فیلم و سینما (۲)
کتابخانه:
۲۴۰۵۲۵۳

جامعه‌شناسی در فیلم

کالای استادِ جنبش هالیوودِ پس از جنگ

نویسنده: کریس کیگِل
مترجم: بشیر سیاح

www.ketab.ir

سرشناسه : کیگل، کریس، ۱۹۷۴- م. Cagle, Chris, ۱۹۷۴-
عنوان و نام پدیدآور: جامعه‌شناسی در فیلم: کالای اعتباربخش هالیوود پس از جنگ/ نویسنده کریس کیگل؛ مترجم بشیر سیاح.
مشخصات نشر: تهران : شرکت هم‌رخ نگاشت، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری: ۲۴۰ ص.: مصور؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س‌م.
شابک: ۲-۲-۹۳۷۷۲-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Sociology on film: postwar Hollywood's prestige commodity, [۲۰۱۷].
عنوان دیگر: کالای اعتباربخش هالیوود پس از جنگ.
موضوع: مسائل اجتماعی در سینما Social problems in motion pictures
سینما - ایالات متحده - جنبه‌های اجتماعی Motion pictures - Social aspects - United States
شناسه افزوده: سیاح، بشیر، ۱۳۶۸ -، مترجم
رده بندی کنگره: PN۱۹۹۵/۹
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۵۵۶
شماره کتابشناسی ملی: ۹۲۸۹۱۳۴

عنوان کتاب:	جامعه‌شناسی در فیلم؛
عنوان فرعی:	کالای اعتباربخش هالیوود پس از جنگ؛
نویسنده:	کریس کیگل؛
گردآوری و ترجمه:	بشیر سیاح؛
طراحی جلد و گرافیک:	چهار نقش؛
چاپ:	پردیس دانش؛
نوبت چاپ:	اول، پاییز ۱۴۰۳؛
شابک:	۹۷۸-۶۲۲-۹۳۷۷۲-۲-۲؛
شمارگان:	۳۰۰ نسخه؛
قیمت:	۲۴۰٫۰۰۰ تومان؛

کلیهٔ حقوق برای انتشارات همرخ نگاشت و مترجم محفوظ است. هر گونه بازنشر چاپی، الکترونیکی یا صوتی منوط به اجازهٔ کتبی ناشر است.

نشانی: تهران، خیابان بهار جنوبی، برج بهار، طبقهٔ اول اداری، واحد ۴۸۹
تلفن: ۷۷۶۱۵۸۶۴-۰۲۱ وب‌سایت: www.hamrokh.com

کاغذ این کتاب از منابع جنگلی مدیریت‌شده و تجدیدپذیر تهیه شده است.

9 786229 377222

www.ketab.ir

سخن ناشر

جامعه‌شناسی در فیلم کتابی پژوهشی و تحلیلی از کریس کیگل، استاد مطالعات سینماست که به ظهور «امر اجتماعی» در سینمای هالیوودی می‌پردازد. کیگل بر این باور است که نفوذ اندیشهٔ جامعه‌شناختی تأثیر مهمی بر شکل و محتوای فیلم‌ها خصوصاً در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در هالیوود گذاشته است. بخش مهمی از فیلم‌هایی که در این دوره تولید شدند، تحت تأثیر بینش جامعه‌شناختی به مسائل و معضلات اجتماعی از جمله نژادپرستی، فقر، بزهکاری، شهرها، نابرابری و سایر موضوعاتی می‌پرداختند که همزمان محل توجه جامعه‌شناسان در فضای دانشگاهی بود. هالیوود بیش از همه متأثر از مکتب کارکردگرایی و بعدها مکتب شیکاگو، موضوعاتی را بررسی می‌کرد که به نوعی به امر اجتماعی ربط می‌خوردند. فیلم‌هایی که با مضمون مسئلهٔ اجتماعی تولید می‌شدند، رفته‌رفته توجه منتقدان و مخاطبان آمریکایی را ارتقا دادند به طوری که از این فیلم‌ها به عنوان «فیلم معتبر» (Prestige Films) نام برده می‌شد؛ فیلم‌هایی که اعتباربخش سینمای هالیوودی به شمار می‌رفتند و کلاس‌های درس جامعه‌شناسی را به میان مردم عادی می‌بردند و آنها را با بینش جامعه‌شناختی آشنا می‌کردند.

این کتاب، مشخصاً بابت پرداختن به ظهور جامعه‌شناسی در شکل و محتوای فیلم‌ها، جایگاه ویژه‌ای در مطالعات سینمایی دارد و با سایر کتاب‌هایی که سینما را از منظر جامعه‌شناختی بررسی می‌کنند، متفاوت است. هدف آن نه جامعه‌شناسیِ سینما بلکه نشان دادنِ حضورِ جامعه‌شناسی در فیلم‌هاست.

در پایان، جا دارد از مترجم محترم بابت دقتی که در برگردان فارسی این اثر به کار بردند، تشکر کنیم. امیدواریم این کتاب برای دانشجویان، پژوهشگران و سایر علاقه‌مندان به فیلم و سینما و نیز مطالعات جامعه‌شناسی هنر مفید باشد.

نشر همرخ

www.ketab.ir

دربارهٔ نویسنده و مترجم

کریس کیگل، استادیار تاریخ و نظریه‌های فیلم در دانشکدهٔ فیلم و هنرهای رسانه‌ای در دانشگاه تمپل آمریکا است. علایق پژوهشی او شامل هالیوود کلاسیک، هنر فیلم‌برداری، مستندسازی و نظریهٔ اجتماعی است.

بشیر سیاح، مترجم و منتقد فیلم و دانش‌آموختهٔ مطالعات رسانه از دانشگاه اکستر انگلستان است. وی سابقهٔ همکاری با نشریات «سینما و ادبیات» و «فیلمخانه» را دارد و از او کتاب‌هایی در حوزهٔ سینما منتشر شده است.

www.ketab.ir

فهرست کامل منابع کتاب در وب‌سایت انتشارات همرخ در اختیار مخاطبان قرار گرفته است. برای دریافت آن این کد را اسکن نمایید.

فهرست

یادداشت مترجم ۷
قدردانی ۱۰
مقدمه ۱۱
گفتمان مسئلهٔ اجتماعی ۲۱
لیبرالیسم، چپ‌گرایی و لیست سا ۲۵
زیبایی‌شناسیِ میان‌مایهٔ جامعه‌شناسی عامه‌پسند ۲۹
توضیح میدان‌های اجتماعی ۳۲
۱. دو وجهِ فیلم معتبر ۳۷
دگرگونی صنعتِ فیلم معتبر ۴۲
مشروعیت‌بخشی فرهنگی به سینما ۵۴
تمایز انتقادی و روندهای صنعتی به‌منزلهٔ تحولات متقابل ۶۴
۲. هالیوود به‌مثابهٔ جامعه‌شناسی عامه‌پسند ۷۳
مکتب شیکاگو و جامعه‌شناسی اولیه ۷۷
جرم‌شناسی و کارکردگرایی ۸۲
جامعه‌شناسی نژاد ۹۵
هرمنوتیکِ سینمای مسائل اجتماعی ۱۰۴

www.ketab.ir

۳. هالیوود و حوزهٔ عمومی ۱۰۹
حوزهٔ عمومیِ توده‌ای و منتقدان آن ۱۱۲
تمثیلی و روزنامه‌نگاری ۱۱۷
متن گریرسونی ۱۲۴
تماشاگران فیلم به‌مثابهٔ حوزهٔ عمومی ۱۳۴
حوزه‌های عمومیِ رسمی و غیررسمی ۱۴۰
۴. ژانری خارج از چرخه‌ها ۱۴۳
نظریهٔ چرخه‌های فیلم ۱۴۵
فیلم مسئلهٔ اجتماعی به‌منزلهٔ ژانری تاریخی ۱۵۴
گفتمان فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی پس از جنگ ۱۷۴
زمینهٔ فیلم مسئلهٔ اجتماعی معتبر ۱۷۸
۵. ملودرام رئالیستی ۱۸۳
رمان طبقهٔ متوسط ۱۸۹
رئالیسم و رمان طبقهٔ متوسط ۱۹۶
رئالیسم، ملودرام، و اقتباس ادبی ۲۰۲
فیلمبرداری رئالیستی و گفتمان صنعتی ۲۱۰
فیلم مسئلهٔ اجتماعی به‌مثابهٔ ملودرام رئالیستی ۲۲۲
مؤخره ۲۲۵
فیلم‌شناسی ۲۳۱
فهرست تصاویر ۲۳۸

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

تقدیم به خانواده‌ام، برای عشق و حمایت بی‌دریغشان

کتاب جامعه‌شناسی در فیلم: کالای اعتباربخش هالیوود پس از جنگ در سطوح مختلف به بررسی چرخه‌های سینماییِ شکل‌گرفته در هالیوود پس از سال ۱۹۴۵ می‌پردازد؛ چرخه‌هایی البته با محوریت اجتماع، جامعه و در نهایت فرد. طی آن سال‌ها، چرخشی در نگرش استودیوها، فیلمسازان و حتی تماشاگران نسبت به معضلات و مسائل اجتماعی ایجاد شده بود که هالیوود را واداشت تا خود را بیش از پیش با شرایط روز جامعه وفق دهد و زیبایی‌شناختی‌ای متناسب با نیازهای زمانه به وجود آورد (بایستی مدیون این دگرگونی‌های درون‌صنعتی باشیم که سبک‌هایی مثل نوآر و گریس را به ارمغان آوردند). از همین رو، هالیوود مجبور شد تا خود را با رشتهٔ دانشگاهیِ تازه جاافتاده و فراگیر جامعه‌شناسی همسو کند.

خوشبختانه در این میان، فیلمسازانِ قابل و «معتبر» و همچنین تهیه‌کنندگانی جسور و تیزبین حاضر و آماده بودند تا حساسیت‌های هنری و دغدغه‌های صنعتی و هنری، و البته فرهنگی-اجتماعی خود را در مسیری تازه به جریان بیندازند. در این رهگذر، نام‌هایی برجسته‌تر طنین‌انداز می‌شوند: الیا کازان از جمله فیلمسازانی است که با چند فیلم اساسی خود، نقشی تعیین‌کننده در راستای نگرش‌های جامعه‌شناختی داشت. مشخصاً دو فیلم قرارداد شرافتمندانه و پینکی، یکی در ارتباط با مسئلهٔ یهودستیزی و دیگری در باب مسئلهٔ نژادی و هویت، حرف و حدیث های بسیاری به راه انداختند و تأثیری چشمگیر در روند ساخته شدن چنین فیلم‌هایی به جای گذاشتند. در

www.ketab.ir

این کتاب مفصلاً به این دو فیلم و تأثیرات اجتماعی آنها پرداخته شده است.

فیلمساز دیگری که باید از او یاد کرد، ویلیام وایلر کبیر است. وایلر که از جمله کارگردانان مورد اعتماد استودیوها برای ساخت آثاری با فروش تضمین‌شده و موفق در گیشه به شمار می‌رفت، با بهترین سال‌های زندگی ما به مسئلهٔ روز و حیاتی کهنه‌سربازانِ بازگشته از جنگ، آیندهٔ مبهم آنها و تحولاتی که جامعه پس از جنگ با آنها دست به گریبان است اشاره دارد. فیلم نمونه‌ای که توجه ویژه‌ای را به این بحران معطوف ساخت. از فرانک کاپرا و نقدهای هوشمندانه‌اش به مصائب دوران رکود، به‌ویژه در ملاقات با جان دو، نیز نمی‌توان به سادگی گذشت. به نقل از چارلز مالند، «فیلم‌های کاپرا بیش از فیلم‌های هر کارگردان هالیوودی دیگری، حوزهٔ عمومیِ توده‌ای را همچون مسئله‌ای سیاسی مطرح می‌کند».

چرخهٔ تولید فیلم‌هایی با محوریت مسائل اجتماعی البته محدود به دوران پس از جنگ نماند و ظهور فیلمساز و تهیه‌کننده‌ای برجسته به نام استنلی کریمر، با ساخت فیلم‌هایی همچون ستیزه‌جویان و حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید، به رونق دوبارهٔ این روند کمک کرد. کریمر همچنین در مقام تهیه‌کننده نیز حضوری پررنگ در جریانات فکری زمانه داشت، به‌ویژه با تولید تک‌تیراندازکه «سیطرهٔ نهایی کارکردگرایی و برنامه‌شناسی آمریکایی نشان می‌دهد».

نباید از نقش تهیه‌کنندگان نیز غافل ماند. هرچند که زیبایی‌شناختیِ چنین آثاری تا حد زیادی مرهون استعداد و نبوغ هنری فیلمسازان است، اما وجود تهیه‌کنندگان و کارگزاران خبرهٔ صنعت فیلمسازی، و درک آنها از شرایط جامعه و نحوهٔ اثرگذاری بر مخاطبان، به تولید چرخه‌ها و پیش‌برد اهداف یاری رساند. از جمله می‌توان به داریل اف. زانوک، تهیه‌کنندهٔ نامی فاکس قرن بیستم اشاره کرد که خط مشی اصلی تولید فیلم‌ها را، با دریافت و شناخت از تحولات روزمره و مخاطب‌شناسی صحیح، تبیین می‌کرد.

www.ketab.ir

بگذارید در میان انبوه فیلم‌هایی که در این کتاب ذکرشان رفته، به فیلم دیگری نیز اشاره کنم که طرح جلد را به خود اختصاص داده: ناخوانده در غبار، بر اساس نوشته‌ای از ویلیام فاکنر. این فیلم که به مسئلهٔ بغرنج و همچنان دردسرساز تعصب نژادی در جامعهٔ آمریکا اشاره دارد، از چنان اهمیتی برخوردار بود که - در کنار پینکی - «تغییر قابل‌توجهی را در سیاست حقوق مدنی دولت ایالات متحده و جهت‌گیری هالیوود به‌عنوان صنعتی متمایل به بازنمایی نژادی سبب شد». جالب است بدانید که به دلیل حساسیت‌های موجود در ایالت‌های شمالی و جنوبی، مترو گلدوین مایر تصمیم گرفت دو تریلر مجزا یکی شمالی و یکی جنوبی، برای فیلم تهیه کند، که این امر به تفصیل در فصل دو مورد بررسی قرار گرفته است.

البته نباید به جریان‌سازی چرخه‌ها را ساده و بدیهی پنداشت. چرخه‌ها و تولیدات شکل‌گرفته به موازات عوامل اجتماعیِ در حال تحول و فوران، گاهی با یکدیگر تناقضات متعددی داشتند؛ گاه آثار سینمایی در مسیر رخدادهای فکری پیش می‌رفت و از ایده‌های دموکراسی، فروید و یا هابرماس محظوظ می‌شد، و گاه لیبرالیسم، چپ‌گرایی و لیبیدو سیاه، گره‌هایی در مسیر قرار می‌دادند. این جریانات هرچند یکدست نبودند، و به‌سادگی در تار و پود فیلم‌ها ننشستند، اما دروازه‌ای به سوی چشم‌اندازهای تغییر و بدیع گشودند تا جامعه‌شناسی، مسئلهٔ اجتماعی، بزهکاری، جرم‌شناسی، آسیب‌های کار، جمع و فرد به شاه‌واژه‌های بسیاری از ریویوها در روزنامه‌نگاریِ آمریکا بدل شوند.

در نقش مترجم این کتاب، امیدوارم کوشش‌هایی از این دست به شناخت روندها و چرخه‌های گاه نادیده‌مانده در مطالعات سینمایی یاری رساند و بررسی و مشاهدهٔ فیلم‌های آن دوران، در بستر فرهنگی و اجتماعی شکلگیری‌شان، درک‌مان را هم از نحوهٔ تولیدات و تاریخ پربار پشت آنها و هم اثرات به جا گذاشته تا به امروز بالاتر ببرند.

بشیر سیاح/ تیرماه ۱۴۰۲

www.ketab.ir

مقدمه

نگاهی اجمالی به نامزدهای اسکارِ بهترین فیلم در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، الگویی از فیلم‌هایی با موضوعات مسئله‌محور را نشان می‌دهد: تعطیلی از دست رفته[1] (بیلی وایلدر، ۱۹۴۵)، نمایشی «صریح» از مشکلات مربوط به اعتیاد به الکل؛ بهترین سال‌های زندگی ما[2] (ویلیام وایلر، ۱۹۴۶)، سه وجهی‌ای از مشکلات پیش روی سربازان بازگشته از جنگ؛ قرارداد شرافتمندانه (الیا کازان، ۱۹۴۷)، کیفرخواستی علیه یهودستیزی؛ گودال مار[3] (آناتول لیتواک، ۱۹۴۸)، نمایی برای مراقبت انسانی‌تر از سلامت بیماران روانی؛ و پینکی[4] (الیا کازان، ۱۹۴۹)، ملودرامی دربارهٔ مسئلهٔ تظاهر نژادی[5] در جنوب. این فیلم‌ها در گیشه عملکرد خوبی داشتند و اغلب استودیوها در تبلیغات خود به آنها می‌بالیدند. موفقیت‌شان چرخهٔ چنین فیلم‌هایی را تا دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ادامه داد، به‌ویژه با فیلم‌های تهیه‌کننده و کارگردانی به نام استنلی کریمر، از جمله ستیزه‌جویان[6] (۱۹۵۸) و حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید[7] (۱۹۶۷). در آن زمان، هم منتقدان مطبوعات عامه‌پسند و هم تهیه‌کنندگان فیلم، این آثار را «فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی» نامیدند؛ برچسبی که ماندگار شد.

---

1. The Lost Weekend
2. The Best Years of Our Lives
3. The Snake Pit
4. Pinky

۵. Racial Passing گذار یا تظاهر نژادی اشاره به رنگین‌پوستانی در تاریخ آمریکا دارد که با ترفندهای مختلف تلاش می‌کردند خود را به جامعهٔ سفیدپوست منتسب کنند تا از تبعیض و داغ ننگ نژاد رهایی یابند.

6. The Defiant Ones
7. Guess Who's Coming to Dinner

www.ketab.ir

مورخان و منتقدان سینما فیلم مسئلهٔ اجتماعی را چیزی بین موردی زودگذر و ژانری تمام‌عیار قلمداد می‌کردند. نقل‌قول‌های گزنده‌ای در این میان رایج بود، برای مثال در ریویوی رابرت ری می‌خوانیم: «نتیجهٔ [جستجوی هالیوود برای واقع‌گرایی]، «فیلم مسئله‌دار» بود که با رویکردی جدی تلاش‌های کهنه‌سربازان را برای انطباق با بازگشت به خانه... ظلم‌های ناشی از تعصب نژادی... یا رنج بیمارانِ مورد بدرفتاری را به تصویر می‌کشید». نظریه‌پردازانِ ژانر اغلب تأکید می‌کنند که ژانر به خودی خود موجودیتی ندارد، بلکه در بهترین حالت برچسبی انتقادی برای شناسایی فرمول‌ها و الگوهای روایت فیلم است. فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی به اندازهٔ فیلم‌های موزیکال، وسترن یا فیلم‌های ترسناک خودآگاهانه شکل نمی‌گیرند و بنابراین به نظر می‌رسد که در جایگاه نوعی دسته‌بندی فیلمْ فاقد انسجام باشند. با وجود این، تعریف موقت چارلز مالند از فیلم مسئله اجتماعی نقطهٔ شروع خوبی را به دست می‌دهد: «فیلمی روایی که دغدغه یا مسئلهٔ روایی اصلی آن به مسئله‌ای اجتماعی اشاره دارد یا به آن مربوط می‌شود». او می‌افزاید: «مسئلهٔ اجتماعیِ فضا و حال و هوایی معاصر دارد... و عموماً با دلواپسی‌ای انسانی برای قربانیان یا مبارزان علیه مسئله‌ای اجتماعی به جریان می‌افتد و اغلب این فرضِ ضمنی برقرار است که مسئله را می‌توان از طریق اصلاحات اجتماعیِ آزاداندیشانه و با نیت خیر درمان کرد یا حتی از بین برد». به تعریف مالند می‌توان دو ویژگی دیگر اضافه کرد: فیلم مسئلهٔ اجتماعی اغلب لحنی تعلیمی دارد و از جذابیتی عاطفی در تضاد با نحوهٔ داستان‌گویی صریحش برخوردار است.

نمونهٔ بارز فیلم مسئلهٔ اجتماعی پس از جنگ قرارداد شرافتمندانه است. این فیلم به کارگردانی الیا کازان و تهیه‌کنندگی فاکس قرن بیستم، زندگی روزنامه‌نگاری به نام فیل گرین (گریگوری پک) و مشکلاتش در نوشتن گزارشی دربارهٔ یهودستیزی را دنبال می‌کند. او با این باور که حقایق کاملاً عنوان نشده و «آمار و ارقام» دچار اشکال‌اند، در برابر وظیفهٔ محول‌شده مقاومت می‌کند؛ و برای حصول اطمینان از نتیجهٔ درست کار، نقشه‌ای می‌کشد که خود را یهودی

www.ketab.ir

جا بزند. او در این راه تجربیاتی شخصی به دست می‌آورد، اما در برابر گستردگی یهودستیزی در دنیای طبقهٔ متوسط رو به بالای نیویورک و حومهٔ آن آماده نیست و مجاهدات او علیه بی‌عدالتی رابطه‌اش را با نامزدش، کتی (دوروتی مک‌گوایر)، تیره و تار می‌کند. این فیلم نشان می‌دهد که چگونه فیلم مسئلهٔ اجتماعی پس از جنگ، مضمونی آشکار در باب تغییرات اجتماعی یا سیاسی را با برخی از نشانگرهای رسمیِ خطاب تعلیمی به تماشاگر ترکیب می‌کند. برای مثال، در یکی از صحنه‌ها، فیل به پسرش، تامی (دین استاک‌ول)، توضیح می‌دهد که یهودستیزی چیست و چرا مذهب مسئله‌ای جدا از هویت ملی است. او می‌گوید: «ببین، کشور یک سرِ قضیه است، مثل آمریکا، یا فرانسه یا آلمان یا روسیه، یا سر دسته‌ی دیگر... و دین سر دیگر قضیه، مانند یهودی، یا کاتولیک یا پروتستان... اینها را نباید با هم قاطی کنی... چون بعضی‌ها اینها را قاطی کرده‌اند». سخنان فیل در مورد مشکلات یهودستیزی جایگاه فیلم را ارتقا می‌دهد و نحوهٔ تدوینِ وجه تعلیمی دیالوگ‌ها را شدت می‌بخشد. از آنجایی که این صحنه به‌نحوی نامتناسب در تمام‌نمایی با فیل در ترکیب‌بندیِ جلویی قرار گرفته، بیننده در جایگاه تامی ایستاد، و دیالوگ فیل را تماشا می‌کند. در اصل، فیل دارد با بیننده صحبت می‌کند.

از لحاظ مضمونی، قرارداد شرافتمندانه نشان می‌دهد که تغییرات تدریجی از روابط بین فردی ناشی می‌شود، همان‌طور که کنش‌های محدود سیاسی چنین می‌کنند. فیلمنامه شباهت‌های نزدیکی بین درگیری‌های قومی و سه حوزهٔ بین‌فردی برقرار می‌کند: کتی و دوستانش، فیل و دوست یهودی‌اش، دِیو (جان گارفیلد)، و تامی و همکلاسی‌هایش. در عین حال، فیلم طبقات و نهادها را در حکم واحدهای اجتماعی به تصویر می‌کشد. میزانسن‌های واقع‌گرایانه از شهر نیویورک، دفتر شرکت میدتاون و حومهٔ درخت‌کاری‌شده، همگی بر «قرارداد شرافتمندانه» همچون پدیده‌ای بورژوازی تأکید می‌کنند؛ در حالی که زیبایی‌شناسی و مضمون فیلم هر دو به ابعاد جامعه‌شناختیِ پدیدهٔ یهودستیزی اشاره دارند.

www.ketab.ir

عکس ۱- قرارداد شرافتمندانه: سبک فیلم‌سازی معتبر پساجنگ

قرارداد شرافتمندانه از منظر سینمای داستانی، از مفاهیم جامعه‌شناختی بسیار دور است، اما در ذات خود شباهت زیادی به مطالعات جامعه‌شناسی معاصر مانند شخصیت اقتدارطلب دارد. همانند چنین مطالعاتی، فیلمْ روان‌شناسیِ تعصب را ارزیابی می‌کند، اما روان‌شناسی را نیز برخاسته از پویایی‌های گروهی می‌داند. قرارداد شرافتمندانه در عین حال گروه‌های اولیه و ثانویه را به‌عنوان محملی برای تعصب نژادی به تصویر می‌کشد. ترفند یهودی شدنِ فیل گرین به منظور تحقیق در مورد گزارش خود به این بستگی دارد که دفتر اداری اسمیتز ویکلی را به پژوهشی جامعه‌شناختی تبدیل کند (با کارمندان مجله نیز چنین می‌کند تا واکنش‌شان را بسنجد). این اقدام به موازات داستان منشی فیل، الین ولز، قرار گرفته که پژوهشی را (با همراهی گروه شاهد) با ارسال درخواستِ شغلی با دو رزومه، یکی با نامی یهودی و دیگری با نامی غیریهودی، انجام می‌دهد. در همین حال، تضاد روایی اصلی بین فیل و کتی، و بین دِیو

www.ketab.ir

و کتی، از مسیرهای متفاوتی سرچشمه می‌گیرد. شخصیت‌ها پی می‌برند که گروه همسالان نزدیک فرد، خواه محله، جامعه، یا (در مورد تامی) مدرسه، دائماً رویکردهای تعصب‌آمیزی را به کار می‌برند. به‌طور خلاصه، قرارداد شرافتمندانه مانند دیگر فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی، اجتماع را در روایت شخصی‌شده‌اش جای می‌دهد.

همگرایی ایده‌های هالیوودی و جامعه‌شناختی جای بررسی دارد. جامعه‌شناسی از اواخر قرن نوزدهم در ایالات متحده تثبیت شده بود، اما این رشته ویژگی‌های یک رشتهٔ دانشگاهی تثبیت‌شده را در نیمهٔ اول قرن بیستم توسعه داد، که با رونق پس از جنگ به اوج خود رسید. از رشد جامعه‌شناسی در جایگاه رشته‌ای دانشگاهی، زیرشاخهٔ جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی نیز ظهور کرد و در سال ۱۹۵۲ مجلهٔ اختصاصی خود را به نام سوشال پرابلمز[1] منتشر ساخت. مفهوم فیلم جامعه‌شناختی» و در نهایت (در دههٔ ۱۹۴۰) «مسئلهٔ اجتماعی» مشخص کرد که حداقل در میان محققان سینما و برخی منتقدان، چه چیزی دارد به یک ژانر تبدیل می‌شود. در نگاه اول به نظر می‌رسد ارتباط اندکی بین [مفهوم] «اجتماعی» در فیلم مسئلهٔ اجتماعی و منظور علم جامعه‌شناسی از اجتماعی وجود دارد. در واقع، تا به امروز، در حالی که مورخان سینما خوانش‌های گفتمانی ارزشمندی از سینمای دههٔ ۱۹۴۰ به طور کلی و از فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعیِ پیشین (دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۳۰) داشته‌اند، تعداد کمی به ایده‌های دههٔ ۱۹۴۰ و جامعه‌شناسی پس از جنگ توجه کرده‌اند.

با این حال، این دورهٔ کلیدیِ رشد فکری نسبت به جامعه‌شناسیِ آمریکایی، حداقل در بخش‌هایی خاص، هالیوود را برای به‌کارگیری جامعه‌شناسی در فیلم‌ها ترغیب کرد. فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی در دههٔ ۱۹۴۰ به جای اینکه صرفاً مسائل اجتماعی را به تصویر بکشند، در حکم نوعی از علوم اجتماعیِ رایج عمل می‌کردند. آنها از مکتب کارکردگرایی که در آن زمان در جامعه‌شناسی

1. Social Problems

www.ketab.ir

آمریکایی رایج بود، الهام گرفتند و به آثار برجستهٔ جامعه‌شناختی ارجاع دادند. آنها همچنین با وام گرفتن از زمینه‌های فرهنگی همسو با روزنامه‌نگاری و ادبیات، فرم زیبایی‌شناختی مناسبی برای بیان روابط انتزاعی بین اعضای بدنه‌ای ملی ایجاد کردند. همان‌طور که آلفرد هیچکاک و کارگردان‌های فیلم نوآر روانکاوی را با بیان خاص سینمایی بر مبنای ایده‌های فرویدی رواج دادند، فیلم‌های مسائل اجتماعی نیز فرم‌های زیبایی‌شناختی را مجالی برای حوزهٔ رو به رشدِ جامعه‌شناسی یافتند.

برخی از منتقدان نشان داده‌اند که چگونه سینمای دههٔ ۱۹۲۰ و به‌ویژه دههٔ ۱۹۳۰ در [illegible] تصویر کشیدن توده‌ها، چه به صورت جمعیتی انبوه و چه به شکل «توده‌های تزئینی» در موزیکال‌های بازبی برکلی، تبحر داشت. این تصویرها نمادهای مهم و تأثیرگذاری از جمع‌گرایی ملی بودند، اما در دههٔ ۱۹۴۰ با ابداع امر اجتماعی فرد از جمع‌گرایی، به نحوی نامحسوس کنار گذاشته شدند. فیلم مسئلهٔ اجتماعیِ هالیوود به دنبال ابزاری برای بازنمایی مفهومی انتزاعی‌تر از امر اجتماعی به جای جمع تجسم‌شده بود. برای مثال، در قرارداد شرافتمندانه، یهودستیزی به منزلهٔ انباشته شدن تعداد بی‌شماری از تعاملات بین فردی است، نه رویارویی گروه‌هایی که به صورت جمعی به تصویر کشیده شده‌اند.

انگیزه‌ها و جریانات جامعه‌شناختی خالی از اشکال نبود و جامعه‌شناسان، مورخان و منتقدان فرهنگی در دهه‌های اخیر از جامعه‌شناسیِ پس از جنگ به دلیل همدستی با ساختارهای قدرتِ مسلط و عملکرد بوروکراتیک دولت انتقاد کرده‌اند. در نمونهٔ نژادی، جامعه‌شناسیِ کارکردگرای پس از جنگ با دیدگاه لیبرال مسلط (از سوی سفیدپوستان) نسبت به سیاست نژادی همراه شد، آن هم از طریق تأثیر بر خط‌مشی‌ها، مانند گزارش موینیهان[1]. این خط

---

۱. Moynihan Report گزارشی از عوامل ایجاد فقر در میان سیاه‌پوستان بود که دنیل پاتریک موهینیان، سناتور دمکرات، در سال ۱۹۵۶ منتشر کرد. این نخستین گزارش تحلیلی از تبعیض نژادی در آمریکا بود که دلایل فقر سیاهان را به ساختار سیاسی و اجتماعی نسبت می‌داد.

www.ketab.ir

مشیِ میراثی چندگانه دارد: از یک سو حمایت فکری از تلاش‌های جامعهٔ بزرگ لیندون جانسون برای کاهش فقر، و از سوی دیگر آسیب‌شناسی فرهنگ آمریکایی-آفریقایی‌تبار، تا واکنش‌های متقابل پس از دههٔ ۱۹۷۰. جامعه‌شناسان مهم آفریقایی-آمریکایی مانند ای. فرانکلین فریزر، کنت کلارک، و میمی کلارک با پرداختن به این موارد، به پژوهش‌هایی در راستای جریانات غالب و کارکردگرایانه کمک کردند و کارکردگرایی نیز در این چارچوب، نقدی ضدنژادپرستانه هم به قوانین جیم کرو[۱] و هم به نژادپرستیِ سراسری ارائه کرد.

فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی نیز میراث چندگانه‌ای دارند. فیلمسازان چپ‌گرا و متمایل به چپ، از طریق کارگردانی، تهیه‌کنندگی و یا هر شیوهٔ دیگری به تولید فیلم‌های مسئله اجتماعی کمک کردند، اما تفکرات ضدکمونیستی در قالب کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکایی مجلس نمایندگان آمریکا و لیست سیاهِ متعاقب آن، محتوای مسائل اجتماعی را هدف قرار داد و از فیلم‌های محبوبی مانند بهترین سال‌های زندگی ما به‌عنوان نمونه‌هایی ضدآمریکایی نام برد. در عین حال، مضامین فیلم‌های مسائل اجتماعی و روایت‌های شخصیت‌محور به این معناست که این ژانر با لیبرالیسم اصلاح‌طلب پیوند خورده بود، نه با نوعی از چپ‌گرایی همه‌جانبه. مطالعهٔ بنیادی زاویهٔ پیتر رافمن و جیم پِردی در مورد این ژانر، این دوسوگرایی را به خوبی نشان می‌دهد؛ از طریق همدلی با تلاش این گونه فیلم‌ها برای اجتناب از روایت واقعیت‌گرا و هم ابراز نگرانی از اینکه این ژانر با به رخ کشیدن تضادهای اجتماعی دارد به‌عنوان سوپاپ اطمینان عمل می‌کند. به همین ترتیب، چرخهٔ مسئلهٔ نژاد پیشرفتی را در آگاهی حقوق مدنی منعکس می‌کند، اما در جهان‌بینی تماشاگر سفیدپوست و لیبرال محدود می‌ماند. مطالعهٔ الن اسکات در مورد سانسور نژادیِ قضیهٔ جالبی را نشان می‌دهد که حتی فیلم‌های مسائل اجتماعیِ لیبرال مانند راه

---

۱. Jim Crow قوانینی که در انتهای قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایالات متحده به تصویب رسیدند. بر طبق این قوانین، دستور جداسازی نژادی در ایالت جنوبی صادر شد. جداسازی‌هایی که سیاهان را در وضعیتی به مراتب پایین‌تر از سفیدپوستان قرار می‌داد.

www.ketab.ir

خروجی نیست[1] (جوزف ال. منکیه‌ویچ، ۱۹۵۰) به دلیل نحوهٔ مواجهه‌شان با بدن و مشکلات سیاه‌پوستان به‌عنوان نمایشی برای تماشاگران سفیدپوست با انتقاد روبه‌رو شدند. ضرورت‌های ایجابیِ اقتصاد صنعت، خودگردانی[2] و ایدئولوژی مخاطب، سازش‌های سیاسی را تحمیل می‌کرد و فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی را محدود می‌ساخت.

فیلم مسئلهٔ اجتماعی همان‌قدر ایدئولوژیک بود که منتقدانش ادعا می‌کردند، اما این گزاره کامل نیست. در صورت‌بندی یورگن هابرماس، گفتمان علوم اجتماعی ممکن است ایدئولوژی باشد، اما نه صرفاً ایدئولوژی. ما اکنون به اندازهٔ کافی با دوران پس از جنگ فاصلهٔ تاریخی داریم تا جریان‌های پنهان فرهنگی آن دوره را تشخیص دهیم. همان‌قدر که خواندن گفتمانی پساساختارگرا می‌تواند مفید باشد، تأثیر ناخودشایندی نیز به جا می‌گذارد، به این خاطر که همیشه محقق امروزی را در موقعیت برتریِ تاریخی نسبت به گذشته قرار می‌دهد. هدف اکثر موج‌های اخیر تاریخ سینمای تجدیدنظرطلب، بازاندیشی دربارهٔ تحولات فکری پیشین است. چنین پژوهشی تاریخچه‌ای را در نظر گرفته که چارلز آکلند و هایدی واسون «سینمای سودمند» می‌نامند، یعنی سینمایی که برای مقاصد نهادی و آموزشی طراحی شده است. تاریخ فکری موج‌های قبلی مطالعات فیلم را نه همچون فرصتی برای رد ایدئولوژیک آنها، بلکه شجره‌نامهٔ کاری نیمه‌فراموش‌شده قلمداد می‌کند. در همین راستا، کارل شون‌اُور، بحث‌های معاصر پیرامون تماشاگریِ انسان‌گرا را محور پذیرش سینمای داستانی پس از جنگ، از هالیوود تا نئورئالیسم ایتالیایی، می‌داند. بدون توجه به نحوهٔ مشارکت منتقدان و متفکرانِ پس از جنگ در یک ایدئولوژی، می‌توانیم دریابیم که گفتمان‌های روشنفکری و مردمیِ دورهٔ پس از جنگ چقدر می‌توانند پیچیده باشند و چگونه همیشه هم با کاریکاتورِ گذشته‌نگرِ سیاست‌های بازدارنده، که دهه‌های بعدی را نیز تحت تأثیر قرار داد، همراه نبودند.

1. No Way Out
2. self-regulation

www.ketab.ir

به‌علاوه، به همان اندازه که نگرش‌های سنتی مفید هستند، اما از پیچیدگی ژانری فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی غافل شده‌اند. این دسته از فیلم‌ها نه تنها محصولات جانبی هالیوود نبودند، بلکه هستهٔ مرکزی نوگرایی‌هایی بودند که هالیوود پس از جنگ جهانی دوم به آن روی آورد. در زمینهٔ صنعت سینما در دههٔ ۱۹۴۰، فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی پس از جنگ شکلی از جامعه‌شناسی فراگیر بودند که تحولات معاصر در جامعه‌شناسی آمریکایی را با نوع جدیدی از فیلمسازیِ معتبر پیوند می‌دادند. شاید «فیلم معتبر» اصطلاحی بی‌معنا باشد، اما در طول سال‌های دوران استودیویی عموماً به تولیداتی با بودجه‌های بالاتر، کیفیت تولیدی بهتر و موضوعات پیچیده‌تر اطلاق می‌شد. فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی به میزان زیادی در میان فیلم‌های معتبر پس از جنگ به نمایش درمی‌آمدند. آرمان‌های جامعه‌شناختیِ این فیلم‌ها صرفاً اشاراتی ساده‌لوحانه یا برچسب‌زنی نبود. تهیه‌کنندگان فیلم به «فیلم‌های جامعه‌شناختی» اشاره می‌کردند و فیلمسازان به مطالعات جامعه‌شناختی ارجاع می‌دادند. این تغییرات علاوه بر کاربرد تحقیقاتی‌اش در زمینهٔ علوم اجتماعی، در زمینهٔ فرهنگ سینمایی نیز تأثیر بود، از جمله در تحقیقات بازاریابی جورج گالوپ و همین‌طور مطالعات تأثیرات رسانه‌ای. از روایت فیلم‌ها گرفته تا نگاه انتقادی به آنها و اظهارات فیلمسازان، باور مشترکی وجود داشت که این فیلم‌ها روش جدیدی را برای به تصویر کشیدن بدنهٔ اجتماعی و آسیب‌شناسی آن به کار می‌برند. معنای اصطلاح «اجتماعی» از عصر ترقی‌خواهی[1] تا اواسط قرن بیستم تکامل یافت و در کنار آن، فیلم‌های اجتماعی به رشتهٔ رو به رشد جامعه‌شناسیِ آمریکایی واکنش نشان دادند. به همان میزان که فیلم‌های معتبرِ جامعه‌شناسی را رایج کردند، هالیوود نیز جنبه‌های مهم تفکر جامعه‌شناختی را در خود جای داد.

---

۱. Progressive era دوره‌ای از ۱۸۹۰ تا ۱۹۲۰ در تاریخ آمریکاست که اصلاحات اجتماعی و سیاسی با هدف از بین بردن فساد دولتی و اداری و برکنار کردن مقامات فاسد انجام می‌شد.

www.ketab.ir

فیلم‌ها در مقام بازنماییِ علوم اجتماعی به فرهنگ عامه، زیبایی‌شناسی‌ای ترکیبی داشتند. از یک سو، فیلم‌های اجتماعی به محدودهٔ فیلمسازیِ سیاسی‌شدهٔ همسو با چپ‌گرایی سیاسی تعلق داشتند و ترکیبی از فیلم نوآر و رئالیسم مستندگونهٔ پس از جنگ بودند. بر این اساس، بیل نیکولز فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی هالیوود را بخشی از «گفتمان میانه‌رو» می‌داند که فیلم مستند، سیاست عمومی و فرهنگ خِردگرایانه را نیز به طور گسترده‌ای پوشش می‌داد. از سوی دیگر، بسیاری از فیلم‌های اجتماعی از پرفروش‌ترین رمان‌ها اقتباس می‌شدند و با ملودرام‌هایی مانند کَس تیمبرلین[1] (جورج سیدنی، ۱۹۴۷) و سال‌های سبز[2] (ویکتور ساویل، ۱۹۴۶) نقاط اشتراک بیشتری داشتند تا با فیلم‌های نوآر و گریِ[3] مورد علاقهٔ مورخانِ لیست سیاه. آنها با لحظاتی آکنده از افراط‌گری در سبک، رقت‌انگیزی، و درگیری شدید بین شخصیت‌ها شناخته می‌شدند. زیبایی‌شناسی‌شان شکلی خاص از رئالیسم به همراه داشت که مستندگرایی علوم اجتماعی را با احساس‌گرایی ادبی ترکیب می‌کرد. پژوهش‌های اخیر استدلال کرده‌اند که سینمای هنری اروپا و نئورئالیسم پس از جنگ هرگز به طور کامل از جذابیت سنتیِ ژانری به دور نبودند. پویایی مشابهی در ذائقه‌ای که هالیوود در اواسط قرن بیستم به کار می‌گرفت وجود داشت. منتقدان اذعان کرده‌اند که ملودرام و اقتباس ادبی ژانرهای «زنانه»، و نوآر و فیلم‌های اجتماعی «مردانه» تلقی می‌شدند. به این ترتیب، قلمروهای «رسمی» سیاستِ عمومی و مباحث عمومی با آنچه میریام هانسن مدرنیسمِ بومی سینما و ادبیات نامیده، تلاقی یافت. بُعد عاطفی فیلم‌های معتبر پس از جنگ، جزء تناقض‌آمیزِ رتوریکِ رئالیستی آنها بود.

---

1. Cass Timberlane
2. The Green Years
۳. films gris به معنای فیلم خاکستری، به گونه‌ای از فیلم‌های نوآر اطلاق می‌شود که بین سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۵۱ ساخته شدند و دیدگاهی انتقادی و چپ‌گرا به اجتماع داشتند.

www.ketab.ir

گفتمان مسئلهٔ اجتماعی

اصطلاح «مسئلهٔ اجتماعی» حتی خارج از کاربرد آن به‌عنوان برچسبی بر ژانر، ایده‌ای را با معنایی متغیر و گاه مبهم مشخص می‌کند. با این حال، مفهوم مسئلهٔ اجتماعی به همان اندازه در باب مسئلهٔ دانش تاریخی در فیلم‌های اجتماعیِ پس از جنگ نقش اساسی دارد، که مسئلهٔ دانش تاریخی برای فیلم تاریخی. می‌توان تحلیل مسئلهٔ اجتماعی را از طریق علوم اجتماعی پیش برد و بازنمایی و تحلیل پدیده‌های اجتماعی را از نظر هدف یا نتیجه ارزشمند تلقی کرد. با ورود سک، این موضع طرفدارانِ چنین ژانری در اوج محبوبیت پس از جنگ برد. برای مثال در گودال مار، روایت حول چالش‌های شخصیِ پیش روی یک بیمار روانی به نام جینیا کانینگهام (اولیویا دی هاویلند)، ساخته شده است. بنابراین، بسیاری از درگیری‌های کلیدی بر اضطراب او در اطراف مردان دیگر، از جمله شوهرش، و عدم اطمینان او به دکترش، دکتر کیکس (لئو جن)، متمرکز است. به‌علاوه، درگیری‌های دیگر در فیلم - به‌ویژه آنهایی که بین دکتر کیکس و هیئت مدیرهٔ بیمارستان جریان دارد - به ابعاد اجتماعی مسائل شخصی اشاره می‌کند. درونمایهٔ فیلم بر تأثیر اقدامات درمانی جدید، از جمله روان‌درمانیِ فرویدی و شوک الکتریکی، تأکید می‌ورزد. این موارد به دلیل کمبود بودجه با مقاومت از سوی استودیو روبه‌رو شد و درونمایهٔ دیگری را پیش کشید که خواستار تغییر سازوکارها، از جمله افزایش بودجهٔ دولتی بیمارستان‌های روانی و کاهشِ نسبتِ بیمار به پزشک بود. آناتول لیتواک متذکر شده که این فیلم به دنبال این بود «به مردم اطمینان دهد اختلال روانی بیماری قابل درمانی است، همچنین نگاه‌ها را به امکانات موجود در بیمارستان‌ها معطوف کند». حتی با پذیرش رویکرد نسنجیدهٔ هالیوود به پیام‌هایش، این مضامین می‌توانند کم و بیش صحیح، یا نسبت به جایگزین‌های علمی یا سیاسی آنها مطلوب‌تر باشند.

www.ketab.ir

در حالی که فیلمسازان و منتقدان پس از جنگ اغلب به تحولات آن زمان در علوم اجتماعی اهمیت می‌دادند، بسیاری از جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازانِ انتقادی در سال‌های پس از جنگ اغلب جامعه‌شناسی رایج و جامعه‌شناسی دانشگاهی سال‌های پس از جنگ را ایدئولوژیک می‌دانستند که به منافع دولت یا نظم اجتماعی موجود گره خورده است. بر اساس این دیدگاه، تحلیل مسائل اجتماعی به رابطهٔ قدرت خاصی مشروعیت می‌بخشید. به مثال گودال ماربازگردیم. لزلی فیشبین مدل روان‌پزشکیِ فیلم را نوعی کنترل اجتماعی می‌داند و نتیجه می‌گیرد «در حالی که گودال ماربه دلیل برخورد واقع‌بینانه‌اش با موضوع بیماری روانی مورد تحسین عمومی قرار گرفت، اما دغدغهٔ اصلی‌اش حل کردن بحران زنانگی مدرن بود که فرویدیسم عامه‌پسند آن را در چارچوب معادلهٔ موازنهٔ خود، یعنی زنانگی و سلامت روان قرار داده بود». به همین دلیل، جان هیل در مطالعهٔ خود دربارهٔ فیلم‌های اجتماعی بریتانیایی در دههٔ ۱۹۵۰، «گفتمان مسئلهٔ اجتماعی» را مطرح می‌کند. از آنجایی که فیلم‌های مربوط به بزهکاری نوجوانان یا مسائل نژادی در نهایت نظمی مبتنی بر ارزش‌های سفیدپوستان و طبقهٔ متوسط را بیان می‌کردند، هیل تعریف مسئلهٔ اجتماعی را مسئلهٔ قدرت می‌دانست:

> مسئلهٔ اجتماعی محصول گفتمان است، نه بازتاباندهٔ شرایطی خاص به خودیِ خود. چیزی که متعاقباً به‌عنوان مسئلهٔ اجتماعی پذیرفته می‌شود، به هیچ وجه اجتناب‌ناپذیر نیست، بلکه نتیجهٔ توانایی مشروعیت بخشیدن به تعریفی خاص است، چه از طریق رسانه‌ها یا سایر «عوامل مجاز»... تا بدین جا، «مسائل اجتماعی»‌ای که تعریف شده‌اند، نه مشکلات «جامعه» به صورت کلی، بلکه «مسائل» کسانی هستند که از توانایی عمومیت بخشیدن به دیدگاه خاص خود به‌عنوان دیدگاه همهٔ افراد جامعه برخوردارند.

مفهومی که هیل از گفتمان مسئلهٔ اجتماعی ابراز می‌کند، به شیوهٔ مارکسیستی به مناسبات قدرتی که زیربنای مشروعیت اجتماعی است، تأکید می‌ورزد. همان‌طور که چارلز مالند اشاره کرده، این ایده اغلب با نقد چپ از «پاسخ‌های»

www.ketab.ir

خاص فیلم‌های اجتماعی و با این باور که اصلاح‌گرایی توجه را از مشکلات سیستمی بزرگ‌تر منحرف می‌کند، همسو می‌شود.

در راستای پیوند دادن تحلیل مسئلهٔ اجتماعی به ایدئولوژی سیاسی، منتقدانی مانند فیشبین و هیل موج تاریخیِ بازاندیشی و نقد فردی را در خودِ جامعه‌شناسی دنبال می‌کردند. مالند از پروژهٔ لی رین‌واتر یاد می‌کند، اما انتقاد هاوارد بکر به نظریهٔ انحرافات یا مطالعهٔ ارووینگ گافمن در مورد آسایشگاه‌های روانی با کنایهٔ میدان اجرای اجتماعی[1]، تعریف مسئلهٔ اجتماعی را زیر سؤال می‌برند. در اواسط دههٔ ۱۹۶۰، مداخلات در این زمینه، جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی را تغییر داد. رسالهٔ جامعه‌شناسی مسئلهٔ اجتماعی بکر در سال ۱۹۶۶، مسئلهٔ اجتماعی را همچون منشوری معرفت‌شناختی وابسته به موقعیت اجتماعی معرفی می‌کند:

> روابط نژادی را در نظر بگیرید. اگرچه به وضوح بخشی از دغدغه‌های عمدهٔ اجتماعی است، اما روشن نیست که «مسئله» چیست. برای سیاه‌پوستان و همچنین برای بسیاری از شهروندان سفیدپوست، مسئله این است که چگونه می‌توان هرچه سریع‌تر به مشارکت کامل سیاه‌پوستان در جامعهٔ آمریکا دست یافت. برای سفیدپوستانِ دیگر مسئله متفاوت است: از دست دادن احتمالی مزایای اجتماعی که مدت‌هاست به بهای عدم بهره‌وری سیاه‌پوستان از آن برخوردار بوده‌اند. برای بسیاری از سیاستمداران و برخی از دانشمندان علوم اجتماعی مسئلهٔ تنش و خشونتِ موجود در موقعیتی جا خوش کرده که در آن سیاه‌پوستان خواهان حقوقی هستند که سفیدپوستان حاضر به اعطای آن نیستند. برای متخصصان - از جمله مددکاران اجتماعی و مربیان - مسئله این است که آسیب‌های ناشی از نسل‌ها جداسازی و تبعیض را برطرف کنند تا سیاه‌پوستان برای استفاده از حقوق خود آمادگی پیدا کنند. این فهرست تمامی ندارد.

1. the battle of social performance

www.ketab.ir

بیانیه‌هایی از این دستْ مسئلهٔ اجتماعی را برساخته در نظر می‌گیرند، در نتیجه هم سراغ خوانش‌های فرهنگی-برساختی و هم خوانش‌های نشانه‌شناختی-متنی از فیلم‌های مسائل اجتماعی می‌روند.

وجه اسمیِ اصطلاح «امر اجتماعی» می‌تواند فهم عقلانی ویژه‌ای را از منظر تاریخی در مورد واحد تحلیل جامعه‌شناختی مشخص کند. ژاک دونزلو، نظریه‌پرداز سیاسی، به این کاربرد اسمی، نقدی نهادی می‌افزاید. دونزلو از طریق «امر اجتماعی» و «مسئلهٔ اجتماعی» به موضوع قدرت طبقاتی اشاره می‌کند که در فرهنگ انگلیسی ممکن است برچسب «سیاسی» بخورند. در جمع‌بندی ژیل دلوز از نظریات دونزلو، «امر اجتماعی به حوزهٔ خاصی اطلاق می‌شود که در آن مشکلاتِ کاملاً متنوع و موارد خاص را می‌توان با هم گروه‌بندی کرد، حوزه‌ای شامل نهادهای خاص و مجموعهٔ کاملی از پرسنل واجد شرایط («مددکاران اجتماعی»، کارکنان «اجتماعی»)». در واقع، برداشت فرانسوی از نسخهٔ اسمی امر اجتماعی به رویکرد «مسائل اجتماعی» که مترقی‌ها - و سینمای پیشرو - از آن استفاده می‌کردند، نزدیک‌تر است تا رویکردی که فیلم‌های اجتماعی پس از جنگ به کار می‌بردند. در عین حال، دونزلو با این اصطلاح به‌عنوان گفتمانی تاریخی برخورد می‌کند و در باب نقش محوری امیل دورکیم در تغییر جامعهٔ فرانسه به سوی درک متفاوت «امر اجتماعی» بحث می‌پردازد. تحلیل او نشان می‌دهد که چگونه گفتمان روشنفکری بر نهادهای سیاسی دولت مدرن فشار می‌آورد.

لیبرالیسم، چپ‌گرایی و لیست سیاه

در مقاطع مختلف، فیلم‌های اجتماعی هستهٔ اصلی سانسور دولتی سینما بوده‌اند، و گفتمان مسئلهٔ اجتماعی به‌عنوان توجیهی کلی برای سانسور فیلم اعمال شده است. دورهٔ انتقالی سینما (قبل از ظهور سیستم استودیویی) شاهد بحث‌های شدیدی دربارهٔ تأثیر سینما بر جامعه بود. لی گریوزون گفتمان

www.ketab.ir

علوم اجتماعی دهه‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ را به تلاش‌های حقوقی برای کنترل و تنظیم سینما مرتبط می‌کند، که اغلب به نفع سلایق طبقهٔ متوسط رو به بالا در برابر سلایق طبقهٔ کارگر و تماشاگران آمریکایی-آفریقایی‌تبار بوده‌اند. گریوزون، مانند ویلیام یوریکیو و روبرتا پیرسون سینمای انتقالی را دوره‌ای از رخدادها می‌بینند، همچون حوزهٔ عمومیِ بدیل بر مبنای فرمول‌بندی میریام هانسن، که گفتمان مسئلهٔ اجتماعی در سینمای کلاسیک را به حاشیه راند. مطالعهٔ الن اسکات در مورد سانسور نژادی نشان داد که فیلمِ مسائل اجتماعیِ محور بسیاری از کشمکش‌ها در دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ پیرامون سانسور بود، و تجلی مسئله نژادی در فیلم‌هایی مانند پینکی یا راه خروجی نیست را باید تا حد زیادی مرهون نبردهای سانسور در درون صنعت فیلم و میان صنعت فیلم و خارج از ارگان‌های سیاسی دانست.

لیبرالیسم به‌منزلهٔ جنبشی سیاسی در آن سال‌ها به سرعت در حال تغییر بود. همان‌طور که ادوارد باسکم در تحلیل خود از کمدیِ اجتماعی فرانک کاپرا با عنوان جنون آمریکایی[1] (۱۹۳۲) استدلال می‌کند، «هیچ استودیویی در دههٔ ۱۹۳۰ فیلم‌های کمونیستی یا چیزی نزدیک به آن را تحمل نمی‌کرد... اما در چارچوب این پارامترها، تنوع قابل توجهی امکان‌پذیر بود.» باسکم به نیو دیل[2] اشاره می‌کند که ماهیت لیبرالیسم آمریکایی را تغییر داد و لافلین لیبرالیسمی را که مورخان از آن یاد می‌کنند. ائتلاف سیاسیِ جدید از نقش پررنگ دولت، افزایش نقش نیروی کار، و اشکال جدید اقتصادِ مختلط[3] دفاع می‌کرد. پس از جنگ جهانی دوم، این عناصرِ اجماع لیبرالی را شکل دادند که گادفری هاجسون و دیگر مورخان آن را از عوامل محدودکنندهٔ طیف سیاسی در

1. American Madness

۲. New Deal، برنامهٔ اقتصادی و اجتماعی فرانکلین روزولت پس از دوران رکود اقتصادی.

۳. ترکیبی از اقتصاد دولتی و خصوصی (بازار آزاد)

www.ketab.ir

سال‌های پس از جنگ توصیف می‌کنند. حتی با وجود اینکه ایالات متحده هرگز بخش‌های عمومی را در سطحی که اقتصادهای مختلط اروپایی انجام دادند تقویت نکرده بود، اما متعاقب اقتصادِ زمان جنگ، «پیمان کینزی» پدید آمد که در آن سرمایه و کار، هر دو پذیرفتند که بر اساس جمع‌بندی کلاوس اُفه «هر طبقه باید "نقش طبقهٔ دیگر را بر عهده بگیرد"». این پذیرش، خودکار یا بدون مبارزهٔ سیاسی نبود، و هم قانون تفت-هارتلی و هم جنبش عمومیِ مک‌کارتیسم، دستاوردهای اتحادیه را محدود و اعتراضات سیاسی را سرکوب کردند. با وجود این عقب‌نشینی‌ها، افکار نخبگان و سیاست‌های احزاب سیاسی به سمت ترکیبی از ساختار ضدکمونیسم، دولت بزرگ، و برخی اقدامات معتدل رفاه و سرمایه‌داری رفاهی همگرا شدند. اگر سال‌های پس از جنگ سلطهٔ هار سیاسی پتانسیل‌های چپ‌تر و رادیکال‌ترِ نیو دیل بود، در عین حال دوره‌ای را پشت سر می‌گذراند که در آن بسیاری از اصول نیو دیل مستحکم شد و گسترش یافت.

یکی از گروه‌هایی که در اجماع لیبرال جدید عملکرد بدی داشت، چپ سیاسی، به‌ویژه چپ هالیوودی بود. برجستگی و دیده شدن فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی موجی ضدکمونیسم را علیه صنعت فیلم برانگیخت و به نوبهٔ خود این ژانر بار عمدهٔ لیست سیاه را متحمل شد. تاریخ‌نگاریِ فعالیت‌های کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکاییِ مجلس نمایندگان و لیست سیاه واقعیتی را ارائه می‌دهد که در آن جنگ‌های سیاسیِ استودیوها را درگیر کرده و نویسندگان، کارگردانان و تهیه‌کنندگان فیلم‌های اجتماعی را مجازات می‌کردند. فیلمی مانند آتش متقاطع[1] (ادوارد دمیتریک، ۱۹۴۷)، نوآری پلیسی دربارهٔ جنایتی یهودستیزانه، می‌تواند به‌منزلهٔ فیلمی اجتماعیِ چپ، و نه لیبرال، تلقی شود. روایت آن دربارهٔ تلاش پلیس و سربازی خجالتی برای یافتن فردی است که

1. Crossfire

www.ketab.ir

مرتکب جنایتی علیه مردی یهودی شده. افشای نهایی کارآگاه (رابرت یانگ) از انگیزهٔ قاتل تبدیل به تک‌گویی‌ای در مورد خشونتی از سر نفرت شد. آتش متقاطع با کم اهمیت جلوه دادن محیط جامعه‌شناختی طبقهٔ متوسط که نظیرش را در فیلم‌هایی مانند قرارداد شرافتمندانه یا گودال ماردیده بودیم، روایتی دربارهٔ یهودستیزی و همچنین مسئلهٔ فاشیسم ملی ارائه می‌دهد. بسیاری از چپ‌گرایان در آمریکای پس از جنگ، از نیروهای ارتجاع می‌ترسیدند، و نژادپرستی و تعصب را تجسم چرخش ارتجاعی گسترده‌تری در سیاست آمریکا می‌دانستند. آدرین اسکات، تهیه‌کنندهٔ چپ-ترقی‌خواهِ آتش متقاطع بر این باور بود که یهودستیزی بخشی از فاشیسم در حال ظهور در ایالات متحده است. فیلم در کنار اتحاد سیام لیبرالی سرراست در مورد تساهل نژادی، در عین حال تمثیلی ظریف از سیاست معاملهٔ منصفانه است. سال ۱۹۴۷ نقطهٔ بحرانی تلاش دولت ترومن برای هدایت ادامهٔ مسیر لیبرالیسم نیو دیل، به‌ویژه حقوق کار و سیاست اشتغال کامل، با یک کنگره‌ای مقتدر و یک اپوزیسیون سیاسیِ سازمان‌یافته و از طریق تقویت منافع تجاری بود.

به همین دلیل، آتش متقاطع نه تنها با فیلم مسئلهٔ اجتماعیِ لیبرال، بلکه با چرخه‌ای از نوآرهای رئالیستی که تام اندرسن، مورخ فیلم، آن را فیلم خاکستری نامیده، همسو می‌شود. این فیلم‌ها اغلب قهرمانان پرولتری، محیط‌های شهری، روایت‌های تمثیلی، سبک‌پردازیِ نوآرهای کم‌هزینه و روایت‌های کنش‌محور را عرضه می‌کردند. تعداد بسیاری از قربانیان لیست سیاه به فیلم‌های خاکستری و فیلم‌های کم‌هزینهٔ اجتماعی مرتبط بودند، از جمله آدرین اسکات، ادوارد دمیتریک، آبراهام پولانسکی و جوزف لوزی. تاریخ تصدی آنها در استودیوها، به‌ویژه آرکی اُ نشان‌دهندهٔ تلاش‌شان برای یافتن مکانی برای بیان سیاست‌های ضدهژمونیک در سیستم استودیویی است.

www.ketab.ir

در ظاهر امر، تاریخچه‌های معیار اهمیت فیلم اجتماعی را یادآور می‌شوند، به‌ویژه با توجه به دوران شکوفایی متناهی این ژانر و نقش برجستهٔ آن در بحران فهرست سیاه. با این حال، تاریخ‌نگاری فهرست سیاه باید از چند جهت به چالش کشیده شود. اول از همه، ظرفیت فیلم اجتماعی بسیار فراتر از تعداد انگشت‌شمار فیلم‌های لیست سیاه است. در واقع، این جریانْ استودیوهایی را تحت تأثیر قرار داد که در زمینهٔ مسائل زمانه تخصص داشتند، مانند فاکس قرن بیستم، آرکی‌اُ، و همچنین بر استودیوهایی که چنین نبودند نیز اثر داشت، مانند مترو و کلمبیا. علاوه بر این، در میان هنرمندان رادیکالیزه (واحد آدرین اسکات در آرکی‌اُ)، لیبرال‌های حاضر در صنعت فیلم (والتر وانگر و دور شری)، و یک تهیه‌کنندهٔ محتاط جمهوری‌خواه (داریل اف. زانوک در فاکس قرن بیستم) نیز به گرد هم افتاد.

این فیلم‌ها برای حامیان متعددی جذاب بودند که اغلب چشم‌اندازهای متفاوتی داشتند. در آتش متقاطع، نسخه‌ای افراطی از بی‌هنجاری (تعصب به‌عنوان آسیبی اجتماعی) نیز نسخه‌ای از تضاد اجتماعی و طبقاتی است (فاشیسم از خانه شروع می‌شود - فرار از جمعی علیه مخالفان معاملهٔ منصفانه). دور شری، تهیه‌کننده‌ای در آرکی‌اُ، با اولی همراه بود، در حالی که واحد آدرین اسکات با دومی. فیلم‌های پس از جنگ، صراحت مضامین لیبرال را با طنین تمثیلیِ چپ ترکیب کردند. بر مبنای ژانر، این فیلم‌ها را می‌شد به منزلهٔ ملودرام‌هایی دربارهٔ مشکلات فردی یا تحلیلی اجتماعی خواند. از منظر نقد چپ، لیبرالیسمِ این فیلم‌ها تحلیل اجتماعی مناسب را انکار می‌کند. این تفاوت منطبق بر مشکلی هرمنوتیکی است، زیرا فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی بر اساس سیاست‌هایشان، هم لیبرال و هم چپ در نظر گرفته می‌شدند.

www.ketab.ir

زیبایی‌شناسیِ میان‌مایهٔ جامعه‌شناسیِ عامه‌پسند

دوسوگرایی انتقادی پیرامون فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی تا حد زیادی از جایگاه آنها به‌عنوان علم عامه‌پسند نشئت می‌گیرد. همان‌طور که می‌توان فیلم تاریخی را به‌عنوان نوعی تاریخ عامه‌پسند درک کرد، فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی بیشتر نوعی جامعه‌شناسی عامه‌پسند بودند تا بخشی از علوم اجتماعی دانشگاهی. برای بسیاری از مورخان علم، «علم عامه‌پسند» اصطلاحی است که دو فرآیند را در بر می‌گیرد: علم بومی و عمومی‌سازی. علم بومی دانشی علمی است که از سوی افراد خارج از جوامع علمیِ نخبه ایجاد می‌شود. مطالعات فرهنگی و رویکردهای جامعه‌شناسی علم بر علم بومی به‌عنوان بخشی از جریانی قراردادگرا تمرکز می‌کند که علم را بخشی از فرآیند هژمونی اجتماعی می‌داند. از سوی دیگر، عمومی‌سازی به گردش دانش علمی در بین مردم عادی و در فرهنگ عامه اشاره دارد. فرآیند عمومی‌سازی اغلب متکی به تلاش‌های تخصصی کارشناسان علمی و مفسران فرهنگ عامه است. تاریخ‌دانان علم بین کسانی که عمومی‌سازی را صرفاً فرآیند معناسازی و انتشار تخصص می‌دانند و کسانی که تبادلی پویا بین متخصصان و عموم می‌بینند تقسیم شده‌اند. راجر کوتر و استفان پامفری در دفاع از مدل دوم می‌نویسند: «به جای مواجهه با علم نخبگان به‌عنوان مسئله‌ای که صرفاً باید پذیرفته یا رد شود، خوانشی پیچیده‌تر می‌تواند موجب شود تا «طبقات فرودست» با محصولات فرهنگ نخبگان همچون منابعی برخورد کنند که می‌توان آنها را تصاحب و بازسازی کرد.»

ترکیبی از مدل‌های اشاعه و تبادل پویا برای عمومی‌سازی هالیوود، به تحولات آمریکا در جامعه‌شناسی نیز مرتبط می‌شود. طبق اکثر برداشت‌ها از این اصطلاح، فیلم‌ها به‌عنوان علم بومی در نظر گرفته نمی‌شدند. در عوض، آنها ایده‌های آکادمی را دریافت کرده و به کار می‌بردند. در واقع جامعه‌شناسی

در این دوره، رشته‌ای در حال کسب خودمختاری بود و جایگاه و نفوذش را در میان عموم مردم افزایش می‌داد. در حالی که تأثیر علوم اجتماعیِ دانشگاهی بر فرهنگ آمریکایی هنوز بیشتر غیرمستقیم بود، روزنامه‌نگاری و سایر عرصه‌های حوزهٔ عمومیِ درک جامعه‌شناختی مسائل اجتماعی را گسترش می‌دادند و به کار می‌بردند. جامعه‌شناسیِ مسائل اجتماعی ظاهراً بُرداری یک‌طرفه از ایده‌های ساطع‌شده از دانشگاه بود، که از طریق حوزه‌های کاربردی مانند سیاست‌گذاری و روزنامه‌نگاری به جریان افتاد، و در نهایت به فرهنگ عامه‌پسند راه یافت. با این حال، هالیوود در نقش تفسیرگر، شاید به همان اندازه که ایده‌ها را منتقل می‌کرد، بر باورهای اجتماعی نیز تأثیر می‌گذاشت. به‌ویژه در دههٔ ۱۹۲۰ زمانی که اصطلاحات و مفاهیم جامعه‌شناختی در میان افراد تحصیل‌کرده رواج یافت، جامعه‌شناسی دانشگاهی در حال برقراری گفتگویی ضمنی با عموم مردم بود.

علاوه بر این، سینمای هالیوود هم به‌منزلهٔ رسانهٔ سرگرمی و هم هنر، مسئلهٔ زیبایی‌شناسی را به نگرانی‌های معمول پیرامون عمومی‌سازی علوم اجتماعی اضافه کرد. برخلاف معناسازی‌های غیرداستانی علوم اجتماعی، فیلم‌های روایی منطق خاص خود را تحمیل می‌کردند و باید قبل از هر چیز همچون آثاری نمایشی که می‌توانستند به‌عنوان کالای سرگرم‌کننده در نظر گرفته شوند، عمل می‌کردند. جان گیلری میان‌مایگی را به اختصار چنین توصیف کرده: «فرهنگِ میان‌مایه میانجیِ دوسویهٔ فرهنگ متعالی درون حوزهٔ فرهنگ توده‌ای است». فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی با فیلم‌های معتبر پیشین که شاهکارهای متعارف ادبیات را اقتباس می‌کردند یا دست به بازآفرینی رخدادهای تاریخی می‌زدند، متفاوت بودند. در عوض، آنها از دو جنبه در میانه قرار داشتند: اول از طریق همسویی خود با دیگر رشته‌های فرهنگ متعالی - علوم اجتماعی، سیاست‌گذاری و روزنامه‌نگاری - و دوم

www.ketab.ir

با اقتباس از رمان‌هایی که خودشان موقعیت فرهنگیِ میانه‌ای داشتند. رمان‌هایی مانند تعطیلی از دست‌رفته (چارلز آر. جکسون، ۱۹۴۴) و قرارداد شرافتمندانه (لورا زد. هابسون، ۱۹۴۷) نه ادبیات مدرنیستی سطح بالایی داشتند و نه ژانر داستانی محبوبی به شمار می‌رفتند. این رمان‌ها همچون ادبیات رئالیستی، خاصیتی داشتند که هالیوود از آن برخوردار نبود و استودیوها حداقل گاهی مشتاق بودند آن را وام بگیرند. این تمایل همزمان بود با انتقادها از فیلم مسئلهٔ اجتماعی. همان‌طور که اندرو ساریس، منتقد برجستهٔ این ژانر، دربارهٔ یکی از تهیه‌کننده-کارگردانان کلیدی چنین آثاری گفته: «اگر استنلی کرامر وجود نداشت، او باید به‌عنوان افراطی‌ترین نمونهٔ سینمای تز یا پیام ابداع می‌شد».

با این حال، وضع میان‌مایگیِ فیلم‌ها تمام ماجرا نیست. برخی از محققان اصطلاح «میان‌مایه» را به پرسش گرفته و استدلال کرده‌اند که این کلمه دارای طبقه‌گراییِ نهفته است. البته دلایل خوبی برای به‌کارگیری این واژه وجود دارد، زیرا این واژه نسبیتی به مقولهٔ زیبایی‌شناسی می‌دهد؛ اما شکاکان حق دارند به ما یادآوری کنند که تشخیص میان‌مایگی موجب برانگیزش موقعیت برتریِ فرهنگی می‌شود. میان‌مایگیِ تاریخی از نظر فرهنگی ایمن است، زیرا میان‌مایگیِ ما نیست، بلکه میان‌مایگیِ دوردست است. با این حال، مطالعات سینمایی در باب هالیوودِ کلاسیک همچنان برای مؤلفان یا ژانرهای کم‌اهمیت اعتبار قائل است. در اواخر دههٔ ۱۹۴۰، به‌ویژه، فیلم‌های معتبر و دیگر ژانرهای میان‌مایه از نظر تعداد با فیلم‌های نوآر، موزیکال و وسترن مقایسه می‌شدند. با وجود این، بسیاری از این آثار به ندرت مورد توجه انتقادی قرار گرفته‌اند.

فیلم مسئلهٔ اجتماعی در پیوند فرهنگ طبقهٔ متوسط و میان‌مایه، بین مخاطب گسترده و منطق تمایزِ زیبایی‌شناختی رشد کرد. به بیان واضح‌تر،

www.ketab.ir

فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی و دیگر فیلم‌های معتبر می‌توانند هم به فرهنگ میانه تعلق داشته باشند و هم تفسیری انتقادی از زندگی طبقهٔ متوسط باشند. برای اشاره به فیلم‌های محوری این ژانر، می‌توان از این آثار نام برد: بهترین سال‌های زندگی ما، قرارداد شرافتمندانه، تعطیلی ازدست‌رفته، و گودال مارکه همگی فرهنگ طبقهٔ متوسط (بورژوازی یا خرده بورژوازی) را مورد ارزیابی قرار می‌دهند؛ برخی از ایدئولوژی‌هایشان را تأیید می‌کنند و جنبه‌هایی را نیز به چالش می‌کشند. به هر حال، در طول دورهٔ پس از جنگ، منتقدان فرهنگی شروع به شناسایی فرهنگ میان‌مایه به شکلی گسترده کردند، با گونه‌شناسی متعالی/مبتذله/فرودست راسل لینز در سال ۱۹۴۹ که پیش از متنِ معروف‌تر دوایت مک‌دونالد انتشار یافت. اواسط قرن بیستم گسترش سریع طبقات کارمند، از جمله طبقهٔ حرفه‌ای-مدیر را به همراه داشت، و برتری طبقات جدید، گرایش ایدئولوژیک آنها را به سمت نوع جدید و کمتر پنهانی از میان‌مایگی پیش برد. از همین رو، فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی موقعیتی متناقض را شکل دادند: فرهنگی توده‌ای برای مخاطبان توده‌ای طراحی شده بود، اما با خصایص مخاطبانِ طبقات دیگر نیز سنخیت داشت.

توضیح میدان‌های اجتماعی

منطق‌های خاص میدان‌های اجتماعی خودمختار راه‌های مفیدی را برای درک این مسئله ارائه می‌کند که چگونه عمومی‌سازی در عین حال که برخی ویژگی‌های علوم اجتماعیِ زیربنایی را حفظ می‌کند، می‌تواند گفتمان را به سمت اهداف جدید همسو کند. این تصور از میدان اجتماعی به طور گسترده از کار پیر بوردیو و نظریهٔ میدانی جامعه‌شناسان با الهام از او نشئت می‌گیرد. میدان اجتماعی به طیفی از روابط اجتماعی عینی اشاره دارد که ساختار افرادی را که در آن حاضر هستند یا از آن عبور می‌کنند، بنا می‌نهد - و به نوبهٔ خود از جانب آنها قوام می‌یابد. بوردیو این میدان‌های اجتماعی را اول با کمیت و ترکیب سرمایهٔ اقتصادی و

فرهنگی خاص آنها، و دوم با استقلال (یا فقدان آن) از سایر میدان‌ها تعریف می‌کند. در مورد جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی، میدان‌های اجتماعی کلیدی مسئول تعریف مسائل اجتماعی هستند: میدان اجتماعِ علمی مسئول ارائهٔ تعریفی تخصصی است؛ میدان سیاسی مسئول تعریفی کاربردی است؛ میدان ژورنالیستی مسئول تعریفی فراگیر است. شهروندانی توده‌ای که از میدان‌های متعدد تشکیل شده‌اند قادرند در قالب مشارکت سیاسی به تعاریف مسائل اجتماعی واکنش نشان دهند. برای فیلم مسئلهٔ اجتماعی، این مدلِ ساده‌شدهٔ صنعت فیلم (میدان تولید فرهنگی) را نیز در بر می‌گیرد و به تودهٔ مخاطبانش نقشی اضافی به عنوان مخاطب انبوه می‌دهد.

هر رشته تاریخ و منطق درونی خود را دارد. جامعه‌شناسی با غلبهٔ کارکردگرایی به رشته‌ای بالغ تبدیل شد که مکتبی فکری که برگرفته از جامعه‌شناسی امیل دورکیم بود. اجماع لیبرالِ میدان سیاسی را تعیین می‌کرد. این اجماع از یک سو به‌عنوان انگیزه‌ای غایی دولت رفاه کینزی و تشکل‌های حوزهٔ عمومیِ توده‌ای در قالب دموکراسی حزبیِ رقابتی را در کنار خود داشت، و از سوی دیگر به‌عنوان عاملی قریب‌الوقوعِ ائتلاف‌های احزاب سیاسی و کشمکش‌های اجتماعیِ اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل دههٔ ۱۹۵۰ را به همراه داشت. اقتصاد صنعت فیلم به سرعت با اجرای قانون ضدانحصار علیه پارامونت و با تغییر شرایط بازار در داخل و خارج دگرگون شد. بر اساس برخی معیارها، مخاطبان فیلم به مخاطبان میان‌مایه تبدیل شدند که مایل بودند سینما را از نظر فرهنگی و هنری ارتقا دهند.

با وجود تاریخ مستقل این عرصه‌ها، همپوشانی‌های مهمی بین حوزه‌های مختلف مرتبط با «اجتماع» در ایالات متحده پس از جنگ وجود داشت. هر یک از فصل‌های این کتاب توضیحی جزئی در مورد اینکه چرا فیلم مسئلهٔ اجتماعی از دههٔ ۱۹۳۰ تا سال‌های پس از جنگ تغییر کرد، و چرا این ژانر در

www.ketab.ir

میان آثار هالیوودی پس از جنگ جهانی دوم به این شهرت دست یافت ارائه می‌کند. فصل یک، «دو وجه فیلم معتبر»، استدلال می‌کند که فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی کاتالیزوری اصلی در تغییر رویکرد صنعت به فیلمسازیِ «جدی» بودند. تأثیر متقابل بین اقتصاد صنعت و استقبال منتقدان، هالیوود را به سمت تولید فیلم‌هایی با بودجهٔ متوسط و رئالیستی سوق داد که سبک متفاوتی با فیلم‌های معتبر حاکم در دههٔ ۱۹۳۰ داشتند. فصل دو، «هالیوود به منزلهٔ جامعه‌شناسی عامه‌پسند»، فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعی دههٔ ۱۹۴۰ را به‌عنوان مبانی فکری جامعه‌شناسی آمریکایی ردیابی می‌کند. در حالی که فیلم‌های اجتماعیِ روز اغلب با برچسب «جامعه‌شناسی» مواجه بودند، ماهیت خود جامعه‌شناسی در طول زمان تغییر کرده بود. رویکردهای کارکردگرایانه به جامعه‌شناسی هالیوود را وادار کرد تا مسائل اجتماعی را نه فقط به‌عنوان مسائلی برای جامعه، بلکه به منزلهٔ مسائلِ خودِ جامعه به رسمیت بشناسد - و «جامعه» را کمتر به‌عنوان یک توده‌ٔ جمعی و بیشتر به‌منزلهٔ رابطهٔ انتزاعی فرد با بدنهٔ اجتماعی گسترده در نظر بگیرد. فصل سه، «هالیوود و حوزهٔ عمومی»، استدلال می‌کند که تمایل به مشارکت در حوزهٔ عمومیِ توده‌ایِ هالیوود را بر آن داشت تا به جامعه‌شناسیِ عامه‌پسند نظر اندازد. در این فصل دو وضعیت ارائه می‌شود که استودیوهای هالیوود در دههٔ ۱۹۴۰ برای خود متصور بودند: قیاس بین سینما و روزنامه‌نگاری و قیاس بین هالیوود و فیلم مستند. فصل چهار، «ژانری خارج از چرخه»، استحکام ژانر مسئلهٔ اجتماعی را حول گفتمان اجتماعی دنبال می‌کند، با این استدلال که صنعت فیلم تنها زمانی شروع به همگرایی با برداشت خود از ژانر کرد که فهم انتزاعیِ امر اجتماعی داشت سیطره می‌یافت. فصل پنج، «ملودرام رئالیستی»، به منبع نادیده‌گرفته‌شدهٔ روایت و سبک مسئلهٔ اجتماعی اشاره می‌کند: آنچه که مورخ ادبی، گوردون هاتنر، آن را «رمان‌های طبقهٔ متوسط» می‌نامد - رمان‌های پرفروش و غیرژنریک

www.ketab.ir

که به دغدغه‌های معاصر می‌پردازند و آن را با نوعی رئالیسم ادبیِ کاملاً آمریکایی با لحن احساساتی ترکیب می‌کنند. به موازات اینکه هالیوود این رمان‌ها را اقتباس می‌کرد، فیلمبرداران استودیویی تلاش می‌کردند سبک بصریِ رئالیستیِ منحصربه‌فردی را بیابند.

در پسِ این ویژگی‌ها، تعاملی بین منطق روشنفکری و صنعتی وجود داشت. از نظر روشنفکری، جامعه‌شناسی درکی از امر اجتماعی را توسعه می‌داد که از طریق فرآیند عمومی شدن گسترش یافت. از نظر صنعتی، شرایط اقتصادی منجر به گنجاندن جامعه‌شناسیِ عامه‌پسند در فرمول‌های زیبایی‌شناختیِ سینمای معتبر شد. فیلم مسئلهٔ اجتماعی مطالعه‌ای در زمینهٔ همگرایی تاریخی و اجتماعی ارائه می‌داد. نویسندگان چپ در جهت علایق خود با تهیه‌کنندگان لیبرال یا رؤسای استودیوهای محافظه‌کار همگرا شدند. مجلات روشنفکرانه نیز نظرات انتقادی مشابهی با هفته‌نامه‌های بازار انبوه داشتند. آنهایی که فیلم می‌ساختند از استعداد منتقدان - که از برخی فیلم‌های هالیوودی به‌عنوان هنر حمایت می‌کردند - آگاه بودند. فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان برای شناخت آسیب‌شناسی‌های اجتماعی و افکار عمومی به نظرات جامعه‌شناسان دانشگاهی استناد می‌کردند. اغلب تاریخ‌های سینما این همگرایی‌ها را نادیده می‌گیرند و در عوض بیشتر به دنبال تفسیر می‌گردند.

فیلم‌های مسئلهٔ اجتماعیِ مربوط به درگیری‌های نژادی با فیلم‌هایی که مثلاً در مورد اعتیاد به الکل یا بیماری‌های روانی‌اند، فرق می‌کنند. هر موضوعی تاریخچه و مفهوم ایدئولوژیک خود را به همراه دارد. با وجود این تفاوت‌ها، این ژانرِ فرضی اساسی در مورد معنای ساخت سینمای مسئلهٔ اجتماعی داشت. برای به تصویر کشیدن «اجتماعی بودنِ» مسائل اجتماعی، هالیوود باید به دنبال فرمول‌های زیبایی‌شناختیِ نوین و راه‌های جدید برای مقابله با صراحت مضمونی در زمینهٔ سینمای سرگرم‌کننده می‌گشت. نویسندگان، کارگردانان، فیلمبرداران،

www.ketab.ir

تهیه‌کنندگان و دیگران با انتزاع اجتماعی به شیوه‌ای سینمایی مواجه شدند. مشارکت توده‌ایِ سینمای دهۀ ۱۹۳۰ با چالش‌های سیاسی عصر رکود اقتصادی عمیقاً همبسته بود. استقبال هالیوود از جامعه‌شناسی در فیلم‌های دهۀ ۱۹۴۰ فرآیندی هوشمندانه و البته ضروری بود.

www.ketab.ir