‌کنند. در این مقاله پس از ذکر مقدمه کوتاهی دربارهٔ جامعه‌شناسی، در باب جامعه‌شناسی هنر و سینما بحث می‌شود.

جامعه‌شناسی چیست؟

اگر از دیدگاه بنیانگذاران جامعه‌شناسی به سؤال «جامعه‌شناسی چیست»؟ توجه شود، نتایج متفاوتی به دست می‌آیند. از نظر اگوست کنت فرانسوی (۱۷۸۹ ـ ۱۸۵۷) یا به قولی پدر جامعه‌شناسی، این علم از یک طرف به مطالعهٔ ساختار جامعه در کلیت و اجزای آن، به روابط درونی این اجزا با یکدیگر و روابط اجزا با کلیت جامعه می‌پردازد که از آن تحت عنوان جامعه‌شناسی ایستا یاد می‌شود. از طرف دیگر، این علم به مطالعه در مسایل مربوط به حرکاتی می‌پردازد که جامعه، در نتیجهٔ پدید آمدن تغییر در افکار و نهادها، در جهت هدف‌های تازه انجام می‌دهد، که از آن با عنوان جامعه‌شناسی پویا سخن می‌رود. بنابراین جامعه‌شناسی از دیدگاه اگوست کنت عبارت است از مطالعهٔ جامعه در دو حالت ایستا و پویا. هدف مطالعه در حالت اول شناخت وضعیت موجود و چگونگی استقرار نظم اجتماعی و در حالت دوم تبیین و تشریح چگونگی بروز تغییرات اجتماعی است.
امیل دورکیم (۱۸۵۸ـ ۱۹۱۷) جامعه‌شناسی را علم مطالعه «واقعیت‌های اجتماعی» تعریف کرد و معتقد بود که واقعیت‌های اجتماعی را باید همچون اشیای بی‌جان مطالعه کرد و بنابراین نباید اجازه داد که ویژگی انسانی بودن آن‌ها در روند مطالعه دخالت کند و نتایج را غیرعلمی سازد. دورکیم نیز مانند کنت متوجه تحولات اجتماعی بود و در تحقیقات خود به دنبال یافتن علل تحولات و به عبارتی قوانین حاکم بر آن‌ها بود. کتاب *تقسیم کار اجتماعی* حاصل ارزشمند مطالعات وی در این زمینه است.
بالاخره ماکس وبر آلمانی (۱۸۶۴ـ ۱۹۲۰) بنیانگذار مکتب تفهمی در جامعه‌شناسی است که جامعه‌شناسی را مطالعهٔ رفتار یا کنش اجتماعی انسان‌ها تعریف کرد. وبر معتقد بود آنچه در تحولات اجتماعی نقش اساسی را بازی می‌کند، نظام ارزش‌ها و تغییرات آن در نزد انسان‌هاست. این نظام ارزش‌ها که وی به طبقه‌بندی آن نیز پرداخته است، به هنگام مطالعهٔ جامعه‌شناختی باید از دیدگاه همان مردمی مطالعه شود که به آن ارزش‌ها معتقدند و نه از دیدگاه یک فرد خارجی. خود را به جای دیگری گذاشتن و فهمیدن علت رفتار معین وی، یکی از اصول اساسی مکتب وبر است.
تفاوت‌هایی که در نظرات متقدمان از تعریف، موضوع مطالعه و هدف جامعه‌شناسی مشاهده می‌شوند، در روند رشد این علم همچنان باقی ماندند، به طوری که امروز اگر از کسی سؤال شود «جامعه‌شناسی چیست؟» عاقلانه‌ترین پاسخ این است که «از دید چه کسی؟» زیرا هر یک از اندیشمندان موضوع را به شیوهٔ خاص خود تعریف کرده، از زاویهٔ دید منحصر به فرد خود به تحلیل و تبیین پرداخته، و از این رهگذر به غنای آن در ابعاد مختلف افزوده‌اند.
در عین حال هیچ تعریفی از جامعه‌شناسی نتوانسته است جای خود را در میان همهٔ اندیشمندان باز کند و بنابراین

امروز وقتی از جامعه‌شناسی می‌گوییم، با مفهوم مبهمی سروکار داریم که ابهام آن نه به علت عدم شناخت ما، بلکه به سبب پیچیدگی و چند بعدی بودن آن از یک طرف، و جامع نبودن تعاریف ارائه شده از طرف دیگر است. هر یک از این تعاریف بخشی از واقعیت را دربردارد و از این طریق ما را به شناخت کل مورد نظر نزدیک‌تر می‌سازد.

البته ابهام موجود نباید این تصور خطا را ایجاد کند که موضوع تحقیق جامعه‌شناسی، به خودی خود مشکوک و نامعلوم است. در همهٔ تعاریف کلاسیک و جدید جامعه‌شناسی یک نکتهٔ مشترک وجود دارد و آن تأکید بر شیوهٔ خاصی از نگریستن به رفتار جامعه است که از عهده هیچ رشتهٔ دیگری برنمی‌آید. اگر علم تاریخ به ثبت وقایع گذشته می‌پردازد و نقش نیروهای انسانی را در تحول تاریخ بررسی می‌کند، و اگر علم اقتصاد به بررسی چگونگی تولید و توزیع ثروت در جامعه توجه دارد، و اگر علم سیاست به تحلیل چگونگی توزیع قدرت در آن می‌پردازد، جامعه‌شناسی همواره در جستجوی درک علل و عوامل اجتماعی مؤثر بر جریان تاریخ و تولید و توزیع ثروت و قدرت به شکل یا اشکال مشاهده شده است. جامعه‌شناسی به دنبال چرایی وقوع اتفاقات و یافتن قوانین اجتماعی‌ای است که براساس آن بتواند رفتار گروهی انسان را پیش‌بینی کند. اگر هریک از علوم فوق خود به این جنبه از مطالعه توجه کنند و به بررسی آن نیز بپردازند، درواقع وارد مباحث جامعه‌شناختی می‌شوند و در حوزهٔ علوم بین رشته‌ای قرار می‌گیرند.

اما از آن‌جا که امکان ادامهٔ بحث مستلزم پذیرش (هرچند قراردادی) یک تعریف مشخص است، بهتر است تعریف نسبتاً کلی گیدنز مبنا قرار گیرد. این تعریف به علت کلی بودن می‌تواند، علی‌رغم تفاوت‌های جزیی، شامل نظرات اکثریت جامعه‌شناسان نیز باشد. گیدنز می‌گوید: «جامعه‌شناسی، مطالعهٔ زندگی اجتماعی، گروه‌ها و جوامع انسانی است؛ مطالعه‌ای هیجان‌انگیز و مجذوب‌کننده که موضوع اصلی آن رفتار خود ما به عنوان موجودات اجتماعی است. دامنهٔ جامعه‌شناسی بی‌نهایت وسیع است و از تحلیل برخوردهای گذرا بین افراد در خیابان تا بررسی فرایندهای اجتماعی جهانی را دربرمی‌گیرد.»[۳]

جامعه‌شناسی هنر

جامعه‌شناسی هنر از میان مسایل مختلف و متنوعی که در حوزهٔ مطالعات جامعه‌شناختی قرار می‌گیرند، به مطالعهٔ جنبه‌های اجتماعی هنر می‌پردازد. درواقع هنر که تا پیش از دخالت جامعه‌شناسی در حوزهٔ خود به عنوان پدیده‌ای ماورایی، آرمانی و مستقل از هر گونه تأثیرات تاریخی و اجتماعی، یکه‌تازی می‌کرد، در تقابل با جامعه‌شناسی، به ناچار از برج عاج خود پایین آمد و در برابر ادعاهای جامعه‌شناسی، مبنی بر وابسته بودن آن به شرایط اجتماعی و تاریخی، سر تسلیم فرود آورد. اگرچه جامعه‌شناسی برای تحلیل و تبیین یک چنین وابستگی‌ای تلاش‌های بسیار کرده است، ولی هنوز راه درازتری در پیش دارد.

مطالعات جامعه‌شناسانه در زمینهٔ هنر، به طور کلی به دو گروه مطالعات توصیفی و مطالعات علّی قابل تقسیم‌اند. در مطالعات توصیفی، هدف جامعه‌شناس، شناسایی و توصیف ابعاد مختلف مربوط به هنر، از هنرمند گرفته تا اثر هنری و مخاطب هنر و موضوعات دیگر است. همان‌طور که گورویچ هم دربارهٔ هنر تأتر عنوان کرده است، برخی از بررسی‌هایی که در این مطالعات قابل انجام هستند، عبارت‌اند از بررسی هنرمندان به عنوان یک گروه اجتماعی، چگونگی رابطهٔ آن‌ها با هم و بستگی اعضای گروه‌های هنری درون و بیرون حرفه، رابطهٔ هنرمندان یک بخش با بخش‌های مربوطهٔ دیگر، مثلاً رابطهٔ بازیگران با نویسندگان، طراحان لباس و کارگردانان، بستگی هنرمندان با رسوم مختلف و با طبقات اجتماعی گوناگون و همچنین با سلسله مراتب پایگاه‌های گروهی درون هر طبقه. مطالعهٔ مخاطبان هنر و در این زمینه مواردی چون اختلاف ایشان، درجات مختلف تجانس و ارتباط نسبی آن‌ها و اهمیت قابلیت تغییر شکل آن‌ها به گروه‌های منظم اجتماعی و حتی بررسی کارکرد هنرها در شرایط مختلف تاریخی ـ جغرافیایی جوامع را نیز می‌توان در زمرهٔ مطالعات توصیفی هنر لحاظ کرد.[۴]

اما در مطالعهٔ علّی، بررسی از توصیف فراتر می‌رود و به برقراری رابطهٔ میان ساخت اجتماعی و آثار هنری توجه می‌شود. گورویچ همچنین مثال‌هایی از نوع مطالعهٔ علّی دربارهٔ تآتر ارائه داده است که قابل تعمیم به سایر هنرها نیز هست. اول تجزیه و تحلیل نمایش تآتری (اثر هنری) به خودی خود است که درون یک چارچوب اجتماعی خاص کار شده است. چارچوب اجتماعیِ یک محصول تآتری، برحسب نمایش‌ها، طرق تفسیر آن‌ها، سبک‌های مختلف تآتری، مکتب‌ها و آداب و رسوم، فرق می‌کند. این تفاوت‌ها را می‌توان با چارچوب‌های اجتماعی واقعی آن‌ها و با تغییر شکل‌هایی که متحمل می‌شوند، بررسی و تطبیق کرد. به عقیدهٔ گورویچ کشف تطابقی که بین این دو چارچوب وجود دارد، و حتی تداخل و یا احیاناً تضاد میان آن‌ها، به خودی خود دارای اهمیت جامعه شناختی است.

دوم مطالعهٔ بستگی کارکردی است میان مضمون و سبک نمایش‌ها(آثار هنری) و نظام اجتماعی واقعی، به خصوص اشکال ساختی و طبقات اجتماعی. وی معتقد است که در مورد رابطهٔ یک نوع از جامعه با مضمون نمایش تآتری، می‌توان مطالب جالبی را بیان کرد.[5]

در مطالعهٔ علّی سؤال اصلی جامعه‌شناسی هنر، در مورد جبریت اجتماعی هنر است. سؤال این است که آیا هنر امری مستقل از جامعه و بنابراین فارغ از تأثیرات اجتماعی است و یا برعکس وابسته و زاییدهٔ جامعه و بنابراین متأثر از جامعه و تعیین شده از جانب آن است. لازم به ذکر است که مطالعهٔ توصیفی که شرح آن رفت، به عنوان مادهٔ خام جهت مطالعه علّی به کار می‌رود و محقق با برقرار کردن روابط علّی بین پدیده‌های هنری و شرایط اجتماعی موجود و شرایط اقتصادی اجتماعی خود هنرمند، نظریه را بسط می‌دهد. از این دیدگاه خاص، جامعه‌شناسی هنر به قلمرو کلی جامعه‌شناسی معرفت وارد می‌شود.

در جامعه‌شناسی معرفت نیز سؤال اصلی عبارت است از علیت اجتماعی معرفت، بدین معنا که آیا معارف بشری اعم از فلسفه، علم،ایدئولوژی و سایر معارف، در جامعه به وجود می‌آیند و جامعه علت اصلی وجود و گسترش آن‌هاست یا آن‌که سرچشمهٔ معارف بشری در جای دیگری است و جامعه تنها به عنوان ظرف و امکان وقوع آن‌ها عمل می‌کند. به تبع آن در جامعه شناسی هنر این سؤال مطرح است که آیا هنرها معلول جامعه هستند و یا آن‌که تنها به این دلیل که در جامعه ظاهر می‌شوند، تصور می‌کنیم که معلول جامعه هستند درحالی که خود منشأ مستقلی دارند.

در جامعه‌شناسی سینما سؤال و موضوع اصلی، بررسی تأثیر جامعه و ساختار اجتماعی بر آثار هنری و سینمایی است.

باید اعتراف کرد که قبول نام جامعه‌شناسی هنر، خود به طور تلویحی متضمن قبول این معناست که جامعه در شکل‌گیری انواع هنرها سهم دارد؛ ولی این‌که این سهم تا چه اندازه و به چه شکلی است مسأله‌ای است که جامعه‌شناسان هنر با آن درگیر هستند. در این رابطه بحث‌های زیادی درجامعه‌شناسی هنر صورت گرفته و دیدگاه‌های متفاوتی نیز به وجود آمده‌اند؛ با این توضیح که در بیش‌تر این دیدگاه‌ها وجود مستقل از تأثیرات اجتماعی برای هنر نفی شده است. این دیدگاه‌ها که در طول یک طیف قرار می‌گیرند، تفاوت‌های اندکی با هم دارند که موجب می‌شوند برخی در یک سر طیف (معتقدان به جبریت تام و تمام هنر)، برخی در سر دیگر طیف (معتقدان به استقلال نسبی هنر)، و برخی در میانهٔ طیف قرار گیرند. این گروه آخر بسته به این‌که تا چه اندازه به جبریت یا استقلال نسبی هنر معتقد باشند، به دو سر طیف نزدیک یا از آن دور می‌شوند.[6]

مطالعات علّی اگرچه بیش‌تر در سطح نظری مطرح هستند و به ساخت چارچوب‌های نظری کمک می‌کنند، اما مواد خام مورد استفادهٔ خود را از مطالعات توصیفی کسب می‌کنند. مطالعات توصیفی با ورود به میدان عمل و تحقیق در آنچه به نام هنر در عالم خارج وجود دارد، زمینه را برای ساختن نظریه‌های علّی در بارهٔ هنر فراهم می‌آورند. اگرچه نتیجه‌گیری‌های علّی از مطالعات توصیفی و رسیدن به

نظریه از اهداف جامعه‌شناسی هنر است، اما مطالعات توصیفی به خودی خود نیز حایز اهمیت‌اند. مطالعات توصیفی می‌توانند بسیاری از زوایای مبهم و ناگشودهٔ هنر و ارتباط آن با جامعه را روشن سازند، بدون این‌که محقق ناچار باشد خود را درگیر مسایل نظری و پیچیده فلسفی کند.

البته پیش‌فرض یک مطالعهٔ توصیفی، همان قبول وجود رابطهٔ میان هنر یک جامعه و سایر ویژگی‌های واقعی و وجودی آن جامعه است؛ اگرچه در ادامهٔ مطالعهٔ توصیفی می‌توان از این رابطه به علیت تعبیر کرد و یا آن را رد کرد. بحث از هنر به طور کلی شاید بتواند به لحاظ نظری مسایلی راروشن کند، ولی در بحث از هنرهای خاص، در این‌جا سینما، همواره نیاز به تحقیقات عملی در جهت رد یا اثبات نظریه‌های کلی وجود خواهد داشت.

جامعه‌شناسی سینما

در مورد هنر سینما که بحثی عینی و نه انتزاعی است مطالعهٔ توصیفی می‌تواند شناخت مناسبی از هنر و رابطهٔ آن با جامعه به دست دهد. در زیر انواع مطالعات توصیفی قابل ارائه در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر، و به طور خاص در مورد هنر سینما معرفی می‌شوند.

سینما هنر هفتم و دربرگیرندهٔ امکانات و توانایی‌های شش هنر قبل از خود است. این هنر از نظر تاریخی متأخرتر و از لحاظ فنی پیچیده‌تر و کامل‌تر از هنرهای دیگر است. رابطهٔ میان جامعه و سینما را در حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما که در این مقاله محور اصلی بحث را تشکیل می‌دهد، می‌توان بررسی و تبیین کرد. در جامعه‌شناسی هنر و به تبع آن در جامعه‌شناسی سینما سؤال و موضوع اصلی، بررسی تأثیر جامعه و ساختار اجتماعی بر آثار هنری و سینمایی است. براساس این دیدگاه پیدایی سبک‌های مختلف هنری و سینمایی، نه به دلیل تکامل و تحول درونی هنر، بلکه ناشی از تغییر شرایط و تغییر ساختار اجتماعی جامعه‌ای است که عناصر خود را به هنرمند می‌دهد.

هنر سینما از ابعاد و زوایای گوناگون، تحت تأثیر جامعه است و این تأثیر در برخی ابعاد آشکار و در برخی دیگر پنهان است. اما پنهان بودن آن نافی ضرورت شناخت و تبیین آن نیست. به طور کلی می‌توان تأثیرات اجتماعی را از دیدگاه هنرمندان سینما، آثار سینمایی، مخاطبان سینما، سیاست‌های فرهنگی و تأثیر سینما بر مخاطب یا جامعه، بررسی جامعه‌شناختی کرد. در زیر هر یک از ابعاد فوق به طور جداگانه بررسی می‌شوند.

هنرمندان سینما

تأثیر شرایط اجتماعی بر سینما را از ابعاد مختلف می‌توان مطالعه کرد. از نظر رابطهٔ آن با هنرمند باید گفت که هنرمند فردی است که در جامعه زندگی می‌کند. به گروه‌های کوچک و بزرگ اجتماعی وابسته است و از دیدگاه کلان، به یک قشر اقتصادی ـ اجتماعی معین تعلق دارد. این تعلق و وابستگی، در شکل‌گیری یک نوع جهان‌بینی و جهان‌نگری خاص در نزد هنرمند مؤثر می‌افتد، به طوری که در تحلیل نهایی، جهان‌بینی هنرمند متأثر از حضور وی در گروه و قشر اجتماعی معین است. همین جهان‌بینی است که در اثر هنری وارد می‌شود و آن را با شکل و محتوای خاص ارائه می‌کند. البته همان‌طور که گلدمن نیز معتقد است، این رابطهٔ میان طبقه اجتماعی هنرمند و اثر هنری وی، تنها در مورد هنرمندان خوب و درجهٔ یک قابل بررسی است. هنرمند خوب کسی است که هم استعداد هنری ویژه دارد و هم به میزان بسیار زیادی از طبقهٔ اجتماعی‌ای که خود بدان متعلق است، خودآگاهی دارد و ویژگی‌های آن را می‌شناسد. وی می‌داند که طبقه‌اش به سمت چه اهداف و آرمان‌هایی در حرکت است و با نشان دادن آن‌ها در اثر هنری خود، سعی می‌کند بهترین راه‌های رسیدن به این اهداف و آرمان‌ها را نیز نشان دهد. درواقع هنرمند در این حالت، نمایندهٔ واقعی و آگاه طبقهٔ خود است که در عین حال جلوتر از سایرین نیز حرکت می‌کند. پس مهم‌ترین تأثیری که شرایط اجتماعی برروی آثار هنری می‌گذارد، تأثیری است که هنرمند را واسطه قرار می‌دهد؛ یعنی تعلق هنرمند به گروه و طبقه اجتماعی خاص جهان‌بینی وی را تعیین می‌کند و این

جهان‌بینی در تولید آثار هنری توسط هنرمند دخالت می‌کند.[۷]

البته این بدان معنا نیست که جهان‌بینی هنرمند مستقیماً و بدون هیچ‌گونه تغییر شکلی در اثر هنری نمود پیدا می‌کند. لازمهٔ وجود یک اثر هنری، استفاده و به کارگیری رمزگان و زبان مخصوص هنر است.بنابراین جهان‌بینی هنرمند، به هنگامی که در قالب رمزگان هنر درمی‌آید تبدیل به یک امر زیباشناختی می‌شود که ممکن است با شکل مفهومی اولیهٔ خود بسیار متفاوت باشد. تشخیص این جهان‌بینی از میان آثار هنری، حتی از معرفی آن نیز پیچیده‌تر می‌شود، چرا که چیزی که یک بار به رمز درآمده و به همین جهت تغییر شکل پیداکرده است، یکبار دیگر بایستی رمزگشایی شود تا مخاطب آن را بفهمد. در این مرحلهٔ دوم نیز تغییر شکل مجدد پیدا می‌کند تا دوباره در ذهن مخاطب تبدیل به مفهوم شود. درواقع آن جهان‌بینی‌ای که در قالب مفاهیم و اندیشه در ذهن هنرمند است تا به مخاطب برسد، از دو صافی عبور می‌کند؛ صافی اول رمزگان زیباشناختی و هنری، و صافی دوم توانایی مخاطب در بازگشایی رمزهای موجود و ادراک اثر است. این صافی دوم، درک آثار هنری را بسیار نسبی می‌کند، زیرا از یک طرف زبان هنر پیچیده، چند بعدی و قابل تفسیر به اشکال گوناگون و به همین دلیل نیز مبهم است و از طرف دیگر، سطح فرهنگ، آگاهی‌ها و تجربه‌های مخاطب هنر، و به عبارت کلی‌تر پایگاه اجتماعی و دیدگاه ویژهٔ وی، درنحوهٔ درک و تفسیر او از آثار هنری دخالت می‌کنند. از این‌رو این‌که گفته می‌شود شرایط اجتماعی، به واسطهٔ هنرمند در تولید آثار هنری دخالت می‌کنند و ویژگی‌های سبک و محتوای آن‌ها را تعیین می‌کنند، بدین معنا نیست که این رابطه، رابطه‌ای مستقیم و ساده است، بلکه برعکس رابطه‌ای بسیار پیچیده و چند وجهی است، که این امر باید همواره مدنظر باشد.

اما مشکلی که ممکن است به دنبال این بحث طرح شود، این است که بسیار احتمال دارد هنرمندی از خاستگاه اقتصادی و اجتماعی معینی باشد، ولی هنر وی نماینده جهان‌بینی، آرمان‌ها و ارزش‌های طبقهٔ دیگر باشد. به عنوان مثال عمل هنرمندی راکه از طبقهٔ ثروتمند جامعه برخاسته است، ولی هنر خود را در جهت اهداف طبقهٔ فقیر به کار می‌گیرد، چگونه می‌توان با دیدگاه بالا توجیه کرد. در این‌جاست که زی‌بارِبو بحث تعلق طبقاتی و هویت طبقاتی را مطرح می‌سازد. وی تأکید می‌کند که ممکن است فردی از نظر خانوادگی و پیشینهٔ تاریخی به طبقهٔ بالای جامعه متعلق باشد، ولی در آمال و آرزوهایش ارزش‌های طبقه متوسط یا طبقهٔ پایین را برتر بداند و به دنبال تحقق آن باشد. در این‌جا اگرچه هویت طبقاتی وی مربوط به طبقهٔ بالاست، ولی تعلق او به طبقات متوسط یا پایین است. چنین هنرمندی درواقع خود را متعلق به همان طبقه‌ای می‌داند که جهان‌بینی آن، آثار هنری‌اش را متأثر می‌سازد. بنابراین از این نظر نیز شرایط اجتماعی تأثیر خود را بر هنرمند اعمال می‌کنند.[۸]

با این توضیح، سؤال دیگری مطرح می‌شود: اگر شناخت کافی داشتن از ارزش‌ها و آرمان‌ها و اهداف گروه و طبقهٔ اجتماعی که هنرمند متعلق بدان است، از شروط اساسی به وجود آمدن یک اثر هنری خوب و معرف جامعه است،پس نقش ارزش زیباشناختی آثار هنری چه می‌شود؟ و این‌که تسلط هنرمند بر فنون هنری و استعداد ویژهٔ وی در خلاقیت و نوآوری، چه اندازه در تولید آثار هنری وی دخالت می‌کند؟

پاسخ به این سؤال نیازمند مقدمه‌ای است، و آن این‌که سیاستمدار، جامعه‌شناس، فیلسوف و بسیاری دیگر از اندیشمندان و عالمان علوم انسانی نیز ممکن است جامعه و گروه اجتماعی و طبقهٔ اجتماعی خود را به خوبی بشناسند و بر ارزش‌ها و آرمان‌ها و اهداف آن خودآگاهی کامل داشته‌باشند، و در نوشته‌ها و سخنرانی‌های خود نیز سعی در معرفی و بیان این آگاهی برای جامعه داشته باشند و هدفشان هم این باشد که با خودآگاه‌کردن افراد جامعه بتوانند راه‌های بهتر و مناسب‌تر رسیدن به اهداف را نیز به ایشان نشان دهند. اما نکته مهم این است که تأثیر ساعت‌ها سخنرانی و صدها صفحهٔ نوشته و مطلب ممکن است از یک فیلم سینمایی که با هدف مشابه، آگاهانه یا ناخودآگاه، تهیه شده است،کمتر باشد. علت این تأثیر عمیق آثار هنری

نیز چیزی نیست جز استعداد ویژهٔ هنرمند در به نمایش گذاردن واقعیت به شیوهٔ زیباشناختی و غیرمستقیم؛ شیوه‌ای که در آن از زبان دیگری جز زبان مفهومی روزمره و تکراری، یعنی زبان هنر، استفاده می‌شود. هاوزر در این‌باره می‌گوید: «از همان‌جا که علم از رفتن باز می‌ماند، هنر به راه خود ادامه می‌دهد و از راهی به آگاهی بیش‌تر دست پیدا می‌کند که جز در هنر امکان‌پذیر نیست. از طریق هنر ما به ادراکی می‌رسیم که دانشمان راگسترش می‌دهد، اگرچه این یک دانش علمی و انتزاعی نیست.»[9]

مخاطب به عنوان یکی از عناصر مهم ساخت ارتباطی سینما، فردی است با پشتوانه‌ای تاریخی، خانوادگی و اجتماعی؛ دارای جهان‌بینی و طرز تفکر ویژهٔ خود است.

موضوع دیگری که شاید قبل از تعلق گروهی و طبقاتی هنرمند در بارهٔ نقش و تأثیر شرایط اجتماعی بر هنرمندان باید مورد توجه قرار گیرد، خود مسألهٔ چگونگی هنرمند شدن افراد است. چگونه است که برخی وارد فعالیت‌های اقتصادی و اجتماعی دیگر می‌شوند و برخی گاه تمام عمر خود را صرف خلق یا تولید آثار هنری می‌کنند؟ آیا هنرمند شدن و ورود به قلمرو هنر امری اتفاقی و اختیاری است؟ آیا همهٔ افراد یک جامعه، در صورت دارا بودن استعداد هنری یکسان، به یک میزان نیز امکان هنرمند شدن دارند؟ همان‌طور که جانت ولف نیز معتقد است این‌که در ظاهر به نظر می‌رسد مرزهای سفت و سختی در اطراف هنر و هنرمند کشیده نشده است، بدان معنا نیست که ورود به قلمرو هنر بدون قانون و فارغ از تأثیرات و علل اجتماعی است؛ درواقع هنرمند شدن نیازمند مقدماتی است که بخش عمدهٔ آن مربوط به شرایط اجتماعی است.

وی در این زمینه می‌گوید: «نهادهای اجتماعی بر بسیاری چیزها، از جمله این‌که چه کسانی هنرمند می‌شوند، چگونه هنرمند می‌شوند، وقتی هنرمند می‌شوند چگونه هنر خود را تحقق می‌بخشند و چگونه می‌توانند مطمئن باشند که اثرشان تولید می‌شود، اجرا می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد مؤثرند.»[10]

وی از نتایج تحقیقات دیگر استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که هنرمندان، معمولاً فرزندان هنرمندان بوده‌اند البته با این توضیح که مردان هنرمند، معمولاً فرزند هنرمندان بوده‌اند، ولی زنان هنرمند تقریباً بدون استثنا فرزند هنرمندان بوده‌اند. این امر نشان‌دهندهٔ نقش خانواده در هنرمند شدن افراد است. عوامل دیگری چون ساخت طبقاتی جامعه نیز در این راستا دخیل‌اند. مثلاً «نویسندهٔ تمام وقت شدن، مستلزم داشتن سواد است (و برخورداری از آموزش و پرورش. همیشه برای همه اقشار جمعیت امکان‌پذیر نیست) و نیز احتیاج به اوقات فراغت (و بنابراین یک نوع تأمین از لحاظ درآمد یا دارایی‌هایی پشتوانه) دارد.»[11] پس طبقهٔ متوسط به بالا و زنان این طبقات که اوقات فراغت بیش‌تری دارند، احتمال بیش‌تری دارد که به نویسندگی روی بیاورند. به همین دلیل مشاهده شده است که «در قرن نوزدهم بیش‌تر نویسندگان در طبقهٔ متوسط پیشه‌ور به دنیا می‌آمدند، یااین‌که تعداد زیادی از داستان‌نویس‌های آن قرن، زن بودند؛ یعنی همسران طبقهٔ متوسط بودند که به تازگی اوقات فراغت پیدا کرده بودند.»[12]

نظام‌های حمایتی خصوصی و دولتی و انواع واسطه‌های هنری، که به عنوان مثال از منتقدان هنری می‌توان نام برد، از دیگر عوامل اجتماعی هستند که در نحوهٔ هنرمند شدن افراد دخالت می‌کنند. مثلاً آنچه شاخص قرن بیستم را از لحاظ نظام‌های حمایتی تشکیل می‌دهد، گسترش حمایت دولتی از هنرها بوده است. اگر چه ممکن است حامیان دخالت مستقیم در کار هنرمندان نکنند، اما حمایت آن‌ها از هنرمندان به‌خصوص و سرمایه‌گذاری برای آن‌ها و عدم حمایت ایشان از دیگران نقش مؤثری در مطرح شدن هنرمندان با ویژگی‌های خاص دارد.

در *تاریخ سینمای ایران*[13] ردپای بسیاری از عوامل فوق در روی آوردن افراد به هنر سینما قابل مشاهده است. ابراهیم صحاف‌باشی که تا سال ۱۲۷۶ شخصی گمنام بود و در

لاله‌زارنو دکان عتیقه‌فروشی داشت و به کار تجارت اشیای زینتی چینی و ژاپنی مشغول بود، کسی است که در تاریخ سینمای ایران به عنوان اولین بهره‌بردار سینما شناخته می‌شود. وی به علت پیشینهٔ تجارت، همواره به سفر می‌رفت و سوغات یکی از سفرهایش به فرنگ دستگاه سینماتوگراف، پرده و فیلم، بود که اگرچه ابتدا برای فروش آورده بود، ولی بعد تصمیم گرفت آن‌ها را نفروشد و با استفاده از آن‌ها برای مردم فیلم به نمایش بگذارد. اگرچه صحاف‌باشی به علت برافراشتن علم مبارزه با شاه قاجار بالاخره زندانی و تبعید شد و ناچار شد همه اموال خود، از جمله دستگاه سینماتوگراف را به حراج بگذارد، ولی همین موقعیت شغلی وی که تجارت و داشتن امکان سفر به کشورهای دیگر بود، وی را از لحاظ اقتصادی در طبقهٔ بالا و از لحاظ فرهنگی در ارتباط با جوامع دیگر قرار داد که نتیجهٔ آن به عهده‌گرفتن نقشی در تاریخ سینمای ایران بود که ذکر شد.

بعد از صحاف‌باشی نام سه تن دیگر در گسترش سینما در ایران و عمومی کردن سالن‌های سینما به چشم می‌خورد که این سه تن نیز هر یک به دلایل موقعیت خاصی که در ساخت طبقاتی و اجتماعی زمان خود داشتند، به این هنر روی آوردند. اول مهدی روسی خان است که در سال ۱۲۵۴ از پدری انگلیسی‌تبار و مادری تاتاروس در تهران به دنیا آمد. وی عضو خانواده‌ای بود که با خاندان قاجار رفت وآمد می‌کردند. دوم آقایف از مهاجران روسیه تزاری که چون صاحب سرمایه بود، تصمیم گرفت از آن در راه ایجاد سالن‌های سینما استفاده کند؛ و سومی هم آرتاشس پاتماگریان (اردشیرخان ارمنی) که تاجر پارچه بود و عمدهٔ معاملات وی در عراق و ترکیه و فرانسه انجام می‌شد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود اولین دست‌اندرکاران سینما در ایران، اگرچه خود هنرمند نبودند ولی در ورود این هنر به ایران و گسترش آن مؤثر بودند، همگی افراد شهری صاحب ثروت و مقام اجتماعی و تاجرپیشه بوده‌اند که همین موقعیت آن‌ها به ایشان امکان ایفای چنین نقشی را داده است.

اما آن‌جا که مستقیماً افراد وارد فعالیت هنری می‌شوند نیز وضعیت مشابهی حاکم بوده است. باباخان معتضدی نخستین فیلم‌بردار حرفه‌ای سینما در خانواده‌ای از اعیان تبریز به دنیا آمد. وی در تهران به مدرسهٔ آلیانس فرانسه رفت که در سال ۱۸۸۸ تشکیل آن را کاردار سفارت فرانسه اعلام کرده بود. معتضدی تحصیلات دانشگاهی خود را در سوییس و فرانسه به اتمام رساند و پس از هفت سال اقامت در این دو کشور به ایران بازگشت . در فرانسه وی با کوژلستد گومون فرزند لئون ارنست گمون تهیه‌کنندهٔ فیلم و صاحب کارخانهٔ سازندهٔ ابزارهای سینمایی فرانسه آشنا شد و از همان‌جا به طور جدی به سینما روی آورد؛ و همین فرد است که بعداً سینماهای متعددی را در سراسر ایران دایر و اداره می‌کند. نخستین فیلم بلند سینمای ایران به نام *آبی و رابی* را نیز معتضدی فیلم‌برداری کرده است.

نکتهٔ جالب توجه در مورد هنرمند بودن معتضدی این است که وی درواقع هنرمند به معنای خلاق آن نبود. او تنها به علت موقعیت خانوادگی و اجتماعی‌ای که داشت به دستگاهی دست یافته بود که دیگران از آن محروم بودند؛ و همهٔ کار را آن دستگاه می‌کرد. نکته‌ای که نویسندهٔ کتاب *سینمای ایران، برداشت ناتمام* طرح می‌کند از دیدگاه جامعه‌شناسی سینما نکتهٔ حایز اهمیتی است. وی می‌نویسد:«اگر معتضدی این خوش‌اقبالی را نداشت که جزو یکی دو فیلم‌برداری باشد که در دورهٔ قاجاریه و اوایل دورهٔ پهلوی می‌توانست با دوربین کار کند. مسلماً مانند ده‌ها و صدها فیلم‌بردار خبری دیگر که بعدها آمدند و رفتند، هیچ اهمیتی کسب نمی‌کرد.»[۱۴] همین بیان اهمیت، موقعیت معتضدی، و نه استعداد ویژهٔ هنری وی را در هنرمند شدن او تأیید می‌کند.

در مورد اولین کارگردان سینمای ایران نیز وضعیت مشابهی حاکم بود که نشان‌دهندهٔ اهمیت و تأثیر شرایط و نهادهای اجتماعی و نقش آن‌ها در هنرمند شدن افراد است . آوانس اوگانیانس، اولین کارگردان فیلم در ایران، در سال ۱۳۰۸ از ارمنستان به ایران مهاجرت کرد (شاید هم به ایران بازگشت) تا به فرمان رضاشاه مقدمات فعالیت‌های سینمایی را در

ایران فراهم کند. او که در مسکو به تحصیل سینما پرداخته بود، از سال ۱۳۰۹ چند روزنامهٔ کثیرالانتشار به راه انداخت؛ و هم او بود که اولین مدرسهٔ آرتیستی سینما (مدرسه هنرپیشگی) را در ایران افتتاح کرد و به تربیت هنرمندان سینما در رشته‌های مختلف پرداخت. وی فیلم *آبی و رابی*، اولین فیلم بلند ایرانی را به کمک فارغ التحصیلان اولین دورهٔ مدرسهٔ هنرپیشگی خود تولید کرد.

دومین کارگردان مطرح ایرانی در آغاز سینمای ایران ابراهیم مرادی است. وی همزمان فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، فیلم‌بردار و تهیه‌کنندهٔ فیلم *بوالهوس* بود. در جلسهٔ افتتاحیهٔ فیلم، رییس مجلس شورای ملی وقت، گروهی از نمایندگان، رجال و روسای ادارات شرکت داشتند. مرادی از طرف وزارت معارف وقت اداره‌کنندهٔ «شرکت محدود فیلم ایران» شد و به این شکل، حمایت دولتی را در پشت سر خود داشت. وی در حدود سیزده‌سالگی همراه پدرش به شوروی سفر کرد و در همان‌جا عکاسی، نقاشی و موسیقی را فرا گرفت. بار دوم در سال ۱۳۰۵ در سفر به شوروی دورهٔ آموزش فیلم‌برداری را گذراند. در سال ۱۳۱۴ وی از طرف وزارت فرهنگ وقت انتخاب شد تا با سمت نمایندهٔ ایران، البته بدون فیلم، در اولین جشنوارهٔ سینمایی مسکو شرکت کند و این سومین سفر وی به شوروی بود. وی پس از پایان جشنواره از مسکو به برلین رفت و پس از تکمیل اطلاعاتش در کارخانه‌های فیلم‌برداری آلمان به ایران بازگشت و «سینمای علمی دارالفنون» و «سینمای کانون بانوان» را تأسیس و اداره کرد.[۱۵]

مشاهده می‌شود که امکان سفر به خارج از کشور (که در آن زمان برای هرکسی میسرنبود)، تحصیل در مؤسسات خارجی و ارتباط داشتن با رجال سیاسی از عواملی بودند که در هنرمند شدن دو کارگردان نخست سینمای ایران نقش تعیین‌کننده داشته‌اند.

در مورد نقش عوامل و نهادهای اجتماعی در هنرمند شدن افراد، می‌توان مثال‌ها را به همین گونه ادامه داد و شواهد و قراین زیادی ذکر کرد. اما بهتر است که این مثال‌ها و شواهد نتایج حاصل از تحقیقات توصیفی در زمینهٔ هنر باشد که در حال حاضر میزان چنین تحقیقاتی در ایران آن‌قدر نیست که بتوان از نتایج آن‌ها در جهت بررسی جامعه‌شناختی سینمای ایران استفاده کرد. اما در سطح نظری می‌توان این‌چنین نتیجه گرفت که اگرچه عوامل مختلف اجتماعی و اقتصادی، به شرحی که رفت، نقش مهمی در ظهور و فعالیت هنرمندان دارند، اما در هر شرایط و موقعیت خاص، ممکن است برخی از عوامل نسبت به سایر آن‌هااز اهمیت و تأثیر بیش‌تری برخوردار باشد. تشخیص همین امر نیز جز با بررسی‌های توصیفی و مطالعهٔ شرایط واقعی اجتماعی میسر نیست. بنابراین نظریهٔ تأثیر شرایط واقعی جامعه بر چگونگی و نحوهٔ هنرمند شدن افراد، خود حوزهٔ وسیعی از تحقیقات و مطالعات عملی رابه روی جامعه‌شناسی هنر و سینما باز می‌کند که این نظر را در بوتهٔ عمل به محک تجربه و آزمایش می‌گذارد و به غنای نظریه‌ها و چارچوب نظری این رشته کمک می‌کند.

فرضیهٔ اصلی برای انجام چنین تحقیقات عملی نیز این اندیشه است که داشتن استعداد و انگیزهٔ هنری، اگرچه یکی از لوازم و شرایط ورود به حورهٔ هنر و سینما و موفقیت در آن است، اما شرط کافی نیست. در مقابل، شرط کافی آن است که شرایط اجتماعی موقعیت ویژه‌ای برای فرد فراهم آورند که قادر باشد استعداد هنری خود را در مرحلهٔ عمل نیز به منصهٔ ظهور برساند. این شرایط از عضویت فرد در یک خانواده هنرمند گرفته تا ارتباط داشتن با رجال سیاسی، داشتن درآمد کافی برای پرداختن به هنر، داشتن امکان سیر وسفر و گردآوری تجربیات گوناگون، برخورداری از حمایت‌های خصوصی و غیرخصوصی و بسیاری عوامل دیگر را در برمی‌گیرد که می‌توانند در هر مطالعهٔ خاص مشخص شوند.

آثار سینمایی

یکی دیگر از مقوله‌هایی که در جامعه‌شناسی سینما مورد توجه قرار می‌گیرد مقولهٔ آثار سینمایی یا به عبارت دیگر فیلم است. فیلم‌ها را از دیدگاه تأثیرات اجتماعی‌ای که در خود متبلور می‌سازند، می‌توان بررسی کرد. به طور کلی به

دو صورت عمده می‌توان به نقد و ارزیابی فیلم پرداخت. شکل اول، نقد از دیدگاه درون‌نگر و شکل دوم، نقد از دیدگاه برون‌نگر است. در نقد درون‌نگر توجه منتقد فیلم بیش‌تر به اصول فنی و زیباشناسانهٔ فیلم است. وی می‌خواهد بداند فیلم در به کارگیری زبان هنری تا چه حد موفق بوده و فیلم‌ساز تا چه اندازه توانسته است ارزش زیباشناختی فیلم را با استفاده از این زبان موجب شود یا آن را افزایش دهد. درواقع در دیدگاه درون‌نگر ارزش فیلم از طریق تحلیل خود فیلم و ملاحظهٔ روابط درونی آن با سبک که عمدتاً شامل نحوهٔ استفادهٔ فیلم‌ساز از نماهای مختلف، فضای ظاهری و حالت و ضرباهنگ فیلم و بالاخره ابداعات بصری‌ای است که توسط آن‌ها مفاهیم مورد نظر وی در قالب هنری بیان می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌گیرد.[16]

اما در دیدگاه برون‌نگر که به عبارت بهتر همان دیدگاه جامعه‌شناختی است، رابطهٔ فیلم با جامعه مورد توجه قرار می‌گیرد و سعی می‌شود با تأثیرات اجتماعی در فیلم شناسایی و تبیین شود. در این روش اعتقاد بر این است که فیلم آینهٔ تمام نمای جامعه‌ای است که در آن به وجود آمده است.این جامعه می‌تواند شامل جامعهٔ کل یا گروه‌های کوچک و بزرگ باشد. در سطح خرد نیز تأثیرات اجتماعی را می‌توان از طریق عقاید هنرمند که در فیلم قابل کشف‌اند بررسی کرد. نقد برون‌نگر از این نظر به جامعه‌شناسی سینما کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را به عنوان مجموعه‌ای ازاطلاعات در نظر گرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعهٔ معاصر فیلم پی برد. مثال‌هایی از این نوع نگاه را می‌توان در برخی نقدهای سینمایی که در جستجوی یافتن ویژگی‌های مشترک در فیلم و در ساختار اجتماعی هستند، مشاهده کرد.

زیگفرید کراکائر در کتاب *از کالیگاری تا هیتلر*،فیلم‌های آلمانی بین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ را تجزیه و تحلیل کرده و نتیجه گرفته است که «تمایلاتی که منجر به پذیرش نازیسم در آلمان شد در فیلم‌های این دوره منعکس است»[17]، یا برخی معتقدند که «سرخوردگی ناشی از جنگ جهانی و از بین رفتن ارزش‌های سنتی موجب ظهور موج فیلم‌های تخیلی دهه‌های پنجاه و هفتاد شد.»[18] از طرف دیگر می‌توان از طریق مطالعه در آثار سینمایی به موضوعات ویژهٔ فرهنگ‌های مختلف نیز توجه کرد. مثلاً می‌شود نقش سیاه‌پوستان در فیلم‌های امریکایی را بررسی کرد و با انتخاب چند فیلم نمونه از یک دورهٔ خاص که در آن سیاه‌پوستان به تصویر کشیده شده‌اند، نگرش نسبتاً واقع‌گرایانه‌ای از زندگی سیاه‌پوستان امریکا در آن دورهٔ خاص رابه دست آورد. همچنین در مورد موضوعاتی چون نگرش مذهبی مردم، مسایل جنسی و اخلاقیات که با مطالعهٔ فیلم‌هایی که نمایشگر این نگرش‌های مختلف هستند، در طول یک دورهٔ زمانی حداقل ده ساله می‌توان به تغییر و تحول گرایش‌های مردم نسبت به موضوعات فوق پی برد.

در ایران، پس از انقلاب به علت بروز انقلاب و پس از آن حدوث جنگ هشت‌ساله وضعیت ثابتی در شرایط اجتماعی وجود نداشت و همین مسأله در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب تأثیر روشن خود را گذاشته است. بلافاصله پس از انقلاب آثاری سینمایی به وجود آمدند که انقلاب و علل مختلف بروز و ظهور آن را دستمایهٔ اصلی کار قرار دادند و مستقیماً انعکاس شرایط اجتماعی معاصر خود هستند. اما به علت این‌که کوتاه زمانی پس از انقلاب جنگ حادث شد و هشت سال به طول انجامید، فیلم‌های سینمایی دربارهٔ انقلاب نیز با کمی تأخیر جای خودرا به موضوعات جنگی دادند که مستقیماً به جبهه و جنگ می‌پرداختند و پس از پایان جنگ نیز موضوعات جنگی در شکلی دیگر، یعنی پرداختن به مسایل حاشیه‌ای جنگ و پیامدهای خواسته وناخواسته آن و با دید تحلیلی قوی‌تری ادامه یافتند.

همین‌گونه فیلم‌ها که به شیوه‌ای مستقیم و ساده می‌توان آن‌ها را بازتاب شرایط واقعی جامعه قلمداد کرد، به علت حمایت‌ها و سرمایه‌گذاری‌های مستقیم و غیرمستقیم دولتی، طیف غالب فیلم‌های سه دورهٔ مشخص پس از انقلاب، جنگ و پس از جنگ را شامل شدند. یکی از

ویژگی‌های بسیار مهم این فیلم‌ها داشتن یا ارائهٔ دیدگاه سیاسی موافق با نظام سیاسی جامعه بود. انقلاب و جنگ هر دو، دو واقعهٔ سیاسی مهم در تاریخ جامعهٔ ایران بودند که خواه‌ناخواه این صبغهٔ سیاسی در فیلم‌های مربوط به آن‌ها نیز بارز و مشخص است.

اما غلبهٔ فیلم‌های این‌چنینی به معنای ساخته نشدن فیلم‌هایی با موضوعات دیگر که به انحای پیچیده‌تر و به صورت غیرمستقیم شرایط اجتماعی معاصر خود را بازتاب می‌کردند، نبوده است. فیلم‌هایی در همین سه دوره ساخته شدند که نه دربارهٔ انقلاب بودند نه جنگ و نه مسایل حاشیه‌ای آن. این فیلم‌ها دیدگاه سیاسی مشخصی را ارائه نمی‌کردند و از این لحاظ شاید به نظر رسد که نمایندهٔ جامعه معاصر خود نیستند، اما با توجه به این‌که رابطهٔ میان آثار هنری و شرایط اجتماعی معاصر، آن‌ها را در دو سطح کلان (جامعهٔ کل) و خرد (ویژگی‌های اجتماعی خاص) می‌توان بررسی کرد روشن می‌شود که این گروه دوم فیلم‌ها نیز از لحاظ نمایش ویژگی‌های جامعهٔ ایران، ساخت طبقاتی آن و گسترهٔ ارزش‌های اخلاقی و معرفی گروه‌های اجتماعی کوچک و بزرگ و ارتباطات میان آن‌ها کماکان اهمیت جامعه‌شناختی خود را حفظ می‌کنند.

البته بحث بیش‌تر و تحلیلی در مورد آثار سینمایی برای این‌که عینی و عملی باشد، نیازمند مطالعه و بررسی روشن‌تر فیلم در یک دورهٔ خاص و تحلیل آثار سینمایی و مقایسهٔ نتایج حاصل با ساخت اجتماعی است که این کار تحقیقات عملی را طلب می‌کند.

لازم به ذکر است که رابطهٔ میان آثار هنری و سینمایی و شرایط واقعی جامعهٔ معاصرشان، تنها از مطالعه در محتوای آثار روشن نمی‌شود، بلکه موضوع سبک، خود یکی از موضوعات مهم در جامعه‌شناسی هنر است که می‌تواند تبیین‌کنندهٔ بسیاری از تأثیرات اجتماعی بر هنر باشد. اگرچه شاید یافتن رابطهٔ میان محتوای آثار سینمایی با شرایط اجتماعی به نظر ساده‌تر از یافتن رابطهٔ میان سبک آثار سینمایی با شرایط اجتماعی باشد، اما وجود رابطه منتفی نیست.

جرج هواکو در مقدمهٔ *کتاب جامعه‌شناسی سینما* هدف مطالعه‌اش را یافتن رابطهٔ میان سبک‌های سینمایی با شرایط اجتماعی عنوان می‌کند[19] وی فیلم‌ها را از نظر سبک در سه دستهٔ کلی طبقه‌بندی می‌کند. این سه دسته عبارت‌اند از اول،آثار فیلم‌سازان منفرد که وحدت سبکی دارند؛ دوم، آثار فیلم‌سازانی که در گروه‌های ناهمگون از نظر سبک قرار می‌گیرند؛ و سوم، آثار فیلم‌سازانی که در گروه‌های همگون از نظر سبک قرار می‌گیرند. هواکو از میان این سه دستهٔ فیلم دستهٔ سوم یعنی فیلم‌های همگون از نظر سبک را برای مطالعه برمی‌گزیند: «تحلیل جامعه‌شناسانهٔ موجی از هنر که در عین حال دسته‌ای همگون را تشکیل می‌دهد، امر جداگانه‌ای است. در این‌جا این همگونی به فراسوی سبک کشیده می‌شود، اما این امکان را می‌دهد که سوژه‌ها، درونمایه‌ها و انگیزه‌های مشترک، با آنچه در متن فرهنگی گسترده‌تر وجود دارد، مقایسه شود.خود این دسته‌های همگون به طور مشخص با ساختارها و طبقه‌بندی‌هایی که در نظام اجتماعی گسترده‌تری وجود دارند، مرتبط می‌گردند.»[20]

با توضیح فوق، هواکو سه موج کامل از فیلم‌هایی راکه دارای سبک همگون بوده‌اند، برای بررسی جامعه‌شناختی انتخاب می‌کند. این سه موج عبارت‌اند از فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان (۱۹۲۰- ۱۹۳۱)، فیلم‌های اکسپرسیو ـ رئالیستی شوروی (۱۹۲۵ ـ ۱۹۳۰) و فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا (۱۹۴۵-۱۹۵۰). هواکو مفهوم سبک رابه صورت «تکرار شکل‌های بافت و ساخت» تعریف می‌کند و معتقد است که هر یک از سه سبک نام برده «از طریق تلاش و گسترش ترکیبات خلاقهٔ تصویری که فقط در زمینهٔ فیلم امکان‌پذیر است، به یک سبک هنری تاریخی بدل شده‌اند.»[21]

یکی از یافته‌های مهم تحقیق هواکو از دید جامعه‌شناسی سینما این است که وی مشاهده کرد هر یک از سه موج مورد نظرش «به مدت کوتاهی پس از یک جنگ مهم آغاز شده‌اند. به این ترتیب که اکسپرسیونیسم آلمان پس از جنگ جهانی اول شروع شد، رئالیسم پویای سینمای شوروی بعد از انقلاب ۱۹۱۷ و جنگ داخلی آغاز شد و نئورئالیسم ایتالیا

بلافاصله بعد از جنگ جهانی دوم آغاز شده است.[۲۲] تبیین هواکو از وجود چنین رابطه‌ای میان جنگ و این سه موج، این است که جنگ موجب فراهم آمدن بعضی از شرایط لازم برای ظهور این موج‌ها شده است. این شرایط را وی در چهار عنوان طبقه‌بندی می‌کند و مطالعهٔ خود را محدود به بررسی این چهار عنوان در رابطه با موج‌های مورد نظر می‌کند. در نهایت فرضیات وی در این مورد تأیید می‌شوند و وی نتیجه می‌گیرد که هر یک از موج‌های فیلم تنها هنگامی آغاز شده‌اند که چهار شرط ساختاری لازم برای آن‌ها فراهم آمده باشد. این شرط‌ها عبارت‌اند از: «۱. وجود کادر تعلیم دیده‌ای از تکنسین‌های فیلم، کارگردانان، فیلم‌برداران، تدوین‌گران، بازیگران و غیره؛ ۲. وجود اساس صنعت فیلم شامل استودیوها، لابراتوارها، فیلم خام و تجهیزات؛ ۳. وجود تشکیلاتی در صنعت فیلم که با ایدئولوژی موج فیلم آینده یا موافق باشد و یا آن را تحمل کند؛ ۴. وجود معیارها و جو سیاسی که یا با ایدئولوژی و سبک موج فیلم آینده موافق باشد و یا آن را تحمل کند.»[۲۳]

البته شرایط اول و دوم، درواقع زیر مجموعه یک شرط کلی‌تر هستند و آن توانایی ساخت فیلم است که به نظر امری بدیهی می‌رسد. اگر گروه تعلیم دیده‌ای نباشد و اگر صنعت وفن لازم مهیا نباشد، روشن است که فیلمی هم ساخته نخواهد شد؛ ضمن این‌که این دو شرط ارتباط معناداری با ظهور یا افول سبک خاص در فیلم‌سازی ندارند، بلکه تنها زمینه‌ساز تولید فیلم‌اند. این‌که فیلم تولید شده دارای چه سبکی باشد، به عواملی در ساخت اجتماعی بستگی دارد که فراتر از تأثیرات آگاهانه هنرمندان یا گروه تعلیم دیده و حتی وضعیت فنی فیلم در جامعه است. حتی شروط سوم و چهارم نیز که هواکو به عنوان شروط ساختاری برای پیدایش سبک عنوان کرده است، در مورد نوع سبک خاص و ویژگی‌های آن خاموش است و فقط اشاره می‌کند که سبکی که در حال پیدایش است با حصول شروط سوم و چهارم راحت‌تر می‌تواند گسترش یابد و ویژگی‌های خود را کامل کند. اما این‌که چگونه شرایط اجتماعی می‌توانند در مورد نوع سبک و ویژگی‌های متمایزکننده آن دخالت کنند، و حتی تعیین‌کننده باشند، توضیح قانع‌کننده‌ای نمی‌دهد.

اما چنین رابطه‌ای در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر و سینما حداقل در بعد نظری قابل بررسی است و نیازمند تحقیق و بررسی‌های میدانی و عملی است تا جزییات آن هرچه روشن‌تر شوند. تحلیلی که لوکاچ از جنبش مدرنیسم و آثار هنری معاصر آن ارائه داده، اگرچه در مورد ادبیات است، ولی نمونهٔ خوبی است از برقراری رابطهٔ میان ساخت اجتماعی در کلیت آن و سبک هنری ویژهٔ متأثر از این کلیت. لوکاچ در کتاب *معنای رئالیسم معاصر* دو مکتب رئالیسم و مدرنیسم را با هم مقایسه می‌کند و ریشهٔ اختلاف بین آن دو را در تعبیر هر یک از مسألهٔ انسان می‌داند. وی معتقد است در آثار نویسندگان مدرنیست بشر ذاتاً غیراجتماعی و ناتوان از برقراری روابط با سایر موجودات شده است. همین مفهوم از انسان است که مسألهٔ هرج ومرج را در جهان‌بینی این جنبش ایجاد می‌کند. این‌ها به دلیل نداشتن دورنمای اجتماعی بشر دوستانه، در جهان‌بینی هرج‌ومرج طلب شده‌اند و خود تصور هرج ومرج نیز نتیجهٔ احساس دلهره است. دلهره به نوبهٔ خود محصول تجربهٔ اجتماعی و خصوصاً تأثیر ساختمان اجتماعی امپریالیسم بر روشنفکران بورژواست. بنابراین از نظر لوکاچ آثار هنری مدرن، بازتاب شرایط اجتماعی دورهٔ سرمایه‌داری‌اند.[۲۴]

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، اسناد سبک‌های مختلف هنری به شرایط اجتماعی معاصرشان و ساختار جامعه، بابینش جامعه‌شناختی ممکن است؛ اگرچه برای این کار لازم است پیچیدگی‌های پدیدهٔ اجتماعی و چند بعدی بودن آثار هنری را نیز در نظر داشت و همان‌طور که لوکاچ نشان داده است، این روابط را باید در عمق بررسی کرد.

مخاطبان سینما

یکی از عناصر مهم ساخت ارتباطی در سینما عنصر مخاطب است. مخاطب در بسیاری موارد با نشان دادن واکنش نسبت به فیلم‌های مشاهده شده، در توفیق و یا عدم توفیق این فیلم‌ها تأثیر قاطع دارد. حتی در طرح‌ریزی ذهنی فیلم‌ساز مخاطب فعالانه حضور دارد و علایق و سلایق وی

مورد نظر است. این بدان معنا نیست که فیلم‌ساز دقیقاً مطابق با این علایق فیلم می‌سازد یا باید بسازد، بلکه حضور مخاطب در ذهن فیلم‌ساز بدین معناست که طرح‌ریزی فیلم، سبک، محتوای، فضا و حالت آن و بسیاری متغیرهای دیگر همواره تحت‌تأثیر شناخت فیلم‌ساز از مخاطب خود است. حال ممکن است وی بخواهد مخاطب خود را تأیید، رد و یا اصلاح کند؛ در هر صورت نقطهٔ شروع و معیار طرح ذهنی فیلم‌ساز یا حداقل یکی از عناصر مهم آن، مخاطب است.

هنر در تقابلی با جامعه‌شناسی به‌ناچار از برج عاج خود پایین آمد و در برابر ادعاهای جامعه‌شناسی سر تسلیم فرود آورد.

دو نوع اساسی فیلم که در طول تاریخ سینما شکل گرفته است، یعنی سینمای روایتگر یا داستانی و سینمای مستند یا هنری، به میزان زیادی متأثر از نقش مخاطب هستند. سینمای روایتگر به دنبال جلب تعداد بیش‌تری مخاطب، به ترفندها و شیوه‌هایی روی می‌آورد که با غرقه ساختن وی در فیلم و هدایت وی به سوی همذات پنداری با قهرمان فیلم یا با سایر شخصیت‌ها، مخاطب را به سوی خود جلب کند. مخاطب به هنگام تماشای فیلم‌های داستانی نیاز به تفکر خلاق ندارد، بلکه خود را به تمامی در اختیار فضا و داستان فیلم قرار می‌دهد و به فیلم اجازه می‌دهد به درون و به ناخودآگاه وی راه یابد و آن را متأثر سازد. به سبب همین نقش مخاطب است که این گونه فیلم‌ها در میان گروه‌های مختلف فرهنگی، سنی، جنسی، و طبقاتی از استقبال بیش‌تری برخوردارند.

در مقابل، فیلم‌های مستند یا هنری بیش‌تر با مخاطب خاص سروکار دارند یا این نوع مخاطب را هدف قرار می‌دهند. مخاطب فیلم غیر داستانگو فردی فعال است که تخیل خود را نیز در روند تماشا و درک فیلم به کار می‌گیرد و از لحاظ فرهنگ و به خصوص فرهنگ تصویری در سطح بالاتری نسبت به مخاطب عام قرار دارد. فیلم‌ساز هنری با چنین شناختی از مخاطب، می‌داند که می‌تواند از تصاویر انتزاعی‌تر و از روش‌های غیر کلیشه‌ای و ابتکاری و نمادهای نسبتاً خاص استفاده کند و مطمئن باشد که مخاطب وی قادر به درک آن‌ها خواهد بود و خواهد توانست با فیلم ارتباط برقرار کند.

بنابراین نقش مخاطب به عنوان یکی از عناصر مهم تشکیل‌دهندهٔ محیط فراگیر آثار هنری در تولید فیلم قابل تأمل است. شناخت مخاطب‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها در گروه‌های سنی، جنسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مختلف، می‌تواند چگونگی تأثیر ایشان را در فیلم روشن‌تر سازد. بنابراین شناخت مخاطبان و ویژگی‌های آن‌ها یکی از شاخه‌های جامعه‌شناسی سینما را تشکیل می‌دهد. این می‌تواند به شناخت و تبیین تأثیرات محیط اجتماعی بر سبک و محتوا یا مضامین فیلم‌ها کمک شایان توجهی کند. به دلیل اهمیت نقش مخاطب است که در سازمان‌های بزرگ سینمایی، امروزه تحقیقات و نظر سنجی‌های بسیاری در مورد مخاطب انجام می‌شود و نتایج آن در تولید فیلم مؤثر می‌افتند.

مسألهٔ دیگری که در مورد نقش مخاطب باید مورد توجه قرار گیرد، فعال یا منفعل بودن وی در برابر فیلم است. مخاطب به عنوان یکی از عناصر مهم ساخت ارتباطی سینما، فردی است با پشتوانه‌ای تاریخی، خانوادگی و اجتماعی؛ فردی که به علت حضور در جامعه و عضویت خواسته یا ناخواسته در گروه‌های اجتماعی، و همچنین به دلیل قرار گرفتن در یک موقعیت اجتماعی خاص که از سرگذشت فردی وی ناشی می‌شود، دارای جهان‌بینی و طرز تفکر ویژهٔ خود است. مخاطب از پایگاه اجتماعی‌ای که در آن قرار دارد و از دیدگاه جهان‌بینی مرتبط با آن پایگاه، با فیلم مواجه می‌شود و آن را ادراک می‌کند. از این جهت نقش مخاطب بر خلاف تصور ممکن، نقشی فعال است و همین فعالیت ذهنی مخاطب به هنگام تماشای فیلم است که می‌تواند موجبات برداشت‌ها و تفسیرهای بسیار متفاوتی از فیلم را فراهم آورد؛ برداشت‌هایی که گاه ممکن است حتی به مخیلهٔ فیلم‌ساز نیز خطور نکرده باشند. پایگاه مخاطب که در

جامعه‌شناسی هنر از آن به چشم‌انداز تعبیر می‌شود و تفاوت تفسیرهای ناشی از آن یکی از علل توفیق یا عدم توفیق فیلم است.

یک فیلم ممکن است در زمان تولید خود نتواند مخاطب زیادی را جلب کند، ولی سال‌ها بعد هنگامی که به نظر می‌رسد نوبت فراموشی آن فرا رسیده است، ناگهان با یک پخش مجدد، چه بسا مخاطب‌های زیادی را متوجه خود سازد. و یا برعکس فیلمی می‌تواند در ابتدا با استقبال شایان توجه از نظر تعداد مواجه شود ولی به زودی همچون برقی که در یک لحظه می‌درخشد و ناپدید می‌شود به بوتهٔ فراموشی سپرده شود، و بالاخره یک فیلم ممکن است مراحل نوسانی موفق و ناموفق را پشت سر گذارد و حتی بازسازی شود و در قالب‌های جدیدتر نیز به زندگی و حیات خود ادامه دهد. در همهٔ این تحولات نقش مخاطب از عوامل مهم است، اگرچه عوامل دیگری چون تغییر شرایط اجتماعی و سیاست فرهنگی نیز در آن دخالت دارند.

بااین بحث مسألهٔ دریافت آثار هنری و سینمایی و نقش ویژگی‌های خاص مخاطب در آن مطرح می‌شود. مخاطب می‌تواند تحلیل‌گر و منتقد فیلم، یعنی مخاطب خاص باشد، یا مخاطب عادی که هیچ تلاشی در جهت تحلیل فیلم نمی‌کند. هم مخاطب خاص و هم مخاطب نیز ممکن است از افرادی باشند که از لحاظ سطح فرهنگ و ادراک هنری و بسیاری ویژگی‌های دیگر، در طول یک طیف قرار بگیرند. به همین علت نیز برداشت‌های بسیار متعدد و مختلفی از فیلم قابل تصور است.

همان‌طور که جانت ولف از قول هائورن نقل می‌کند «اثر را نمی‌توان همچون هستی ثابت و تغییر ناپذیر دریافت یا ارزیابی کرد، زیرا درک و ارزیابی به تناسب دریافت و ادراک مختلف مخاطبان مختلف تغییر می‌کند.»[۲۵] در حقیقت دریافت اثر هنری همواره متضمن یک نوع بازآفرینی آن اثر است. این بازآفرینی همان‌طور که جانت ولف می‌گوید: «ناشی از سرشت چند مفهومه یا چند معنای نوشته‌ها، نقاشی‌ها و همهٔ فراورده‌های فرهنگی است . رمزهای گوناگونی که تشکیل دهندهٔ پیام‌های فرهنگی پیچیده‌اند و تفسیرها و برداشت‌های متنوعی در آن‌ها می‌گنجند.»[۲۶]

بنابراین مخاطب در دو زمینهٔ کلی می‌تواند تأثیرات جامعه‌شناختی خود را برروی آثار هنری اعمال کند؛ اول با حضور در ذهن هنرمند در مرحلهٔ خلق آثار هنری و دوم به هنگام دریافت و درک آن‌ها. در مورد اول به عنوان مثال نویسندهٔ کتاب *سینمای ایران*... از تأثیر جوان بودن مخاطب سینمای ایران در قبل از انقلاب بر پایین بودن سطح فرهنگ فیلم ایرانی که با اصطلاح فیلمفارسی از آن یاد کرده است، سخن می‌گوید. وی می‌گوید آمار نشان می‌دهد که از همان سال‌های تأسیس سینما در ایران، افراد بین پانزده تا بیست‌وپنج سال بیش از سایر گروه‌های سنی علاقه‌مند به سینما بوده‌اند. وی ادامه می‌دهد که جوانان به واسطهٔ مشغلهٔ کمتر، کنجکاوی طبیعی و دامنه دادن به عواطف پر غلیان و رویاهای خود، همواره بالاترین درصد سینماروها را در ایران تشکیل داده‌اند. بر مبنای تحقیقی که در سال ۱۳۴۵ در بارهٔ جوانان پایتخت صورت گرفت و درکتاب یاد شده آمده است ۸۹ درصد آنان به سینما به عنوان تفریحی سالم نظر داشتند.

نویسنده سپس نتیجه می‌گیرد که «ذوق و استعداد نیروی جوان که در جوامع عقب مانده به واسطهٔ آثار فرهنگ مسلط، که در تکذیب واقعیت می‌توان آن را خلاصه کرد، سرکوب و به کژراه کشانده می‌شود، کمتر به سوی مسایل اجتماعی و فرهنگی سوق می‌یابند، و در بهترین حالت به موضوع‌های سرگرم‌کننده و تفریحی گرایش دارند. در این جوامع جوانان از لحاظ سیاسی و فرهنگی عموماً نامتوقع و ساده‌پسند می‌مانند و نمی‌خواهند ـ یا نمی‌توانند ـ به مسایل ژرف و بغرنج زندگی عمومی بیندیشند. حاصل آنکه در وضعیتی که مغز نسل جوان با مفاهیم وهمی، افسانه‌وار و منحط پر می‌شود، طبیعی است که سینمایی از نوع فیلمفارسی و فیلم‌های پرحادثهٔ غربی و اروپایی آن‌ها را رضامند سازد.»[۲۷]

پس از انقلاب اگرچه هدف برنامه‌ریزان، خانوادگی کردن محیط سینما بوده است اما به گفتهٔ نویسندهٔ کتاب یاد شده، هم این جوانان و به خصوص پسران جوان هستند که

بیش‌ترین سینماروها را تشکیل می‌دهند. با وجود این نسبت آن‌ها در مقایسه با قبل از انقلاب کاهش یافته است به طوری که تحقیق انجام شده در سال ۶۲ معلوم می‌دارد که فقط ۶۸ درصد جوانان به سینما علاقه دارند؛ یعنی به مراتب کمتر از درصد جوانانی با همین حدنصاب که به طور معمول و متداول در یک دههٔ قبل از انقلاب به سینما می‌رفتند.

همین بررسی نشان می‌دهد که ۴۵ درصد جوانان خواهان فیلم‌های انقلابی، ۳۹ درصد، خنده‌دار ... و ۹ درصد، اجتماعی انتقادی هستند. نویسنده چنین نتیجه می‌گیرد: «این‌که فقط ۹ درصد از ۶۸ درصد علاقه‌مندان به سینما (یعنی کمترین درصد سینماروهای جوان) به فیلم‌های اجتماعی و انتقادی گرایش دارند، بیانگر چه چیزی جز این می‌تواند باشد که سطح فرهنگی و معرفت اجتماعی جوانان ما به آن‌ها بیش از این اجازهٔ درک مسایل اجتماعی و اقتصادی را نمی‌دهد و سینمایی با این مضمون هنوز در ایران زبان گویای خود را نیافته است.»[۲۸]

تأثیر جوانان و فرهنگ آن‌ها را در پیدا شدن ویژگی‌ای در فیلم‌های ایرانی که از آن با عنوان فیلمفارسی یاد می‌شود، تنها می‌توان به عنوان یکی از عوامل مؤثر بر شکل‌گیری این سینما در ایران دانست (البته اگر تحلیل کتاب یاد شده از این مسأله مقبول باشد) مسلماً عوامل دیگری نیز چون سانسور و ممیزی فیلم و ملاحظات گیشه‌ای فیلم‌سازان و بسیاری عوامل دیگر به طور کلی در به وجود آمدن چنین سینمایی دخالت داشته‌اند. اما آنچه در این قسمت مورد نظر است نقش مخاطب حاضر در ذهن هنرمند است که با مثال بالا روشن می‌شود. فیلم‌سازان و کارگردانان سینما با توجه به جوان بودن اکثریت مخاطب‌های خود و نیاز به جلب هرچه بیش‌تر آن‌ها ویژگی‌هایی را در فیلم‌های خود وارد کردند که نتیجهٔ آن پیدایی فیلمفارسی به معنای فیلمی با کیفیت فرهنگی پایین و سطحی است.

در مورد تأثیر و نقش مخاطب در دریافت آثار هنری و سینمایی مسأله از جهتی متفاوت و از جهتی مشابه است. به عنوان مثال مخاطب‌های بالقوهٔ فیلمفارسی، بسیاری از معاصران فیلم‌ها که سطح فرهنگی و میزان تحصیلات و آگاهی اجتماعی بالاتری نسبت به جوانان مذکور در بالا داشتند، یا اصلاً به تماشای این‌گونه فیلم‌ها نمی‌رفتند و یا اگر هم فیلم‌ها را می‌دیدند ارزش کمی برای آن‌ها قایل می‌شدند. درحالی که در مقایسه با همین گروه مخاطب، جوانان فیلم‌ها را می‌پسندیدند و از آن‌ها استقبال می‌کردند. ملاحظه می‌شود که در مرحلهٔ دریافت نیز مخاطب نقش دارد و ارزش زیباشناسانه و هنری فیلم‌ها رابه شیوه‌های گوناگون به قضاوت می‌نشیند.

نقش مخاطب را در تفسیر آثار هنری از یک جنبهٔ دیگر هم می‌توان مورد توجه قرار داد. ممکن است یک فیلم را آدم‌هایی با عقاید گوناگون و از پایگاه‌های اجتماعی مختلف ببینند و بپسندند، ولی نکتهٔ جالب توجه این است که همهٔ این آدم‌ها نه به یک دلیل واحد، بلکه هر کدام به دلایل مخصوص به خود از اثر لذت می‌برند. ممکن است شخصیت‌های مختلفی در فیلم باشند که گروه‌های مختلف مخاطب‌ها با همانندسازی با آن‌ها با فیلم رابطه برقرار کنند و آن را بپسندند. به عنوان مثال فیلم *آژانس شیشه‌ای* ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا از چنین ویژگی‌ای برخوردار بود. این فیلم انباشته از شخصیت‌های خاکستری‌ای بود که هر کدام در برخی مواقع برحق بودند. به همین علت در زمان اکران فیلم، انبوه تماشاگران با تیپ‌های مختلف قابل مشاهده بودند که با چشمان نمناک، که نشانه متأثر شدن از فیلم بود، سالن سینما را ترک می‌کردند. در این‌جا اگرچه فیلم این قابلیت را داشت که چند بعدی باشد اما مخاطب‌ها نیز، با وجود برخاستن از پایگاه‌ها و موقعیت‌های مختلف اجتماعی، توانسته بودند به دلایل مختلف به یک احساس مشترک دست یابند و موجب موفقیت فیلم شوند.

سیاست‌های فرهنگی و سینما

یکی دیگر از عوامل مهمی که از جانب جامعه بر سینما تأثیر می‌گذارد، سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی است. این سیاست‌ها معمولاً به دو گروه سلبی و ایجابی قابل طبقه‌بندی هستند. سیاست‌های سلبی آن‌هایی است که نوع خاصی از فیلم یا موضوعات ویژه و یا تصاویر معینی را

نفی می‌کنند و برای جلوگیری از ظهور آن‌ها در عرصهٔ هنر در قالب قانون و مقررات اجتماعی عرضه می‌شوند. از آن‌جا که هنر تا وقتی به دست مخاطب خود نرسیده و توسط وی ادراک نشده است در حقیقت ناتمام است، سیاست‌های سلبی در تغییر ساختار هنری جامعه مؤثر واقع می‌شوند.

این سیاست‌ها حتی می‌توانند موجب حذف برخی از اشکال هنری از عرصهٔ اجتماع شوند؛ و از طرف دیگر راه را برای گسترش هرچه بیش‌تر برخی دیگر بگشایند. از همین جنبه است که سیاست‌های ایجابی مطرح می‌شوند. در سیاست‌های ایجابی عمداً برخی از انواع فیلم، موضوعات خاص و حتی تصاویر معینی تشویق و ترویج می‌شوند و فیلم‌های مورد قبول از جهات مختلف مورد حمایت قرار می‌گیرند. عمده‌ترین نوع این حمایت نیز حمایت اقتصادی و مالی است که خود موجب می‌شود فیلم‌سازان سرمایه و وسایل و امکانات کافی برای پرداختن به نوع فیلم‌های مورد نظر سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان فرهنگی یک جامعه داشته باشند. همین مسأله باعث می‌شود که در ساختار هنری یک جامعه و به‌خصوص در فیلم و سینما وزن برخی از موضوعات و مضامین بسیار سنگین‌تر از برخی دیگر باشد، برخی سبک‌ها مجال ظهور پیدا نکنند و یا برخی در عرصهٔ سینما یکه‌تازی کنند.

بنابراین شیوع و غلبهٔ سبک خاصی در فیلم‌سازی و رواج موضوعات و مضامین خاص همه و همه متأثر از سیاست‌های کلان فرهنگی جامعه است و مشاهده می‌شود که از این مسیر نیز چگونه هنر تأثیرات اجتماعی را می‌پذیرد و به حیات خود ادامه می‌دهد.

نکتهٔ قابل ذکر دیگر این است که در عرصهٔ آشکار اجتماع آنچه از آثار هنری قابل مشاهده است و به سختی متأثر از سیاست‌های فرهنگی است، درواقع همهٔ آن چیزی نیست که وجود دارد. همان‌طور که در مورد همهٔ هنرها نیز صادق است. در مورد فیلم هم هستند فیلم‌سازانی که برخلاف جریان آب شنا می‌کنند و با استفاده از سرمایه‌های خصوصی و فردی به ساختن فیلم‌هایی با معیارهای مورد قبول خود اقدام می‌کنند. اگرچه در حوزهٔ دریافت هنری ممکن است مجال ظهور نیابند، ولی به صورت امکان‌هایی در برابر وضعیت موجود، همواره وجود دارند و در صورت هرگونه تغییر موافق در شرایط اجتماعی معاصرشان ممکن است نقش خود را ایفا کنند و از لایه‌های زیرین ساخت هنری جامعه به لایه‌های بالایی و آشکار آن تغییر مکان دهند. آنچه از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر مهم است این است که یک چنین مثالی نشان‌دهد که سیاست‌های فرهنگی نه در تولید هنر، بلکه در مرحلهٔ دریافت آثار هنری نقش اساسی بازی می‌کنند. سیاست‌های فرهنگی دریافت بعضی آثار هنری را مانع می‌شوند و بعضی را تسریع می‌کنند، اما جامعه‌شناسی هنر نشان می‌دهد که چگونه در یک وضعیت هنری حضور و وجود انواع و اقسام سبک‌ها و مضامین هنری در کنار یکدیگر قابل تصور و عملی است و در عین‌حال غلبهٔ برخی از آن‌ها به دلایل مختلف، می‌تواند سرنخی باشد برای تبیین شرایط اجتماعی و سیاست‌های فرهنگی موجود جامعه.

به عنوان مثال همان‌طور که نویسندهٔ کتاب *سینمای ایران*.... می‌گوید عواملی چون تغییراتی که در فیلم‌ها پس از انقلاب به عمل آمد و سخت‌گیری بیش‌تر در تصویب فیلم‌نامه‌ها، نظارت بر ورود و نمایش فیلم‌های خارجی و اعمال سیاست‌های ممیزی باعث شد که در تعداد سینماروهای کشور و سلیقهٔ آن‌ها تغییرات محسوسی ایجاد شود. نتیجه‌ای که از اوضاع جدید حاصل می‌شود این است که «مضمون فیلم‌هایی که در ایران تهیه می‌شوند و فیلم‌های خارجی که پس از تغییر و تبدیل‌های بسیار به نمایش در می‌آیند و فضای عمدهٔ نمایش فیلم، هیچ کدام برای خانواده‌ها رضایت بخش نیستند و علاقه‌ای را در آن‌ها برنمی‌انگیزد.»[۲۹]

از طرف دیگر برخی از سیاست‌های سلبی می‌توانند موجب شوند که تغییرات خاصی در فیلم‌سازی به وجود آیند. به عنوان مثال سیاست جلوگیری از نمایش فیلم خارجی در سینماهای ایران، یکی از عوامل مهمی بود که به گسترش کمی و در برخی موارد کیفی آثار سینمایی ایرانی انجامید. همچنین منع موضوعات غیراخلاقی از یک طرف منجر به

روی آوردن فیلم‌سازان به موضوعات ویژهٔ انسانی شد که همین امر موجبات موفقیت بسیاری از آن‌ها را در جشنواره‌های مختلف خارجی فراهم ساخت. در همین رابطه برخی از فیلم‌سازان هم خود را متوجهٔ موضوعاتی ساختند که هیچ برخوردی با خط قرمزهای ممیزی فیلم نداشته باشند؛ فیلم‌های مستند و موفق فیلم‌سازانی چون کیارستمی نمونهٔ این گرایش جدید به سینماست. اگرچه از لحاظ تکنیک و فن سینمای ایران به پای سینماهای تجملی غرب نمی‌رسد، ولی این ضعف خود را در ارائهٔ موضوعات انسانی و فراموش شده در غرب جبران کرده است. از زاویهٔ دید جامعه‌شناسی هنر همهٔ این موارد قابل بررسی و مطالعه‌اند.

اثرات سینما

آخرین مسأله‌ای که در رابطهٔ جامعه با سینما قابل طرح است اثراتی است که سینما می‌تواند در جامعه داشته باشد یا دارد. اگرچه در جامعه‌شناسی سینما این تأثیرات وجودی هر جامعه در آثار سینمایی و نحوهٔ شکل‌گیری و گسترش و تداوم آن‌هاست که بررسی می‌شوند ولی در یک دید جامع و کل‌نگر نمی‌توان از اثرات متقابل سینما در جامعه چشم‌پوشی کرد. اگرچه سینما به واسطه‌های چندی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، از جامعه تأثیر می‌پذیرد، ولی فیلم خود نیز وقتی پا به عرصهٔ حیات می‌گذارد وجود مستقلی پیدا می‌کند که به نوبهٔ خود می‌تواند تأثیرات کم‌وبیش مهمی، بسته به اهمیت و ارزش زیباشناختی فیلم، در جامعهٔ معاصرش یا در جامعهٔ جهانی بر جای گذارد.

این‌که آیا هنر و سینما می‌تواند تأثیر تعیین‌کننده‌ای در جامعه بگذارد تا حدی که مسیر تحولات اجتماعی را تغییر یا به این تحولات طبیعت و شتاب بیش‌تری بخشد و یا در برخی مواقع از سرعت آن‌ها بکاهد و برخی تحولات را نیز مانع شود، همواره محل بحث و گفتگو بوده است. اما نکتهٔ مهمی که در این زمینه می‌تواند به روشن شدن مطلب کمک کند، این است که اگر هنر و فیلم تأثیرات تعیین کننده‌ای نداشتند، سیاست‌گذاران جامعه به سمت منع برخی و تشویق برخی دیگر و سرمایه‌گذاری‌ها کوچک و بزرگ اجتماعی متمایل نمی‌شدند. همین که دولت‌ها و حکومت‌های مختلف به وفور از هنر و آثار هنری برای تبلیغ و ترویج آیین‌های مورد نظر خود استفاده کنند، نشان دهندهٔ تأثیر هنر است و در این میان سینما به علت ویژگی‌های خاص خود حتی می‌تواند تأثیرات بیش‌تری را نسبت به سایر رسانه‌ها داشته باشد.

گفته می‌شود که «تودهٔ مردم آلمان به وسیلهٔ سه فیلم از لحاظ روحی و فکری آمادهٔ پذیرش نابودی دسته جمعی یهودیان شدند.»[۳۰] این فیلم‌ها عبارت‌اند از *خانواده روتچیلد* که در آن «عده‌ای یهودی رباخوار با توطئه‌چینی در جهت سود و منفعت مالی خود باعث شکست ناپلئون شدند.»؛ فیلم *یهودی جاسوس* که در آن «یک یهودی پول‌پرست طبق دستور اربابش که یک دوک قرون وسطایی بود مرتکب کارهای پست و شرارت‌آمیزی می‌شد»، و فیلم *یهودی ابدی*، فیلم مستندی که در آن «مردم به زور از خانه‌هایشان بیرون رانده و در مناطق کثیف و غیرقابل سکونت محبوس می‌شدند. آن‌ها از فرط بی‌غذایی و گرسنگی فاصلهٔ چندانی با مرگ نداشتند و بعد علناً تبلیغ شد که عوامل مطلوب و تبهکار بایستی نابود شوند تا خلوص و پاکی نژاد شمالی حفظ شود.»[۳۱]

البته لازم به توضیح است که نقش سینما به عنوان یکی از رسانه‌های جمعی در شرایط مختلف اجتماعی متفاوت است، و این‌که تنها سینما عامل یا حتی عامل اصلی تحول اجتماعی قلمداد شود، نگاهی ساده‌انگارانه بیش نیست. شرایط جامعهٔ دوران سلطهٔ نازیسم که در آن دیکتاتوری، اختناق و سیاست‌های مختلف تشویقی برای موافقان و تنبیهی برای مخالفان نازیسم حاکم بود، زمینه‌ساز چنین تأثیری برای سینما شد. درواقع تأثیر سینما را عوامل محیطی و پیرامونی آن تشدید کردند و در شرایط اجتماعی متفاوت ممکن بود سینما تأثیرات متفاوت دیگری را به ارمغان آورد.

اما از طرف دیگر موضوع تأثیر سینما نیز، اگرچه نه به عنوان تنها عامل، بلکه به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار قابل انکار نیست. این تأثیر نزد برخی آن‌قدر مهم است که اصولاً سینما

را با سیاست همراه می‌دانند. هدف سینمای هالیوود به عقیدهٔ ایشان «از ابتدا پیروزی و تداوم نوعی ایدئولوژی خاص بود... که در آن هدف‌ها و منافع سرمایه‌داری محفوظ و ملحوظ مانده است.»[۳۲]

به همین دلیل است که در سینمای هالیوود می‌بینیم «قهرمان فیلم که معمولاً یک امریکایی شریف و اصیل و مبارز است به عنوان نجات دهنده و مشکل‌گشای گروهی دیگر (افراد سایر کشورها) وارد گود می‌شود و پایان خوشی به ماجرا می‌دهد.» از طرف دیگر «آدم‌های بد و شرور فیلم نیز معمولاً از کشورهای چین، ژاپن ، هند و کشورهای شرقی به طور کلی هستند که همواره پلیدترین اعمال غیرانسانی را مرتکب می‌شوند.»[۳۳]

سینمای هالیوود سینمای غالب جهان است و فیلم‌های ساختهٔ آن در اقصا نقاط دنیا به نمایش درمی‌آیند. حال می‌شود تصور کرد که با ویژگی‌های مذکور در این فیلم‌ها چگونه تصور مردم دنیا از امریکایی و از خودشان ساخته می‌شود و با نگاه کردن خودشان از دریچهٔ چشم امریکایی‌ها خود را آدم‌هایی ضعیف، حقیر و پست می‌بینند. البته از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر تأثیر این سینما در جوامع مختلف و در سطوح فرهنگی متفاوت نیز نمی‌تواند یکسان باشد و این موضوع با توجه به نقش مخاطب که پیش‌تر به آن اشاره رفت، قابل مطالعه و بررسی است.

نتیجه

مطالعات جامعه‌شناسی هنر به طورکلی در دو حوزهٔ مطالعات توصیفی و مطالعات علّی قابل انجام هستند. در مطالعات توصیفی سخن از چگونگی حضور هنرمندان و آثار هنری در جامعه و ویژگی‌های اجتماعی یا جامعه‌شناختی هنر است. درحالی که در مطالعات علّی هدف مطالعه یافتن رابطهٔ علت و معلولی میان هنر و جامعه است. جامعه‌شناسی هنر در سطح مطالعات توصیفی به حوزهٔ «مطالعات فرهنگی» و در سطح مطالعات علّی به حوزهٔ «جامعه‌شناسی معرفت» نزدیک می‌گردد. در عین حال جامعه‌شناسی هنر به علت ویژگی‌های خاص هنر، استقلال نسبی خود از هر دو حوزهٔ فوق را حفظ می‌کند و به عنوان یک حوزهٔ نظری مستقل در جامعه‌شناسی حرف‌های زیادی برای گفتن دارد.

جامعه‌شناسی هنر در حوزهٔ مطالعات علّی و نظری، در مورد هنر به طور کلی به بحث می‌پردازد و ارتباط آن را با جامعه بررسی می‌کند. اما به هنگام ورود به محدودهٔ هنر خاص همچون سینما برای بررسی صحت و سقم نظریه‌های کلی نیاز به انجام مطالعات توصیفی ویژهٔ آن وجود خواهد داشت. از آن‌جا که هنرها به واسطهٔ ویژگی‌های کلی هنر، با هم مشابه و به واسطهٔ ویژگی‌های خاص هر یک از هنرها از هم متمایز می‌شوند، مطالعات توصیفی به شناخت و تجزیه و تحلیل این ویژگی‌های خاص هنرها در رابطه با جامعهٔ معاصرشان بسیار راه‌گشا هستند.

در مقالهٔ حاضر انواع مطالعهٔ توصیفی جامعه‌شناختی دربارهٔ هنر سینما در حد معرفی طرح شدند. همچنین تأکید شد که برای دستیابی به نتایج کلی لازم است تحقیقات جامعه‌شناختی گوناگون در هر یک از این حوزه‌ها به صورت میدانی و عملی به انجام رسد. با این کار می‌توان، در کنار به دست آوردن شناخت کامل‌تری از هنر سینما و ویژگی‌های جامعه‌شناختی آن، از نتایج تحقیقات در بررسی نظریات علمی و جرح و تعدیل آن‌ها استفاده کرد.

بررسی در احوال هنرمندان سینما، مطالعه و تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی، بررسی و شناخت مخاطبان سینما، توجه به تأثیر سیاست‌های فرهنگی و همچنین مطالعهٔ تأثیرات سینما از جملهٔ مهم‌ترین مطالعات توصیفی سینماست که در مقالهٔ حاضر به آن‌ها پرداختیم. در مورد هنرمندان سینما از تأثیر تعلق هنرمند به یک طبقهٔ اجتماعی خاص در اثر هنری و همچنین نقش شرایط وجودی و جامعه‌شناختی در هنرمند شدن افراد سخن رفت، اگرچه بر لزوم توجه به استعداد ویژهٔ هنرمند در خلق اثر هنری نیز تأکید شد.

در مورد آثار سینمایی از نقد درون نگر و نقد برون‌نگر گفتگو شد و با تأکید بر نقش نقد برون‌نگر در بررسی آثار سینمایی

روشن شد که چگونه یک اثر هنری ممکن است آیینهٔ تمام‌نما و معرف صادق جامعهٔ معاصر خود باشد و ویژگی‌هایی از جامعه راکه معمولاً درکتب تاریخ رسمی از قلم افتاده‌اند منعکس کند.

همچنین در بحث از مخاطبان سینما نقش اساسی مخاطب در شکل‌گیری، ظهور و یا افول سبک‌ها و مضامین مختلف در فیلم‌های سینمایی بررسی و از طرف دیگر نقش مخاطب در آفرینش معنا و به نوعی بازآفرینی اثر هنری توضیح داده شد. نقش سیاست‌های فرهنگی در گسترش و یا افول سبک‌ها و موضوعات سینمایی از دو جنبهٔ سیاست‌های سلبی و سیاست‌های ایجابی بیان شد و بالاخره در باب اثرات سینما در جامعه از ابعاد مختلف سخن رفت.

البته اثرات سینما را نمی‌توان بدون ارتباط با سایر عوامل ذکر شده و در خلأ بررسی کرد. این تأثیرات همواره در برخورد با تأثیرات جانبی محیط می‌توانند تشدید شوند و یا برعکس، تخفیف یابند. اگرچه اندازه‌گیری تأثیرات سینما بسیار دشوار است، ولی با در کنار هم قرار دادن قراین و شواهدی می‌توان حداقل بر وجود این تأثیرات آگاهی یافت و بدین سان راه را برای گسترش انواع روش تحقیق که محقق را قادر به اندازه‌گیری میزان تأثیرات سازند، باز کرد.

در این مقاله تنها در مورد مطالعات توصیفی در حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما سخن رفت. نوع مطالعات علّی در جامعه‌شناسی هنر خود بحث جداگانه و مستقلی می‌طلبد که از عهدهٔ این مقال خارج است. درحالی که نویسنده معترف است که در همین حوزهٔ توصیفی نیز هنوز مباحث بسیاری قابل بحث و بررسی هستند و بنابراین مقالهٔ حاضر تنها به عنوان فتح بابی در این زمینه می‌تواند مطرح باشد و باب گفتگو در این حوزه همچنان گشوده است. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ برای مطالعهٔ بیش‌تر رجوع شود به : توسلی، غلامعباس: ***نظریه‌های جامعه‌شناسی***، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌های (سمت) ۱۳۷۰. و نیز: آرون، ریمون: ***مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی*** ، ترجمهٔ باقر پرهام، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۶.

۲ ـ برای مطالعه بیش‌تر رجوع شود به:

Hegel, G.E.F.: Hegel's Introduction to Aesthetics, London, Oxford University Press:1975

۳ ـ گیدنز، آنتونی: ***جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ منوچهر صبوری، نشر نی، ۱۳۷۶.

4. Gurvitch, G: "The Sociology of Theater", in Burns, E.& Burns, .,Sociology of Literature and Drama, Middlesex, Penguin, 1973.

5. Ibid,p.76.

۶ ـ برای مطالعه بیش‌تر رجوع شود به : ولف، جانت: ***تولید اجتماعی هنر***، ترجمهٔ نیره توکلی، نشر مرکز، ۱۳۷۶.

۷ ـ برای مطالعه بیش‌تر رجوع شود به:

Goldmann,L.:"Genetic Structuralism in Sociology Literature". in Burns, E. & Burns,T.,Ibid.

۸ ـ زی‌باربو،؟ در شیروانلو، فیروز: «گستره و محدوده جامعه‌شناسی هنر»، توس: ۱۳۵۵.

9.Hauser,A:"The Sociology of Art", Routledge & Kegan Paul, London:1982(p.3).

۱۰ ـ ولف، جانت؛ همان، ص ۵۲.

۱۱ ـ همان، ص ۵۴.

۱۲ ـ همان.

۱۳ ـ برای مطالعهٔ بیش‌تر رجوع شود به : حیدری؛ غلام ***سینمای ایران، برداشت ناتمام***، چکامه، ۱۳۷۰.

۱۴ ـ همان، ص ۲۷۳.

۱۵ ـ همان.

۱۶ ـ برای مطالعهٔ بیش‌تر رجوع شود به : جینکز، ویلیام؛ ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، انتشارات سروش، ۱۳۶۴.

۱۷ ـ به نقل از: ***همان***، ص ۱۷۱.

۱۸ ـ همان.

۱۹ ـ هواکو، جرج: ***جامعه‌شناسی سینما***، ترجمه بهروز تورانی، نشر آینه، ۱۳۶۱.

۲۰ ـ همان،ص ۸.

۲۱ ـ همان، ص ۱۹.

۲۲ ـ همان، ص ۲۷.

۲۳ ـ همان.

۲۴ ـ برای مطالعهٔ بیش‌تر رجوع شود به : لوکاچ، گئورگ؛ ***معنای رئالیسم معاصر***، ترجمهٔ فریبرز سعادت، نیل، ۱۳۴۹.
۲۵ ـ ولف، جانت، همان، ص ۱۳۶.
۲۶ ـ همان.
۲۷ ـ حیدری، غلام، همان، ص ۲۶.
۲۸ ـ همان، ص ۳۲.
۲۹ ـ همان، ص ۳.
۳۰ ـ علوی طباطبایی، ابوالحسن؛ ***ایدئولوژی سیاسی و نیروی تبلیغاتی در سینما***، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا، ص ۱۰.
۳۱ ـ همان.
۳۲ ـ همان، ص ۱۱.
۳۳ ـ همان، ص ۱۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی