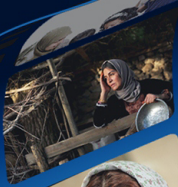
جامعه ایران در آینه سینما



به کوشش

اعظم راودراد

باهمکاری

یونس نوربخش

سیدروح‌الله حسینی

هُوالجميل

سرشناسه	راودراد، اعظم، ۱۳۴۰ ـ
عنوان و نام پدیدآور	جامعه ایران در آینه سینما / نویسنده اعظم راودراد؛ همکاران یونس نوربخش، سیدروح‌الله حسینی.
مشخصات نشر	تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری	۵۷۸ ص. : جدول. ۲۸۰۰۰۰ ریال
شابک	۹۷۸ـ۶۰۰ـ۴۵۲ـ۱۰۸ـ۶
وضعیت فهرست نویسی	فیپا
موضوع	سینما ـ ـ ایران ـ ـ جنبه‌های اجتماعی
موضوع	Motion pictures ـ ـ Social aspects ـ ـ Iran
موضوع	سینما ـ ـ ایران ـ ـ نقد و تفسیر
موضوع	Motion pictures ـ ـ Iran ـ ـ Reviews
موضوع	زنان در صنعت سینما ـ ـ ایران
موضوع	Women in the motion picture industry ـ ـ Iran
شناسه افزوده	نوربخش، یونس، ۱۳۴۴ ـ
شناسه افزوده	Nourbakhsh, Younes
شناسه افزوده	حسینی، سیدروح‌الله، ۱۳۵۷ ـ
شناسه افزوده	پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
رده‌بندی کنگره	PN۱۹۹۵/۱۳۹۶ ۲ر۸۷۵ج/ ۹
رده‌بندی دیویی	۷۹۱/۴۳۰۱۳
شماره کتابشناسی	۴۸۹۱۵۲۸

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
نویسنده: اعظم راودراد (استاد دانشگاه تهران)، یونس نوربخش (دانشیار دانشگاه تهران)، سیدروح‌الله حسینی (استادیار دانشگاه تهران)
ویراستار ادبی: سمیرا فتحعلی آشتیانی
صفحه‌آرا: فاطمه قیاسوند
نوبت چاپ: اول ـ مهر ۱۳۹۶
شمارگان: ۳۰۰ نسخه
قیمت: ۲۸۰۰۰۰ ریال
شابک: ۶ـ۱۰۸ـ۴۵۲ـ۶۰۰ـ۹۷۸

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.
در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
صندوق پستی: ۶۲۷۴ـ ۱۴۱۵۵ .**تلفن:** ۸۸۹۰۲۲۱۳ . **دورنگار:** ۸۸۸۹۳۰۷۶ Email:nashr@ricac.ac.ir

جامعهٔ ایران در آینهٔ سینما

به کوشش
اعظم راودراد
استاد دانشگاه تهران

با همکاری
یونس نوربخش
دانشیار دانشگاه تهران
سیدروح‌الله حسینی
استادیار دانشگاه تهران

فهرست مطالب

پیشگفتار ۹
مقدمه ۱۳

بخش اول: کلیات مطالعات اجتماعی ـ فرهنگی سینما ۱۵
فصل اول: مطالعات اجتماعی فیلم ۱۷
فصل دوم: روش‌های تحلیل فیلم ۴۵
فصل سوم: کهن‌الگوهای شخصیت در سینما ۸۵
بخش دوم: تحلیل مقایسه‌ای وضعیت خانواده در جامعه و تصویر آن در سینمای ایران ۱۱۱
فصل چهارم: خانواده در ایران امروز؛ تغییر یا زوال ۱۱۳
فصل پنجم: تحلیل فیلم پدر آن دیگری ۱۳۱
فصل ششم: تحلیل فیلم احتمال باران اسیدی ۱۷۱
فصل هفتم: تحلیل فیلم شکاف ۲۰۹
فصل هشتم: تحلیل فیلم کوچهٔ بی‌نام ۲۴۳
فصل نهم: بازنمایی رسانه‌ای خانواده در ایران ۲۷۹
بخش سوم: تحلیل مقایسه‌ای نقش زن در جامعه و تصویر آن در سینمای ایران.... ۳۰۱
فصل دهم: تحولات نقش زن در جامعهٔ ایران ۳۰۳
فصل یازدهم: تحلیل فیلم چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت ۳۳۳
فصل دوازدهم: تحلیل فیلم ناهید ۳۶۹
فصل سیزدهم: تحلیل فیلم جامه‌دران ۴۰۵
فصل چهاردهم: تحلیل فیلم شیفت شب ۴۵۹
فصل پانزدهم: تحلیل فیلم بوفالو ۹۳۴
فصل شانزدهم: بازتاب نقش زن در سینمای ایران ۵۱۷
سخن آخر ۵۵۹

منابع ۵۶۹

پیشگفتار

امروزه سینما به‌مثابه هنر، صنعت، تجارت و رسانه از رشد چشمگیری برخوردار است. توجه به سهم آن در گردش اقتصادی بعضی از کشورها و تأثیر آن بر میلیون‌ها مخاطب، جایگاه و اهمیت اقتصادی و اجتماعی سینما را روشن می‌کند. اگرچه ما در سینمای ایران شاهد اتفاق‌های مهم و تولیدات سینمایی درخور توجهی هستیم؛ به‌رغم تلاش‌های انجام شده هنوز سینما در ایران جایگاه اجتماعی و اقتصادی خود را نیافته است که بررسی و تحلیل آن فرصت دیگری را می‌طلبد. اما رشد تولید فیلم‌های اجتماعی که بسیاری از اوقات بحث‌های سیاسی و اجتماعی را در جامعه به دنبال داشته است، از اتفاق‌های خوب در عرصهٔ سینماست. این فیلم‌ها به دلیل توجه به مسائل اجتماعی به‌صورت عام و مسائل جامعهٔ ایرانی به‌صورت خاص، همیشه از سوی موافقان و مخالفان مورد توجه بوده است.

سینما مجموعه‌ای چهارضلعی است که همهٔ اضلاعش (هنر، صنعت، تجارت و رسانه) با جامعه و فرهنگ ارتباط دارد. از این‌رو، سینما جامعه و فرهنگ خود را منعکس می‌کند و جامعه نیز از سینمای مناسب خود استقبال می‌نماید.

فناوری سینما و فرهنگِ آن اگرچه وارداتی است و هنوز با جامعه تطابق لازم را پیدا نکرده و از سوی دیگر، سینما رقبای فراوانی را در عرصهٔ اینترنت و سینمای خانگی و دیگر رسانه‌ها پیدا کرده است؛ همچنان مشتاقان خود را دارد. تعداد کم سالن‌های نمایش و قرار نگرفتن سینما در سبد کالای خانوارها موجب شده است که تنها بخشی از جامعه با آن در ارتباط باشد و از اثربخشی آن کاسته شود؛ اما اگر همین امکانات موجود را درست به کار بگیریم، نتایج فرهنگی و اجتماعی خوبی در جامعه خواهد داشت و فرهنگ رفتن به سینما در جامعه عمومیت می‌یابد.

دربارهٔ اینکه دقیقاً سینمای اجتماعی به چه معنی است، شاید بحث‌های گوناگونی وجود داشته باشد؛ اما سینمای اجتماعی را می‌توان چنین تعریف کرد: «بیان مسائل اجتماعی با زبان هنر به‌مثابه ژانر اصلی فیلم یا روایتی اجتماعی از آن مسائل است.» هدف این فیلم‌ها متوجه کردن جامعه به خود و مسائل اطرافش است. در این فیلم‌ها شخصیت‌ها افراد مشخصی هستند و داستان فیلم ظاهراً مربوط به خانواده یا افراد مشخصی است؛ اما در واقع فیلم به دنبال بیان مسائل شخصی آنها نیست، هدفش بازنمایی امر اجتماعی است.

سینماگر اجتماعی همیشه بین صداقت و شهامت و از سوی دیگر، ترس و سیاه‌نمایی در حرکت است. او باید جامعه را خوب ببیند و درک کند و آن را با زبانی مفهوم به جامعه روایت کند و از افتادن در دام پوچ‌گرایی و هیچ‌گرایی در امان باشد و از ساده‌سازی و تقلیل‌گرایی و همچنین سیاه‌نمایی و بزرگ‌نمایی بپرهیزد.

رویکرد فیلم‌های اجتماعی در ایران در این سال‌ها عمدتاً به مسائلی نظیر نفاق در جامعه، مسائل و مشکلات زنان و دختران (مثل طلاق، اشتغال، سنت‌های اشتباه جامعه، بی‌وفایی مردان، مردسالاری در

جامعه)، جوانان و آسیب‌های اجتماعی مربوط به آنها و فقر بوده است؛ درحالی‌که مسائل اجتماعی فراوانی در جامعه وجود دارد که سینماگران به دلیل محدودیت‌ها یا ناتوانی در تولید خوب از این سوژه‌ها کمتر به آنها توجه کرده‌اند.

از این‌رو، دانشکدهٔ علوم اجتماعی به لحاظ رسالت ذاتی علمی و اجتماعی‌اش در راستای تقویت ارتباط دانشگاه با جامعه و ایفای نقش روشنگری و توجه دادن دانشجویان به مسائل جامعهٔ ایران در مسیر تحلیل و یافتن راه‌حل‌های برون‌رفت از آنها بر آن شد تا طرح سینما ــ دانشگاه را برای تحقق این آرزو در عرصهٔ سینما به مدرسهٔ ملی سینمایی ارائه دهد.

خوشبختانه این طرح با استقبال خوب مسئولان مدرسهٔ ملی مواجه شد و از آن حمایت مادی و معنوی کردند و برنامه‌ریزی لازم برای اجرای آن صورت گرفت و حدود ۰۱ فیلم اکران شد و با سخنرانی بیش از ۵۲ جامعه‌شناس، مردم‌شناس، متخصص علوم ارتباطات و تحلیل‌گر سینما این فیلم‌ها نقد و بررسی و تحلیل شد.

به نظر می‌رسد در صورت توسعهٔ ارتباط فعالان عرصهٔ سینما با دانشگاه و به‌ویژه با عالمان علوم اجتماعی و رفتاری و محققان هنر و سینما، ما در آینده شاهد تحولات مثبتی در حوزهٔ تولید فیلم‌هایی با مضامین اجتماعی و جامعهٔ ایرانی خواهیم بود. این تحول در شناخت بهتر جامعهٔ ایران و مسائل آن و همچنین بررسی موشکافانه و عمیق‌تر به مسائل اجتماعی و روایت و بازنمایی مناسب آن در حوزهٔ سینمایی مؤثر است. از سوی دیگر، طرح مسائل مربوط به تولید فیلم و سینما در مراکز علمی نیز کمک شایانی به دانشجویان و محققان علوم ارتباطات و علوم اجتماعی در فهم بهتر سوژه‌های اجتماعی خواهد کرد.

این اثر به‌کوشش خانم دکتر اعظم راودراد تهیه شده است و مشتمل بر متن سخنرانی‌ها و نقد و بررسی‌های فیلم‌های اجتماعیِ در حال اکرانی

بود که طی این برنامه در دانشکدهٔ علوم اجتماعی برای علاقه‌مندان و دانشجویان به نمایش درآمد. همچنین، این کتاب شامل مقاله‌های علمی دیگری است که برای غنای بحث از طرف تعدادی از نویسندگان و زیر نظر ایشان جداگانه تدوین و به آن اضافه شد. لازم می‌دانم به‌عنوان مجری طرح از اعضای محترم شورای سیاست‌گذاری، جناب آقای دکتر روح‌الله حسینی (مدیر مدرسهٔ ملی سینمای ایران) برای حمایت و پشتیبانی این طرح و از سرکار خانم دکتر راودراد (معاون پژوهشی دانشکده و همکار اصلی طرح) و جناب آقای گذرآبادی، مترجم ارجمند صمیمانه تشکر نمایم. همچنین، از همکاران بسیاری که در دانشکدهٔ علوم اجتماعی و مدرسهٔ ملی سینمای ایران با این طرح همکاری کردند، به‌ویژه آقای نظربیگی و خانم هومن تشکر و قدردانی می‌کنم.

یونس نوربخش

مقدمه

این کتاب کوششی است برای نشان دادن رابطهٔ بین فیلم‌های سینمایی ایرانی با جامعهٔ ایران. برای این منظور، کتاب به سه بخش تقسیم شده است: در بخش اول رویکردهای کلی نظری و روشی در مطالعات فیلم و سینما معرفی شده و در هرکدام از بخش‌های دوم و سوم کتاب، به‌ترتیب دربارهٔ موضوع خانواده و زن در سینما بحث شده است.

در هر بخش ابتدا تحقیق‌های اجتماعی صورت‌گرفته در هر موضوع و مهم‌ترین یافته‌های آنها بیان شده و سپس، اصحاب علوم اجتماعی و منتقدان سینما چند فیلم سینمایی را با همان موضوع در فصل‌های جداگانه از منظر اجتماعی و فیلم‌نامه تحلیل کرده‌اند. در فصل پایانی هر بخش نیز نتایج تحقیق‌ها بر روی چگونگی بازنمایی موضوع مدنظر در سینمای ایران با یافته‌های تحقیق‌های اجتماعی مقایسه شده تا مشخص شود که چه رابطه‌ای بین سینما و جامعه وجود دارد. این مقایسه رابطهٔ فیلم و جامعه را هرچه شفاف‌تر به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که اگرچه سینما همچون آینه‌ای جامعه را در خود بازتاب می‌دهد؛ این آینه چندان هم صاف و بدون انحراف نیست و همچون آینه‌های محدب و مقعر، کژنمایی‌هایی هم دارد.

در ترکیب فصل‌های این کتاب، نُه تحلیل از فیلم‌های سینمایی ایرانی سال ۱۳۹۴ آمده است. شایان ذکر است مطالب این فصل‌ها برگرفته از سخنرانی‌ها، گفت‌وگوها و یادداشت‌هایی است که به دنبال اجرای برنامهٔ «سینما ـ دانشگاه» به دست آمده است.

سینما ـ دانشگاه برنامه‌ای فرهنگی بود که با همکاری مدرسهٔ ملی سینمای ایران و دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران در سال ۱۳۹۴ اجرا شد. طی این برنامه، نُه فیلم اکرانِ روز برای مخاطبان که عمدتاً دانشجویان علوم اجتماعی و هنر بودند، پخش شد و سپس هر فیلم را دو نفر از حوزهٔ علوم اجتماعی و یک منتقد فیلم‌نامه و سینما با دو دیدگاه اجتماعی و هنری تحلیل کردند. گفت‌وگوی بین هنرمندان و منتقدان هنر با جامعه‌شناسان و شناخت دیدگاه‌های هر گروه که منجر به همکاری مؤثری میان هنرمندان و علمای علوم اجتماعی می‌شود، از مهم‌ترین اهداف این برنامه بود که در این کتاب هم بر آن تأکید شده است.

اعظم راودراد

بخش اول: کلیات مطالعات اجتماعی-فرهنگی سینما

از منظرهای متعددی می‌توان مطالعات سینمایی را انجام داد؛ از مباحثی چون فرم‌های بیانی در سینما گرفته تا زبان سینمایی، از تحلیل فیلم‌نامه تا تحلیل روایت فیلم، از سینمای آنالوگ تا سینمای دیجیتالی، از تاریخ سینما تا نظریه‌های سینمایی، از نشانه‌شناسی سینما تا پدیدارشناسی سینما و سرانجام از زیبایی‌شناسی سینما تا جامعه‌شناسی و مطالعات اجتماعی سینما همگی مباحثی است که در حوزهٔ سینما می‌توان مطالعه کرد.

در این بخش دو رویکرد مشخص را مدنظر داشته‌ایم: رویکرد اول مطالعات اجتماعی سینما و رویکرد دوم تحلیل فیلم‌نامه است که یکی از منظر علوم اجتماعی و دومی از منظر هنری به موضوع سینما می‌نگرند. فصل یکم این کتاب به مطالعات اجتماعی سینما اختصاص دارد، فصل دوم روش‌های تحلیل فیلم را از این زاویه معرفی کرده و فصل سوم مباحث مربوط به تحلیل فیلم‌نامه را مطرح می‌کند.

فصل اول: مطالعات اجتماعی فیلم

اعظم راودراد[1]

مقدمه

مطالعات اجتماعی سینما عرصهٔ شناختی وسیعی است که خود ابعاد گوناگونی دارد. اگر ساده‌ترین جریان ارتباطی را شامل سه جزء فرستنده، پیام و گیرنده بدانیم، در حوزهٔ سینما این سه مؤلفه به هنرمند، فیلم و مخاطب فیلم ترجمه می‌شود. مطالعهٔ اجتماعی سینما همهٔ این محورها را دربرمی‌گیرد. بنابراین، می‌توان از مطالعات اجتماعی هنرمندان سینما، مطالعات اجتماعی فیلم و مطالعات اجتماعی مخاطبان سینما سخن گفت.

در مطالعات اجتماعی هنرمندان سینما، از ابعاد گوناگونی دربارهٔ این هنرمندان مطالعه می‌شود. یکی از این ابعاد، بررسی چگونگی ترکیب این جامعه از نظر جنس، سن، قوم، زبان، طبقه و سایر مؤلفه‌های

---

۱. استاد گروه ارتباطات دانشگاه تهران

اجتماعی است. اینکه رابطهٔ بین هنرمندان سینما در شاخه‌های مختلف مانند کارگردانی، فیلم‌نامه‌نویسی، تصویربرداری، صدابرداری، بازیگری و... چگونه است و از چه عرف و قوانینی پیروی می‌کنند، یکی دیگر از این ابعاد است. اینکه عوامل اجتماعی گوناگون مانند خانواده، آموزش، انواع حمایت‌ها، شغل، سن، جنس، قومیت، طبقهٔ اجتماعی و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و عوامل دیگر چگونه بر هنرمند شدن یا نشدن افراد تأثیر می‌گذارد و سرنوشت آنها را تعیین می‌کند هم بُعد دیگری از این مطالعه‌هاست. ابعاد فراوانی در این زمینه وجود دارد که مطالعهٔ هرکدام از آنها خود موضوع کتابی مستقل است.

در مطالعات اجتماعی مخاطبان سینما نیز نمونه‌های مشابهی درخور تأمل است. اینکه ترکیب جمعیتی مخاطبان سینما در هر جامعه‌ای چگونه باشد، نشان‌دهندهٔ نوع غالب سینمایی است که در آن جامعه رواج دارد. مخاطبان با استقبال کردن یا نکردن از فیلم‌ها به فیلم‌سازان آینده جهت می‌دهند که به سمت ساخت چه فیلم‌هایی حرکت کنند یا از سرمایه‌گذاری بر روی کدام فیلم‌ها خودداری کنند.

ازآنجاکه فیلم و سینما بدون حضور مخاطب به غایتش نمی‌رسد، نقش مخاطب و میزان استقبال او در این زمینه نقش بسیار مهمی دارد. از طرف دیگر، مخاطبان سینما با انتساب معانی گوناگون به فیلم‌ها در ساخت محتوای آنها نیز نقش دارند. اینها ابعاد مختلفی است که در این زمینه می‌توان دربارهٔ آنها مطالعه و پژوهش کرد و این هم می‌تواند موضوع کتاب مستقلی باشد.

در آن بخش از مطالعات اجتماعی سینما که در این کتاب مدنظر ماست، خود فیلم‌ها موضوع مطالعه و تجزیه و تحلیل است. در این دیدگاه، فیلم‌ها نمایش‌دهندهٔ جامعه و ابعاد گوناگون آن است که ممکن است جنبهٔ بازتاب یا بازنمایی داشته باشد. در ادامه هرکدام از این دو رویکرد را توضیح می‌دهیم.

بازتاب جامعه در فیلم

وقتی با تحلیل فیلم، نگاه گروه معینی از جامعه که فیلم‌ساز از آن گروه برخاسته به موضوع معینی کشف می‌شود، می‌توان از بازتاب این نگاه در فیلم سخن گفت یا وقتی ویژگی‌های دوره‌های زمانی مختلف خواه‌ناخواه در فیلم‌ها منعکس می‌شود، می‌توان از بازتاب آن ویژگی‌ها در فیلم‌ها سخن گفت. برای مثال، همین امروز اگر فیلم‌های ده سال قبل را نگاه کنیم، متوجه تفاوت‌های اساسی بین جامعهٔ فیلم با جامعهٔ امروز می‌شویم؛ از نوع و مدل ماشین‌ها در خیابان گرفته تا سبک زندگی، وسایل خانه، پوشش مردم و روابط اجتماعی همه به مرور زمان تغییر می‌کند و فیلم‌ها این تغییرها را در خود حفظ می‌کند.

آنچه روزی امری بدیهی در فیلم بود، امروز ممکن است توجه ما را به خودش جلب کند؛ مثلاً اگر در فیلم‌های امروزی ببینیم کسی از تلفنی با شماره‌گیر گِرد استفاده می‌کند و برای شماره گرفتن باید انگشتش را داخل یکی از سوراخ‌های آن کند و بچرخاند و برای هر رقم باید این کار را تکرار کند تا نهایتاً موفق به گرفتن تماس شود، فوراً متوجه می‌شویم که بخشی از فیلم دارد دربارهٔ گذشته سخن می‌گوید یا فیلمی است که در گذشته ساخته شده و این بازتاب است.

رویکرد بازتاب بر این ایده استوار است که هنر همواره مطلبی دربارهٔ جامعه به ما می‌گوید. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر شامل تحقیق‌های متنوع و گسترده‌ای است که فصل مشترک همهٔ آنها این باور است که هنر آینهٔ جامعه است (الکساندر، ۱۳۹۰).

بسیاری از جامعه‌شناسان هنر بر این باورند که شرایط، ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی در آثار هنری معاصرشان بازتاب دارد و با نقد جامعه‌شناختی می‌توان به شناخت مناسبی از جامعهٔ معاصر آثار هنری رسید (راودراد، ۱۳۹۱). «از این دیدگاه هم فیلم‌ساز و هم تماشاگر محصول تأثیرات همه‌جانبهٔ جامعه هستند. بنابراین، طرفداران این

روش بر این عقیده‌اند که فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه می‌تواند روحیات یک دوران را مجسم کند» (جینکز، ۱۳۸۱: ۱۷۱).

بیشتر پژوهش‌های جامعه‌شناسی هنر مبتنی بر این فرضیه است که آثار هنری دربارهٔ جامعه‌ای که آن آثار را آفریده است، اطلاعاتی به ما می‌دهد. نظریه‌پردازان بسیاری این موضوع را بررسی کرده‌اند و به‌ویژه از میان هنرها به هنر سینما تأکید کرده و آن را حاوی اطلاعات مهمی دربارهٔ جامعهٔ سازندهٔ فیلم دانسته‌اند.

«آرنولد هاوزر»[1] در کتاب *تاریخ اجتماعی هنر* (۱۳۷۵) اشاره می‌کند که تداوم جریان هنری در هر دوره‌ای، از برخی جهات با تداوم تاریخ اقتصادی و اجتماعی همین دوره از زمان انطباق دارد. به نظر او شرایط اجتماعی سدهٔ بیستم چنان بود که راه را برای تولد هنر جدید که یکی از بارزترین شکل‌های آن سینماست، هموار کرده است. در کل به نظر هاوزر شرایط اجتماعی باعث به وجود آمدن شکل‌های جدید هنری می‌شود.

از نظر «سورلن»[2] سینما مانند آینه‌ای است که شرایط جامعه را در زمان تولید اثر نشان می‌دهد. او بر این باور است که فیلم، سند مهمی برای شرایط اجتماعی جامعه به شمار می‌رود. فیلم واقعیت نیست؛ اما در عین حال نمی‌تواند خود را کاملاً از شرّ شرایط حقیقی رها کند، مثل آینه که آنچه پیش رو دارد، با اینکه ممکن است تحریف و محدود کند و در چارچوبی قرار دهد، سرانجام در خودش منعکس می‌کند. فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را نشان می‌دهد که در آن ساخته شده است (سورلن، ۱۳۷۹: ۲۶).

جاروی می‌گوید: «برای نفوذ به درون پوستهٔ جامعه، به‌غیراز کار

1. Arnold Hauser
2. Pierre Sorlin

میدانی مردم‌شناختی، هیچ‌چیز با دیدن فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته شده‌اند، قابل مقایسه نیست» (جاروی، ۱۳۷۹: ۴۲). اگرچه شاید فرد برای قضاوت دربارهٔ اینکه فیلم‌ها واقعیت‌های اجتماعی را به‌درستی نمایش می‌دهد یا خیر در موقعیت خوبی قرار نداشته باشد؛ دست‌کم می‌توان گفت این فیلم‌ها برای بینندگان بسیاری ساخته شده است و همان‌ها آنها را می‌بینند و این خود نقطهٔ آغازین آگاه‌کننده، مطمئن و بسیار مهم است.

برای مثال، می‌بینیم که فیلم‌های «اوزو»[1] دربارهٔ زندگی طبقهٔ متوسط ژاپنی، فیلم‌های «ساتیاجیت‌رای»[2] از بنگال و اکثر فیلم‌های امریکایی، خواسته یا ناخواسته دربارهٔ جوامعی که به تصویر میکشد اطلاعاتی می‌دهد. حال تصاویر و داستان‌هایی که به‌دست می‌دهد، ممکن است درست یا غلط باشد؛ اما اطلاعات کلی آنها درخور تأمل است (همان).

یکی از نظریه‌هایی که می‌توان آن را در زیرمجموعهٔ رویکرد بازتاب قرار داد، نظریهٔ کراکائر است. «زیگفرید کراکائر»[3] با بررسی سینمای آلمان، این رسانه را بازتابی از ذهنیات مردم کشورش می‌داند که بر اساس آن حتی می‌توان رخدادهایی را پیش‌بینی کرد که قرار است رخ دهد. او در کتاب خود به نام *از گالیگاری تا هیتلر* می‌نویسد: «از طریق تحلیل فیلم‌های آلمانی آن سال‌ها می‌توان به گرایش‌های عمیق روانی حاکم در آلمان از سال ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۳ که در روی کار آمدن هیتلر مؤثر بود، پی برد. استفاده‌ای که در اینجا از فیلم به‌عنوان وسیله‌ای برای تحقیق به عمل آمده می‌تواند در مطالعهٔ رفتار مردم ایالات‌متحده و دیگر کشورها به کار رود» (کراکائر، ۱۳۷۷: ۳).

او در مقدمهٔ کتابش فیلم‌های یک ملت را وسیله‌ای می‌داند که

1. Yasujiro Ozu
2. Satyajit Ray
3. Siegfried Kracauer

سطح فکر آن ملت را به شکل مستقیم‌تر از سایر رسانه‌های هنری منعکس می‌کند و برای این موضوع دو دلیل ذکر می‌کند: نخست اینکه «فیلم هرگز محصول کار یک فرد نیست». او از قول «پودوفکین»[1]، کارگردان روس، بر خصلت اجتماعی فیلم‌ها تأکید می‌کند. به این ترتیب که «یک مدیر صنعتی بدون کارگرها و سرکارگرهایش هیچ دستاوردی ندارد. در نتیجه ازآنجاکه هر گروه تولید فیلم، مخلوطی از علایق و گرایش‌های ناهمگون را شامل می‌شود، کار گروهی خصوصیات فردی را به نفع خصوصیاتی که بین بسیاری از آدم‌ها مشترک است، کنار می‌گذارد» (کراکائر، ۱۳۷۷: ۵).

دوم آنکه «مخاطبان فیلم‌های سینمایی توده‌های مردم هستند. در نتیجه می‌توان چنین فرض کرد که فیلم‌های پرطرفدار یا دقیق‌تر، تِم‌های اصلی پرطرفدار فیلم‌ها، نیازهای مشترک بین توده‌ها را ارضا می‌کند». او در توضیح این باور رایج که هالیوود تفکر مردم را گمراه می‌کند و آنچه آنها طلب می‌کنند به آنها نمی‌دهد، می‌گوید: «نفوذ گمراه‌کنندهٔ سرگرمی‌های هالیوود را نباید بیش از آنچه هست، انگاشت؛ چراکه مخاطب و فروش فیلم برای هالیوود بسیار مهم است. در نتیجه این سینما می‌تواند به خواست مخاطب بی‌تفاوت باشد؛ اما در طولانی‌مدت مجبور است تن دهد و این خواسته‌های مردم است که ماهیت فیلم‌های هالیوود را معین می‌کند» (همان: ۶). به نظر او فیلم‌ها تفکر خالص را منعکس نمی‌کند؛ بلکه انعکاس گرایش‌های روحی و روانی است؛ یعنی آن لایه‌های عمقی تفکر اجتماعی که کم‌و بیش در ضمیر ناخودآگاه جامعه قرار دارد.

در این دیدگاه‌ها، هنر (سینما) به‌مثابه آینه‌ای در برابر جامعه تلقی شده است؛ اما باید توجه کرد که این آینه، آینه‌ای تخت نیست. رابطهٔ هنر و جامعه بیشتر از عکس‌برداری سادهٔ هنر از جامعه است. رابطهٔ

1. Vesvolod Pudovkin

هنر و جامعه رابطه‌ای پیچیده است و میزانی انحراف از واقعیت همیشه وجود دارد. اما آنچه رویکرد بازتاب را ارزشمند می‌کند، شناختی است که از جنبه‌ای خاص از پدیده‌ای اجتماعی به دست می‌دهد و آن را برای عامه بررسی‌پذیر و تفکرپذیر می‌کند؛ شناختی که بدون قرار گرفتن پدیده در قالب هنر ممکن بود دشوار به دست بیاید و انتقال پیدا کند.

برای دست یافتن به نگاهی جامعه‌شناختی از آثار هنری باید اثر را در چارچوب تاریخی و اجتماعی آفرینش آن قرار دهیم. از طرف دیگر، می‌توان ردپای پدیده‌ها، رویدادها، رفتارها، وضعیت‌ها و شرایط وجودی را در کل یا در رابطه با گروه‌های اجتماعی مختلف در فیلم‌ها جست‌وجو کرد. به این ترتیب، می‌توانیم یکی از اصول کلی جامعه‌شناسی هنر، یعنی رابطهٔ متقابل بین هنر و جامعه را توضیح دهیم.

بنابراین، می‌توان از رویکرد بازتاب برای تحلیل رابطهٔ بین فیلم و سینما استفاده کرد. در عین حال، همواره این حساسیت روش‌شناختی را نیز باید مدنظر داشت که نمی‌توان آنچه سینما نمایش می‌دهد، عیناً به جای واقعیت اجتماعی دریافت کرد؛ بلکه بازتاب سینما از واقعیت به میانجی قواعد زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد که برای درک بهتر واقعیت بازتاب داده شده در سینما نیاز به رمزگشایی دارد.

بازنمایی فیلم از جامعه

اما هرچه در جامعه وجود دارد، مستقیم در فیلم بازتاب نمی‌یابد. این مطلب به‌خصوص دربارهٔ موضع‌گیری فیلم‌ها در موضوع‌های گوناگون صادق است. وقتی فیلمی از زاویه‌دید نگرش سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خاص ساخته می‌شود، طبیعی است که واقعیت‌های موجود را نیز از همان زاویه‌دید گزارش کند. بنابراین، فیلم‌ها با گزینش واقعیت

و نمایش آن به شیوه‌ای که شناخت خاصی را در مخاطب ایجاد کند، در حقیقت واقعیت را نه بازتاب، که بازنمایی می‌کند.

وقتی از بازنمایی سخن می‌گوییم، گویی آن نوع از خودآگاهی را در فیلم هدف گرفته‌ایم که قصد دستکاری ذهن مخاطب را دارد تا واقعیت را به نحوی بفهمد که فیلم می‌خواهد. برای مثال، وقتی از بازنمایی زن در فیلم‌ها انتقاد می‌شود، مقصود این نیست که مثلاً زنان شاغل در واقعیت خیلی بیشتر از آن هستند که در فیلم نمایش داده می‌شود؛ بلکه نقد این است که چرا به همراه نمایش زن شاغل، بر تأثیرهای منفی اشتغال زن بر خانواده و جامعه نیز تأکید می‌شود. آیا زنان شاغل موفق در هر دو عرصهٔ خانوادگی و اجتماعی وجود ندارند؟ البته که پاسخ مثبت است؛ اما در فیلم‌های سینمایی ایران چنین نمونه‌ای یافت نمی‌شود. دلیل این نوع از نمایش زن، تأثیر فرهنگ مسلط بر جامعه است که باعث می‌شود همواره بین نقش‌های خانوادگی و اجتماعی زنان در فیلم‌ها تضاد وجود داشته باشد و دومی، مانع کارکرد درست اولی شود.

در این فرهنگ اشتغال زنان امری غیرضروری و تجملی شناخته شده و تنها به شرطی با آن موافقت می‌شود که اولاً در رشته‌های خاص و زنانه باشد و ثانیاً آسیبی به فعالیت‌های خانوادگی او نزند. پس در این بازنمایی از زن شاغل، انگیزهٔ حمایت از نقش‌های خانوادگی زنان که در فرهنگ جامعه مسلط است، نقش دارد.

چنان‌که دربارهٔ بازتاب گفتیم، بازنمایی، انعکاس مستقیم و بازتاب پدیده‌ها در جهان خارج نیست؛ بلکه خود به نوعی تولید و برساخت معناست که با انگیزه‌های آشکار و پنهان فرهنگی و ایدئولوژیک صورت می‌گیرد. این بازنمایی‌های سینمایی به این دلیل اهمیت دارد که شناخت و باور مخاطبان و در درازمدت شناخت و باور عمومی را شکل می‌دهد.

گفتمان‌های مسلطی که در جامعه وجود دارد، با ورود به عرصهٔ سینما، واقعیت را چنان نمایش می‌دهد که گویی وضعیت موجود طبیعی و تغییرناپذیر است و بنابراین باید تسلیم آن شد. مثلاً گفتمان قوم‌مداری، اقلیت‌های قومی را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کند که بر اساس مناسبات قومی موجود، بر فرودستی برخی از اقوام اقلیت و فرادستی قوم مسلط صحه گذاشته و آن را بازتولید می‌کند. گفتمان شرق‌شناسی در فیلم‌های سینمایی هالیوودی نیز چنین نقشی را در سطح جهانی ایفا می‌کند و مردم شرقی و به‌خصوص مسلمانان را غیرمتمدن و عقب‌افتاده به تصویر می‌کشد. بنابراین، بازنمایی در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است.

دو راهکار در بازنمایی وجود دارد که کارآمدی آن را تضمین می‌کند. اولین راهکار، کلیشه‌سازی است. کلیشه در اصل اصطلاحی مربوط به دورهٔ صنعت چاپ است که برای اشاره به یک صفحهٔ چاپی به کار می‌رفت که از نمونهٔ چاپی متحرک به دست آمده بود و برای افزایش شمارگان نسخهٔ چاپی استفاده می‌شد. این اصطلاح در ساده‌ترین شکل، بر ویژگی‌هایی ثابت و تکراری دلالت می‌کند (هیوارد، ۱۳۸۰: ۲۷۰).

به این ترتیب، فیلم‌ها با نمایش ویژگی‌های معمولاً منفی ثابت و تکراری برای گروه‌های اقلیت، در حقیقت از آنها کلیشه می‌سازد؛ درحالی‌که در واقعیت، افراد گروه‌های اجتماعی از ابعاد گوناگونی با همدیگر تفاوت دارند و به‌هیچ‌وجه یکسان نیستند. اما از آنجاکه در فیلم، این ویژگی‌ها دائماً در قامت افراد متعلق به آن اقلیت نمایش داده می‌شود، به‌ناچار تصور کلی مخاطبان را از آن گروه اقلیت می‌سازد. «استوارت هال»[1] (۱۹۹۷) کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه می‌داند و بر این باور است که اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند

1. Stuart Hall

بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم.

کلیشه‌سازی بخشی از فرایند حفظ و تداوم نظم اجتماعی و نمادین مسلط جامعه است و البته در جایی اتفاق می‌افتد که روابط نابرابر قدرت بین گروه‌های مختلف اجتماعی برقرار است. سینما هم به‌مثابه رسانهٔ هنری مهم کاملاً از کلیشه‌سازی استفاده می‌کند. در دنیای سینما، کلیشه‌ها ابتدا برای کمک به ادراک روایت از سوی مخاطب شکل گرفت. از سوی دیگر، کلیشه‌ها سبب ایجاز در روایت سینمایی می‌شود؛ بنابراین، تمسک به آنها کار سینما و نیز رابطهٔ مخاطب با آن را راحت‌تر می‌کند. کلیشه‌های سینمایی همچون دکتر مرد و پرستار زن، شهریِ زیرک و روستایی ساده‌دل، پولدار بی‌دین و فقیر معتقد، برای مخاطبان سینمای ایران بسیار آشنا هستند.

اما دومین راهکار بازنمایی، طبیعی‌سازی است؛ فرایندی که طی آن، تفاوت‌ها و نابرابری‌های اجتماعی، اموری طبیعی و تغییرناپذیر معرفی و به این ترتیب تثبیت می‌شود. مثلاً نابرابری‌های جنسیتی چنان طبیعی و عادی نمایش داده می‌شود که انسان تصور می‌کند روابط جنسیتی موجود تنها نوع روابط ممکن بوده، هست و خواهد بود.

در فیلم‌ها زنان همواره موجودات درجه دوم و تحت سلطهٔ مردان به تصویر کشیده می‌شوند و با تکرار این وضعیت، مردسالاری امری طبیعی و تغییرناپذیر تلقی می‌شود. به قول «سوزان هیوارد»[1] از طریق طبیعی‌سازی «ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به‌صورتی عرضه می‌شود که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند. طبیعی‌سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. از این‌رو، در فیلم (و به نحوی مشابه در تلویزیون)، دنیا «به‌صورت طبیعی» به شکل دنیایی سفید، بورژوایی، پدرسالار و دگرجنس‌خواه نشان داده می‌شود» (هیوارد، ۱۳۸۰: ۲۰۴).

1. Susan Hayward

طبیعی‌سازی در فیلم را زمانی می‌توان بهتر تشخیص داد که تاریخ و جغرافیای روابط موجود و نمایش داده شده را مطالعه کنیم. مثلاً دربارهٔ طبیعی بودن فرودستی زنان، وقتی ببینیم در تاریخ زنان قدرتمندی وجود داشتند که برخی از جوامع را رهبری می‌کردند یا در عرض جغرافیا در دوران معاصر، زنان قدرتمندی وجود دارند که در حوزه‌های گوناگون سیاسی و علمی نقش رهبری را بر عهده دارند، آنگاه به این موضوع شک می‌کنیم که این ویژگی‌ها به‌طور طبیعی مختص مردان است.

اما فیلم‌ها معمولاً همان روابط جنسیتی فرادستی مردان و فرودستی زنان را بازتولید می‌کنند و تنها زمانی که موضوع آنها زنان استثنایی باشد، به نمونه‌های مخالف اشاره می‌کنند. به این ترتیب، فیلم‌ها به طبیعی‌سازی خود به نفع طبقه و فرهنگ مسلط در جامعه ادامه می‌دهند.

انواع مطالعات اجتماعی فیلم

بر اساس هر دو رویکرد بازتاب و بازنمایی، فیلم‌ها در حال گفتن مطالبی از جامعه به مخاطبان خود هستند. این مطالب گاه واقعی و گاه تخیلی است. گاه فیلم واقعیت را می‌گوید یا واقعیت را از دیدگاه خاصی به تصویر می‌کشد تا بتواند داستان خودش را با مخاطب بگوید و او را سرگرم کند. گاه نیز فیلم تخیل‌های هنری فیلم‌ساز را به واقعیت اضافه می‌کند تا هم جنبهٔ سرگرم‌کنندگی آن افزایش یابد و هم نوع دیگری از جامعهٔ آرمانی را به مخاطب معرفی کند. در هر صورت، موضوع فیلم‌ها، به‌خصوص فیلم‌های اجتماعی که در این کتاب مدنظر ماست، ریشه در واقعیت دارد. به همین دلیل است که مطالعهٔ اجتماعی فیلم‌ها و آنچه آنها از جامعه به تصویر می‌کشند و مقایسهٔ آن با واقعیت اجتماعی، یکی از راه‌هایی است که می‌توان

رابطهٔ فیلم و جامعه را به‌خوبی تحلیل کرد و از شناخت درست این رابطه به شناخت بهتری از فیلم و جامعه رسید.

فیلم‌ها همواره موضوعی را دربارهٔ جامعهٔ معاصرشان و واقعیت‌های اجتماعی آن می‌گویند. این واقعیت‌های اجتماعی شامل دیدگاه فرد، گروه اجتماعی، قشر اجتماعی، طبقه و حتی کلیت جامعه دربارهٔ موضوع خاصی است. واقعیت‌های اجتماعی همچنین شامل خصوصیات و ویژگی‌های گوناگون جامعه‌ای خاص به‌طور کلی یا در جزئیات، در دورهٔ تاریخی معینی است. این مطلب، خود بحث‌های فراوانی را می‌طلبد.

آثار هنری و در اینجا فیلم، محصول تخیل انسان است و نمی‌توان رابطهٔ مستقیمی بین آنها و واقعیت برقرار کرد. بنابراین، چگونه می‌توان با تحلیل آنها، دیدگاه‌های موجود در جامعه یا خصوصیات و ویژگی‌های آن جامعه را شناخت. آیا این ساده‌اندیشی نیست که سینما را بازتاب واقعیت تلقی کنیم؟ به این پرسش با استفاده از مفهوم «واقعیت انحرافی» پاسخ می‌دهیم.

واقعیت تنها در یک شکل به‌صورت تحریف‌نشده درک می‌شود و آن هم در متن زندگی روزمره است که انسان با پوست و گوشت و استخوان آن را لمس و ادراک می‌کند. در هر شکل دیگری که از ادراک واقعیت سخن گوییم، ادراکی بی‌واسطه را طرح کرده‌ایم. بنابراین، محقق باید توجه داشته باشد که واقعیت سینمایی یا به عبارت دیگر، واقعیت نمایش داده شده در فیلم‌های سینمایی، همواره با واقعیت بیرونی تفاوت دارد؛ اگرچه در آن ریشه دارد.

در حقیقت بدون تکیه بر واقعیت بیرونی هیچ فیلمی نمی‌توان ساخت؛ حتی فیلم تخیلی. پس واقعیتِ فیلمی نوعی واقعیت تحریف‌شده است که اگرچه ریشه در واقعیت جامعه دارد؛ با آن متفاوت است. درک این تفاوت و شناسایی آن لازمهٔ مطالعات

سینمایی درست است؛ چراکه بدون چنین درکی ممکن است محقق واقعیت تحریف‌شده در فیلم را به جای واقعیت موجود بگیرد و به شناخت اشتباهی از جامعه برسد.

مهم‌ترین راه برای تشخیص میزان انحراف فیلم از جامعه، پژوهش همزمان شرایط، ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی در دوره‌ای است که فیلم‌های آن مطالعه می‌شود. در این زمینه، انواع روش‌های گردآوری اطلاعات به کمک ما می‌آید؛ از مطالعهٔ تاریخی گرفته تا مطالعهٔ اسنادی و مراجعه به مطبوعات، آرشیوهای برنامه‌ای رادیو و تلویزیون، مصاحبه با افراد باتجربه و مانند آن.

البته اگر فیلم‌های تحلیل شده مربوط به جامعهٔ کنونی باشد، با روش‌های میدانی و مشاهده‌های مستقیم نیز می‌توان به نتیجه رسید. مقایسهٔ یافته‌های روش‌های دیگر مطالعهٔ جامعه و یافته‌های حاصل از تحلیل فیلم‌ها، میزان انحراف آنها را از واقعیت نشان می‌دهد. به این ترتیب، روشن می‌شود که فیلم واقعیت است؛ اما واقعیتی انحرافی که تشخیص میزان انحراف آن از واقعیت، خود مستلزم تحقیق جامعه‌شناختی است.

حال این پرسش پیش می‌آید که اگر بتوانیم میزان انحراف فیلم از واقعیت را با تحقیق اجتماعی تشخیص دهیم، معنایش این است که با تحقیق اجتماعی به شناخت کامل‌تری از واقعیت اجتماعی می‌رسیم، پس دیگر چه نیازی به تحلیل فیلم‌ها وجود دارد. پاسخ این است که رابطهٔ فیلم با جامعه در مقایسه با رابطه‌ای که اسناد و مدارک موجود با جامعه دارد، همچون رابطه‌ای صمیمی و نزدیک در مقایسه با رابطه‌ای رسمی و خشک است. آنچه در اسناد و مدارک تاریخی وجود دارد، معمولاً دربارهٔ مسائل کلی و دسته‌بندی شده در سطح و قابل دستیابی از طریق مشاهده‌های مستقیم است؛ اما آنچه در فیلم‌ها وجود دارد، اغلب دربارهٔ موضوع‌ها و مسائل مرتبط با زندگی روزمره

است که در عمق به آنها پرداخته شده است. به همین دلیل، فیلم همچون خود جامعه است که می‌توان آن را با همان روش‌هایی مطالعه کرد که جامعه را مطالعه می‌کنیم. علاوه بر آن، می‌توان فیلم‌ها را از منظر انتساب آنها به گروه‌های اجتماعی مطالعه کرد و به اندیشه‌ها، عقاید و در مجموع جهان‌بینی آن گروه‌ها، که خود از اجزای جامعه هستند، دست یافت.

در فیلم‌ها اطلاعاتی دربارهٔ جامعه وجود دارد که با هیچ‌کدام از روش‌های تحقیق علوم اجتماعی دستیابی به آنها امکان‌پذیر نیست. این اطلاعات درخور اعتنا نیست؛ مگر اینکه قبلاً در مطالعهٔ موازی اجتماعی که ذکر آن رفت، میزان انحراف فیلم از جامعه تشخیص داده شده باشد. در این صورت می‌توان از اطلاعات برگرفته از فیلم که در واقعیت نمی‌توان کسب کرد، به نسبتی که فیلم به واقعیت نزدیک یا از آن دور است، برای شناخت جامعهٔ معاصر فیلم استفاده کرد.

مفهوم واقعیت انحرافی در مطالعهٔ اجتماعی آثار سینمایی به این ترتیب با نظریه‌های بازتاب و بازنمایی گره می‌خورد که آنچه در سینما مشاهده می‌شود، نه خود واقعیت، بلکه بخشی برگزیده از آن یا واقعیتی کژدیسه و منحرف است. در هر صورت، فرم و محتوای فیلم از یک طرف ریشه در واقعیت دارد و با مطالعهٔ آن به شیوه‌های مذکور می‌توان به شناخت بهتری از جامعه رسید. از طرف دیگر، فیلم خود همچون جامعه‌ای است که می‌توان ابعاد گوناگون آن را شناخت. جامعهٔ فیلمی جامعه‌ای است که با میزانی از انحراف از جامعهٔ واقعی، در دل آن حضور دارد، ریشه‌هایش در آنجاست و از آنجا تغذیه می‌شود. جامعه‌شناسی آثار سینمایی با این نگاه شامل مطالعهٔ فیلم‌ها برای شناخت جامعه یا مطالعهٔ فیلم‌ها برای شناخت جامعهٔ درون آنهاست. در شکل اول، مقایسهٔ یافته‌های فیلمی با یافته‌های تاریخی و اسنادی ضروری است؛ اما در شکل دوم شناخت جامعهٔ فیلم‌ها کفایت می‌کند.

مطالعات اجتماعی فیلم در ایران

بیشترین موضوع‌هایی که در مطالعات اجتماعی فیلم در ایران مورد توجه و مطالعه قرار گرفته است، شامل موضوع‌هایی چون بازتاب و بازنمایی زن و خانواده در سینما بوده است. بیشتر مقاله‌ها و تحقیق‌ها دربارهٔ سینمای ایران در این دو حوزه نوشته شده و یکی از دلایلش این است که تمرکز خود فیلم‌ها هم بیشتر بر موضوع خانواده است که یکی از عناصر اصلی آن زنان هستند. موضوع‌های دیگری که در مطالعات سینمایی ایران به آنها توجه شده عبارت‌اند از: اقلیت‌های قومی، گروه‌های اجتماعی، گروه‌های حرفه‌ای، موضوع‌های مذهبی و مفاهیمی چون هویت، قهرمان، مرگ، جنگ و مانند آن.

در مطالعات اجتماعی فیلم ایران، به دو دسته از تحقیق‌ها می‌توان اشاره کرد: دستهٔ اول تحقیق‌هایی که بر روی آثار سینمایی یک فیلم‌ساز متمرکز شده و سعی کرده از خلال این آثار اطلاعاتی را دربارهٔ جامعه به دست آورد؛ اطلاعاتی مانند شناخت باورها و اندیشه‌های گروه اجتماعی که یک فیلم‌ساز از آن برخاسته یا شناخت تحولات اجتماعی که در فیلم‌های مختلف یک فیلم‌ساز به نمایش گذاشته شده است. دستهٔ دوم تحقیق‌هایی که به‌صورت موضوعی به سراغ فیلم‌های مختلف از فیلم‌سازان متفاوت رفته و تأثیر زمان را بر چگونگی نمایش موضوع‌های گوناگون مطالعه می‌کند.

مطالعهٔ آثار یک فیلم‌ساز

به نظر دستهٔ اول، مطالعهٔ آثار سینمایی از یک طرف نشان‌دهندهٔ تفکرهای گروه‌های مختلف اجتماعی در جامعه است و از طرف دیگر، نشان‌دهندهٔ شرایط و تحولات کلی اجتماعی معاصر آثار. هنرمند فردی است که در جامعه زندگی می‌کند، به گروه‌های کوچک و بزرگ اجتماعی وابسته است و از دیدگاه کلان، به قشر اقتصادی‌ـ

اجتماعی خاصی تعلق دارد. این تعلق و وابستگی، در شکل‌گیری نوعی جهان‌بینی و جهان‌نگری خاص در نزد هنرمند مؤثر می‌افتد؛ به‌طوری 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 این بدان معنا نیست که جهان‌بینی هنرمند مستقیم و بدون هیچ تغییرشکلی در اثر هنری نمود پیدا می‌کند. لازمهٔ وجود یک اثر هنری، استفاده و به‌کارگیری رمزگان و زبان مخصوص هنر است. بنابراین، جهان‌بینی هنرمند وقتی در قالب رمزگان هنر درمی‌آید، به امر زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود که ممکن است با شکل مفهومی اولیهٔ خود بسیار متفاوت باشد.

آن جهان‌بینی که در قالب مفاهیم و اندیشه در ذهن هنرمند است، تا به مخاطب برسد از دو صافی عبور می‌کند: صافی اول رمزگان زیبایی‌شناختی و هنری، 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، چندبُعدی و تفسیرشدنی به اشکال گوناگون و به همین دلیل نیز مبهم است و از طرف دیگر، سطح فرهنگ، آگاهی‌ها و تجربه‌های مخاطب هنر و به‌عبارت کلی‌تر، پایگاه اجتماعی و دیدگاه ویژهٔ وی، در نحوهٔ درک و تفسیر او از آثار هنری دخیل است.

از این‌رو، اینکه گفته می‌شود شرایط اجتماعی به‌واسطهٔ هنرمند در تولید آثار هنری دخالت می‌کند و ویژگی‌های سبک و محتوای آنها را تعیین می‌کند، بدین معنا نیست که این رابطه‌ای مستقیم و ساده است؛ بلکه برعکس رابطه‌ای بسیار پیچیده و چندوجهی است که این امر را باید همواره مدنظر داشت.

با شناخت فیلم، به شناختی از جهان‌بینی هنرمند دربارهٔ مسائل

گوناگون جامعه و عمدتاً موضوع‌هایی همچون زندگی، مرگ و ماورا می‌رسیم. همچنین، ازآنجاکه جهان‌بینی هنرمند، فردی نیست؛ بلکه متأثر از تعلق وی به گروه اجتماعی است، با این شناخت به شناخت وسیع‌تری دست می‌یابیم که شناخت همان گروه اجتماعی خاص است. به این ترتیب، یکی از راه‌های شناخت گروه‌های اجتماعی گوناگون که جامعه را شکل می‌دهد، در کنار سایر روش‌های جامعه‌شناختی، مطالعهٔ فیلم‌هایی است که هنرمندان متعلق به آن گروه‌ها در دوره‌های مختلف زمانی ساخته‌اند. البته با در نظر گرفتن این موضوع که هنرمند مدنظر باید در زمرهٔ هنرمندان بزرگ سینما باشد تا بتواند اثر هنری بزرگ خلق کند؛ اثری که ارزش تحلیل جامعه‌شناختی را داشته باشد.

یکی از نمونه‌های چنین مطالعه‌ای، تحلیل جامعه‌شناختی آثار «حاتمی‌کیا» است (راودراد، ۱۳۸۸). به نظر نویسنده که فیلم‌های حاتمی‌کیا ــ از فیلم *از کرخه تا راین* تا *به نام پدر* ــ را تحلیل کرده، در مقایسهٔ مضامین مطرح شده در این فیلم‌ها، به ترتیب زمانی «سیری از شکل‌گیری ارزش‌های خاص مذهبی، در معرض خطر قرار گرفتن آنها، مبارزهٔ قهرمان برای حفظ خود در محدودهٔ این ارزش‌ها، شک قهرمان به جامعه، جدایی او از جامعه، بازگشت و تلاش مجدد برای حفظ ارزش‌ها به‌تنهایی و سرانجام ناتوانی فرد و جامعه در حفظ آنها و سقوط نهایی جامعه، به نمایش گذاشته شده است؛ سقوطی که حضور آن در تصور فیلم‌ساز به مدت یک سال او را به سکوت فراخواند، اگرچه ضرورت زمانه و نیاز گروه اجتماعی که وی به آن متعلق بود، بار دیگر او را به حضور در عرصهٔ اجتماعی، این‌بار به‌عنوان منتقد جامعه و جنگ به معنای عام آن وادار کرد.»

سپس، نتیجه می‌گیرد که این بررسی نشان‌دهندهٔ نگرش یکی از گروه‌های مهم جامعهٔ ایران است؛ یعنی گروه بسیجی‌های جبهه‌رفتهٔ زمان جنگ و خانواده‌هایشان که در جامعهٔ کنونی با فراموشی و

بی‌مهری روبه‌رو شده‌اند. این نگرش از طرف هنرمندی که خودش مانند این گروه فکر می‌کند، به شکل اثر هنری درآمده است.

نمونهٔ دیگر، مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی» (راودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳) است که در آن نویسندگان پس از تحلیل فیلم‌های بیضایی نتیجه می‌گیرند که «جامعه به‌عنوان یک کل، همواره در آثار فیلم‌ساز خودنمایی می‌کند و مسائل و معضلات ریز و درشت در نهایت در چارچوبی اجتماعی مشخص است که مورد توجه قرار می‌گیرد. این جامعه در سیر تحول زمانی آثار بیضایی، ابتدا جامعه‌ای سنتی است، سپس به جامعه‌ای بدل می‌شود که در مرحلهٔ گذار از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ مدرن است و با مشکلات آن دست‌وپنجه نرم می‌کند و در پایان به یک جامعهٔ به‌ظاهر مدرن تبدیل می‌شود که نه‌تنها وجوه مثبت جوامع مدرن الگوی خود را دربرندارد؛ که مظاهر منفی آن را به تمامی به خود گرفته است. جامعه‌ای شهری و فقط به‌ظاهر مدرن که در آن عصبیت، بدگمانی و خشونت دیده می‌شود. جامعه‌ای غیرمولد که سوداگری را به‌عنوان یک اصل پیشهٔ خود کرده و معیار همه‌چیز، حتی روابط انسانی، قرار داده است.»

سپس اشاره می‌کنند: «اگر عناصر یادشده را با نگاهی به تاریخچهٔ زندگی، شخصیت و ویژگی‌های فیلم‌ساز در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که وی جایگاه خود را در این جامعه، همان بیگانه‌ای می‌داند که به شیوهٔ خود در برابر برخی مناسبات غلط جامعه مقاومت می‌کند؛ گرچه برای همسانی ارزش‌هایش با جامعه تلاش می‌کند، ناکام می‌ماند، در برابر سرنوشت مقهور است و تلاش می‌کند که در جامعه پذیرفته شود، با نسل فردا هم‌نوایی می‌کند و سرانجام در قالب شخصیت زن داستان‌هایش به محیطی وارد می‌شود که هیچ سنخیتی با آن ندارد، مصائب فراوانی بر او وارد می‌شود؛ ولی در پایان نسبت

به واقعیات جهان پیرامون خود به آگاهی می‌رسد و نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر ملی‌گرای جامعهٔ خودش می‌شود».

نمونه‌های دیگری دربارهٔ فیلم‌سازان یا محققان دیگر وجود دارد که مجال بررسی همهٔ آنها در اینجا نیست. مقاله‌هایی مانند «مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما» (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷)، «تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی» (یاراحمدی، فرشاد و تقی‌زادگان، ۱۳۸۹) و «جایگاه زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد» (راودراد و صدیقی، ۱۳۸۵).

پس از مطالعهٔ گزارش‌های تحقیقی که بر روی آثار یک فیلم‌ساز متمرکز شده است، متوجه می‌شویم که این فیلم‌سازان صدای گروه‌های اجتماعی مختلفی را از خلال فیلم‌هایشان به گوش مخاطبان می‌رسانند. نکتهٔ درخور توجه در مقایسهٔ این صداهای متفاوت این است که در بازهٔ زمانی ۳۰ ساله مشاهده می‌کنیم سینمای ایران چندصدایی است. اگرچه در بازه‌های زمانی کوتاه‌تر، به تناسب سیاست‌های باز یا بستهٔ دولت‌های حاکم در هر دوره، برخی صداها بلندتر و برخی کوتاه‌تر و برخی نیز حتی خاموش می‌شود؛ در جریان آمدوشد دولت‌های مختلف با سیاست‌های فرهنگی کم‌وبیش متفاوت، نسبت قدرت گرفتن هرکدام از این صداها با زمان‌های دیگر متفاوت می‌شود. همین فرایند سبب می‌شود در بلندمدت سینمای ایران مجموعهٔ متنوعی باشد و در کلیت خود صداهای گروه‌های مختلف اجتماعی را بازتاب دهد.

مطالعهٔ موضوعی فیلم‌ها

در دستهٔ دوم، محققان سعی می‌کنند تأثیر اجتماعی را در فیلم شناسایی و تبیین کنند. جامعه‌شناسی سینما در این دسته نشان می‌دهد که چگونه فیلم‌ها به‌مثابه مجموعه‌ای از اطلاعات، قادر است

ویژگی‌ها و خصوصیات جامعهٔ معاصر خود را بازتاب دهد. در ایران پس از انقلاب به علت شرایط انقلابی و پس از آن حوادث جنگ هشت‌ساله، وضعیت ثابتی در جامعه وجود نداشت و همین مسئله در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب تأثیر روشن خود را گذاشته است. بلافاصله پس از انقلاب، آثاری سینمایی به وجود آمد که انقلاب و علل گوناگون بروز و ظهور آن را دست‌مایهٔ اصلی کار خود قرار داد و شرایط اجتماعی معاصر را منعکس کرد. اما به علت اینکه کوتاه زمانی پس از انقلاب، جنگ حادث شد و هشت سال طول کشید، فیلم‌های سینمایی دربارهٔ انقلاب با کمی تأخیر جای خود را به موضوع‌های جنگی داد که مستقیم به جبهه و جنگ مربوط می‌شد و پس از پایان جنگ نیز موضوع‌های جنگی در شکلی دیگر، یعنی بررسی مسائل حاشیه‌ای جنگ و پیامدهای خواسته و ناخواستهٔ آن و با دید تحلیلی قوی‌تری ادامه پیدا کرد.

چنین فیلم‌هایی 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 دربرگرفت. یکی از ویژگی‌های بسیار مهم این فیلم‌ها، داشتن یا ارائهٔ دیدگاه سیاسی موافق با نظام سیاسی جامعه بود. انقلاب و جنگ هر دو، وقایع سیاسی مهمی در تاریخ ایران بودند که خواه ناخواه این صبغهٔ سیاسی در فیلم‌های مربوط به آنها نیز بارز و مشخص است.

اما غلبهٔ فیلم‌هایی این‌چنین به معنای ساخته نشدن فیلم‌هایی با موضوع‌های دیگر نیست؛ فیلم‌هایی که به انحای پیچیده‌تر و غیرمستقیم شرایط اجتماعی معاصر خود را بازتاب می‌داد. فیلم‌هایی در همین سه دوره ساخته شد که نه دربارهٔ انقلاب بود و نه جنگ و نه مسائل حاشیه‌ای آن. این فیلم‌ها دیدگاه سیاسی مشخصی ارائه

نمیکرد و از این لحاظ، شاید به نظر برسد که نمایندهٔ جامعهٔ معاصر خود نبود.

اما با توجه به اینکه رابطهٔ بین آثار هنری و شرایط اجتماعی معاصر آنها را در دو سطح کلان (جامعهٔ کل) و خُرد (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 ارتباط میان آنها کماکان اهمیت جامعه‌شناختی خود را حفظ می‌کند.

ازآنجاکه در سال‌های اخیر مسائل زنان در جامعه به دلیل تحولات اجتماعی داخلی و جهانی، توجه بسیاری از اندیشمندان و هنرمندان، به‌ویژه سینماگران را به خود معطوف کرده است، تحقیق‌های فراوانی دربارهٔ بازتاب تحولات شکل‌گرفتهٔ جامعه در حوزهٔ زنان در فیلم‌های سینمایی انجام شده است. یکی از این تحقیق‌ها پژوهشی است دربارهٔ تغییر نقش زن در سینمای ایران در رابطه با تحولات اجتماعی که علاوه بر مقایسهٔ ویژگی‌های زنان نمایش داده شده در فیلم‌های قبل و بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶، عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران را نیز بررسی کرده است.

تغییرهای نمایش داده شده در فیلم‌ها دربارهٔ وضعیت زنان نشان‌دهندهٔ تغییرهای رخ داده در سطح جامعه است. تغییر در نقش و کارکرد زنان و نیز توجه به مسائل کلی آنها که منجر به شکل‌گیری سینمای زن شد، بازتابی از شرایط اجتماعی در سینماست که در تحقیق‌های دیگر نیز به آن اشاره شده است.

رحمتی و سلطانی در تحقیق خود، بازنمایی مناسبات جنسیتی در سینمای ایران را در دو دورهٔ پنج‌ساله، یعنی سال‌های ۶۵ـ۶۰ و ۸۲ـ۷۷ مطالعه کردند و نتیجه گرفتند که در هر دو دوره، دو

مناسبات جنسیتی پدرسالار و فمینیستی در فیلم‌ها به چشم می‌خورد؛ اما در دورهٔ اول غلبه با مناسبات جنسیتی پدرسالار و در دورهٔ دوم غلبه با مناسبات جنسیتی فمینیستی یا برابری‌طلب بوده است. این یافته بیانگر تغییر در چگونگی بازنمایی مناسبات جنسیتی در سینمای ایران در دو دوره است. رحمتی و سلطانی نتیجه گرفته‌اند که این تغییر ناشی از تغییرهای رخ داده در سطح جامعه است که در فیلم‌ها به شکل «افزایش حضور و قدرت زنان در عرصهٔ عمومی، انجام فعالیت‌های غیرسنتی، حضور در فضاهای عرفاً مردانه، افزایش قدرت تصمیم‌گیری، مقاومت و سرپیچی در برابر مردان و ارائهٔ شخصیت‌های فمینیستی از خود» (رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۲: ۳۹) روایت شده است.

یافته‌های تحقیق دیگری که رابطهٔ بین جنسیت و قدرت در سینمای ایران را بررسی کرده است (عباسی، ۱۳۸۵) نیز تحول از نگاه مردسالارانه به نگاه برابری‌طلب را در سینمای ایران نشان می‌دهد و محقق آن را بازتاب تحولات رخ داده در سطح جامعه می‌داند. در واقع پیش‌بینی محقق در ابتدا این بوده که جنسیت فیلم‌ساز در چگونگی بازنمایی رابطهٔ قدرت بین دو جنس در سینما تأثیرگذار است؛ اما تحلیل فیلم‌ها نشان داد که این مطلب تنها دربارهٔ بعضی از مؤلفه‌ها صادق بوده و دربارهٔ مؤلفه‌های دیگر، نه جنسیت فیلم‌ساز، بلکه تغییر شرایط اجتماعی موجب تفاوت شده است.

تحقیق‌ها در این دسته بسیار است؛ یکی از آنها «تحولات بازتاب جنگ در سینمای ایران» را مطالعه کرده است (راودراد و حیران‌پور، ۱۳۹۲). تحقیق دیگر به «مطالعهٔ تصویر شهر در سینمای داستانی ایران» اختصاص دارد (محمودی، ۱۳۸۷). دو تحقیق هم دربارهٔ بازنمایی قهرمان در سینمای ایران انجام شده که یکی مربوط به فیلم‌های قبل از انقلاب است (حسن‌پور امیری، ۱۳۸۸) و دیگری

مربوط به فیلم‌های بعد از انقلاب (راودراد و رحیمی، ۱۳۹۴).

در تحقیق دیگر، سلیمانی (۱۳۸۸) چگونگی بازنمایی گفتمان‌های تجربهٔ دینی در سینمای ایران را به بحث گذاشته است. دو تحقیق دیگر به شیوهٔ متفاوتی سینما و بازتاب آن را در جامعه بررسی کرده است. تحقیق اول با تحلیل کارکردهای متفاوت سینما در سه دورهٔ قبل از خاتمی، دورهٔ اول خاتمی و دورهٔ دوم خاتمی نشان داده است که در هر سه دوره کارکردهای گریزخواهی، جامعه‌پذیری، نشان دادن واقعیت و ایجاد نگرش‌های جدید به‌وسیلهٔ سینما دیده شده است؛ اما درحالی‌که دوره‌های اول و سوم از نظر توزیع کارکردی متناسب‌تر است، دورهٔ سوم بیشتر به سمت فیلم‌های گریزخواه تمایل داشته است (امیر، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

سپس محقق این یافته را با مفهوم امید به تغییر تفسیر می‌کند؛ به این ترتیب که در دو دورهٔ اول امید به تغییر در جامعه وجود داشته است؛ درحالی‌که در دورهٔ سوم این امید کم‌رنگ شده و کارکرد سینما نیز گریزخواه می‌شود. تحقیق دوم هم الگوی تحلیلی تحقیق اول را این‌بار دربارهٔ بازتاب جامعهٔ روستایی در سینمای ایران تا قبل از انقلاب اسلامی به کار گرفته است (ازکیا، میرزایی و جوانمرد، ۱۳۸۶).

تحقیق‌هایی که به آنها اشاره کردیم، سینمای ایران را به‌طور کلی در دوره‌های مختلف در رابطه با بازتاب خصوصیات جامعهٔ ایران مدنظر قرار داده است؛ اما تحقیق‌هایی هم وجود دارد که با تکیه بر فیلمی معین در دورهٔ زمانی خاصی، با نگاهی ایستا رابطهٔ آن فیلم را با جامعه تحلیل کرده است. در یکی از این تحقیق‌ها، با تحلیل فیلم *پارتی* که فیلمی سیاسی‌ـ‌اجتماعی است، محقق نشان داده است که «چگونه نظام یا نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه، حوزهٔ فرهنگ را بازتولید می‌کند و بالعکس، محصولات تولید شده چگونه به تقویت

و بازتولید نظام گفتمانی حاکم می‌پردازند» (سلطانی، ۱۳۸۶: ۲).

محقق با تعریف دو گفتمان اصول‌گرا و اصلاح‌طلب و مشخص کردن مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ هرکدام، فیلم پارتی را متعلق به گفتمان اصلاح‌طلب می‌داند که پس از خرداد ۱۳۷۶ و زیر نفوذ محمد خاتمی، رئیس‌جمهوری وقت، توسعه یافت. این تحقیق نشان می‌دهد که فیلم نشان‌دهندهٔ گفتمان‌های موجود در حوزهٔ سیاسی هم است و آنها را نمایندگی می‌کند.

همین‌طور در تحقیق دیگری، فیلم *هامون* برای توضیح چگونگی بازنمایی روشنفکران ایرانی متأثر از شرایط تاریخی خاص و نیز تجربهٔ زیستهٔ خاص فیلم‌ساز، تجزیه و تحلیل شده است. یکی از نتیجه‌هایی که محقق، مرتبط با بحث این قسمت گرفته این است: «می‌توان شخصیت هامون را شخصیتی برآمده از شرایط خاص جامعهٔ ایران دانست» (خامنوی خیابانی، ۱۳۸۹: ۱۳۰). مجموعه مطالعه‌های موردی تشریح شده و سایر تحقیق‌های مذکور در این فصل نشان‌دهندهٔ نقش سینما در شناساندن خصوصیات جامعه‌ای است که آن را به تصویر می‌کشد؛ اگرچه این نقش چنان ابعاد و جنبه‌های متنوعی دارد که هرچه فیلم‌های سینمایی با این دیدگاه مطالعه و تحلیل شود، باز هم برای کامل کردن تصویر کم است. مهم این است که تحقیق‌های مذکور وجود چنین رابطه‌ای را تأیید می‌کند.

بنابراین، می‌توان پرسش‌های بسیاری از سینمای ایران دربارهٔ جامعهٔ ایران مطرح کرد و با تحلیل‌های مختلف جامعه‌شناختی و روش‌های متعدد تحلیل که در فصل بعد به آنها اشاره خواهیم کرد، به پاسخ آنها نزدیک شد. از طرف دیگر، به‌طور همزمان لازم است اطلاعات مربوط به پرسش‌های مطرح شده با استفاده از تحقیق‌هایی کامل شود که با روش‌های دیگر علوم اجتماعی موضوع را مطالعه کرده است. در نهایت باید یافته‌های این دو دسته از تحقیق را با هم

مقایسه کنیم تا به‌واسطهٔ سینما در هر تحقیق و تحلیل، یک گام به شناخت کامل‌تر جامعه نزدیک‌تر شویم.

نتیجه‌گیری

اهمیت مطالعات اجتماعی فیلم چنان‌که باید شناخته نشده است. تجزیه و تحلیل فیلم‌های سینمایی اغلب همچون فعالیتی تجملی و سرگرم‌کننده و تفننی در قالب برنامه‌های تلویزیونی همچون «هفت»، «سینما یک»، «سینما چهار» و مانند آن عرضه شده است؛ اما مطالعات جدی اجتماعی و دانشگاهی فیلم و سینما نشان داده است که موضوع از آنچه تصور می‌شود، مهم‌تر است. در این مطالعات علمی، از رابطهٔ بین فیلم و جامعه سخن می‌رود و به این ترتیب، محقق به شناخت بهتری از هر دو هدایت می‌شود.

مطالعات اجتماعی فیلم، تنها به مطالعهٔ درونی و با تکیه بر متن فیلم‌ها محدود نمی‌شود؛ بلکه همزمان شرایط واقعی اجتماعی و تحولات تاریخی موضوع‌های مطالعه را نیز دربرمی‌گیرد. به این ترتیب، فیلم‌هایی که با مطالعهٔ درونی، معناهای تولید شده در آنها کشف شده است، با مطالعهٔ بیرونی، در ساختار کلی جامعهٔ معاصرشان قرار می‌گیرد و رابطهٔ آنچه می‌گویند با وضعیت واقعی سنجیده می‌شود.

تقریباً همهٔ متون تحقیقی که نام بردیم، این دو جنبه را داشته است؛ یعنی از یک طرف در این متون، فیلم‌ها با هدف پاسخگویی به پرسش‌های خاصی دربارهٔ جامعه تحلیل شده و از طرف دیگر، اطلاعات جامعهٔ واقعی از روش‌های دیگر همچون مطالعهٔ تاریخی و میدانی به دست آمده است. سپس این دو دسته از یافته‌ها با هم مقایسه شده است. نتیجهٔ مقایسه‌ها همواره نشان‌دهندهٔ دو نوع رابطه بین سینما و جامعه بوده است: رابطهٔ اول رابطهٔ بازتابی یا بازنمایی

است که آنچه در فیلم نمایش داده شده است، بیانی از وضعیت موجود جامعه دربارهٔ موضوع بوده است و رابطهٔ دوم رابطهٔ شکل‌دهی است که بر اساس آن گویی فیلم‌ها با انتخاب موضوع و شیوهٔ بررسی آن و نیز نتیجه‌گیری پایانی خود، ذهنیتی در مخاطب ایجاد می‌کند که در برابر واقعیت موجود نگاهی انتقادی پیدا کند و خواستار تغییر آن به شیوهٔ مطلوبی شود که در فیلم نیست.

به عبارت دیگر، فیلم‌ها علاوه بر اینکه از جامعهٔ خود تأثیر پذیرفته و تحولات اجتماعی را به نمایش می‌گذارد، به‌نوبهٔ‌خود بر جامعه نیز اثر می‌گذارد و ذهنیت مخاطبان خود را به شیوه‌های خاصی دستکاری می‌کند. فیلم‌ها تنها بازتاب یا بازنمایی واقعیت نیست؛ بلکه خود همچون سایر عناصر فرهنگی و هنری، به شیوه‌هایی نامحسوس و پنهان بر جامعه اثر گذاشته و موجب تثبیت وضعیت موجود و ذهنیت مخاطب دربارهٔ آن می‌شود یا برعکس، به مرور زمان، موجب تغییر آنها و بنابراین تغییر جامعه می‌شود. به همین دلیل بحث و گفت‌وگو و تحلیل فیلم‌های سینمایی و فهم و درک معانی تولید شده در آنها اهمیت فراوانی دارد.

این اهمیت دوگانه از یک طرف به دلیل شناختی است که فیلم‌ها از جامعه به دست می‌دهد و از طرف دیگر، به دلیل تأثیری است که بر ذهنیت مخاطبان خود گذاشته و آن را دستکاری می‌کند. فهم این رابطهٔ متقابل از یک طرف به شناخت مسائل اجتماعی و از طرف دیگر، به شناخت اثرات آشکار و پنهان فیلم‌ها بر جامعه کمک می‌کند. شناخت این روابط نشان می‌دهد که فیلم، برخلاف آنچه شاید بسیاری می‌پندارند، تنها محصولی سرگرم‌کننده یا هنریِ صِرف نیست. کارکرد فیلم تنها سرگرم کردن یا برانگیختن حس زیبایی‌شناختی مخاطبان نیست. مهم‌تر از آن، فیلم محمل شناخت جامعه و نیز وسیلهٔ تغییر آن است.

گفتیم که هدف از تحلیل آثار سینمایی، شناخت معانی موجود در متن فیلم‌ها و ربط دادن آن معانی به زمینهٔ اجتماعی آنهاست. برای قسمت اول این گزاره، یعنی شناخت معانی تولید شده در فیلم‌ها، از روش‌های تحلیل متنی همچون نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان، تحلیل تفسیری، تحلیل‌محتوا و تحلیل روایت و مانند آن استفاده می‌شود. شناخت معانی مقدمه‌ای است برای جست‌وجوی رابطهٔ بین آن معانی و جامعهٔ معاصر فیلم‌ها. به همین دلیل در فصل بعد مهم‌ترین روش‌های تحلیل فیلم را معرفی می‌کنیم که امکان دسترسی به معانی آشکار و پنهان فیلم‌ها را فراهم می‌آورد.