

جامعه‌شناسی سینمایی

زندگی اجتماعی در گذار فیلم

جین ان ساترلند، کلترین فلتی

ترجمه | دکتر ح. ا. تنهایی، لیلا شعبانی

الحمد لله

جامعہ شناسے سینمایہ

(زندگی اجتماعے درگذر فیلم)

جین-ان سترلند

کترین فلتے

ترجمہ: دکتر ح. ا. تنہاے

عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

دکتر لیلا شعبانے

نشر دریای تنہاے و بہمن برنا

۱۳۹۶

فرمان و آثار و یادگار	جامعه‌شناسی سینمایی: زندگی اجتماعی در کنار فیلم (اوپرستان، آجین - آن ساترلند، کاترین فلتی، ترجمه ج. آ. تنهایی، ایلا سینمایی)
مشتقات نشر	کرج: درای تنهایی، تهران: انتشارات بهمن پرنه، ۱۳۹۶.
مشتقات چاپی	۱۶۰ ص: ۲، مسوره: ۵۶۹۱۵۵/۲، م.م.
شماره	۲-۷-۹۶۸۳۷-۶۰۰-۹۷۸-۱۵۰۰۰۰ ریال
فرمان و آثار و یادگار	ایلا
یادداشت	عنوان اصلی: Cinematic sociology: social life in film, 2nd ed, c2013
یادداشت	تألیف: جامعه‌شناسی
عنوان دیگر	زندگی اجتماعی در کنار فیلم
موضوع	سینما - جامعه‌ای اجتماعی
موضوع	Motion pictures -- Social aspects
موضوع	جامعه‌شناسی: Sociology
موضوع	مبارزنده، جین - آن، ۱۹۶۲ - م. - افرانستار، فلتی، کاترین، ۱۹۵۴ - م. - وپرلستر
شناسه افزوده	Felley, Kathryn - Jean-Anne Sutherland
شناسه افزوده	تنهایی، حسین ابوالحسن، ۱۳۲۸ - مترجم: سینما، ایلا ۱۳۵۵ - مترجم
یادداشت: دیگر	PN ۱۱۱۵/۹۶۸۳۷۲ ۱۳۹۶
ردیفی دیگری	۳۳۴/۳۰۲
ردیف دیگری	۳۳۴۳۳۷
ردیف دیگری	

جامعه‌شناسی سینمایی (زندگی اجتماعی در مذهب و فیلم)

ترجمہ: ح. ا. تنہائی (عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز) ، لیلا شعبانی

جواب اول: ۱۳۹۶، شمارگان: ۱۰۰ جلد

تلفن انتشارات: ۸۸۰۸۹۴۹ - ۸۸۰۸۹۴۶

قیمت: ۱۵۰۰۰ تومان

این اثر مشمول قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران می‌باشد. تصویربرداری و تکثیر از تمام یا بخشی از اثر به هر شکل و بدون دریافت مجوز کتبی و قبلی از ناشر ممنوع است.

فهرست جامعه‌شناسی سینمایی

پیشگفتار / ۷

فصل یکم / مقدمه / ۱۳

- جامعه‌ی آمریکایی و فیلم / ۱۳
- جامعه‌شناسی و فیلم / ۱۷
- خوانش جامعه‌شناختی یک فیلم / ۱۸
- فیلم به مثابه‌ی متن / ۲۳
- جامعه‌شناسی فیلم / جامعه‌شناسی از گذار فیلم / ۲۵
- جعبه‌ی ابزار جامعه‌شناختی / ۲۸
- دیدگاه‌های نظری / ۳۰
- روش‌ها / ۳۴
- در این کتاب / ۳۷
- ارجاعات / ۴۰
- یادداشت‌ها / ۴۲

فصل دوم / نظریه‌ی جامعه‌شناختی / ۴۷

ارجاعات / ۵۲

خواندنی ۱-۲ با مکس در تاریکی نشستن: نظریه‌ی جامعه‌شناختی کلاسیک از گذار فیلم، مایکل کیمل / ۵۳

- سوختن و طلوع سرمایه‌داری / ۵۶
- ۱۹۰۰ و انتقال از فئودالیسم به سرمایه‌داری / ۶۱
- رقص با آواتار: حسرت روسویی برای جهانی که گم کرده‌ایم / ۶۴
- باییت و فرهنگ گناه / ۷۰
- خردگرایی سرمایه‌دارانه به مثابه‌ی در پدرخوانده / ۷۵
- نظریه‌ی کلاسیک و لذت / ۷۸
- ارجاعات / ۷۹
- یادداشت‌ها / ۷۹

خواندنی ۲-۲ رمزگشایی جامعه‌ی مدرن: ماتریکس سه‌گانه و قلمرو بیگانگی، هری اف داهمس / ۸۰

- ماتریکس سه‌گانه و نظریه‌ی اجتماعی ژان بودریلار / ۸۱
- مارکس، وبر، و جامعه‌ی مدرن به مثابه‌ی قلمرو بیگانگی / ۸۳
- مارکس و بیگانگی / ۸۵
- وبر و قفس آهنی / ۸۷

قاشقی وجود ندارد / ۸۸

ماتریکس به مثابه‌ی نقد زندگی روزانه / ۹۰

نظریه‌ی اجتماعی از گذار ماتریکس: سه گانگی ماتریکس به مثابه‌ی نظریه‌ی اجتماعی / ۹۲

فراتر از آینه: نظریه‌ی های نمایانگر و نمایان شده / ۹۴

سه گانگی ماتریکس: نقد جامعه‌ی کار / ۹۶

ارجاعات / ۹۸

یادداشت‌ها / ۱۰۱

پس گفتار: نور، دوربین، نظریه: تصویرسازی هالیوود از گذار لنزهای چندگانه‌ی جامعه‌شناختی، مارک روبینفلد / ۱۰۳

فصل سوم طبقه‌ی اجتماعی / ۱۰۹

ارجاعات / ۱۱۳



خواندنی ۱-۳: درک تحرک اجتماعی از گذار سینما، جیمز جی دوو / ۱۱۵

تحرک اجتماعی افراد مستحق / ۱۱۶

پیشخدمتی در منهن (وین ونگ) / ۱۱۸

بانو و ولگرد (کلاید جرونیمی، ولفرد جکسن، و همیلتن لاسک، ۱۹۵۵) / ۱۲۰

ویل هانتینگ نیک (گاس ون سنت، ۱۹۹۷) / ۱۲۳

نتیجه‌گیری / ۱۲۷

ارجاعات / ۱۲۹

یادداشت‌ها / ۱۳۰

خواندنی ۲-۳: طبقه در اتاق درس: نگرش مخلوش هالیوودی از نابرابری، رابرت سی بولمن / ۱۳۱

ژانر فیلم دبیرستان / ۱۳۳

فرهنگ فقر سینمایی / ۱۳۵

به جنگل خوش آمدید: مدرسه‌ی شهری در فیلم‌های هالیوودی / ۱۳۸

کارکنان مدرسه: دیوانسالارهای بی‌منطق و معلمان بی‌کفایت / ۱۴۰

بیگانه به مثابه‌ی قهرمان - معلم / ۱۴۲

جهان‌بینی محافظه‌کارانه‌ی سیاسی هالیوود / ۱۴۷

نتیجه‌گیری: مرزهای مدرسه‌ی شهری / ۱۵۳

ارجاعات / ۱۵۴

یادداشت‌ها / ۱۵۵

پسا گفتار: طبقه‌ی اجتماعی در آمریکا و مردمی مثل ما / ۱۵۸

پیش‌گفتار

جامعه‌شناسی سینمایی: زندگی اجتماعی در گذار فیلم، با ویراستاری جین آن ساترلند و کاترین فلتی^۱ و در ویرایش دوم آن در سال ۲۰۱۳، توجه مرا برای برگردانی آن به فارسی، به‌چند دلیل مهم جلب نمود. نخست آن که رویکرد جامعه‌شناسی سینمایی به مثابه‌ی یک شاخه در علم جامعه‌شناسی، دارای نظریه و روشی خاص است، و به تناسب، با چینش و ترکیبی ساده از چندین اظهارنظر متفاوت افراد متخصص متفاوت است. دوم آن که به گونه‌ای اتفاقی ویراست‌گران کتاب، نظریه‌های مهم جامعه‌شناختی را براساس و مشابَهت تفکیک سه پارادایمی که مبنای تقسیم‌بندی من از سال ۱۳۷۱ در کتاب درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی بوده است، قرار داده‌اند: انسجام‌گرایی به نمایندگی دورکهایم، تضادگرایی به نمایندگی مارکس و تفسیرگرایی به نمایندگی وبر، سوم آن که به مانند باور من، ویراستاران برآنند که نظریه‌ی بنیان‌گزاران که آن‌ها با عنوان نظریه‌های کلاسیک بدان‌ها اشاره می‌کنند، هنوز از بهترین قالب‌ها و چارچوب‌های تبیینی جامعه‌شناختی هستند و بررسی و تحلیل جامعه‌شناختی را تسهیل می‌کنند. چهارمین دلیل من برای دوست داشتن این متن، اشاره‌ی دقیق ویراستاران به لزوم چارچوب نظری برای تبیین واقعیت اجتماعی است، چیزی که من آن را با عنوان منطقه‌ی A^۲ معرفت‌شناسی در تبیین نظری می‌شناسم. ششم آن که در ادامه‌ی پارادایم‌های نظری به دستگاه‌های نظری کولی، مید، گافمن و کنش متقابل نمادی، که نام هربرت بلومر، موسس و نام‌گزار

-1 Sutherland Jean-Anne and Kathryn Feltey, 2013, Cinematic Sociology: social life in film. 2nd. Ed. Los Angeles: Sage Publication

-۲- تنهایی، جامعه‌شناسی نظری، جاب پنجم، ۱۳۹۶، فصل دوم.

این اصطلاح هست را از قلم انداخته‌اند، اشاراتی داشتند. هفتمین نشانه‌ی علاقه من به برگردانی این متن تاکید کتاب بر روش کیفی و میدانی در جامعه‌شناسی سینما بود. هشتمین نکته‌ی قابل توجه من، نقد مارکسی ویراستاران به مفهوم طبقه‌ی متوسط است، که من هم با شرحی مشابه سال‌هاست در تنظیم دستگاه نظری قشربندی خودم، به‌همین دلیل از مفهوم طبقه‌ی متوسط پرهیز می‌کنم. بنابر نظر ویراستاران مفهوم طبقه‌ی متوسط بر ساختاری ایدئولوژی سرمایه‌داری است تا با آن درستی فرهنگ روستا خستی خود را توجیه کرده و مهم‌ترین آرزوی مهاجرین به آمریکا را در ممکن کردن اهداف و گوهر این طبقه خلاصه کنند. پیروی از شاخص‌های فرهنگ طبقه‌ی متوسط به معنای اجتماعی شدن و یا فرهنگی شدن در فرهنگی روستا خستی است که سرمایه‌داری پذیرش آن را شرط بهنجاری تلقی می‌کند، و به‌همین دلیل است که مهاجرین هرچه بیشتر مایلند خود را با چنین فرهنگی سازگار نشان دهند تا از مزیت‌های اجتماعی و اقتصادی آن بهره‌مند شوند، و این در تعابیر من، یعنی برسازی گفتمان خاموش سلطه در حاکمیت‌های ناوحدت‌گراست. گوهر اصلی فیلم‌های هالیوودی، پرورنده‌ی چنین روحیه‌ای در میان آمریکایی‌های غیر انگلوساکسنی است که به‌انگیزه و قصد ورود به حلقه‌های درونی فرهنگ آمریکایی ناگزیر به‌چنین سلطه‌ی خاموشی تن می‌دهند، و این یعنی کاربرد اصطلاح اجتماعی کردن، و نه اجتماعی شدن، یا فرهنگی کردن و نه فرهنگی شدن،^۱ درست به‌همان معنای سوسیالیسم دور کهیمی^۲ که توسط دستگاه فیلمسازی هالیوود انجام می‌پذیرد. فرهنگ روستا خستی طبقه‌ی متوسط آمریکایی مایل است این نکته را به مخاطبین خود القاء کند که بدون هیچ زمینه اقتصادی - اجتماعی، اما با کوشش، می‌توان در آمریکا موفق شد، به‌همین دلیل فیلم‌های هالیوودی، مانند فیلم‌های فردینی و هندی در ایران، عاقبت خوشی را برای قهرمانان فردگرا و مخاطبین تشنه‌ی خلق قهرمان و پهلوان‌گرایی رقم می‌زند، آدم‌های بد به سزای‌شان می‌رسند و آدم‌های خوب پیروز و سربلند می‌شوند. یک فرد، به تنهایی و علیرغم جبرهای طبقاتی و اقتصادی، یا فرهنگی و اجتماعی، در یک شهر، یا روستا، در یک کارخانه و یا در یک زندان، همه مشکلات و بدی‌ها را سامان می‌دهد، که این در فهم و زمینه‌ی

۱- تنهایی، جامعه‌شناسی معرفت و معرفت‌شناسی نظریه، چاپ دوم، ۱۳۹۱

۲- تنهایی، بازشناسی تحلیلی نظریه‌های مدرن جامعه‌شناسی، مدرنیت‌ی میانی، فصل ششم.

جامعه‌شناسی، یعنی مهم ندانستن سازمان یافتگی واقعیت اجتماعی. آخرین دلیل من برای ترجمه‌ی این کار، تاکید و بررسی نظریه به مثابه‌ی چارچوبی برای فهم واقعیت است که نمونه‌های فیلم‌ها در این جا، نه به عنوان جامعه‌شناسی ادبیات یا جامعه‌شناسی هنر، بلکه به عنوان واقعیت‌هایی مورد توجه قرار گرفتند که بایستی با تحلیل نظری شناخته شوند، کاری که در میان دانشجویان جامعه‌شناسی هنر در ایران نیز می‌تواند کارکردی مثبت داشته باشد.

به‌همین دلایل پیشنهاد سرکار خانم دکتر لیلا شعبانی، از دانشجویان سابق دوره‌ی دکتری من، که سابقه‌ی چند کار پژوهشی نیز با من داشت را برای ترجمه‌ی مشترک این کتاب با اشتیاق پذیرفتم. ترجمه‌ی مشترک متن، با همکاری متقابل و تقسیم کار مشترک انجام گردید و سرانجام نیز مقابله‌ی نهایی متن، ویراستاری جامعه‌شناختی، و تنظیم پانوشت‌ها را من برعهده‌گرفتم. سپس با توجه به مشکلات نشر، بالابودن هزینه کتاب برای دانشجویان و فراوانی وظایف موجود و کمی وقت، تصمیم گرفتم تنها سه فصل از این کتاب را به سامانه‌ی نشر بسپاریم تا در فرصتی مناسب نسبت به ترجمه و نشر باقی فصول اقدام کنیم، پیشنهادی که سرکار خانم دکتر شعبانی نیز پسندید.

نشر این کار توسط نشر «دریای تنهایی» و با همکاری نشر «بهمن برنا» انجام می‌گردد، که بدین وسیله از ناشر محترم نشر بهمن برنا، جناب آقای شاپوری، سپاسگزاری می‌کنم.



ح.ا. تنهایی

نشر «دریای تنهایی»

تیرماه ۹۶، مهرشهر

فصل اول

مقدمه

تئو: هرچه می‌گویی، هرآنچه انجام می‌دهی، همیشه اول در فیلم‌ها رخ می‌دهند. حتی همین جمله‌ای که الان گفتی مربوط به یک فیلم است.
(Dot the I-2003)

جامعه‌ی آمریکا و فیلم

سینما رفتن در جامعه‌ی آمریکا از زمان افتتاح اولین سالن‌های سینما در طی بیش از صد سال پیش، به سرگرمی مورد علاقه مردم تبدیل شده است. کمتر می‌توان در نقطه‌ای از ایالات متحده آمریکا شهرستان کوچکی را تصور کرد که سالن سینما در میدان شهرش وجود نداشته باشد، سالی با سایبان و گیشه بلیت و علاقمندان به سینما، که برای پرداخت بلیت صف کشیده‌اند. نه تنها سالن سینما بخشی گهرین در تشکیل اجتماع و بناوبستری برای فیلم دیدن است، بلکه سالن‌های سینمایی متفاوتی در شهرستان‌ها و شهرهای سراسر ایالات متحده ساخته شده‌اند. در حقیقت، تصویر سالن سینمای شهر یک جزء اصلی از فیلم‌ها است و اغلب همراه با سایر نهادها و موسساتی از قبیل داروخانه و سالن آرایشگاه استفاده می‌شود تا حسی از اجتماع را به صورت پناهگاهی اجتماعی^۱ در دنیای در حال تغییر به بینندگان منتقل نماید. برای مثال، در اثر کلاسیک زندگی شگفت انگیز^۲ (۱۹۴۶)، ما از خیمه تئاتر بیجو درمی‌یابیم^۳ که ناقوس

1-Gemeinschaft

2- It's a Wonderful Life

3- Bijou Theater

حضرت مریم مقدس^۱ در بدفورد فالز^۲ در حال نمایش است، اجتماعی که به مدد خیر و نیکی جورج بیلی (جیمز استوارت)^۳ از آرزو سرمایه‌داری و طمع سیاسی حفاظت شده است. به همین روال، زمانی که مارتی (مایکل جی. فاکس)^۴ در اولین بازگشت به آینده^۵ (۱۹۸۵) در زادگاه خود، شیار تپه (Hill Valley)، به ۳۰ سال قبل سفر کرد، در دراک استور مرکز شهر نوشتابه‌ای سفارش می‌دهد و مشاهده می‌کند که سالن Essexه مجاور آن در حال نمایش فیلمی از رونالد ریگان^۶ است.

آنتی‌تز (یا نفی‌نهاد) این بناویستر اجتماع شهرهایی است که به بهای قربانی شدن ارزش‌های شهرهای کوچک برای مدرن‌گرایی حاصل می‌گردد. زمانی که جرج بیلی توسط فرشته‌ی محافظ خود یعنی کلارنس از خودکشی عید کریسمس نجات پیدا کرد، به وی شهری نشان داده‌شد که بدفورد فالز تحت تاثیر وی نبوده است. پاترزویل شهری پر زرق و برق با یک خیابان اصلی و پر از مغازه‌های قدیمی و کافه‌های کثیف است. خیمه تئاتر حالا نمایش «رقص استریپتیز احساسی ایالت جورجیا را با آواز دختران! دختران! دختران!» به نمایش گذاشته است. ارزش‌های جامعه با فردگرایی، بدبینی، و عدم اعتماد جایگزین شده است. در نسخه‌ی بعدی بازگشت به آینده (۱۹۸۵)، ما شاهد ادامه کار سالن Essex هستیم که حالا خانه فیلم‌های بزرگسالان شده و «عیاشی به‌شیوه‌ی آمریکایی» را نمایش می‌دهد. وخامت کار این تئاترها، همراه با کالایی شدن تمایلات جنسی (در محلی که قبلاً مخصوص سرگرمی‌های خانوادگی بود)، نمادی از خودبیگانگی است که با مدرن‌شدن همراه است.

البته فرایند مدرن‌شدن شامل بسط سریع صنعت تصاویر متحرک در نیمه اول قرن بیستم بود. بین ۱۹۱۴ و ۱۹۲۲، حدود ۴۰۰۰ سینمای جدید در ایالات متحده ساخته شد (استارکر^۷، ۱۹۸۹). بسیاری از این سینماها در مناطق مسکونی

1- *The Bells of Saint Mary's*

2- Bedford Falls

3- George Bailey (James Stewart)

4- Marty (Michael J. Fox)

5- *Back to the Future*

6- Ronald Reagan

7- Starker

ساخته شد، که نماد یک روند جدید در این صنعت بود: «تأثیر محله‌ا». در طی دهه ۱۹۲۰، حدود صد میلیون نفر هر هفته در سالن‌های سینما حاضر می‌شدند، یعنی دوبرابر کسانی که کلیسا می‌رفتند (کتابخانه کنگره، ان.دی.). بخشی از این رواج سینما را می‌توان به بهای کم بلیت و نشستن آزادانه و بدون رزرو قبلی نسبت داد، که موجب می‌شد فعالیت‌های تفریحی و سرگرمی به‌طور وسیعی در دسترس مخاطبان متنوع باشد.

یکی از کارکردهای سینما در اوایل قرن بیستم کمک به جذب و سازگاری مهاجران با جامعه بود، و اطمینان دادن به این که راه‌های زندگی مشترک را حفظ و انتقال می‌دهند.^۱ برای مثال، در بعضی از جوامع، سینماها روزهای یکشنبه برنامه خاصی را اجرا می‌کردند (زمانی که سینماها به‌طور معمول باز نبودند)، «تا افراد غیر زبان مادری را آموزش داده و با رسوم، اصول، نهادهای زندگی آمریکایی ما آشنا سازند» (ابل^۲، ۲۰۰۴، ۱۰۷). فیلم‌های زیادی در این دوره روی داستان مهاجرت و زندگی در یک کشور جدید متمرکز بودند. فیلم‌هایی از قبیل آمریکایی شدن^۳ (۱۹۲۰) بودجه خود را از کمیته‌ی ایالتی آمریکایی‌سازی می‌گرفتند و هدف تشویق مهاجران برای تطبیق و شبیه‌سازی با آمریکا از طریق یادگیری سنت‌ها و زبان انگلیسی بود (رابرتز^۴، ۱۹۲۰).

همگون‌شدن با جریان آمریکایی البته برای مهاجرانی بود که بیشتر گروه‌های غالب را تشکیل می‌دادند. سینماها نیز همانند سایر نهادهای عمومی، انشعابات نژادی، قومی، مبتنی بر طبقه‌ی اجتماعی را در جامعه‌ای بزرگتر به صورت فیلم نشان می‌دادند، که رفتار مخاطبان مراجعه‌کننده را نیز دربر می‌گرفت. تا نیمه‌ی دوم قرن بیستم، سیاست تبعیض نژادی در سالن‌های سینما به صورت زمانی (نمایش فیلم‌ها برای مخاطبان آفریقایی آمریکایی در شب)، مکانی (نشستن تماشاچی‌های آفریقایی آمریکایی در بالکن)، درب ورودی (آمریکایی‌های آفریقایی باید از در داخل کوچه وارد سینما می‌شدند)، و محله‌ای اجرا می‌شد؛ همچنین سینماهای مخصوص سیاه‌پوستان تنها به مشتریان محله‌های آفریقایی آمریکایی

۱- اشاره به اصل جامعه‌شناسی: راه‌ها و اهداف، نک: تنهایی، ۱۳۹۶. جامعه‌شناسی نظری، فصل چهارم.

2- Abel

3- Making of an American

4- Roberts

بخصوص در شهرهای شمالی سرویس می‌دادند (هرنه^۱، ۲۰۰۷). این تاریخچه تبعیض نژادی در سالن‌های سینما در فیلم‌های معاصر به تصویر کشیده شده است: در فیلم زندگی اسرار آمیز زنبورها (۲۰۰۸)، که در کارولینای جنوبی ۱۹۶۴ فیلم برداری شده؛ لیلی (داکوتا فانینگ) با زچ (تریستان وایلدز) به سینما می‌روند، و وی با او به بالکن می‌رود تا کنار هم بنشینند. اما زچ از سینما بیرون کشیده شده و توسط مردان سفید پوستی که از این مسئله خشمگین شده‌اند، مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد. در فیلم ری (۲۰۰۴)، چارلز (جیمی فاکس) پس از اینکه با یک جوان فعال حقوق مدنی برخورد می‌کند که در بیرون از سینما به اعتراض ایستاده است از اجرا در کنسرت با صبغه‌ی تبعیض نژادی خودداری می‌کند. در یک فیلم کمتر معروف^۲ به نام امید (۱۹۹۷)، یک پسر آفریقایی آمریکایی جوان در آتش سوزی سینما می‌میرد زیرا در بالکنی که درب خروج اضطراری ندارد محبوس می‌شود.

در ایالت‌های جنوب غربی، امکانات همگانی و سالن‌های سینما تفکیک سازی شده، و مهاجران و شهروندان آسیایی و مکزیکی مجبورند در بالکن بنشینند، حتی اگر در طبقه پایین صندلی خالی وجود داشته باشد (راس^۳، ۱۹۹۸). در کانزاس، مکزیکی‌های آمریکایی از وارد شدن به بخش‌هایی از پارک‌های شهر، کلیساهای و سایر امکانات همگانی منع شده‌اند، و به‌طور روتین در ورود به سالن‌های سینما تا اواسط قرن بیستم دچار تبعیض بودند (اپنهاایمر^۴، ۱۹۸۵). این تبعیض نهادی در تمام اجتماعات مشهود بود که براساس ایدئولوژی نژادگرایی بوده و در سیاست‌های دولتی سازمانی، تجاری، و انجمن‌های مالکان خانه منعکس بود. رایجترین مکان‌های تبعیض نژادی سالن سینما، مدارس و استخرهای شنا بودند (مونتویا^۵، ۲۰۰۱).

با عبور از میان دهه‌های قرن بیستم، شاهد تغییراتی در صنعت فیلم بودیم که بازتاب تغییرات اجتماعی و فرهنگی بود. مکان و ساختار محیط‌های تماشای فیلم از مکان‌های تصویری اوایل قرن بیستم به سمت معماری هنری عصر

1- Hearne

2- Ross

3- Oppenheimer

4- Montoya

رکود به فیلم‌های اغوا گر اواسط قرن بیستم، و به سمت سالن‌های متعدد و مجتمع‌های چند سالنی اواخر قرن بیستم حرکت نمود. همانگونه که محتوای فیلم‌ها فرهنگ مصرف‌گرایی و فردگرایی را تقویت می‌کردند، شیوه مشاهده فیلم نیز با خدمات و امکان تماشای فیلم در منزل گسترش یافت. هرچند، در حالی که ۷۵ درصد آمریکایی‌ها می‌گویند ترجیح می‌دهند که در خانه فیلم تماشا کنند، بین سال‌های ۱۹۹۵ تا ۲۰۰۶، فقط ۵ درصد کاهش (از ۳۱ درصد به ۲۶ درصد) تماشاچیان دیده شده است، کسانی که حداقل ماهی یکبار از خانه برای مشاهده فیلم بیرون می‌روند (مرکز تحقیق پو، ۲۰۰۶). از میان گروهی که صنعت سینما بیشترین تمایل را به آن‌ها داشت - جوانترها، تحصیل کرده‌ها، مشتریان دارای درآمد بالا - رکورد بیشتر بود (از ۵۶ درصد به ۴۳ درصد). هرچند، ۷۱ درصد از آمریکایی‌ها گزارش کردند که هفته‌ای یک یا چند فیلم تماشا می‌کنند، بیشتر از ۱۸ درصد نیز ماهی یکبار فیلم می‌دیدند. همانطور که فناوری‌های مشاهده فیلم در منزل و فیلم در حین اشتغال گسترش می‌یافت، رویه‌های فیلم دیدن ما نیز تغییر می‌کرد، اما صرف‌نظر از اینکه کجا و چه می‌دیدیم، هنوز در اوقات فراغت جزو کسانی هستیم که به سینما می‌رویم.

جامعه‌شناسی و فیلم

در سراسر جهان، مردم برای فرار، برای روشننگری، یا برای سرگرمی به سینما می‌روند. در واقع، فیلم‌ها یکی از متداول و رایج‌ترین تجربه‌های اجتماعی هستند. در سال ۲۰۰۷، رکود مراجعین فیلم و سینما دیده می‌شد، اما دو سال بعد، با اقتصادی "کجدار و مریز"، "هجوم به گیشه‌های سینما" مشاهده‌گردید (سیپلی و بارنز، ۲۰۰۹). همراه با شکایت از قیمت‌های بلیت، مراجعین سینماها مجدداً در سال‌های ۲۰۱۰ و ۲۰۱۱ کاهش یافتند. به‌طور همزمان، شمار مصرف‌کنندگان فیلم‌های اجاره‌ای و دانلود آنلاین فیلم به‌طور فزاینده‌ای زیاد شد (ورنا، ۲۰۱۰). در حالی که میزان مراجعین سینما در حال افول و اوج بود، مشاهده‌ی فیلم به‌هزاران صورت بوجود آمد که حتی در زمان بحران اقتصادی، مردم همچنان به تماشای فیلم‌ها می‌پرداختند.

سینما رفتن یک رویداد اجتماعی است؛ ما با کسانی که برایمان مهم هستند سینما می‌رویم و آن را در زمینه‌های اجتماعی تجربه می‌کنیم. یک زوج جوان را در نظر بگیرید که با هم نوشابه‌ای مشترک می‌خورند (یا گاهی اوقات مهم تر) پس از اینکه با هم فیلم نگاه کرده‌اند، با اشتیاق و جدیت با هم راجع به احساساتشان نسبت به شخصیت فیلم صحبت می‌کنند. یا بچه‌ای را در نظر بگیرید که وسط پدر و مادرش نشسته، پاپ کرن می‌خورد و فیلم رژه پنگوئن‌ها را تماشا می‌کند، و تصمیم می‌گیرد در آینده رشته‌ی اقیانوس‌شناسی بخواند. یا خانواده‌ای را در نظر بگیرید که درک خود از موضوعات اجتماعی از قبیل ایدز (فیلادلفیا)، آزار جنسی (کشور شمالی)، روابط نژادی و قومی (کار درست را بکن)، قهرمان شخصی و فداکاری (نجات گروهبان رایان)، یا ستم سرد هولوکاست (فهرست اشنایدر) را به مشارکت می‌گذارند. و یا حتی مردم روزمره که در اوقات بحران اقتصادی سخت کار می‌کنند، موزیکال تماشا می‌کنند، یا فیلم کمدی نگاه کرده و لحظه‌ای دور از مشکلات می‌خندند. همانطور که شخصیت اول فیلم سفرهای سولیوان (۱۹۴۱) در جمله‌ی آخر فیلم می‌گوید: "چیزهای زیادی هست که می‌توان گفت و مردم را خندانند. آیا می‌دانی این چیزی است که خیلی از مردم دارند؟ چیز زیادی نیست، اما بهتر از این است که هیچ چیز در این کاروان مسخره نداشته باشی."

خوانش جامعه‌شناختی یک فیلم

هر رشته‌ی تحصیلی شیوه‌ی خاص خود را برای نگرش به فیلم ارائه می‌کند. دسته بندی انسان شناختی فیلم ممکن است شامل الحاق فیلم‌های اتنوگرافیک یا قوم شناختی به عنوان راهی برای نگرستن به فرهنگ باشد. فیلم‌های قدیمی تر ممکن است به عنوان مصنوعات تاریخی در نظر گرفته شوند و دریچه‌ای به فرهنگ زمانی خاص باشند. بسیاری از مستندها خودشان محصولاتی موردعلاقه‌ی انسان‌شناس‌ها هستند که به افشای عملکرد و مراسم ملت‌ها و فرهنگ می‌پردازند. در درسی پیرامون فیلم در دانشکده‌ی تاریخ، نگاهی به فیلم‌های مهم تاریخی شده و اعتبار، صحت و تفسیر آن‌ها را به پرسش می‌کشند. برای مثال، ممکن است فیلمی مثل فیلم شکوه را در نظر بگیرید و از دیدگاه سینمایی درباره‌ی جنگ داخلی بحث کنید، فیلمی مثل احساس و احساسی بودن ممکن است برای

بحث در مورد طبقه‌ی اجتماعی و جنسیت و روابط آن‌ها در طی دوره‌های تاریخی مختلف استفاده شود.

در کلاس بررسی فیلم، توجه‌ها به تولید و کارگردانی، فیلمبرداری، محیط و صحنه‌ی فیلمبرداری، ژانر فیلم، تاریخ فیلم، نظریه‌های سینما جلب می‌شود. در دانشکده رسانه‌های جمعی و مطالعات فرهنگی، شاید سفره جامعه‌شناسی به شکل تجزیه و تحلیل فیلم پهن شود، ممکن است از شما خواسته شود که "نیروهای" فعال اجتماعی و فرهنگی فیلم را در نظر بگیرید، همچنین در صنعت فیلم سازی که تا حد زیادی به صورت منتشر کننده اجتماعی ایده‌های فرهنگی بدون چالش باقی مانده است. چگونه "فرم" سینمایی با مضمون سینمایی کار می‌کند؟

دیدگاه‌های جامعه‌شناسی از این سنت‌ها مشتق شده‌اند. در این متن، ما کمتر با جنبه‌های تکنیکی و فنی تولید فیلم سرکار داریم و بیشتر برداستان‌های گفته‌شده از طریق فیلم‌ها، و چگونگی بیان این فیلم‌ها سروکار داریم. آیا چیز خاصی وجود دارد که دیدگاه جامعه‌شناختی به مطالعه‌ی فیلم‌ها اضافه کرده باشد؟ چیزی که برای بازبینی ما مهم است، جامعه‌شناسی از گذار فیلم؛ چگونه جامعه‌شناس‌ها می‌توانند از فیلم برای درک بهتر جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، استفاده کنند؟^۱

هسته‌ی هر برنامه‌ی درسی جامعه‌شناختی حول محور چهار موضوع مرتبط باهم (۱) هویت، (۲) کنش متقابل، (۳) نابرابری، و (۴) نهادها می‌چرخد. جامعه‌شناسان می‌توانند از فیلم به عنوان متون اجتماعی برای کاوش و بررسی این موضوعات اصلی و اساسی استفاده کنند.

هویت: بسیاری از فیلم‌ها دربرگیرنده‌ی ایجاد شخصیت‌های فردی به عنوان موضوع محوری فیلم هستند: چگونه آن‌ها به خودشناسی دست می‌یابند، چگونه این هویت‌ها را امتحان می‌کنند تا وقتی که هویتی متناسب پیداکنند، چگونه با این هویت‌های جدید برای اهداف و مقاصد راهبردی سازگاری شوند. مفهوم جامعه‌شناختی "خود آینه‌ای"^۲ و استعاره‌های نمایشی که توسط گافمن و همکارانش مطرح شدند، به‌طور وسیعی در فیلم‌هایی از قبیل درون و برون، نمایش

۱- و در این جا نزدیک به معنای جامعه‌شناسی سینما می‌شوند.

داده شدند، که در آن یک معلم که هم جنس بازی خود را مخفی کرده بود، در رسانه ملی مطرح می‌شود و مجبور به پذیرش همجنس بازی خود می‌شود، همانطور که در شهر کوچکی که در آن زندگی می‌کرد، وی را به تدریج پذیرفتند. در فیلم فورست ابله، فورست (تام هنکز) و جنی (رابین رایت) به طرق مختلف به شناخت تفاوت‌های خود می‌رسند. فورست زندگی خود را ادامه می‌دهد، بدون اینکه برایش مهم باشد دیگران وی را به عنوان یک قهرمان، نماد یا بیمار روانی ببینند. در حقیقت، ما متوجه نمیشویم که فورست از "تفاوت" خودش با دیگران آگاه است، تا وقتی که در اواخر فیلم از جنی در مورد پسرشان سؤال می‌کند: "... آیا پسری با هوش است یا او...؟" جنی پاسخ می‌دهد: "او خیلی باهوش است. او یکی از باهوش ترین بچه‌های کلاس است". جنی نیز از سوی دیگر از اینکه دیگران چطور به وی می‌نگرند، آگاه است، و احساس خویشتن یابی‌اش در بافت روابط عاری از عشق و خصمانه‌ای که در خانواده اصلی‌اش آغاز شده پدید می‌آید.

کنش متقابل: تمامی فیلم‌ها شامل کنش‌های متقابل اجتماعی است، حتی زمانی که داستان فیلم به صورت انزوای از دیگران باشد. برای مثال، در فیلم رانده شده، چاک (تام هنکز) با ویلسون والیبال‌بست دوست می‌شود، کسی که همراه وی شده و به وی اعتماد می‌دهد. به عنوان مخاطبان تماشاکننده، ما چاک را از طریق رابطه و کنش‌های متقابلش با ویلسون می‌شناسیم. با تماشای فیلم، متوجه کنش‌های متقابل اجتماعی در زمینه‌ی روابط می‌شویم، همه چیز از دوستی رابطه (خواهری زیرشلواری‌های مسافرتی) تا عشق و نامزدی (جدایی) تا زندگی خانوادگی (باشگاه شادی و خوشی). در واقع، بسیاری از مردم ابتدا از دیدن فیلم‌ها می‌فهمند که مفهوم سکس و هم‌خوابی چیست.

نابرابری: یکی از موضوعات رایج در فیلم‌ها نابرابری براساس طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، جنس، یا ملیت است. بسیاری از کسانی که در آسایش نسبی زندگی می‌کنند، واقعیت تلخ کسانی را که در نظام‌های نابرابر تحت ستم زندگی می‌کنند را از طریق فیلم‌ها درمی‌یابند. یک دانشجوی بی تفاوتی سیاسی خود صحبت می‌کرد، تا زمانی که فیلم هتل رواندا را در سینمای دانشگاه دید. این فیلم چنان وی را تکان داد که در سازمان‌های سیاسی موجود در دانشگاه مشارکت کرده بود تا با نابرابری مبارزه کند و نهایتاً رشته‌ی خود را به جامعه‌شناسی عمومی تغییر داد، این آگاهی جدید او را به مسیر تازه‌ای در آینده کشاند. دوستی در مورد

اولین خاطره‌ی خود از مطلع شدن در مورد هولوکاست صحبت می‌کرد، وقتی که فیلم خروج را با والدین و پدر بزرگ و مادر بزرگش در دوران خردسالی دیده بود، و برای اولین بار خانواده اش در مورد آنچه بر سر یهودی‌های اروپا آمده بود، صحبت کرده بودند. آن‌ها سکوت کرده بودند، و فیلم آن‌ها را وادار کرده بود تا در مورد ناگفته‌ها صحبت کنند. چه تعداد از فیلم‌ها در مورد بی‌عدالتی و بی‌رحمی سیستم زندان‌ها (لوک خوش دست، مسیر سبز)، یا جیم کروی جنوبی (رانندگی خائن دیزی، کشتن مرغ مقلد)، یا برده‌داری (آمیستاد، معشوق) یا سایر بی‌عدالتی‌های ساختاری ساخته شده است؟ فیلم می‌تواند به صورت عمیق و قلبی ما را درگیر کند، نابرابری را ملموس و واقعی کند، و در نتیجه خیلی کمتر قابل تحمل شود.

نهاده‌ها: نهایتاً، فیلم‌ها ما را قادر می‌سازند تا وضعیت خود را در نهادهایی که به زندگی ما شکل می‌دهند، پیدا کنیم. فیلم‌هایی از قبیل پاتون و چند مرد خوب، چیزی بیشتر از شرارت‌های جنگ را برای ما روشن می‌سازند، آن‌ها ذره بین‌هایی هستند برای دیدن ارتش‌ها به صورت سازمان و قدرت نهادی. به همین شکل، فیلم‌های مربوط به کار و محیط کار (دختر شاغل، مایکل کلایتون) موانع ساختاری غیرمشهودی را نشان می‌دهد که در نهاده‌ها با آن مواجه هستیم، چه یک سقف شیشه‌ای که در برابر زنان است یا کارهایی که به‌طور غیراخلاقی معمول و عادی می‌شوند. موسساتی از قبیل محل کار، مدرسه، نهادهای مذهبی به‌هویت ما شکل می‌دهند و فیلم‌ها معمولاً بدون اطلاع ما، برای ما درک روشنی از ساختارهای اجتماعی این "فضاها" که در آن زندگی می‌کنیم، کار می‌کنیم، می‌آموزیم، دعا و نیایش می‌کنیم و حتی سرگرم می‌شویم؛ فراهم می‌سازند.

جامعه‌شناسان این چهار مضمون را در "محتوای" فیلم‌ها - داستان ارائه شده در فیلم - کاوش و جستجو می‌کنند. جامعه‌شناس‌ها ممکن است به دنبال الگوهایی در تماشاجی گرایشی این فیلم‌ها باشند - شیوه‌ای که بعضی از فیلم‌ها مخاطبان خاصی از نظر طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، جنس، یا تمایلات جنسی؛ هدف قرار می‌دهند. یا ممکن است به بررسی مرکزیت فیلم در اجتماعی‌سازی دوران کودکی بپردازند؛ بسیاری از آمریکایی‌ها ممکن است بگویند که بعضی از خاطرات خیلی لطیف و قدرتمند دوران کودکی شان مربوط به سینما رفتن باشد. جامعه‌شناسان نیز شیوه‌هایی را لحاظ می‌کنند که فیلم‌ها، همانند سایر متون

رسانه‌ای، به تحریک، ساختاردهی، و تسهیل ابراز عواطف گوناگون می‌پردازند، عواطفی که ما انسان‌ها به آن‌ها نیاز داریم. ما پویایی‌های اجتماعی مخاطبان را در نظر می‌گیریم، یعنی اثرات تصاویر بر زندگی اجتماعی و کنش متقابل پیچیده تکنیک‌های سینمایی با تجارب بینندگان. ما شیوه‌هایی را در نظر می‌گیریم که در آن مشکلات اجتماعی و هویت‌های اجتماعی در فیلم‌ها ارائه می‌شوند - شیوه‌ای که فیلم‌ها هم منعکس کننده و آفریننده‌ی فرهنگ هستند.

خوانش و همزمان دیدن فیلم‌ها با چشم جامعه‌شناس، ما را از خودمان آگاه می‌سازد. می‌توان گفت که از صندلی خود در سینما به گیشه پروژکتور منتقل می‌شویم. از آنجا می‌توانیم به مخاطبان در حین تماشای فیلم نگاه کنیم. همچنین می‌توانیم از آن فیلم به عنوان فیلم تقدیر کنیم: نواری مادی که خالق ایده‌ها و تصاویر است. از این زاویه می‌توانیم طبیعت اجتماعی تجربه‌ی فیلم دیدن را تشخیص دهیم - مردم برای سرگرمی، قصه‌گویی، نگرش به فرهنگ خود و همچنین فرهنگ دیگران؛ دور هم جمع می‌شوند. فیلم‌ها تجارب اجتماعی هستند، و ما اغلب وقایع و تجارب خانوادگی خود را از دوران بچگی به صورت تداعی با فیلم‌ها بخاطر می‌آوریم. بچه‌های دوران افزایش جمعیت (که شامل ویراستارهای این کتاب نیز می‌شود) احتمالاً هنوز بخاطر دارند زمانی که در سینماهای کوچک از یک شیشه‌ی بزرگ ترشی می‌فروختند، یا پوست شیرین بیان جویدنی را می‌جویدند تا احساس شیرین داخل آن را بچشند، یا بوی شیرین و چسبناک عنب سیاه را بخاطر دارند که در سینما به زیر کفش‌ها می‌چسبید. از نظر بسیاری، زندگی اجتماعی دبیرستان یعنی جمع شدن با دوستان و سینما رفتن در شب‌های آخر هفته، جایی که می‌توانستند دهها نفر از هم‌کلاسی‌های دوست و دشمن را ملاقات کنند.

پویایی‌شناسی کنش‌های متقابل اجتماعی - همجنس‌هراسی، آگاهی نژادی، کنش متقابل کلاسی - شواهدی بودند که در زمان مشاهده فیلم رخ می‌دادند، به همان اندازه‌ای که در خود فیلم‌ها هم بودند. برای مثال، زمانی که دو زن با هم سینما می‌رفتند، چند تا جا می‌گرفتند؟ پاسخ آن مسلماً "دو" است، اما از مردان بپرسید که آن‌ها چند صندلی می‌خریدند. پاسخ معمول سه است، آن‌ها صندلی وسط را خالی می‌گذاشتند، یا کت‌های خود را روی آن می‌گذاشتند، زیرا نمی‌خواستند که دیگران فکر کنند آن‌ها با "همدیگر" اند.

فیلم به مثابه‌ی متن

اما اغلب چیزی که روی پرده سینما است، در واقع دلمشغولی جامعه‌شناس فیلم است. همانند سایر اشکال هنر - موسیقی، ادبیات، نقاشی - فیلم‌ها با ما حرف می‌زنند، ما را با ایده‌های نویسنده‌ها، هنرپیشه‌ها، و کارگردانان مواجه می‌سازند، کسانی که از تکنیک‌های مختلف برای شرح، کاوش، یا انتفاع، از تجارب ما استفاده می‌کنند. ما می‌توانیم به تاریخچه‌ی سینما نگاه بیاندازیم - شیوه‌هایی که فیلم به سایر "متن‌ها" دلالت دارد - یا فناوری و تکنیک‌های واقعی را ببینیم، اما فقط تا حدی که کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، یا هنرپیشه‌ها مورد خاصی را برای ارائه به تماشاچی، استفاده کرده‌اند. به کاربردن تخیل جامعه‌شناختی برای فیلم شامل آگاهی از نیروهای اقتصادی، سیاسی، و اجتماعی در آن نقطه از تاریخ است که فیلم خاصی یا مجموعه‌ی فیلم‌های خاصی ساخته شده‌اند. درحقیقت، این یکی از نکات قوت فیلم به عنوان ابزار آموزش و تعلیم است: می‌تواند دسترسی ما به زمینه‌های اجتماعی تاریخی متعددی را فراهم سازد، هرچند، بازتاب نگرش فیلمساز یا گوینده قصه‌ی نیز می‌باشد. علایق ما جامعه‌شناختی - اجتماعی - است، نه زیبایی شناختی. ما می‌توانیم مثلاً از زیبایی تولید تجاری عاج نیز لذت ببریم، اما تخیلات جامعه‌شناختی ما توسط داستان واقعی و درس‌های اخلاقی که به ما می‌دهند، به حرکت درمی‌آیند.

همزمان، خوانش فیلم‌ها به صورت جامعه‌شناختی بدین معنی نیست که ما تفریح را از تجربه‌ی خود دور می‌کنیم. در حالی که خوانش جامعه‌شناختی به ما می‌گوید که به فراتر از حالت معمول فیلم‌دیدن فکر کنیم، و تفسیرهای بلندمدتی از آن داشته باشیم (به‌طور خلاصه، تفکر انتقادی داشته باشیم)، ما همچنان می‌توانیم از ارزش سرگرم‌کننده‌ی فیلم‌ها نیز لذت ببریم. ما می‌توانیم جلوه‌های جنسیتی در یک فیلم را بدون نادیده گرفتن فیلم‌های کودکان (دیسنی)، یعنی قطعه‌ی هنری که خاطرات بچگی ما از فیلم‌هاست نقد کنیم. دیدن فیلم‌ها از میان عدسی جامعه‌شناسی به معنای سخت کردن فیلم دیدن نیست. بلکه بایستی موجب بهبود و ارتقای تجربه ما از فیلم دیدن شود، درک ما از جامعه را بیشتر کند، جامعه‌ای که فیلم در آن ساخته شده است و جامعه‌ای که مردم آن را به تصویر می‌کشند.

این کتاب درباره‌ی شیوه‌ی حرف‌زدن فیلم‌ها با ماست. این در مورد فیلم به عنوان یک متن است به همان شیوه‌ای که رمان هم متن است و قصه می‌گوید، اما تعلیم اخلاقی، مشاهده‌ی اجتماعی، زمینه‌ی اجتماعی و قضاوت سیاسی هم به همراه دارد. در سال ۱۹۶۳، نسخه‌ی ویرایش‌شده‌ی لوئیس کوزر^۱ از جامعه‌شناسی از گذار ادبیات: جستاری مقدماتی، به دنبال تلفیق علوم اجتماعی و هنر، بخصوص ادبیات بود. کوزر جامعه‌شناسی را از میان کارهای ادبیات جداساخت و به کاوش کارهای کلاسیک ادبیاتی پرداخت که پیش‌اشتغالی ذهنی جامعه‌شناسان کلاسیک بود. نوشته‌های معاصر دیگری این سنت را از طریق تحلیل ادبیات و هویت‌های گروهی، نظام‌های رمزگشایی، و تاثیر تجارب زندگی بر واکنش خوانندگان، ادامه داده‌اند (گریسولد^۲، ۱۹۸۳). کارهای ادبی نه تنها به عنوان محصولات تخیلات نویسندگان نگریسته می‌شوند، و مثال‌هایی از معانی مشترک هستند، بلکه متونی اجتماعی هستند که از فرهنگ، اجتماعی‌سازی، هویت، نابرابری‌ها و ساختارهای اجتماعی سخن می‌گویند.

از ادبیات لذت می‌بریم، نه تنها بخاطر بازگویی قصه‌های خوب، بلکه بخاطر اینکه شیوه‌هایی ارائه می‌کند که مولفان به جذب و تصرف در زمینه‌های اجتماعی، تلاش‌های اجتماعی و روان‌شناختی، و مشکلات اجتماعی می‌پردازند. رمان‌های بزرگ برای ما تفسیرهایی از طبقه‌ی اجتماعی (گتسبی بزرگ، غرور و تعصب)، نژاد (هاکلبری فین، آبی‌ترین چشم)، و جنسیت (بیداری، نامه اسکارلت) بجای می‌گذارند. روایاتی از این قبیل چارچوبی فراهم می‌سازند که از میان آن می‌توانیم به درک و فهم طبقه‌ی اجتماعی که به آن تعلق نداریم، احساسات مرتبط با تنش‌های نژادی، و محدودیت‌های اجتماعی مرتبط با مرد یا زن بودن؛ بپردازیم. قبل از تصاویر متحرک، اینها داستان‌هایی بودند که ما به آن‌ها اتکا داشتیم.

در دنیای امروزی، آمریکایی‌ها خیلی بیشتر از خواندن داستان، به سینما می‌روند. در این وضعیت، فیلم‌ها نوع جدیدی از متون هستند که از آن طریق حکایات، قالب‌ها، و بازنمایی‌هایی از زندگی اجتماعی برای ما فراهم می‌شوند. البته فیلم‌ها مستلزم "خوانش" از نوع متفاوتی از خوانش رمان هستند. برای نمونه، درحالی که نویسندگانی یک رمان ممکن است با در نظر گرفتن مقدار تولید و فروش تشویق

1- Lewis Coser

2- Griswold