مقدمه مترجم

رابطه کلی گفتمان جامعه‌شناختی با سینما را نمی‌توان صرفا رابطه‌ای بر مبنـای تأمـل یکسـویه بـه‌شـمار آورد: بدین‌معنا که تأمل جامعه‌شناختی در مورد سینما، بسادگی، در کنار چنین رهیافتی به سایر پدیده‌های اجتماعی ـ و سایر هنرها ـ قرار نمی‌گیرد؛ در اینجا ما با چیزی بیش از این سروکار داریم. هر چنـد کـه امکـان دارد ایـن سخن در بدو امر بدیهی به نظر برسد، باید به این مسأله توجه داشت که رابطه سینما با جامعه‌ای که فیلمها در بستر آن شکل می‌گیرند رابطه‌ای یکسویه، گزینشی و فرعی نیست. سینما همواره تا حـدی سرشـتی اجتمـاعی دارد. در این زمینه، توجه به نحوه شکل‌گیری تاریخی سینما به عنوان یک نهاد اجتماعی می‌تواند بسیار روشنگر باشد. تقارن تاریخی این پدیده با فرایند مدرنیزاسیون (شکل‌گیری کلان‌شـهر) و از سـوی دیگـر، بـا پـاگیری و حدّت و شدت فرایند صنعتی‌شدن، امری اتفاقی نیست. غالبا گفته می‌شود که قابلیت فنّاوری که در انتهای قرن نوزدهم به وجود آمده بود، امکان شکل‌گیری سینما را فراهم ساخت. این سخن البتـه اشـتباه نیسـت. امـا ایـن فرایند را نباید یک رابطه علت و معلولی یکطرفه دانست؛ در این زمینه، توجه به هستی تـاریخی فنّـاوری امـری ضروری است. رابطه سینما با فنّاوری و همچنین با شکل‌گیری کلان شـهر و مفهـوم جامعـه تـوده‌ای رابطـه‌ای ارگانیک است. جریانات تاریخی و اجتماعی را باید در کلیّت[1] آنها درک کرد. شکل‌گیری سینما در کلیتی صورت می‌پذیرد که پیشاپیش حاوی ابعاد و عناصر دیگری نیز هست. هرگونه تحلیلی که در این زمینه صـورت گیـرد، باید تحلیلی باواسطه و کل‌نگر باشد. هر یک از ابعاد اجتماعی یک دوران تاریخی را که درنظر بگیریم، ضرورتا به دیگر ابعاد و برساخته‌های آن عصر نیز می‌رسیم.

پس از پاگیری و بازشناسی سینما به عنوان نهادی اجتماعی، گفتمانهای ملازم آن نیز شکل گرفت. در این میان جامعه‌شناسی سینما، یا به طور کلـی‌تـر، تفکـر جامعـه‌نگـر راجـع بـه سـینما، چـون رشـته‌ای ترکیبـی، میان‌رشته‌ای و تخصصی‌تر بود بتدریج و با فراز و فرودهای بیشتری جای خود را در زمینه متون نظـری سـینما پیدا کرد. در حال حاضر با انبوهی از این‌گونه متون مواجهیم. اگر بخواهیم بـه نحـوی بسـیار اجمـالی ـ و بنابـه اقتضای بحثمان ـ رهیافتهای مختلفی را که در این زمینه وجود دارد در یک طیف کلی جای دهیم، مـی‌تـوانیم بگوییم در یک سَر این طیف متون و نظریه‌پردازانی جای می‌گیرند که براساس نظریـات و پیشفرضـهای بنیـانی خود، موضعی بسیار نقادانه و منفی نسبت به سینما اتخاذ می‌کننـد و آن را ـ در کنـار بسـیاری از پدیـده‌هـای رسانه‌ای دیگر ـ به عنوان نهادی که اساسا نقشی انفعالی، ایـدئولوژیک و سـرکوبگر دارد، رد مـی‌کننـد(1) و در سوی دیگر این طیف، نظریه‌پردازانی قرار می‌گیرند که سینما را صرفا براساس واقعیت بالفعـل آن و نقشـی کـه عملاً در جامعه برعهده دارد تحلیل می‌کنند و بیشتر به نحوه عملکرد سینما به عنوان نهادی اجتماعی در کنـار سایر نهادهای اجتماعی می‌پردازند.(2)

در برابر این حجم متون و دیدگاههایی که بدانها اشاره شد، می‌توان گفت که ما در ایران، کم و بیش، با یک فقدان کامل در این زمینه مواجهیم. تعداد متون ترجمه‌شده‌ای که در این زمینه وجود دارد، انگشت‌شمار است و عملاً متن تألیفی قابل اعتنایی نیز در این‌باره به چشم نمی‌خورد. حال باید دید که کتاب حاضر در این میان چه

[1] . totality

جایگاهی می‌تواند داشته باشد.

از نظر من، مهمترین کاری که چنین متنی می‌تواند انجام دهد، برانگیختن حساسیت اجتماعی ناظران بالقوه نسبت به جریانات پیرامونمان است. باید «معصومیت هنری»ای که در اکثر ناظران فرهنگ ـ و در این مورد سینما و فیلمهای سینمایی ـ وجود دارد زدوده شود تا بتوانیم با حساسیتی بالا و با دیدی معطوف به کلیت، به یک اثر یا جریانِ هنری بنگریم. در چنان شرایطی، همپای نقد درونی یک اثر می‌توان از مواجهه بی‌واسطه با آن فراتر رفت و مؤلفه‌های کلی و تاریخی ـ اجتماعی دست‌اندرکار را نیز دریافت. تنها با درک پیوند ضروری میان نقد درونی، ساختاری یا زیبایی‌شناختی یک اثر، با ابعادکلی، اجتماعی و فرهنگی آن، می‌توان به نقدی جامع‌نگر دست یافت. فکر می‌کنم که ارائه نسبتا مشروح یک نمونه انضمامی در این زمینه می‌تواند منظور از چنین رهیافتی را آشکار کند.

چند سالی است که در سینمای ایران شاهد شکل‌گیری و سیطره جریانی هستیم که نگاه ناظران داخلی و خارجی را نیز به خود معطوف کرده است. برخی از خصایص مشترک سبکی و مضمونی این فیلمها را می‌توان به طور اجمال چنین برشمرد: تکیه بر عواطف و خصایص کلی انسانی، نگاهی شاعرانه ـ و گاه طنزآمیز ـ به اتفاقات و وقایع مطرح شده در داستان، تأکید بر نمایش زندگی کودکان، بیماران، افراد مطرود اجتماع، افراد حاشیه‌ای، تبعیدی و از این قبیل، تأکید بر ـ و ترجیح ـ زندگی و مناسبات روستایی در برابر روابط شهری و «امروزی»، سادگی سَبْکی و روایی داستان، سادگی در شخصیت‌پردازی و انگیزه‌های شخصیتها، پایان‌بندی شاعرانه، رؤیایی یا فراواقعی، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و...؛ به این مجموعه باید سادگی «فنّی» ـ به معنای گسترده واژه ـ این آثار را نیز افزود.

در درجه اول آنچه توجه هر ناظری را به خود معطوف می‌کند این است که چنین جریانی، به رغم وحدت چشمگیر سبکی و محتوایی آن، و با آنکه به‌طور گسترده‌ای مورد بازشناسی قرار گرفته و دیگر می‌توان «تاریخ»ی برای آن قائل شد و خاستگاههای آن را بررسی کرد، توجه جدّی هیچ کسی را، از نظر تحلیل جامعه‌شناختی ـ فرهنگی، به خود جلب نکرده است. این در حالی است که قسمت اعظم آنچه را که در حال حاضر در دنیا «سینمای ایران» نامیده می‌شود این آثار تشکیل می‌دهند. جدای از تحسینهایی که نثار این فیلمها می‌شود و گاه تمایزگذاریهایی که میان این فیلمها به عمل می‌آید، عمده «ناراضیان» داخلی به این دل خوش کرده‌اند که ـ با انگیزه‌های مختلف ـ این فیلمها را «جشنواره‌ای» یا حداکثر «به دور از مردم و تماشاگران ایرانی» بخوانند. همانطور که اشاره شد عده‌ای نیز میان این فیلمها تمایزاتی قائل می‌شوند و دست به سره و ناسره‌کردن این آثار می‌زنند. در اینکه میان این آثار از نظر کیفی تفاوت وجود دارد شکی نیست، اما بحث بر سر این است که چنین فیلمهایی، به رغم تمام تفاوتهای کیفی‌شان، وجوه مشترک و بارزی دارند که از نظر اجتماعی و تاریخی دلالت‌گراست.

اجازه دهید برای روشنتر شدن موضوع، کمی از آن فاصله بگیرم. اگر یکی از مهمترین واقعیتهای اجتماعی‌ای را که از مشروطه تاکنون در ایران با آن دست به گریبان بوده‌ایم، استقرار شهرنشینی و شکل‌گیری مفهوم مدرن «شهر» و از سوی دیگر، سعی در نهادینه‌کردن حقوق قانونی و انسانی اعضای جامعه و اجرای این حقوق، بدانیم ـ مسأله‌ای که از آن زمان تاکنون به اشکال مختلفی رخ نموده و در چند سال اخیر نیز تحت

مفهوم جامعه مدنی اوج دوباره‌ای گرفته است ـ آنگاه پدیده‌های اجتماعی معاصر را می‌توان در پس‌زمینه بهتری درک کرد. در چند سال اخیر و پس از فراغت ایران از جنگ با عراق و مسائل و اختلاف نظرهای اوایل انقلاب، ما شاهد متمرکزتر شدن نهادهای اجتماعی شهری، و البته واکنشها و مشکلاتی که در این زمینه بروز می‌کند و شکل‌گیری تدریجی مناسبات شهری بوده‌ایم؛ نیازها و خواستهای مردم به نحو شفافتری مطرح شده و در سطح اجتماع کم‌کم به رسمیت شناخته می‌شوند؛ مفهوم «عرضه» نیز در ارتباط با چنین تقاضایی در سطح عمومی معنا می‌یابد و نیاز به کالاهای گونه‌گونتر برای پاسخگویی به نیازها و سلیقه‌هایی که در این رابطه وجود دارد رخ می‌نماید و... . حال با توجه به تجربه شهری ویژه‌ای که در این برهه خاص از سر می‌گذرانیم و مسائل و درگیریهایی که در طی این طریق مبتلابه جامعه ما هستند، باید دید اینکه بخش عمده‌ای از فیلمهای سینمای ایران ـ و ظاهرا بخش کم و بیش «ارزشی» یا «جدّی» آن ـ رو به دشت و صحرا نهاده و روابط و مناسبات «انسانی» (بخوانید شاعرانه، ابتدایی) را در خود مطرح می‌کند، چه نوع دلالت اجتماعی‌ای می‌تواند داشته باشد؟ چنین سینمایی چه نوع رابطه‌ای با تماشاگران ایرانی برقرار می‌کند؟ عرضه چنین کالایی پاسخگوی کدام مطالبات عمومی مردم است؟ رابطه این سینما با فیلمهای وارداتی که از طریق شبکه نیمه‌پنهان ویدیوئی بینندگان بی‌شماری را تحت پوشش خود قرار می‌دهند چیست؟ این «سادگی» در مقابل آن «پیچیدگی» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا ما پیشینه شهرنشینی و قانون‌مداری عریض و طویلی پشت سر خود داریم و حالا برای گریز از این مناسباتِ به تمامی نهادینه شده، اصولی و بوروکراتیک شهری مایلیم که دمی به دور از این ساختار نهادی گسترده و به دور از ساختمانهای اداری به هم پیچیده و شبکه‌های اطلاع‌رسانی قوی و... بیاساییم و به آرامش و خلوص روابط کودکانه و انسانی روبیاوریم؟

طبیعتا، منظور از این سخنان آن نیست که چنین سینمایی «نباید» وجود داشته باشد و ما «باید» فیلمهایی از نوعی دیگر بسازیم که پر از ماشین و خیابان و... باشد. مسأله بیشتر بر سر آن است که پدیده‌های اطرافمان را «به سخن درآوریم»؛ دلالت ممکن و ضمنی آنها را دریابیم و بدین واسطه طرحهای ممکن خود را نسبت به آینده شخصی و عمومی‌مان متعیّن سازیم. چنین فرایند تأویلی‌ای را تنها با درک ویژگیهای زیست‌ـ جهانی که در آن زندگی می‌کنیم می‌توان آغاز کرد.(3) در چنین فعالیتی، حساسیّت نسبت به تمامی ابعاد تجربه روزمرّه‌ای که از سر می‌گذرانیم، نقشی تعیین‌کننده در درک ما از دلالت اجتماعی هر پدیده خواهد داشت.

حال، باتوجه به طیف کلی‌ای که قبلاً در مورد گونه‌گونی متون جامعه‌نگر سینما ترسیم کردیم، باید دید که کتاب حاضر در کجای این طیف جای می‌گیرد و براین‌اساس چه نقدهایی بر آن وارد است.

چنانکه از مقدمه کتاب برمی‌آید، مقالات این کتاب به واسطه دو خصوصیت، از دیگر متونی که در مورد سینما نوشته شده، متمایز می‌شوند: خصوصیت اول آنکه، این کتاب قصد دارد سینما را به عنوان نهادی اجتماعی و در رابطه با بستر اجتماعی‌ای که در آن شکل گرفته و به طور کلی‌تر، با جهان واقع بررسی کند. از نظر گردآورنده مجموعه این رویکرد با موضع بیشتر متون موجود که فیلم را به عنوان شیئی زیبایی‌شناختی در نظر می‌گیرند و آن را مورد داوری زیبایی شناختی قرار می‌دهند و بر این اساس آن را «خوب» یا «بد» می‌دانند، تفاوت دارد. خصوصیت دوم که از نظر گردآورنده مجموعه رابطه‌ای لازم و ملزوم با خصوصیت اول دارد، تلاش

نویسندگان این مقالات در جهت ارائه چشم‌اندازی صرفا توصیفی نسبت به سینما بوده است. سعی آنان بیشتر مصروف آن شده که شرح‌دهند سینما چگونه نقش خود را در جامعه ایفا می‌کند تا اینکه چگونه باید باشد.

از نظر من این پیشفرض دوم محل مناقشه است. چنین دیدگاهی فرض می‌گیرد که در بررسی پدیده‌ای اجتماعی می‌توان ـ و باید ـ درک و توصیف و تشریح را از تفسیر، کاربست و قضاوت تفکیک کرد. این امر، بظاهر، فقط نشان‌دهنده موضعی روش‌شناختی است که می‌تواند ارتباط چندانی با خود پدیده مورد بررسی یا نتیجه‌گیریهای ما در مورد آن نداشته باشد. اما با کمی دقت متوجه می‌شویم که این مسأله، در اساس، مستلزم اتخاذ پیشفرضهایی نظری در مورد فهم یک پدیده، طرق دستیابی به آن، حد و حدود این فهم و محدوده‌های توانایی ما در کنش فهم است و همین مسأله مناقشات زیادی را در فلسفه و علوم انسانی دامن زده است و حجم گسترده‌ای از متون را به خود اختصاص داده است.(4)

شکی نیست که افقها و امکانات بالقوه‌ای که یک پدیده برای آینده می‌گشاید، منوط به رابطه‌ای است که ما در حال حاضر با آن برقرار می‌کنیم و تصویری که از آن به دست می‌دهیم. اگر بدون داشتن هرگونه چشم‌اندازی از گذشته و آینده و بدون هرگونه خودآگاهی نسبت به کلیّت این خط سیر، تنها به زمانِ حالِ متنِ(5) مورد بررسی نظر کنیم، توان هرگونه فعالیت نقادانه و معطوف به آینده را از دست خواهیم داد. به واسطه خودآگاهی نسبت به گذشته و اثرگذاریهای آن، و ارائه تفسیری نو از آنچه پشت سر گذاشته‌ایم و همچنین با فرافکنی طرحهای ممکن و مطلوب به آینده، زمان حال و نقد ما در زمان حال از غنا و قدرت نقادانه‌ای برخوردار می‌گردد که در صورت بررسی بی‌طرفانه و «علمی» پدیده مورد بررسی، فاقد آن بود. این اتفاق همان چیزی است که کم و بیش در مورد مثالی که ذکر کردیم رخ داده است. در مورد جریان مذکور سینمایِ ایران نیز نقد و تحلیل چندانی سراغ نداریم که با اتخاذ موضعی خاص به بررسی و نقد آن بپردازد، و نویسنده تعامل این نوع سینما را با جامعه، خاستگاه تکوینی و افق ممکن آن یا چشم‌اندازهای مطلوب خود را در این زمینه ترسیم کند. تفاوتی که در این مورد وجود دارد آن است که در اینجا کار توصیفی ـ تشریحی دقیق و درستی نیز صورت نگرفته است.

اما بررسی یک پدیده مخاطره دیگری نیز دربر دارد و آن امکان غلتیدن به ورطه ایدئولوژی است. در صورتی که نقد ما از گذشته و حال، و پیشفرضهای نظری‌ای که با آنها فرایند بررسی خود را آغاز می‌کنیم به تمامی بر متن پیش روی ما غلبه کند، توان مشاهده از ما سلب می‌شود و بدین واسطه داشته‌های ذهنی‌مان را به جای داده‌های واقعی می‌نشانیم. در این صورت، ما عملاً خود را محدود کرده و اجازه ورود حقایق متعارض با پیشفرضهایمان را به حیطه امنِ وجود خود نمی‌دهیم. اتخاذ چنین موضعی تنها به تحجّر فکری منتهی می‌شود. باید داد و ستدی میان پیشفرضها و توقعات ما و داده‌ها و واقعیتهای متن برقرار باشد که حفظ آن مستلزم سعه صدر و تیزبینی بالایی است. به هر حال سعی در ارائه تشریح و توصیف یک پدیده گامی ضروری در جهت فهم، درک و تفسیر آن است، هر چند که این دو را نمی‌توان فرایندهایی مجزا به شمار آورد. سعی در ارائه چنین بررسیهایی انگیزه حرکت بسیاری از مقالات حاضر در این مجموعه بوده است و بسیاری از آنها زمینه‌ای برای بحثهای آتی فراهم می‌آورند.

دوست عزیزم مهدی نصرالله‌زاده پیش از این سه مقاله «عینیت سینمایی و سبک بصری»، «برای یک فرد یادگیری [فن یا هنر] تأویل فیلم تا چه حد الزامی است»، و «صحبت کردن درباره فیلم» را ترجمه کرده بودند. لازم می‌دانم از ایشان تشکر کنم که ترجمه خود را برای چاپ در این کتاب در اختیار من قرار دادند.

همچنین از جناب آقای منصور براهیمی کمال امتنان را دارم که با دلسوزی و حسن نیّتی کم‌نظیر مقدمات چاپ این کتاب را فراهم کردند.

یادداشتها

1.تجلّی کامل چنین دیدگاههایی را می‌توان نظریه صنعت فرهنگ آدورنو و هورکهایمر دانست. برای یافتن بررسیهای جزئی‌تر در این زمینه ر.ک.:

Bernstein, J. M. (ed); The Culture Industry, Selected Essays on Mass Culture;Routledge, 1991.

روایت تازه‌تر چنین دیدگاهی را می‌توان در متن بودریار در این مجموعه سراغ گرفت:

Cazeaux Clive; The Continental Aesthetics Reader; Routledge, 2000.

2.علاوه بر متنِ حاضر و متونی که با گرایشهای لیبرال‌منشانه و از دیدگاهی اجتماعی- اقتصادی یا ارتباطی- رسانه‌ای به سینما می‌نگرند، می‌توان متونی را که به تحلیل ساختارگرایانه فیلم می‌پردازند، در سطحی دیگر دارای چنین رویکردی دانست؛ چرا که آنها نیز تنها نشانه‌ها و «قوانین» حاکم بر خود متن را بررسی و تحلیل می‌کنند و هرگونه ارجاع به خارج از چهارچوب فیلم را مردود می‌دانند.

3.در این رابطه، توجه به تحسین شدیدی که برخی از بزرگترین و اتفاقا رادیکالترین فیلم‌سازان و نقادان غربی نثار این موج جدید سینمای ایران می‌کنند، بسیار روشنگر است: به نظر می‌رسد نگاهِ آنان فاقدِ آن تجربه ملموسی است که یک ناظر داخلی می‌تواند از آن برخوردار باشد. در نتیجه، فیلم در فقدان پس‌زمینه تکوینی خود و با توجه به تضاد شدید آنچه به نمایش می‌گذارد با جهان پیرامونیِ تماشاگرانِ غربی، به شیئی غریب و جذاب[1] بدل می‌شود.

4.عمده این مباحث را می‌توان در موضع‌گیری دو سنتِ فکری دیالکتیکی و هرمنوتیکی نسبت به جریان فلسفه تجربی- علمیِ آنگلو- امریکایی دسته‌بندی کرد. در مورد اول، این جریان از هگل تا دوران حاضر به اَشکال مختلف تجلّی یافته است؛ و در مورد دوم، بیشتر در هرمنوتیکِ مدرنِ هایدگر و بخصوص به صورت بارزتری در مباحث و موضع‌گیریهای ریکور و گادامر در برابر هرمنوتیسینهای سنتی‌تر یا روش‌شناسیهای انحصارطلب علمی و شبهِ علمی بروز یافته است.

5.منظور متن به معنای وسیع کلمه است.

[1]. exotic

مقدمه

ساری توماس

زمانی در جریان قرون چهارده و پانزده میلادی، پس از پیدایش باسمه‌های چوبی[1]ـ تصاویری که روی قالبهای چوبی کنده شده بودند و با آغشتن آنها به جوهر می‌شد بارها روی کاغذ منتقلشان کرد ـ نقاشی و مجسمه‌سازی کم‌کم در فرهنگ غربی به عنوان هنر شناخته شدند. پیش از آن، نقاشیها، نقاشیهای دیواری، مجسمه‌ها و دیگر آثار در جامعه خود کارکردی داشتند، اما با «جدایی»ای که ما امروزه برای محصولاتی تحت عنوان هنر قائلیم، همخوان نبودند. اما در اواخر قرون وسطی، باسمه‌های چوبی و دیگر فنون تولید انبوه تصویر توانستند بسیار بهتر از رسانه‌هایی که قبلاً کارکرد اجتماعی انتقال تعالیم مذهبی و دیگر تعالیم به شکلی جذاب و ساده‌فهم را برعهده داشتند، این نقش را ایفا کنند.(1) این ابزارهای جدید می‌توانستند با کارآیی بالاتر به مخاطبان بسیار بیشتری دست یابند. بنابراین، نقاشی، مجسمه‌سازی و هنرهای زیبای وابسته به آنها، از گونه‌ای مسئولیت اجتماعی آزاد و به هنر بدل شدند یا به عنوان هنر شناخته شدند. در واقع، تاریخ تمدن غرب به ما نشان می‌دهد که دیگر انحای خلاقیت انسانی نیز معمولاً به همین نحو به هنر **بدل گشته‌اند**.(2)

فیلم نیز مثالی [برای این فرایند] است. ممکن است که نقادان یک فیلم خاص یا حتی کل یک ژانر[2] سینمایی را از مقوله هنر مستثنا بدانند، اما احتمالاً اکثر مردم موافقند که رسانه فیلم رسانه‌ای هنری است.

ایده فیلم ـ به منزله ـ هنر[3] تا دهه 1950 فراگیر نشد.(3) پس از ظهور فراگیر تلویزیون در این دهه بود که فیلم از ایفای برخی کارکردهای اجتماعی رها شد؛ کارکردهایی که حالا تلویزیون با کارآیی بالاترش عهده‌دار آن شده بود.(4) از این پس کتابها و مقاله‌های بی‌شماری به قصد تحلیل، نقد و کلاً بررسی فیلم به عنوان شکلی از هنر نوشته شد.

این آثار تحلیلی، که بسیاری از آنها خود شاهکار به حساب می‌آیند، عمدتا به زیبایی‌شناسی یا ساختار و فرم سینمایی می‌پردازند و سرشت هنر فیلم (مثلاً آرنهایم،1966؛ کراکوئر، 1960)، خصیصه‌های ژانرهای سینمایی یا سبکهای کارگردانهای بزرگ را شرح می‌دهند. همچنین قفسه‌های کتابخانه‌ها پر از کتابهایی است که وقایع تاریخ سینما را ثبت کرده‌اند. در بسیاری از این آثار، نویسندگان سعی دارند زیبایی‌شناسی و بحث نقادانه را در تنظیم تاریخی اطلاعات مورد نظرشان ادغام کنند.

بدون شک، این محتوای فلسفی/ نقادانه / تاریخی برای دانشجویی که خواستار درک خلاقیت سَبْکی، بیان شخصی و الگوهای متحول در کار فیلم‌سازی است، بسیار مفید خواهد بود. در واقع، تحصیل در زمینه سینما، بدون بررسی دقیق چنین آثاری ناقص خواهد بود. با این حال، شناخت فیلم به عنوان هنر باعث کم‌توجهی به سایر جنبه‌های این رسانه در ادبیات سینمایی شده است، بخصوص جنبه جامعه‌شناختی که محققان ارتباطات

1. woodcuts
2. genre
3. film-as-art

جمعی عمدتا از این دیدگاه به موضوع می‌پردازند.(5) تنها معدودی از نویسندگان با دیدگاهی توصیفی، تجربی، یا تاریخی- جامعه‌شناختی به سینما می‌پردازند؛ رهیافتی که در آن، هنر به عنوان یک ساخت اجتماعی مطرح می‌شود نه به عنوان موضوعی برای ارزش‌گذاری نقادانه. برخی آثار ستودنی وجود دارند که به تفصیل به صنعت فیلم / فعالیتهای نهادی[1] پرداخته‌اند، اما برای آنکه مباحث مربوط به فرم و کارکرد فیلم، به عنوان پدیده‌ای اجتماعی، جایگاه شایسته خود را بیابد، به تحقیقات ژرفتری نیاز است.

سخن گفتن از فیلم به عنوان رویدادی اجتماعی، با توجه به جهت‌گیری عمومی‌تر نسبت به هنر، اتخاذ گونه‌ای موضع بحث‌انگیز است. این موضع فرض می‌گیرد که سینما چیزی نیست مگر فرایند و محصول جهان اجتماعی که جدای از آن نمی‌توان آن را بدرستی درک کرد. کسانی که در زمینه فیلم آموزش می‌بینند گذشته از توجه خاص به صنعت سینما، فرم و محتوای فیلم، باید قواعد و بنیانهای اجتماع را نیز جذب و درک کنند.

چنین مباحث جامعه‌شناختی یا «فرهنگ‌گرا»یی معمولاً با دو اعتراض مرتبط با هم مواجه می‌شوند: 1) اینکه به همان نسبتی که فیلم موضوع چنین تحلیلهای «سرد و خشک» می‌گردد، «جادوی» آنها از بین می‌رود و 2) اینکه علم سعی در رسیدن به پاسخهایی قطعی دارد، کنشی که با بررسی فیلم متفاوت است. فعالیت اخیر ممکن است به نظریه‌های متعدد (و گاه متخاصمی) دست یابد، اما نباید در پی نتایج قطعی باشد. این کتاب نشان خواهد داد که تحلیل اجتماعی مانع لذت‌بردن از فیلم نیست، بلکه لذت حاصل از آن را ارتقا می‌بخشد. چنانکه این مقالات و دیگر مقاله‌ها نشان می‌دهند، فیلم مانند دیگر اشکال هنری، به قلمروی دور از تجربه زندگی روزمره تعلق ندارد. ممکن است نقد ذهن‌گرای فیلم هاله‌ای رازآمیخته[2] برای ساختمان و نیروی روانشناختی فیلم قائل باشد، اما این بدان معنا نیست که تولید و مصرف فیلم ذاتا فرایندهایی رازآلودند، بلکه تنها نشان‌دهنده این است که همواره چنین برخوردی با این مقولات شده است. از آنجا که سینما به نحو تفکیک‌ناپذیری هم‌بسته نهادهای اجتماعی (که به تولید و خط‌مشی آن نظم می‌بخشند)، رمزگان اجتماعی (قراردادهای فرم و محتوا) و نقشهای عمل اجتماعی (تهیه کننده، نمایش‌دهنده، بیننده) است، حذف این زمینه فرهنگی به نام «هنر»، تنها مانع درک قوی‌تر فیلم می‌شود؛ به بیان دیگر، اطلاعات را نباید دشمن خلاقیت پنداشت.

به همین نحو، تمامی تحلیلهای فیلم ضرورتا نباید به تجویز چیزی بپردازند- یعنی نصیحت در این‌باره که چگونه **باید** فیلم را ساخت یا ارزش‌گذاری کرد. تحلیلهای توصیفی نیز لازم است، تحلیلهایی که کمتر به نقد، بلکه بیشتر به مداقّه در اینکه فیلم چگونه کارکردش را ایفا **می‌کند** بپردازند. تحقیق توصیفی در راستای دستیابی به نتیجه‌گیریهایی حرکت می‌کند که وابسته به گوناگونی قضاوتها نیستند، هر چند که این نتیجه‌گیریها و روشها و ابزارهای دستیابی به آنها، در معرض [قضاوت] عموم قرار می‌گیرند، و بنابراین به محض ارائه داده‌هایی متقن‌تر کنار گذاشته می‌شوند.

فصلهای این مجلّد برای تحلیل توصیفی و جامعه‌نگر فیلم تنظیم شده است؛ جز یک استثنا، تمامی مقالات برای اولین بار در اینجا چاپ می‌شوند و گرچه آنها به عنوان «نظریه»[3] نوشته شده‌اند (یعنی به عنوان گزاره‌هایی

1. institutional practices
2. mysterious aura
3. theory

عمومی که لزوما با شواهد تجربی در متن همراه نیستند)، نویسندگان بیشتر تحلیلهای خود را بر داده‌هایی بنیاد گذاشته‌اند که از طرحهای تحقیقاتی گذشته یا در دست انجام برگرفته‌اند. ما برای اکثر فصول طرحی نظری، و نه پژوهشی- گزارشی، در نظر گرفته‌ایم تا خوانندگان ناآشنا با فنون پژوهشی بتوانند بهتر با مسائلی آشنا شوند که از سوی دانشمندان علوم اجتماعیِ علاقه‌مند به فیلم مطرح شده‌اند. باعث تأسف است که مجلات تخصصی- پژوهشی سینما معمولاً تحقیقات و تحلیلهای جامعه‌شناختی چندانی ارائه نمی‌کنند و به همین‌سان، مجلات علوم اجتماعی نیز حجم چندانی به بررسی فیلم اختصاص نمی‌دهند. امیدواریم که این مجلّد به رشد این موضوع و علاقه به آن در هر دو حوزه کمک کند.

کتاب به سه بخش تقسیم شده است: بخش اول، «صنعت» که به سازمان‌بندی و تشکیلات و اقتصاد تولید فیلم می‌پردازد؛ بخش دوم، «فرم و محتوا» که به قراردادها ومقولات فیلم و بخش سوم، «تماشاگران» که رابطه عموم مردم با این رسانه را بررسی می‌کند. این سازمان‌بندی سه‌قسمتی منعکس‌کننده الگوی کلاسیک ارتباطی «فرستنده ـ پیام ـ گیرنده» است؛ بنابراین، گستره امکانات به کارگیری روشهای جامعه‌نگر در بررسی فیلم را نشان می‌دهد. با این حال، خوانندگان باید به خاطر داشته باشند که این ترتیب، قلمروهای تحقیق خطی یا مانعه‌الجمع **به وجود نمی‌آورد**. نقش فیلم در جامعه را نباید به صورت توالی ساده سرمایه‌گذاری، تولید، تماشا و تأثیر پی‌آیند آن نگریست ـ برای مثال، ارزشهای تولید ممکن است تحت تأثیر واکنش تماشاگران قرار گیرد که این امر بر ملاحظات اقتصادی اثر گذارد، و از این نوع تغییرات. به همین نحو، بدون توسل به روال کار صنعت یا فرم فیلم، بحث درباره رفتار مخاطب غالبا ممکن نیست. چنانکه فصول کتاب نیز نشان می‌دهد، وقتی درباره فیلم یا هر «نیروی» اجتماعی دیگری صحبت می‌کنیم، باید بی‌شمار متغیرهای ظریف و شبکه‌واری را که در مراحل متعدد تعامل اجتماعی وجود دارند، در نظر بگیریم. (برای یافتن مثالی بسیار واضح برای پیچیدگی عوامل اجتماعی به مقاله ژاروی بنگرید.) استفاده از هر اصل سازنده برای تقسیم اطلاعات به مزیّت آن بستگی دارد.

چنانکه اشاره شد، بخش اول این کتاب، «صنعت»، به سازمان‌بندی تولید فیلم در ایالات متحده می‌پردازد که از چشم‌اندازی اقتصادی- اجتماعی و گاهی اوقات تاریخی نگریسته شده است. مقالات تشکیل‌دهنده این بخش براساس دو معیار انتخاب شده‌اند. یک معیار قلمرو پوشش بوده است .از آنجا که قسمت اعظم متونی که به فعالیتهای نهادی سینما می‌پردازند، از سوی ناشران مختلف و پراکنده‌ای چاپ شده است و برای فرد غیرمتخصص دستیابی به اطلاعاتی یک دست و کل‌نگر در این زمینه میسر نیست، فکر کردیم که گنجاندن بررسیهای کلی و موجزی در مورد برخی جنبه‌های این عرصه می‌تواند مفید واقع شود. اما در عین حال سعی شده است که برخی از مقالات منتخب به جنبه‌هایی از این قلمرو کلی بپردازند که متون موجود کمتر بدانها پرداخته‌اند. بدین معنا، اصالت، دومین ملاک گزینش متون بوده است.

دَنیل لاند این بخش را با تاریخ موجز صنعت سینما آغاز می‌کند و تأثیر متقابل عوامل اقتصادی و فرم و محتوای فیلم را محور بررسی خود قرار می‌دهد. مقاله لاند مقدمه مناسبی است برای اینکه بدانیم چگونه می‌توان تولید فیلم را به عنوان یک حرفه درک کرد. فصل ژانت واسکو، که پس از آن می‌آید، روشنتر می‌کند که به چه نحو تولید فیلم را می‌توان به عنوان وجهی از مجتمع صنعتی فوق‌العاده جامعه مدرن نگریست. بحث

او در مورد منابع و نحوه برخورد با سرمایه برای تولید، جدای از هر کارکرد روانشناختی یا زیباشناختی‌ای که یک فیلم می‌تواند داشته باشد، زمینه روشنی برای بررسی فیلم به عنوان یک **حرفه** فراهم می‌آورد.

دو فصل اول به بخش تجاری و جریان غالب صنعت سینما اختصاص دارد. جی. رونالد گرین، تاریخ و ساختار یک عامل مهم سازمانی دیگر را بررسی می‌کند: استفاده فیلم در زمینه‌های غیر انتفاعی. هر چند بسیاری از دانشجویان و بورسیه‌های فیلم اغلب در چنین راههای «غیر انتفاعی» اشتغال منظم دارند (برخی اوقات به صورت ناشناخته)، متون موجود بندرت با چنین وضوحی عملکرد سازمانی چنین فعالیتهایی را شرح می‌دهند. همچنین مسأله دیگری که چندان به آن توجه نشده، نیروی کار گسترده‌ای است که در تولیدات عظیم سینمایی به کار گرفته می‌شود. غالبا علایق ما به تهیه کنندگان، کارگردانان، نویسندگان و بازیگران محدود می‌شود، در حالی که مسئولیت تهیه یک فیلم به دوش صدها نفر است. واژه‌نامه منحصر به فرد رابرت گاستافون مرجع راهنمایی [جهت شناخت] اکثر کسانی است که برای تقبل زحمت در امر تولید فیلم باید از آنان قدردانی شود. پایان‌دهنده این بخش، بررسی اجمالی داگلاس گومری درباره روشهای بررسی مؤسسات فیلم است. گومری به گونه‌ای حساب‌شده نشان می‌دهد که مانند بررسی‌هر پدیده دیگر، رهیافتهایی که برمی‌گزینیم، ارتباط مستقیمی با نتایج به دست آمده دارند.

بخش دوم که به رمزگان و قراردادهای محتوای فیلم می‌پردازد، حاوی مقالاتی درباره موضوعاتی است که به کرات در نظریه فیلم سنتی‌تر بررسی شده‌اند، اما در اینجا نویسندگان موضعی **غیر نقادانه** اتخاذ می‌کنند. این فصول عمدتا متکی بر تحلیلهای گذشته (تحلیل نظام‌مند داده‌ها) هستند و تأکیدشان بر این است که فیلم به عنوان یک نظام ارتباطی چگونه کار می‌کند یا «معنا می‌دهد».

فصل اول این بخش، حاوی قطعات مرتبطی از نوشته اخیر سُل ورث، «تصاویر نمی‌توانند چیزی بگویند، اینطور نیست؟»، است. هر چند بحث ورث منحصرا درباره سینما نیست و در مورد ارتباط بصری به عنوان یک کل است، وی چنین استدلال می‌کند که تصاویر (از جمله تصاویر فیلم) به طُرُقی متفاوت با زبان ارتباط برقرار می‌کنند و مقایسه فیلم و زبان مسأله‌برانگیز است. تخصص ورث در زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ هنر، و فیلم‌سازی، و تحقیقات وسیع او در زمینه تفسیر فیلم، در این قطعات بسیار جالب درباره نظام غیرزبانی ـ و با این حال قرارداد محور ـ بازنمایی بصری گرد آمده است.

جان کری که درباره قراردادهای فیلم صحبت می‌کند، از بسیاری جهات از همان جایی که ورث سخنش را تمام کرده بود آغاز می‌کند. او سعی دارد نشان دهد که چگونه بینندگان **یاد می‌گیرند** معنای فیلمها را دریابند. کری با بررسی شصت سال فیلم‌سازی داستانی، شرح می‌دهد که چگونه فیلمها به نحوی ساخت‌بندی شده‌اند تا کلیدهایی برای فهم روایتهای سینمایی فراهم آورند و آنها را معیار سازند.

ریچارد چالفن به دسته خاصی از قراردادهای فیلم که متعلق به «فیلمهای خانگی» هستند می‌پردازد. چالفن نه تنها خصیصه و ساخت‌بندی ارتباط به «نحو خانگی» را روشن می‌کند، بلکه در بحث خود راجع به کارکرد اجتماعی خاص آن و به اهمیت مردم‌شناختی فیلم به طور کلی اشاره می‌کند.

وارن بَس نیز قراردادهای فیلم را در ارتباط با مفهوم «عینیت» مورد بررسی قرار می‌دهد. بَس، که فیلم‌سازی تثبیت شده است، نشان می‌دهد که چگونه موضع اتخاذ شده و سطح درگیری‌ای که کارگردان ارائه

می‌دهد، بر فرم و معنای فیلم اثر می‌گذارد.

سرانجام، تحلیل ویوین سوبچک از منظری محتوایی به بررسی قراردادهای فیلم می‌پردازد. البته حجم زیادی از متون وجود دارد که خصیصه‌های هر ژانر را بررسی می‌کند (کمدی دیوانه‌وار،[1] وسترن، تریلرهای علمی- تخیلی، فیلم ترسناک و...) و برخی از این متون به بحث تطبیقی راجع به عوامل افتراق یک ژانر از ژانر دیگر می‌پردازند. اما فصلِ نوشته سوبچک [چنین مباحثی را] نقطه عزیمت خود قرار می‌دهد. او با استفاده از نظریه مردم‌شناختی ـ بویژه آنجا که به اسطوره و آیین مربوط می‌شود ـ شرح می‌دهد که چگونه قراردادهای فیلمهای یک ژانر، از نظر اجتماعی کارکردی برعهده دارند. به بیان دیگر، سوبچک با درنظر گرفتن این فیلمها به عنوان یک ژانر مردم‌شناختی داستان‌گویی نشان می‌دهد که چگونه آنها ـ در کنار هم ـ برای ابقا و یکپارچگی جامعه با اهمیتند.

بخش پایانی کتاب به مسأله‌ای می‌پردازد که از همه کمتر در ادبیات این رشته مطرح شده است ـ یعنی **تأثیرات** اجتماعی فیلم. پیش از پیدایش فراگیر تلویزیون، تأکید عمده بر واکنش تماشاگران نسبت به سینما بود. برخی از محققان چنین استدلال می‌کنند که تغییر علاقه علوم اجتماعی از سینما به تلویزیون حاصل تأثیر آشکارا بیشتر تلویزیون بر توده مردم است. با این حال، باید توجه کرد که خصیصه متمایزکننده نیمه دوم این قرن نه تنها فراگیری تلویزیون، بلکه رشد چشمگیر علوم اجتماعی نیز هست؛ چنانکه این امر در گسترش روانشناسی اجتماعی، تثبیت رسمی حیطه‌های جزئی‌تر تحقیق اجتماعی (مانند «ارتباطات» و «بررسیهای امریکایی») و حرکت کلی رشته‌های قدیمتر مانند مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی متجلّی شده است، جدای از [به‌کارگیری] حیطه‌های سنتی‌تر در مسائل جدید و معاصر مانند کاربرد انسان‌شناسی در مسائل شهری. با توجه به اینکه ورود تلویزیون به فرهنگ غربی کم‌وبیش با این شکوفایی علوم اجتماعی همزمان شد، و با توجه به نکته‌ای که قبلاً اشاره کردم ـ اینکه ظهور تلویزیون باعث تثبیت فیلم به عنوان هنر شد ـ تعجب‌آور نیست که علوم اجتماعی توجه خود را به جای فیلم به تلویزیون معطوف کرد. البته هیچ یک از این ملاحظات به معنای کوچک‌شمردن قدرت فیلم (به عنوان هنر یا غیر آن) به عنوان عاملی مهم در فرایند جامعه‌پذیری نیست. با این حال، نباید تصور کرد که سینما از این نظر براحتی با تلویزیون قابل مقایسه است. فرض اینکه هر آنچه در رابطه با جامعه‌پذیری در مورد تلویزیون صادق است در مورد سینما نیز مصداق دارد، به دور از احتیاط است (برای بحث بیشتر در این مورد به مقاله لینتن مراجعه کنید).

بخش سوم با بررسی برخی از مسائلی می‌آغازد که در فصول گذشته مطرح شده بودند و در اینجا در ارتباط با تماشاگران به کار گرفته می‌شوند. پل مساریس در مقابل استلزامات رفتاری قراردادهای فیلم، مخصوصا به نحوی که ورث و کری آن را شرح دادند، موضع‌گیری می‌کند. او نشان می‌دهد که مسأله «یادگیری» در جهت فهم روایت سینمایی را نمی‌توان بسادگی به مسأله کسب پیشینیِ توانش سینمایی ــ نمادین نسبت داد. مساریس با استفاده از تحقیقات خود و دیگران، مباحثه اجتماعی- ادراکی قابل توجهی در مورد موقعیتهایی بنا می‌نهد که در آنها یادگیری رمزگان سینمایی ممکن است ضرورتا برای فهم «متناسب» فیلم لازم نباشد.

سه فصل بعدی از بررسی رفتار تماشاگر در جریان فهم روایت می‌گذرد تا به تأثیرات «فعالانه‌تر» آن

[1] . screwball comedy

بپردازد. جیمز لینتن به بررسی متغیرهای گوناگونی می‌پردازد که در تجربه دیدن فیلم دخیلند. او با بررسی چند مسأله، که معمولاً با توجه به دیگر اشکال ارتباط جمعی مورد بحث واقع شده‌اند، نشان می‌دهد که چگونه عوامل فیزیکی، اجتماعی و روانشناختی می‌توانند با مداخله‌شان [در تجربه دیدن فیلم] تبعات رفتاری متفاوتی ایجاد کنند. گُرهام کیندم و چارلز تِدلی نیز، این بار با تمرکز بر مسأله‌ای خاص، یعنی نظرگاه [مردم] نسبت به گروههای قومی، توجهمان را به «تأثیرات» سینما رفتن جلب می‌کنند. آنها نه تنها به این مسأله می‌پردازند که چگونه فیلمها می‌توانند برخی عقاید را نسبت به اقلیتهای قومی ایجاد کنند، بلکه همچنین نشان می‌دهند که چگونه تأثیرات فیلم روی‌هم‌رفته می‌تواند حاصل تغییراتی در سبک فیلم یا برخی از خصیصه‌های بینندگان سینمایی باشد. فصل بعد که گارث اس. جووت آن را نوشته، گزارشی است تاریخی از تأثیرات فیلم، بویژه از نظر فراگیری رفتار جنسی. جووت با استفاده از قطعات مختلفی از تحقیقات گذشته، نمونه‌ای ارائه می‌دهد که نشان می‌دهد چگونه سینما ارزشها را می‌آموزد و خطوط راهنمای عملی ارائه می‌دهد ـ بخصوص در مورد مسائلی که گرایشی به ندیده گرفتن آنها در برنامه آموزشی همگانی جهان واقع (فیزیکی) وجود دارد.

دو فصل پس از آن، به فیلم به عنوان بخشی از تجربه هر روزه می‌نگرد. بروس آستن تاریخ دیدگاههای مردم را نسبت به سینما رفتن بررسی می‌کند و تغییرات احساس عامه مردم را شرح داده، به نحو نظام‌مندی اهمیت به کارگرفتن تحقیق مبتنی بر دیدگاهها در مورد فیلم را مورد بحث قرار می‌دهد. مقاله جرج کاستن به مسأله‌ای می‌پردازد که اغلب نادیده گرفته شده ـ اینکه چگونه از فیلمها در مکالمات روزمره استفاده می‌شود. تحقیق کاستن نشان می‌دهد که برخلاف تأثیری که بسیاری از دانشجویان از سخنرانیها و متون می‌گیرند، استفاده مردم از یک فیلم در تعامل کلامی‌شان چندان ربطی به «معنا»ی مورد نظر یا حتی استنباط شده آن فیلم ندارد.

فصل پایانی حلقه کاملی می‌سازد. یان ژاروی صنعت، فنّاوری و محتوای فیلمها را مورد بررسی قرار می‌دهد تا به نظری کلی درباره بی‌شمار کارکردهای متغیر اجتماعی این عوامل دست یابد. ژاروی با استفاده از الگوی جامعه‌شناس شناخته‌شده، ادوارد شیلز، در مورد مرکزیت اجتماعی، تاریخ زندگی با فیلم را به ما می‌آموزد و در عین حال، ارزش به کارگیری نگرش جامعه‌شناختی را در بررسیهای سینمایی نشان می‌دهد.

واضح است که نباید تصور کرد مقاله‌های گردآمده در این مجلد، به هر معنا، تمامی حیطه و ژرفای امکانات نهفته در بررسی فیلم و در بستر اجتماعی را دربرمی‌گیرند. نویسندگان تنها امیدوارند که این کتاب به جریان چنین تحقیقاتی کمک کند یا آن را کمی پیش برد.

یادداشتها

1.در واقع کمی پس از این تاریخ، عرضه نوع قابل حمل [چنین باسمه‌هایی]، بیش ازپیش اتکای جامعه اروپا را به نقاشی، مجسمه‌سازی و... برای مقاصد «تعلیمی» کاهش داد.

2.بررسی کاملتر مسأله «تبدیل‌شدن به هنر» را می‌توان در توماس (1981) یافت.

3.این سخن بدین معنا نیست که تا این تاریخ رهیافتهای زیبایی‌شناختی به سینما، اساسا در آثار چاپ شده وجود نداشت. برای نمونه خود آیزنشتاین در دهه‌های 1920ــ1940 مقدار قابل توجهی مطلب به نگارش درآورد. اما آنچه مهم است، قلّت نسبی چنین آثاری پیش از دهه 1950 و اوج‌گیری پیوسته چنین رهیافتهایی

در نیمه دوم قرن است. برای اثبات این مدعا، تنها کافی است که نگاهی به تاریخ انتشار آثار «کلاسیک» این حوزه بیندازیم ـ برای نمونه، آرنهایم (1966)، بازن (1971) و کراکوئر (1960) ـ یا چاپ مجدد آثار قدیمتر در این سالها ـ مثلاً آیزنشتاین (1970).

4.برای یافتن بحثی درخشان در مورد کارکردهای اجتماعی تلویزیون ر.ک.: رایت (1975).

5.با توجه به آنچه قبلاً درباره به رسمیت شناختن «فیلم به عنوان هنر» پس از ورود تلویزیون به عرصه جامعه گفته شد، قابل توجه است که بدانیم قلّت تحلیلهای جامعه‌شناختی در مورد سینما، در این دوره که به قول معروف سینما به هنر تبدیل می‌شود، چشمگیرتر است. برخی از تحلیلهای جامعه‌شناختی اساسی سینما، پیش از فراگیری عمومی تلویزیون انجام شده بودند ـ برای نمونه، تارستون (1931)؛ بررسیهای پین فاند که توسط چارترز خلاصه شده بود (1935)؛ هولاند، لامس‌دین و شفیلد (1949) ولفتشتاین و لیتز (1950). چنین شواهدی یا بدین معناست که دسته‌بندی پدیده‌ای تحت عنوان «هنر»، به طور معمول، سد راه برخورد جامعه‌شناختی با آن پدیده می‌شود یا اینکه برعکس، اساسا وقتی پدیده‌ای هیچ قصد «والاتری» جز سرگرم‌کردن توده مردم ندارد، بررسیهای جامعه‌شناختی در مورد آن شکل می‌گیرد.

منابع

Arnheim, Rudolf. Film as Art. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

Bazin, André. What Is Cinema? 2 vols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Charters, Werrett Wallace. Motion Pictures and Youth: A Summary. New York: Macmillan, 1935.

Eisenstein, Sergei. Film Essays and a Lecture, edited by Jay Leyda, New York: Praeger, 1970.

Hovland, C. I. , A. A. Lumsdaine, and F. D. Sheffield. Experiments on Mass Communication. Princeton: Princeton University Press, 1949.

Kracauer, Siegfried. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. London, Oxrford and New York: Oxford University Press, 1960.

Thomas, Sari. "Why Television Is Not Art: Toward a Functional Analysis of Art in Western Culture." Forthcoming.

Thurstone, L. L. "The Influence of Motion Pictures on Childrens's Attitudes." Journal of Social Psychology 2 (1931): 291-304

Wolfenstein, Martha, and Nathan Leites. Movies: A Psychological Study. Glencoe, Ill.: Free Press, 1950.

Wright, Charles R. Mass Communication: A Sociological Perspective. New York: Random House, 1975.