A Scrutinizing of the Situation of Short Films in Iran with an Audience-Oriented Approach

Payam Zinalabedini[1] (Corresponding Author)
Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[2]

[1] Postdoc Researcher Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
[2] Associate Professor, Department of Performing Arts, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
(Received: 06.03.2024, Revised: 05.07.2024, Accepted: 11.07.2024)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2024.33461.1217

Abstract:
Cinema started with short films, but the early short films did not have a specific goal or approach, but were an experimental process. This kind of filmmaking was initially constrained by the many equipment, production and distribution, the ignorance and non-recognition of the grammar of cinema and the main elements of film, including the script and the director, which were in the experimental and experimental phase. But gradually, with the development of the language of this artistic medium and the addition of sound to the image, views on short film changed. Little by little, the short film gained a special impact and realized that, as an art in its own right, it should use different approaches to attract the audience's attention. Nowadays, this type of film is no longer used to fill the breaks of feature films or productions dealing with financial poverty and lack of audience attention, and it has a special place and countless viewers in production and broadcasting. Today's short film has passed its transitional phase and knowledge, technical and technological inability play a lesser role in its productions. The short film occupies a unique position in most media such as cinema, television, virtual space and online, for several reasons: It condenses the narrative, avoids common stereotypes and breaks with repetitive formats, creates excitement and appeal, and is independent. It should be noted that film production in Iran started less than a decade late and almost as much as in many advanced countries. The experience of making short films emerged first at the court of the Qajar kings and then in the time of Reza Shah and his son, with approaches from the fields of leisure, propaganda, culture, experimentation and education, and gradually took on a public and state aspect. This process has continued after the Islamic revolution, which includes a large amount of film productions before and after the revolution in Iran. Filmmakers such as Forough Farrokhzad, Nasser Taqvai, Ebrahim Golestan, Masoud Kimiayi, etc. are examples of this trend of filmmaking. Today, the short film is out of the amateur format and has a professional nature, which is made with different educational, promotional, artistic and political approaches and with a specific purpose to attract the audience. Research in the field of short film can play a strategic role in raising awareness among filmmakers, critics and audiences, but despite the large number of short film productions in Iran, there is little research in this field. The current research has been done with a practical purpose and relying on the existing shortcomings in the field of analyzing the role of short films in Iran and determining the extent of its resonance with the audience. The result shows that the short film in Iran has two types of dedicated audiences with an artistic approach who follow the works in festivals and general audiences with different political, religious and advertising approaches. For the general audience, the type of media, be it television, network or cinema, does not make much difference.

Keywords: Audience, Short Film, Iranian Cinema, Narrative, Form.

1- Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
2- Email: mbakhtiari@ut.ac.ir
How to cite: Zinalabedini, P., & Mahmoodi-Bakhtiari, B. (2023). A scrutinizing of the situation of short films in Iran with an audience-oriented approach. Journal of Applied Arts, 3(2),41 -54.
Doi: 10.22075/aaj.2024.33461.1217

واکاوی جایگاه فیلم کوتاه در ایران با رویکردی مخاطب‌محور

پیام زین العابدینی[1] (نویسنده مسئول)
بهروز محمودی بختیاری[2]

[1] پسادکتری، استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
[2] دانشیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۲/۱۶،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۴/۱۵،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۴/۲۱)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2024.33461.1217

چکیده

سینما با فیلم کوتاه آغاز شد، اما فیلم‌های کوتاه اولیه با هدف خاصی ساخته نمی‌شد و فرایندی تجربی داشت. این نوع فیلم‌سازی در ابتدا به دلایل محدودیت‌های فراوان تجهیزاتی، تولید و پخش، ناآگاهی از گرامر و دانش ارکان اصلی فیلم مانند فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی که در مرحله تجربه و آزمایش بود، رویکردی شخصی داشت، امّا به تدریج با پیشرفت زبان این رسانه‌ی هنری، شیوه‌های بیانی ویژه‌ای یافت و در جذب مخاطب شگردهای مختلفی را بکار گرفت. فیلم‌کوتاه امروزی از دوران گذارش عبور کرده و دیگر ناتوانی دانشی و تکنولوژی در آن نقش کمرنگی دارد. فیلم کوتاه در اکثر رسانه‌ها مثل سینما، تلویزیون، فضای مجازی به دلایل گوناگون از جمله فشردگی روایی، دوری از کلیشه‌های رایج و شکستن قالب‌های تکراری، ایجاد هیجان و جذابیت و مستقل بودن از جایگاه منحصر به فردی برخوردار است. فیلم کوتاه در ایران نیز دارای سابقه طولانی است. فیلم‌کوتاه ابتدا در دربار پادشاهان قاجار مورد توجه قرار گرفت و سپس در دوره‌ی رضاشاه و پسرش با رویکردهای تفریحی، تبلیغی، تجربی و آموزشی توسعه یافت و آرام آرام ماهیتی عمومی و دولتی گرفت. فیلمسازانی مثل فروغ فرخزاد، ناصر تقوایی، ابراهیم گلستان، مسعود کیمیایی و غیره نمونه‌های از این جریان فیلمسازی هستند. این روند پس از انقلاب اسلامی نیز ادامه داشته است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی صورت گرفته و مسئله اصلی آن واکاوی نقش فیلم کوتاه در ایران و شناسایی بازخورد آن در جامعه مخاطب است. روش تحقیق کیفی با رویکردی تفسیری و بر اساس گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و همچنین مصاحبه عمیق است. نتیجه حاصل نشان از آن دارد فیلم کوتاه در ایران دارای دو نوع مخاطب است: مخاطب اختصاصی با رویکردی هنری، که آثار را در جشنواره‌ها مشاهده می‌کنند و مخاطبان عمومی با رویکردهای مختلف اعم از سیاسی، دینی، تبلیغی و غیره که برایشان رسانه پخش کننده مثل تلویزیون، اینترنت، و سینما تفاوتی ندارد.

واژه‌های کلیدی: مخاطب، فیلم کوتاه، سینمای ایران، روایت، فرم.

1- Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
2- Email: mbakhtiari@ut.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: زین العابدینی، پیام و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۲). واکاوی جایگاه فیلم کوتاه در ایران با رویکردی مخاطب محور. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی. ۳(۲)، ۵۴-۴۱. DOI: 10.22075/aaj.2024.33461.1217

مقدمه

سینما با فیلم کوتاه آغاز شده است. این نوع فیلم‌سازی در ابتدا به دلایل محدودیت‌های فراوان تجهیزاتی، تولید و پخش، ناآگاهی و ندانستن گرامر سینما و دانش ارکان اصلی فیلم ازجمله فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی که در مرحلهٔ تجربه و آزمایش بود و تماشاگری که هنوز فرهنگ و سواد رسانه‌ای و سینمایی نداشت، تکرار، توسعه و تداوم یافت؛ اما به‌تدریج با پیشرفت زبان این رسانهٔ هنری و اضافه‌شدن صدا به تصویر، نگاه‌ها به فیلم کوتاه تغییر پیدا کرد. امروزه این نوع فیلم، مخاطبان بی‌شماری دارد. «فیلم کوتاه، نوعی فیلم بسیار مهم است و نه صرفاً به‌عنوان چهارچوبی برای گسترش سابقهٔ کاری. فیلم کوتاه به این سه دلیل ماندگار و مهم است: نزدیکی‌اش به سایر هنرها، هزینه‌اش و ظرفیت عظیمش برای صدای نویسنده و کارگردان... . فیلم کوتاه می‌تواند همچون عکس، تنها یک «آن» را مورد توجه قرار دهد یا همچون شعر یک حس‌وحال را و یا همچون داستان کوتاه یک نگرش عمیق و اندیشمندانه را. درنتیجه، فیلم کوتاه نسبت به فیلم بلند در شاخص‌های خلاقانه‌اش آزادتر و رهاتر است» (کوپر و دانسیگر،۱۴۰۰: ۳۳۴و۳۳۵). در فیلم کوتاه، این فرصت و امکان پدید می‌آید که بتوان قواعد زبان سینما را به هم ریخت و دوباره تعریف کرد و درعین‌حال، به طرح مضامینی پرداخت که تهیه‌کنندگان فیلم‌های تجاری به دلایل مختلفی ازجمله نگرانی از عدم فروش یا ترس از نوآوری، از آن‌ها پرهیز می‌کنند (تورلو، ۱۳۹۷: ۳۸). «بهترین فیلم‌های داستانی کوتاه، قصه‌های خود را چنان به اختصار می‌گویند که نفسمان بند می‌آید. ما تا به خود بیاییم، می‌بینیم که به دنیای آن‌ها کشیده شده‌ایم، درگیر زندگی شخصیت‌هایشان هستیم، تحت‌تأثیر ماجراهایشان قرار گرفته و سرگرم شده‌ایم و در نهایت، پس از پایان فیلم احساس می‌کنیم تجربه‌ای انرژی‌بخش را از سر گذرانده‌ایم و این‌همه فقط در پنج، ده یا پانزده دقیقه» (راسکین، ۱۴۰۱: ۹).

سینما در ایران با تأخیری کمتر از یک دهه و تقریباً هم‌تراز با بسیاری از کشورهای پیشرفته آغاز شده است. تجربهٔ ساخت فیلم کوتاه ابتدا در دربار پادشاهان قاجار و سپس در دورهٔ رضاشاه و پسرش با رویکردهای تفریحی، تبلیغی، تجربی و آموزشی توسعه پیدا کرد و رفته‌رفته ماهیتی عمومی و دولتی گرفت. این روند پس از انقلاب اسلامی نیز ادامه داشته است. فیلم کوتاه حجم زیادی از تولیدات فیلم‌سازی قبل و پس از انقلاب در ایران را شامل می‌شود. فیلم‌سازانی مثل فروغ فرخزاد، ناصر تقوایی، ابراهیم گلستان و پرویز کیمیاو نمونه‌های از این جریان فیلم‌سازی هستند. امروز فیلم کوتاه از قالب آماتوری درآمده و ماهیت حرفه‌ای دارد که می‌تواند با رویکردهای گوناگون آموزشی، تبلیغی، هنری و... اثرگذار باشد و با هدف‌گذاری مشخص در جذب مخاطب ساخته می‌شود.

پژوهش در حوزه فیلم کوتاه می‌تواند در بالابردن سطح آگاهی فیلم‌سازان، هنرجویان فیلم و سینما، منتقدان و مخاطبان نقش راهبردی داشته باشد؛ اما با وجود حجم گستردهٔ تولیدات فیلم کوتاه در ایران، پژوهش‌های اندکی در این زمینه مشاهده می‌شود. پژوهش حاضر ضمن درک اهمیت و ضرورت نیاز به رفع خلأ علمی در این زمینه، با هدفی کاربردی صورت گرفته و مسئلهٔ اصلی آن واکاوی نقش فیلم کوتاه در ایران و شناسایی بازخورد آن در جامعهٔ مخاطب است.

پیشینه پژوهش

پژوهشگر پس از بررسی فراوان مشاهده کرد که فیلم کوتاه با فقر و خلأ علمی پژوهشی مواجه است. در این زمینه می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

Raskin, Richard (2002), The Art of the Short Fiction Film/A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics.

ریچارد راسکین مهم‌ترین نویسنده و پژوهشگری است که در زمینهٔ فیلم کوتاه، تحقیقات قابل‌توجهی دارد. پژوهش معرفی‌شده شاخص‌ترین و مهم‌ترین تحقیقی است که می‌توان در حوزهٔ فیلم کوتاه یافت. دیوید بوردول دربارهٔ این اثر نوشته است: «چه لذت‌بخش است می‌بینیم که با یک شکل نادیده‌گرفته‌شده از سینما (فیلم کوتاه) با چنین دقت و تخیل خلاقانه‌ای برخورد شده است!» ریچارد راسکین با تجزیه و تحلیل دقیق پیشینهٔ تاریخی و مجموعه‌ای غنی از آرشیوها، روایت‌پردازی در دوره‌های مختلف سبکی در فیلم کوتاه را با جزئیات مورد مطالعه قرار داده است.

Kabadayi, Lale (2012), The role of short film in education

پژوهش حاضر به نقش فیلم کوتاه در امر آموزش بین دانش‌آموزان و دانشجویان پرداخته است. ازاین‌رو، پرسش‌نامه‌هایی در اختیار این دو

گروه سنی قرار داده و دیدگاهشان را دربارۀ تولید و مصرف فیلم کوتاه مورد واکاوی قرار داده است.
Ken Dancyger, Patricia Coope (2005), Writing the Short Film

این کتاب قصد دارد به دانشجویان و فیلم‌نامه‌نویسان تازه‌کار آموزش دهد که در فرایند داستان‌سرایی، تجسم، درام‌سازی، شخصیت‌پردازی و گفت‌وگونویسی چگونه عمل کرده و چطور در زمانی کوتاه (حدود نیم ساعت) روایتی دراماتیک خلق کنند. در این زمینه، تمرین‌ها، نمونه‌های فیلم‌نامۀ کوتاه و بررسی ژانرهای مختلف به‌صورتی موجز و کامل مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است.
Jordan Roman (2024), A Complete Guide to Producing a Short Film: A Case Study Learn How to Make a Short Film From Start to Finish With hundreds of examples and links

این نوشتار ضمن بررسی موردهای مطالعاتی مختلف قصد دارد خواننده را از نحوۀ ساخت فیلم کوتاه، از ایده‌پردازی تا فیلم‌نامه‌نویسی و در نهایت، بازاریابی راهنمایی کند.
Moore,Jason (2011), Short Film Distribution/Film Festivals, the Internet and Self-Promotion

این کتاب با هدف آموزش دورۀ توزیع فیلم کوتاه طراحی شده و نحوۀ استفاده از شبکه‌های اجتماعی برای خودتبلیغی، ورود به جشنواره‌های فیلم، مذاکره با توزیع‌کنندگان پخش، درک رسانه‌های مختلف و جایگزین‌کردن آن‌ها برای رسیدن به هدف، فرایندهای نمایشی، نماهنگ‌ها و تبلیغات را پوشش می‌دهد.
محمودی اصل در پایان‌نامه کارشناسی ارشدش با عنوان «ساختار فیلم‌نامه در فیلم کوتاه داستانی با تمرکز بر نمونه‌های ایرانی» (۱۳۸۸) که در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمای دکتر محمدباقر قهرمانی به انجام رسانیده، اظهار داشته است که فیلم‌نامۀ کوتاه چه به لحاظ محدودۀ زمانی و چه به لحاظ فنی و ساختاری، تفاوت‌های اساسی با فیلم‌نامۀ بلند دارد، هرچند وجوه اشتراکی هم با فیلم‌نامۀ بلند و هم با داستان کوتاه دارد. به‌دلیل محدودیت زمانی فیلم‌نامۀ کوتاه، ایجاز از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مشخصه‌های آن است. موجزبودن فیلم‌نامۀ کوتاه موجب غنای تصویری آن شده و اصل روایت سه‌پرده‌ای شروع، میانه و پایان به‌صورت نسبی مراعات می‌شود.
ابراهیمی فینی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی ویژگی‌های سورئالیستی در چند فیلم کوتاه تاریخ سینما (مطالعۀ موردی: در زمین، کابوس‌های بعدازظهر، صدف و مرد روحانی، اسرار قصر دوده» (۱۳۹۲) که در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی دکتر احمد الستی و دکتر حسن بلخاری قهی دفاع شده، نتیجه گرفته است که فیلم کوتاه بستری مناسب برای سوررئالیسم است که ساختاری شبیه خواب انسان دارد.
اصلان‌زاده حویق در پایان‌نامه کارشناس ارشد خود با عنوان «شیوه‌های بیان در فیلم‌های کوتاه اواخر دهۀ ۱۹۵۰ فرانسه: یک رویکرد ساختارگرایانه» (۱۴۰۱) که به راهنمایی دکتر کاظم نظری در مؤسسه کمال‌الملک نوشهر به انجام رسانیده، ضمن بررسی برخی از فیلم‌های کوتاه اواخر دهۀ ۱۹۵۰ سینمای فرانسه، نتیجه می‌گیرد که فشرده‌کردن زمان، عنصر اصلی در پشت شیوه‌های مختلف بیانی در فیلم‌های کوتاه مورد مطالعاتی است.
فدایی در مقاله‌ای با عنوان «اقتباس شیوه‌های روایتی هنر سنتی پرده‌خوانی در فیلم کوتاه» (۱۴۰۰) که در اولین همایش ملی پژوهش‌های کابردی در هنر (آموزش تا کارآفرینی) به چاپ رسیده، مدعی است که هنر سنتی پرده‌خوانی طی قرن‌ها، عام‌ترین و محبوب‌ترین هنر تصویری داستان‌گو در میان عامۀ مردم ایران بوده و کارکردی شبیه هنر مدرن سینما داشته است. این مقاله با توجه به وجود شباهت‌های قابل‌توجه میان هنر سنتی پرده‌خوانی ایران و هنر مدرن سینما، در پی پاسخ به این سؤال است که دستاوردها و ویژگی‌های روایتی و سبکی هنر سنتی پرده‌خوانی چیست و چگونه می‌توان از آن‌ها در فیلم کوتاه ایرانی استفاده کرد؟
با توجه به پیشینۀ ارائه‌شده مشاهده می‌شود که پژوهشی با رویکرد مخاطب‌محوری تاکنون انجام نشده و تحقیق حاضر، بکر و نو است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر کیفی با رویکردی تفسیری و براساس گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای مکتوب، آرشیوهای صوتی تصویری و همچنین مصاحبۀ عمیق است. «پژوهشگر کیفی به‌دنبال تجربۀ زنده در شرایط واقعی است و می‌کوشد بدون برهم‌زدن صحنه و به‌صورت غیرمداخله‌ای به گردآوری داده‌ها بپردازد و هدف وی از این کوشش، اطمینان‌یافتن از این امر است که داده‌ها و تحلیل آن‌ها انعکاس درستی

از وقایع جاری هستند» (Wood, 2006: 7). «دنزن[1] و لینکن[2] (۲۰۰۰) پژوهشگران کیفی را به کارگردانی تشبیه می‌کنند که از منابع در دسترس و پراکنده، چیزهای مفید و ارزشمند برای رفع نیازهای واقعی می‌سازند» (لیندلف و تیلور، ۱۳۸۸: ۵۳و۵۴). باید خاطرنشان کرد یکی از روش‌های مورد توجه و اصولی جهت جمع‌آوری اطلاعات، مصاحبه، به‌خصوص مصاحبهٔ عمیق است. «مهم‌ترین حسن مصاحبهٔ عمیق، غنای جزئیاتی است که به دست می‌آید. به‌علاوه، در مقایسه با برخی روش‌ها، مصاحبهٔ عمیق، پاسخ‌های دقیق‌تری را در موضوع‌های حساس ارائه می‌دهد» (Wimer & Dominic, 2010: 196). مصاحبهٔ عمیق در بهترین شکل آن عبارت است از رویدادی که در آن، یک شخص (مصاحبه‌گر) دیگران را تشویق می‌کند تا آزادانه علایق و تجربیات خود را بازگو کنند. قابلیتی که مصاحبه به لحاظ نفوذ عمیق و گسترده در واقعیت‌های ذهنی مصاحبه‌شونده دارد، آن را به روشی برتر در مطالعات ارتباطی و دیگر علوم اجتماعی تبدیل کرده است (Lindelph & Taylor, 2009: 223). پایایی و اعتبار ازجمله ملاک‌های اساسی کیفیت در پارادایم کمّی است؛ اما در پارادایم کیفی، واژه‌های بی‌طرفی[3]، قابلیت اعتبار[4] یا پایداری[5]، تأیید[6] یا قابلیت وابستگی[7]، قابلیت کاربرد[8] یا قابلیت انتقال[9]، ملاک‌های اساسی برای بررسی کیفیت هستند. کرسول و میلر (۲۰۰۰) معتقدند اعتبار تحت‌تأثیر این قرار می‌گیرد که یک محقق چه مفروضات پارادیمی را در مطالعهٔ خود انتخاب کرده است. باوجوداین، هرکدام از محققان از منظر دیدگاه خود به موضوع اعتبار نگریسته و در کاربرد آن از مفاهیم متعددی نظیر کیفیت[10]، دقت[11] و قابلیت اعتماد استفاده کرده‌اند (Golafshani, 2003).

پس از بررسی اطلاعات کسب‌شده از ذخایر علمی کتابخانه‌ای مکتوب، اعم از مقاله‌ها، کارنوشت‌ها، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی و همچنین آرشیوهای دیداری و شنیداری، مضامین و مؤلفه‌ها توسط نرم‌افزار Atlas. ti استخراج شد که براساس آن، پرسش‌نامه‌ای با پنج سؤال اساسی و کلی تنظیم گردید و در اختیار مصاحبه‌شوندگان قرار گرفت و از آن‌ها خواسته شد که نظراتشان را شرح دهند.

۱. فیلم کوتاه نزد مخاطب‌های گوناگون تا چه حد می‌تواند جذاب باشد؟

۲. فیلم کوتاه می‌تواند نقشی کارکردگرا داشته باشد؟ چنان‌که پاسخ مثبت است، کارکردهای آن را به‌اختصار بنویسید؟

۳. انتظار دارید فیلم کوتاه دارای چه ویژگی‌های باشد و از چه مضامینی در تولیداتش بهره بگیرد؟

۴. فیلم کوتاه در پایگاه‌های ملی و جامعهٔ جهانی می‌تواند از چه جایگاه رسانه‌ای و ارتباطی برخوردار باشد؟

۵. فیلم کوتاه در بازتاب و بازنمایی فرهنگ ملی چقدر می‌تواند مؤثر باشد؟

جهت آشکارسازی مسئلهٔ پژوهش، پژوهشگر تلاش کرده است بدون جهت‌دهی و دخل و تصرف نظرات مصاحبه‌کنندگان دربارهٔ فیلم کوتاه را جمع‌آوری و سپس پاسخ‌هایشان را توسط نرم‌افزار Atlas. ti تحلیل مضمون کند. مصاحبه‌شوندگان و افرادی که جامعهٔ آماری را تشکیل می‌دهند، بر مبنای مشخصات جدول ۱ انتخاب شده‌اند.

مصاحبه‌شوندگان، فیلم‌های کوتاه را از پایگاه‌های

جدول ۱- مشخصات مصاحبه شوندگان منبع: (نگارندگان)

سن	تعداد	میزان تحصیلات	جایگاه اجتماعی	طریقهٔ تماشای فیلم کوتاه
بین ۱۸ تا ۴۰ سال	۱۵	دانشجویان، کارآموزان یا فارغ‌التحصیلان هنرهای نمایشی، ارتباطات، رسانه، علوم اجتماعی	هنرمند، فیلم‌ساز، خبرنگار، پژوهشگر، منتقد	در سینماها، جشنواره‌ها، فرهنگ‌سرا، سینما تک‌ها و وسایل ارتباطی آنلاین مشتاقانه و با انتخاب به تماشای فیلم کوتاه می‌نشینند.
بین ۲۵ تا ۷۰ سال	۱۵	فوق دیپلم، لیسانس، فوق‌لیسانس، دکترا	مدرس هنرهای نمایشی در مراکز سینمای جوان، مدارس و...، استادان دانشگاه‌های دولتی و غیردولتی	از همهٔ رسانه‌ها ازجمله تلویزیون، سینما، اینترنت و شبکهٔ مجازی برای تماشای فیلم کوتاه بهره می‌گیرند.
بین ۵ تا ۷۵ سال	۱۵	بی‌سواد، کم‌سواد، دیپلم یا با تحصیلات عالی	افرادی که بیشتر وقتشان را در خانه سپری می‌کنند	افرادی که آثار نمایشی را با انتخاب یا تصادفی فقط از طریق وسایل ارتباطی تلویزیون، لپ‌تاپ و کامپیوتر می‌بینند.

جدول ۲- پایگاه‌های پخش فیلم کوتاه منبع: (نگارندگان)

رسانه‌های آنلاین و شبکه‌های اجتماعی	اینترنت	اینستاگرام	فیسبوک	ویمیو	یوتیوب	فروم‌های (forum) اینترنتی	
تلویزیون	شبکه‌های سراسری تلویزیون ایران	شبکه‌های استانی	شبکهٔ نمایش	شبکهٔ مستند	شبکهٔ آموزش	شبکهٔ نمایش خانگی ایران	شبکه‌های ماهواری
جشنواره‌ها	جشنوارهٔ فیلم کوتاه تهران	جشنوارهٔ سینما حقیقت	جشنواره عمار	جشنوارهٔ رشد	جشنوارهٔ فیلم کودک	جشنواره‌های منطقه‌ای	جشنواره‌های بین‌المللی

ارتباطی و پخش‌کننده‌های جدول ۲ انتخاب و تماشا می‌کنند.

مقوله‌های که می‌تواند در ساختار و ساخت فیلم کوتاه مورد توجه قرار بگیرد، از نظرات مصاحبه‌شونده‌ها استخراج شده و به شرح زیر است:

۱. هدف محور است؛ ۲. سعی دارد اصول روایت‌پردازی را با دگرگونی مواجه سازد؛ ۳. شخصیت‌پردازی و پیرنگ‌سازی در آن مستقیماً وابسته به محدودیت زمان است؛ ۴. تکنیک‌محور است؛ ۵. متعلق به سینمای هنری است؛ ۶. اندیشه‌محور و گفتمان‌ساز است؛ ۷. به مخاطب توجه دارد؛ ۸. رعایت الگوی ژانری در آن نسبی است؛ ۹. جنبهٔ آموزشی دارد؛ ۱۰. سرگرم‌کننده و مفرح است؛ ۱۱. میان‌برنامه یا تکمیل‌کنندهٔ برنامه‌ها هستند.

همچنین اطلاعات استخراج‌شده حاکی از آن است که فیلم کوتاه دارای ویژگی‌های کارکردی زیر است:

۱. هنری؛ ۲. اخلاقی؛ ۳. آموزشی؛ ۴. فرهنگی و قومی؛ ۵. سیاسی؛ ۶. سرگرمی؛ ۷. تبلیغی؛ ۸. روانی و شناختی وابسته به مخاطب.

رویکردی تاریخی به پیدایش و گسترش فیلم کوتاه

فیلم کوتاه از آغاز، یکی از تجربه‌های عملی بود. همچنین روشی بسیار عالی برای استودیوهای بزرگ و مهم محسوب می‌شد تا فناوری جدید را به‌ویژه در دوران رشد و توسعهٔ صدا و کارتون آزمایش کنند؛ مثلاً شرکت برادران وارنر دنزن[۱۲] از فیلم‌های کوتاه «وایتافون» به‌عنوان وسیله‌ای برای تطبیق تصویر با صدا استفاده می‌کرد. وایتافون یک فرایند فیلم ناطق بود که روی فیلم‌های بلند به کار برده می‌شد و حدود ۲۰۰۰ فیلم کوتاه به این ترتیب توسط برادران وارنر ساخته شد. فیلم‌های کوتاه، پیش از دههٔ ۱۹۳۰ که سینما هنوز در مرحلهٔ آغازین خود قرار داشت، نسبت به فیلم‌های بلند، تماشاگران بیشتری داشتند؛ زیرا فیلم‌های بلند که دیگر ناطق شده بودند، پر بودند از وراجی‌ها و به کار بردن بد صدا به مدت نود دقیقه تا دو ساعت. از سوی دیگر، فیلم‌سازان در حال یادگیری حرفهٔ فیلم‌سازی بودند و در ساخت فیلم‌های کوتاه ده و بیست دقیقه‌ای نسبت به فیلم‌های بلند مهارت داشتند. همچنین در فیلم‌های کوتاه، خطر کسل‌شدن تماشاگر بسیار کمتر بود. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ چون آزادی بیان بیشتری وجود داشت، موضوعات جسورانه‌تری در فیلم‌های کوتاه مطرح شدند (استفنس، ۱۳۸۸: ۵۳).

فیلم کوتاه در طول حیات خود دگرگونی و البته تأثیرات فراوانی را پذیرفته و به خود دیده است. زمینه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی، شرایط اقتصادی و فرهنگی هر عصر عاملی بر مسکوت‌ماندن و یا تقویت نمودن شکلی از اشکال متعدد آن بوده‌اند. به‌عنوان مثال، شرایط اقتصادی و در واقع، رکود اقتصادی موجود در آمریکا در دههٔ ۱۹۴۰ منجر به محدودشدن زیبایی‌شناسی و توسعهٔ موضوعات اجتماعی و اقتصادی شد و از این رهگذر، تنها سینمایی که توسط عموم مردم مورد توجه قرار گرفت، سینمای مستند بود (کیانیان، ۱۳۹۶: ۷۹). از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ تاریخ فیلم داستانی کوتاه وارد مقطع مدرن شد؛ زمانی‌که وقوع اتفاقات مختلف به تحولاتی در فرم انجامید. یکی از این اتفاقات، بسته‌شدن بخش تولید کمدی‌های کوتاه در استودیوهای هالیوود بود که تا آن زمان رسم بود پیش از فیلم‌های اصلی در سینماها به نمایش درآیند. «موضوعات کوتاه»[۱۳] که ضرورتاً ابزاری برای اجراهای سرگرم‌کننده‌ای نظیر لورل و هاردی یا سه کله‌پوک و ایجاد حداقل آگاهی عمومی که چه کسی فیلم‌ها را نویسندگی و

کارگردانی کرده است، بودند. رویداد مهم دیگر، افزایش تدریجی جشنواره‌های جهانی بود که امکان نمایش فیلم‌های کوتاه هنرجویان مدارس فیلم و دیگر کارگردانان خلاق[۱۴] در حال شکوفایی، که تجربهٔ کوتاه نوآورانه را با گفتن یک داستان منسجم، همچون راهی برای برجای گذاشتن و جاری‌کردن اعتبارشان به عنوان فیلم‌ساز خلاق، ترکیب کرده‌اند، فراهم می‌آورد.

فیلم داستانی کوتاه مدرن که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ همچون یک گونهٔ جدید هنری پا به عرصه گذاشت، بدواً برخی از ویژگی‌های شاهکارهای صامتِ یک یا دوحلقه‌ای کارگردانان خلاقی مانند چارلی چاپلین و باستر کیتون را به کار می‌گرفت؛ اما برخلافِ این پشتیبان، خارج از جشنواره‌های سینمایی، فیلم‌های کوتاه داستانی مدرن تقریباً هیچ شانس نمایش عمومی نداشت. اگرچه از آن زمان تاکنون، سالن‌های سینمای هنر و تجربه در برخی از کشورها (مثل فرانسه و نروژ) نمایش فیلم کوتاه قبل از برنامهٔ اصلی را آغاز کرده‌اند و اگرچه برخی از تلویزیون‌های کابلی و کانال‌های فرهنگی، آن‌ها را به‌صورت میان‌برنامه یا در برنامه‌های آخر شبی پخش می‌کنند و بسیاری از وبگاه‌ها دسترسی به گنجینهٔ فیلم کوتاه را از طریق اینترنت امکان‌پذیر کرده‌اند، باید اعتراف کرد که فیلم داستانی کوتاه همچنان در چشم عموم سینماروها ناشناس مانده است، همچنان‌که در جوامع دانشگاهی نیز در مقایسه با تدریس تئوری‌ها و تحقیق ادوار تاریخ سینما، به آن توجه کمتری می‌شود. حتی امروزه بسیاری از مدارس سینمایی، هنرجویان خود را به‌طور ضمنی تشویق می‌کنند به جای اینکه آثار کوتاه را همچون یک فرم هنری بدانند، فیلم‌هایشان را جوری بسازند که گویی فشردهٔ فیلم‌های بلند هستند (راسکین، ۱۴۰۱: ۱۰و۱۱). در فضای کنونی و با علاقهٔ رو به رشد مردم به دیدن فیلم‌های کوتاه به نظر می‌رسد که هریک از این مثال‌ها می‌توانند یک سمت‌وسوی محتمل برای فیلم‌سازان و ویدئوسازان مستقل فراهم آورد (کوپر و دانسیگر، ۱۳۹۹: ۲۱).

آنچه مورد توجه است، «هیچ مخاطبی حوصلهٔ دیدن فیلمی را ندارد که صرفاً به نمایش و ارائهٔ موضوعی خاص می‌پردازد. باید عناصری جذاب و تماشایی به فیلم وارد کرد تا تماشاگر نیز جذب فیلم شود. برای شناخت هدف فیلم باید چگونگی سرگرم‌کردن تماشاگر را درک کرد. کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس پیش از هر چیز باید مخاطب خود را بشناسد. نویسنده و کارگردان باید نسبت به شرایط زندگی و خصوصیات انسان‌ها آشنایی داشته باشند. با این شناخت، نویسنده و کارگردان می‌توانند به نمایش تأثیرگذار وجوه مختلف زندگی دست یابند. شناخت هدف فیلم و ماهیت مخاطب دو عنصر اساسی است (بوریچ، ۱۳۷۷: ۸۷و۸۸). امروزه با پیشرفت فنتوری‌هایی چون دوربین دیجیتالی، اینترنت و تسهیلات تدوین رایانه‌ای، ساخت فیلم کوتاه جان تازه‌ای گرفته است. تجربه‌ای که برای رشد فیلم کوتاه و به‌طور کلی صنعت سینما ضروری بود، هنوز هم از اهمیت خاصی برخوردار است (استفنس، ۱۳۸۸: ۵۳).

در بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هنگامی‌که همه نوع فیلم کوتاه –واقع‌نما و پویانما، غیرداستانی و داستانی- به‌طور گسترده و نه برای نمایش در سالن‌های سینما، بلکه خصوصاً در مدارس ابتدایی و دبیرستان اکران می‌یافت، تعدادی کتاب مرجع منتشر شد که به‌دنبال پرکردن خلأ ناشی از فقدان دانش عمومی دربارهٔ این گونه بود. مؤلفان این کتاب‌ها فهرست و چکیده‌ای از فیلم‌های تحسین‌شده‌ای فراهم آوردند که مدرسان و مربیان می‌توانستند برای اهداف آموزشی خود به کار گیرند. این فیلم‌ها از آثاری که زیبایی‌شناسی و درک عمومی فیلم دانش‌آموزان را ارتقا می‌داد، تا آثاری که بینش و دانش علمی دربارهٔ مسائل اجتماعی مهم (نظیر مصرف مواد مخدر در میان نوجوانان) را فراهم می‌ساخت، در نوسان بود. در سال ۱۹۷۵ جورج رِرور[۱۵] به این فقدان اصول مدون فیلم کوتاه پرداخت و با ارائهٔ فهرست بلندبالایی از پانصد عنوان فیلم که وی معتقد بود «اغلبشان فیلم‌های خوب و تحسین‌شده‌ای هستند» و اینکه «در مقابل آزمون‌های روزگار، مخاطبان متفاوت و دوره‌های تاریخی مختلف سربلند بیرون آمده‌اند»، تلاش کرد تا به این نقیصه پاسخ دهد. وی به مشکلات این کار به‌خاطر گسترهٔ وسیع آثار موجود تأکید کرد: «چالش بزرگ و عظیمی پیش روی هرکسی است که بخواهد فهرستی از فیلم‌های کوتاه را برای هر هدف و منظوری گردآوری کند. تلاش برای فهرست‌کردن بهترین فیلم‌ها به غیرممکن پهلو می‌زند» (فلاندو، ۱۴۰۱: ۱۱ و ۱۲ ؛ Reh-rauer, 1975: 1).

رویکردی فرمال و روایی به پیدایش و گسترش فیلم کوتاه

تجربهٔ فیلم‌سازی در روزهای اولیهٔ تولد سینما بیشتر از آنکه کاری هنری، خلاقانه و برنامه‌ریزی‌شده محسوب شود، تجربه‌ای فنی به حساب می‌آمد و مانند یک پدیدهٔ اجتماعی، لحظه‌ای و زودگذر که مانا نیست، محسوب می‌شد. «فیلم‌ها نحوهٔ زندگی روزمره، نمایش‌های واریته و سیرک و لوده‌بازی شبه‌تئاتری را در زمانی کوتاه نمایش می‌دادند. فقط ژرژ ملی‌یس[۱۶] پیش از سال ۱۹۰۰ تا حدی از روایت فکر شده و فانتزی استفاده کرد» (مک‌لین، ۱۳۹۴: ۱۵). از زمانی که دیوید بوردول، جنت استایگر و کریستین تامپسون تحقیق موشکافانه و بسیار مفید خود در کتاب سینمای کلاسیک هالیوود را عرضه کردند، الگوی شیوهٔ روایت کلاسیکی که آن‌ها در این کتاب مطرح کرده‌اند، مطالعهٔ سیستماتیک و نظام‌مند فیلم‌های بلند را میسر ساخت. این الگو همچنین به‌عنوان یک نقطهٔ قیاس مطلوب و مفید برای فیلم‌هایی که منطبق با شیوهٔ کلاسیک نبودند، نظیر فیلم کوتاه داستانی واقع‌نما، به خدمت گرفته شده است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که روایت فیلم کلاسیک هالیوودی بر مبنای زنجیره‌ای از روابط علّی است که به‌وسیلهٔ تمایل یک قهرمان برای دستیابی به یک هدف مشخص به راه افتاده، ضد قهرمانی که در مقابل تلاش‌های قهرمان قرار می‌گیرد و منجر به خلق کشمکش شده و در نهایت، به یک پایان بسته ختم می‌شود که در آن، سرنوشت شخصیت‌های فیلم، اهدافشان و نتیجهٔ کشمکششان مشخص می‌گردد[۱۷]، اگرچه فیلم‌های کوتاه داستانی به مدل روایت کلاسیک هالیوودی با شخصیت‌ها، پیرنگ‌ها و خرده‌پیرنگ‌هایی که به‌طور مبسوط گسترش یافته‌اند، وفادار نیستند... فیلم‌های کوتاه برخلاف فیلم‌های بلند به‌ندرت دارای قهرمان یا پیروزی‌های فوق‌العاده بوده، داستان‌های کمتری دارند و پایان‌بندی‌هایشان تمایل به شدت بیشتری دارد (فلاندو، ۱۴۰۱: ۸۸و۸۹). از آنجا که در فیلم کوتاه، زمان بسیار فشرده است و پرداخت شخصیت هم نیاز به زمان دارد، معمولا باید روی یک شخصیت واحد متمرکز شد (فیلیپس، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

شاید عمیق‌ترین ویژگی فیلم کوتاه هنری، تنوع بی‌شمار آن باشد. از زمان ظهورش در دههٔ ۱۹۵۰، فیلم کوتاه هنری نسبت به فیلم کوتاه کلاسیک و احتمالاً فیلم بلند هنری، طیف گسترده‌ای از استراتژیهای داستان‌گویی و زیبایی‌شناختی را از خود نشان داده است. انحراف و جدایی آشکار فیلم کوتاه در دههٔ ۱۹۵۰ از روایت‌های پیرنگ‌محور، صحنه‌پردازی‌های استودیویی و استراتژی‌های فرمال محافظه‌کارانهٔ متعارف‌تر مرتبط با فیلم‌های کلاسیک عصر استودیویی به‌سوی روایت‌های شخصیت‌محورتر، آزادتر، اپیزودیک و مبهمی است که طیفی از استراتژی‌های بصری، از ناتورالیستی تا سوررئال را به کار می‌گیرد. استقرار اولیهٔ فیلم کوتاه هنری در آن بستر زمانی به وقوع پیوست که فیلم‌سازان مرتبط با «موج نوهای» مؤثر و پرنفوذ اروپایی از تکنیک‌هایی استفاده کردند که هدف آن مقابله با شیوهٔ روایی کلاسیک هالیوود بود (فلاندو، ۱۴۰۱: ۱۲۶). رشد فیلم‌های امپرسیونیستی[۱۸]، سوررئالیستی[۱۹]، متخطی از قواعد، مرزشکن و پیشرو، باعث ظهور جشنواره‌های سینمایی و سینماهای نشان‌دهندهٔ فیلم‌های هنری شد که در آن‌ها تماشاگران انتظار داشتند شاهد فیلم‌های متفاوت، پیچیده، بحث‌انگیز یا صرفاً خاص خارجی باشند. سلطهٔ مطلق استودیوهای آمریکایی با مجموعه فیلم‌های ساده و آسان‌فهم ماجرایی، پرحادثه، کمدی عاشقانه، جنگی، وسترن و گنگستری، شکسته شده بود و در ظهور موج نوی سینمای فرانسه، فیلم‌سازان مؤلف آمریکایی چون مارتین اسکورسیزی[۲۰]، فرانسیس فورد کاپولا[۲۱]، جیم جارموش[۲۲]، رابرت رودریگرز[۲۳] و کوینتن تارانتینو[۲۴] از درون سونامی عظیمی از قواعد قدیمی و جاافتاده، زیباییشناسی سینمای آمریکای تازه‌ای را بنا نهاده و سر برآوردند. هنوز هم فیلم‌های پرحادثه و پرهزینه بر گیشه‌ها تسلط دارند؛ اما فیلمهای مستقل فیلم‌سازان مستقل هم بازار قابل‌توجه خود را به دست آورده‌اند (تورلو، ۱۳۹۷: ۳۸و۳۹).

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰، طیف گسترده‌ای از فیلم‌سازان به ساختن فیلم‌های تک‌نما پرداختند. کار آن‌ها اغلب این بود که نما را از نظر زمانی تداوم می‌دادند که بدین‌ترتیب، یک تک‌نما بیش از ده دقیقه به طول می‌انجامید. معمولاً هدف این نماهای طولانی، کمابیش یکسان است. هدف، متمرکزکردن توجه، به‌صورتی سطحی تقریباً مراقبه‌وار بر موضوعاتی است که فیلم‌های تجاری معمولاً به آن‌ها بی‌توجه بودند یا در حاشیه قرار می‌دادند. بدین‌ترتیب، قصدشان این بود که حس احترام ما را به دنیای بصری اطرافمان افزایش دهند و

قـدرت تحملمـان را بـرای تحلیـل کامـل آن بیشـتر کننـد (مـک دانلـد، ۱۳۷۷: ۸۲). برخـلاف فیلـم کوتـاه کلاسـیک کـه عموماً تمایـل بـه پیرنگ‌بنـدی علـت و معلولـی دقیق‌تـر، شـخصیت‌های قابل‌فهم‌تـر و پایان‌بندی‌هـای بسـته دارد، فیلـم کوتـاه هنـری بـه ابهـام و الیپسـیس[۲۵] تمایـل داشـته و در مقابـل پایان‌هـای بسـته، معانـی مشـخص و واضـح و تفاسـیر ظاهـری [کم‌مایـه] مقاومـت می‌کنـد. علاوه‌بـر ایـن، فیلـم کوتـاه هنـری به‌خاطـر تأکیـدش بـر لحـن، حس‌وحـال و شـخصیت‌هایی کـه به‌نـدرت کنشـگرهای روایـی فعالـی بـوده و غالباً بی‌هـدف یـا دارای انگیزه‌هـای زودگـذر و آنـی هسـتند، فیلمـی بیانگـر و به‌معنـای واقعـی کلمـه امپرسیونیسـت[۲۶] اسـت. فیلـم کوتـاه هنـری علاوه‌بـر ایـن، در رابطـه بـا معانـی بالقـوه، بیـش از آنکـه صریـح باشـد، دلالت‌گـر و تداعی‌گـر اسـت. همچنیـن معمـولاً محتواهایـی از نظـر مضمونـی جسـورانه و درون‌مایـه‌ای چالش‌برانگیـز یـا از سـایر جهـات نامتعـارف و غیرمتـداول را بـه تصویـر می‌کشـد (فلانـدو، ۱۴۰۱: ۱۲۷). از سـویی، فیلم‌هـای مـوج نـو، آثـاری پراحسـاس، مالیخولیایـی، نشـانگر «روح زمانـه» و بازتاب‌دهنـدۀ تحـولات اجتماعـی و سیاسـی بودنـد کـه شـاخص‌های اصلـی دهه‌هـای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بـه حسـاب می‌آمدنـد (تورلـو، ۱۳۹۷: ۳۷).

فیلم‌هـای کوتـاه ژانـری هـم در میـان فرم‌هـای سـادۀ فیلم‌هـای پیچیده‌تـر فیلـم کوتـاه رایج‌انـد. سـوای مقولـۀ طـول، تفـاوت عمـده میـان ایـن فیلـم کوتـاه ژانـری بـا فیلـم کوتـاه بلنـد ژانـری در ایـن اسـت کـه فیلم‌هـای کوتـاه ژانـری در راسـتای فشـردگی و ایجـاز روایـی، هرچنـد عموماً قراردادهـای بصـری ژانـر مربـوط را به‌شـکل خیلـی دقیـق رعایـت می‌کننـد، قراردادهـای روایـی ژانـری کلیـدی کمتـری را بـه کار می‌گیرنـد. رایج‌تریـن ژانرهـای به‌کارگرفته‌شـده در فیلـم کوتـاه داسـتانی، واقع‌نمـا، وحشـت، تریلـر، گانگسـتری، علمـی- تخیلـی اسـت (فلانـدو، ۱۴۰۱: ۱۱۰). راسـکین[۲۷] دو نـوع فیلـم را از هـم جـدا کـرده و حتـی در مقابـل هـم قـرار می‌دهـد. او ایـن دو نـوع را الگـوی روایتـی (Narraive Model) و الگـوی داسـتانی (Feathure Model) می‌خوانـد. الگـوی روایتـی، فرمـی اسـت کـه در فیلـم کوتـاه اسـتفاده می‌شـود و در عیـن کوتاهـی، بسـیار پرمعناسـت؛ چراکـه فیلـم کوتـاه فرمـی هنـری بـا قواعـد مخصـوص بـه خـود و آزادتـر از فیلـم داسـتانی اسـت. او تفـاوت عمـده بیـن فیلـم کوتـاه و گونه‌هـای روایتـی بلندتـر را برمی‌شـمارد:

۱. کشـمکش (conflict) بیـن کاراکترهـا در فیلـم کوتـاه می‌توانـد وجـود داشـته یـا نداشـته باشـد. بـاور ایـن مسـئله بـرای همـۀ افـرادی کـه بـا درام آشـنا هسـتند، مشـکل اسـت؛ چراکـه در دل هـر درام، کشـمکش وجـود دارد و داسـتان‌گویی بدون کشـمکش قابل‌تصـور نیسـت؛ امـا چنان‌کـه راسـکین می‌گویـد، بهتریـن فیلم‌هـای کوتـاه بـدون کشـمکش‌اند.

۲. انتظـار مـا از روایت‌هـای طولانـی ایـن اسـت کـه کاراکتـر اصلـی تغییـر حالـت داشـته باشـد و در واقـع، پیـچ و قـوس شـخصیتی (Character Arc) پیـدا کنـد؛ درحالی‌کـه کاراکتـر فیلـم کوتـاه به‌کلـی یکسـان اسـت و تغییـر پیـدا نمی‌کنـد. در ایـن شـرایط، مخاطـب به‌جـای پیچـش شـخصیتی، بـا لحظـات کاراکتـر همـراه می‌شـود و تصمیم‌هـای او بـرای تغییـر وضـع کاراکتـر را دنبـال می‌کنـد.

۳. سـومین و مهم‌تریـن تفـاوت فیلـم کوتـاه، داسـتان‌گویی بـدون کلام (Storytelling Wordless) اسـت کـه بـه واقعیـت نزدیک‌تـر اسـت. بـه اعتقـاد راسـکین، تفاوت‌هـای بنیادیـن الگـوی روایتـی فیلـم داسـتانی به‌سـادگی قابـل بـه کار بسـتن در فیلـم کوتـاه نیسـت؛ یعنـی به‌طـور کلـی، ایـن دو سـینما بوطیقـای روایتـی جـدا از هـم دارنـد کـه ازقضـا متفـاوت و متضـاد بـا همدیگـر اسـت و چنان‌کـه گفتیـم، در ایـن بوطیقـا سـینمای کوتـاه سـه الگـوی اصلـی و مخصـوص بـه خـود دارد کـه آن را از سـایر گونه‌هـای روایتـی جـدا می‌کنـد (حضرتـی، ۱۳۹۵: ۵۷و۵۸؛ Raskin, ۲۰۱۵). راسـکین مـوارد زیـر را در فیلم‌نامـۀ فیلـم کوتـاه مـورد توجـه قـرار می‌دهـد:

۱. تمرکز شخصیت تعامل ⟷ شخصیت

تنهـا تعامـل -بیـن شـخصیت و سـایرین- می‌توانـد نیـاز حیاتـی توجـه و علاقـۀ مـا را بـه فیلـم حفـظ کنـد.

۲. علیت ⟷ انتخاب

توجـه بـه تـوازن کنـش- واکنـش بـرای حفـظ تعـادل میـان علیـت و انتخـاب مفیـد اسـت.

۳. ثبات ⟷ غافل‌گیری

تداخـل ثبـات و غافل‌گیـری می‌توانـد حداقـل دو شـکل متفـاوت داشـته باشـد: الـف. رفتـار شـخصیتی متفـاوت بـا بقیـه، غافل‌گیری‌هـای کوچکـی در سراسـر فیلـم ایجـاد کنـد؛ ب. تضمیـن عمـدی، منجـر بـه غافل‌گیـری عمـده در پایـان فیلـم شـود.

۴. تصویر ⟷ صدا

صـدا به‌ویـژه می‌توانـد جـزء لاینفـک اتفـاق باشـد، نـه صرفاً پس‌زمینـۀ شـنیداری آن.

۵. شخصیت ⟷ اشیا و دکور

زندگـی درونـی شـخصیت‌ها در خـلأ معلـق نیسـت، بلکـه در دنیـای ملمـوس جریـان دارد. ذهنیـت و

افکار درونی شخصیت هم باید با چیزهای عینی و مادی بیان شود.
۶. سادگی ⟷ عمق
تنها سادگی است که بیننده را قادر می‌سازد به دنیای داستان وارد شود و در معانی پنهان آن کندوکاو کند.
۷. خلاصگی ⟷ یکپارچگی
یکپارچگی یک فیلم کوتاه با هریک از شش نوع تعامل ذکرشده در بالا و استفادهٔ مؤثر از راهبردهای پایان‌بندی حاصل می‌شود (راسکین، ۱۴۰۱: ۳۵۰و۳۵۱).

چارچوب نظری

فرانک بیوکا پنج ویژگی را برای شناسایی مخاطب فعال و منفعل مشخص کرده است:
۱. گزینش‌گری: مخاطبانی که دست به انتخاب می‌زنند و دربارهٔ رسانه‌ها و محتواهای آن دارای تشخیص‌اند و در استفاده از رسانه‌ها برنامه‌ریزی‌شده عمل می‌کنند و دارای الگوی انتخاب قابل‌مشاهده هستند، مخاطبان فعال‌اند، در غیر این صورت، مخاطبان منفعلی هستند، به‌ویژه اگر بیش از حد از تلویزیون استفاده کنند. «اولین ویژگی مخاطب فعال آن است که در رسانه‌هایی که برای استفاده انتخاب می‌کند، گزینشی عمل می‌کند. این ویژگی، همان بُعدی است که طرفداران رویکرد استفاده و رضامندی از آن تحت عنوان تعمدی‌بودن[۲۸] یاد می‌کنند که مراد از آن، همان استفادهٔ از قبل برنامه‌ریزی‌شده از رسانه است. گزینشگری، نشانه ارتباط میان فعالیت (تماشاکردن، گوش‌کردن و خواندن) و انگیزه‌های روی‌آوردن به رسانه است» (نیکو، ۱۳۸۱: ۴۸). «روی‌هم‌رفته گزینشگری تعبیر بسیار ناقص از فعالیت مخاطبان است و بعضاً تنها می‌تواند نشانگر واکنش مردم به وجود تعداد زیادی از گزینه‌های رسانه‌ای باشد. تعویض و وارسی کانال‌های متعدد، به‌وسیلهٔ دستگاه کنترل از راه دور، ظاهراً نشان‌دهندهٔ گزینشگری مخاطبان است، هرچند می‌تواند حاکی از بی‌تصمیمی آن‌ها نیز باشد. بسیاری از رفتارهای رسانه‌ای دیگر (مانند کرایه‌کردن نوارهای ویدئویی، خریدن کتاب و نوارهای صوتی، امانت‌گرفتن کتاب از کتابخانه و غیره) نیز ممکن است بنا به تعریف، گزینش‌گرانه تلقی شوند، حال آنکه در تمام این موارد، احتمالاً بخت و اقبال، نقش زیادی دارد (مک کوایل، ۱۳۸۰: ۹۰).
۲. نفع‌گرایان: در اینجا مخاطب فعال کسی است که کاربردهای مورد انتظار برای بعد از استفاده از رسانه‌ها را در نظر دارد و از گزینشی عقلانی و متکی بر تجربه استفاده می‌کند.
۳. قصدمندی: در این نوع فعالیت که هم‌زمان با استفاده از رسانه انجام می‌شود، فردی که به‌طور فعالانه به پردازش اطلاعات و تجارب دریافت‌شده می‌پردازد، مخاطب فعالی است و در غیر این صورت، مخاطب منفعلی است.
۴. مقاومت در برابر تأثیر: در اینجا وقتی که اعضای یک گروه از مخاطبان در برابر آثار یا آموزش‌های ناخواسته قرار می‌گیرند، مخاطب فعال به‌سادگی تحت‌تأثیر قرار نمی‌گیرد و دارای اختیار است. «این معیار، بر مبنای مفهوم مخاطب سرسخت[۲۹] که توسط باوئر[۳۰] (۱۹۶۴) وضع شده، بناگذاری شده است. دیدگاه وی که معتقد است گاهی مخاطب فعال ارتباط جمعی، از پذیرفتن آنچه رسانه‌ها عرضه می‌کنند، اکراه دارد، بازتاب تفکری است که در طول دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ پایه‌گذاری شده و نشانهٔ عقب‌گردی آهسته از نظریهٔ جامعهٔ انبوه در ارتباط جمعی بود» (ویندال، ۱۳۸۷: ۲۸۱).
۵. درگیری: هر قدر مخاطبان بیشتر در تجربهٔ رسانه‌ای خود درگیر شده باشند، به همان نسبت می‌توان از درگیری آن‌ها حرف زد. درگیری را همچنین در گفت‌وگو با دیگر تماشاگران دربارهٔ برنامهٔ در حال مشاهده نشان داد(مک کوایل،۱۳۸۰: ۸۹-۹۱۹). این‌طور به ذهن می‌رسد که وقتی تماشاگران یا منتقدان، چیزی از یک فیلم دستگیرشان می‌شود، معناهایی که بنا می‌کنند، صرفاً در چهار دسته می‌گنجد:
۱. مشاهده‌کننده می‌تواند یک جهان عینی بنا کند، حال می‌خواهد چنین جهانی معترفاً خیالی باشد یا مفروضاً واقعی. در فهمیدن یک فیلم روایی، بیننده نسخه‌ای از جهان داستانی یا جهان زمانی-مکانی می‌سازد و داستانی در حال تکوین[۳۱] خلق می‌کند که درون این جهان رخ می‌دهد (Bordwell, 1985: 48-62). ممکن است تماشاگر فرم‌هایی غیرروایی را استباط کند، مانند هنجارهایی ریطوریقایی یا ردگانی که جهان را پیشنهاد می‌دهند که ساختارهایی از یک ماهیت استدلالی یا قیاسی را بازنمایی می‌کنند. در شکل‌دادن به جهان فیلم، تماشاگر نه‌تنها به قراردادهای فیلمیک و فرافیلمیک (Bordwell & Kristian Thompson: 1985, 44-81) نزدیک می‌شود، بلکه به مفاهیم علیت، فضا، زمان و موارد اطلاعات ملموس (مثلاً ساختمان امپایر

استیت شبیه چیست؟) اشاره می‌کند. این فرایند بسیار گسترده به چیزی منجر می‌شود که آن را معنای ارجاعی می‌نامم؛ ارجاعاتی که هم از امور واقعی و هم غیرواقعی اخذ شده‌اند (Allan, 1986: 68).[۳۲]

۲. مشاهده‌کننده می‌تواند سطحی از انتزاع را ارتقا دهد و معنایی ادراکی یا مقصود را به داستان و جهان داستانی که آن را می‌سازد، منتسب کند. تماشاگر ممکن است برای انجام چنین کاری به‌دنبال سرنخ‌هایی آشکار از انواعی مختلف باشد و فرض کند فیلم با قصد قبلی نشان می‌دهد که چگونه باید آن را درک کند... موقعی که بیننده یا منتقد به طریقی می‌پذیرد که فیلم معناهای انتزاعی را اظهار می‌کند، مشغول ساختن چیزی است که آن را معنای سرراست می‌نامم (Prince, 1983: 530-531). معنای سرراست و ارجاعی آنچه را معمولاً معنای تحت‌اللفظی نامیده می‌شود، کامل می‌کند.

۳. مشاهده‌کننده می‌تواند معناهای نمادین، تلویحی و پنهان را جابه‌جا کند. در این صورت، فرض بر این است که فیلم غیرمستقیم حرف می‌زند[۳۳]. واحدهای معنای تلویحی را عموماً درون‌مایه می‌نامند، هرچند می‌شود آن‌ها را با موضوع، مسئله یا پرسش یکی دانست.[۳۴] تماشاگر اگر راهی برای سازگاری یک عنصر خلاف قاعده با جنبهٔ سرراست یا ارجاعی اثر پیدا کند، می‌تواند در پی بناکردن معناهای ضمنی برآید یا احتمالاً تکانهٔ نمادین[۳۵] این فرضیه را موجه می‌کند که هنر عنصری، چه خلاف قاعده باشد و چه نباشد، می‌تواند به‌عنوان زمینهٔ معناهای ضمنی به کار برود.

۴. در بناکردن معناهای ۱ تا ۳، بیننده فرض می‌گیرد که فیلم کم‌وبیش می‌داند چه می‌کند؛ اما تماشاگر معناهای نشانگانی یا واپس‌رانده‌شده را نیز که یک اثر به‌طور غیرارادی بروز می‌دهد، می‌تواند بنا کند. از این گذشته، فرض بر این است که چنین معناهایی یا معناهای ضمنی، صریح یا ارجاعی سر ناسازگاری دارند. اگر معنای صریح شبیه یک پوشش شفاف باشد، معنای تلویحی شبیه پوششی نیمه‌مات است. معنای فرضی را می‌توان نتیجهٔ وسواس‌های هنرمند دانست (بوردل، ۱۳۹۱: ۲۱و۲۲).

بحث

پس از بررسی منابع و آرای مخاطبان، می‌توان این ادعا را باور کرد که فیلم کوتاه از جایگاه بارز توجهی نزد مخاطبان برخوردار است و آن‌ها این نوع فیلم‌سازی را کم‌اثر و فاقد جنبه‌های نمایشی و جذابیت ندانسته و برعکس، آن را رسانه‌ای مؤثر می‌دانند که می‌تواند با رویکردهای مختلف در جامعه اثرگذار باشد. تولید فیلم کوتاه به‌دلیل ناتوانی در تأمین هزینه‌های مالی یا تجهیزاتی برای ساخت فیلم بلند صورت نمی‌گیرد، بلکه این سبک از فیلم‌سازی شیوه‌ای توانمند در جذب مخاطبان است. فیلم‌سازان دریافته‌اند که مخاطبان امروزه به دلایل گوناگون کمتر حوصله یا وقت تماشای آثار بلندمدت را دارند و آن‌ها طالب دریافت پیام‌ها یا قصه‌ها به‌صورت موجز و مختصرند. فیلم‌های کوتاه مخصوصاً فیلم‌های هنری به‌دلیل اینکه اثری تجاری نیستند، همواره در دوره‌های گذشته با مشکل پخش روبه‌رو بودند و معمولاً در سینماتک‌ها یا جشنواره‌ها اکران می‌شدند و عموم جامعه قادر به تماشایشان نبودند؛ اما در عصر کنونی، رسانه‌های مجازی مکانی مناسب برای پخش این آثار هستند و محیطی را فراهم ساخته‌اند که جامعهٔ بین‌المللی قادر باشند به‌صورت گسترده، شاهد تماشای این فیلم‌ها باشند.

جدول ۳- یافته‌های پژوهش منبع: (نگارندگان)

وابستگی محیطی رویکرد	مدارس	خانه	دانشگاه	مراکز تفریحی	مراکز فرهنگی و دینی	جشنواره‌های تخصصی فیلم کوتاه	جشنواره‌های مناسبتی فیلم کوتاه
رویکرد هنری	●	ــــــــ	●	ــــــــ	●	●	ــــــــ
رویکرد آموزشی	●	●	●	ــــــــ	●	●	●
رویکرد سرگرمی	●	●	ــــــــ	●	●	ــــــــ	●

رویکرد تبلیغی	●	●	●	●	●	●	●
رویکرد قومی و فرهنگی	●	●	●	●	●	●	●
رویکرد سیاسی	●	●	●	●	●	●	●
رویکرد روانی و شناختی	●	●	●	●	●	●	●
رویکرد اخلاقی	●	●	●	●	●	●	●

یافته‌های پژوهش

پس از بررسی مصاحبه‌ها توسط پژوهشگر و تحلیل مضمونی و محتوایی آن توسط نرم‌افزار، دریافت شد که مصاحبه‌شوندگان خواسته‌هایی را از تولیدات فیلم کوتاه طلب و انتظار دارند و می‌توانند دلیلی برای تأمین جلب‌توجه و رضایتشان هنگام تماشای این آثار باشد؛ آن چنان که در جدول ۳ آمده است.

نتیجه‌گیری

فیلم‌کوتاه در ایران با تولیدات انبوهی مواجه است و سازمان‌های دولتی مثل تلویزیون، سینمای جوان و مراکز غیردولتی در تهیه و پخش آن نقش قابل‌توجهی دارند. آن‌ها با رویکردهای مختلف نسبت به ساخت فیلم کوتاه اقدام می‌کنند. نتیجه نشان از آن دارد که مراکز تولیدی و فیلم‌سازان در ایران به مخاطب توجه وافری داشته و تلاش دارند آثاری را که می‌سازند، در جلب رضایت بیننده به‌درستی عمل کند و بازخورد کاملی داشته باشد. نکتهٔ بارز توجه این است که جوانان و فارغ‌التحصیلان هنرهای نمایشی ترجیح می‌دهند فیلم‌های کوتاه ایرانی را در جشنواره‌ها، دانشکده‌های تخصصی، مراکز نقد و بررسی و سینماتک‌ها مشاهده کنند تا ضمن مهیا شدن شرایط دیداری مستقیم، بی‌واسطه و حضوری با عوامل فیلم‌های کوتاه به گفت‌وگو بنشینند. البته این بدان معنی نیست که آن‌ها از طریق رسانه‌های مختلف و آنلاین فیلم کوتاه را مشاهده نمی‌کنند. آن‌ها علاقه‌مند هستند با آثاری مواجه شوند که در راستای سینمای مدرن و هنری باشد. این مخاطبان برایشان فرم، ساختارِ بدیع روایت‌پردازی مهم است و به‌دنبال انعکاس پیام‌ها و درس‌های اخلاقی به‌صورت آشکارا و مستقیم و الگوهای تکراری سینمای پرفروش یا تلویزیونی نیستند. مخاطبان عمومی مانند زنان خانه‌دار و همسرانشان، دانش‌آموزان و کودکان، فارغ‌التحصیلان رشته‌های ارتباطات، رسانه، علوم اجتماعی و غیره ترجیحشان این است که فیلم کوتاه را از طریق پخش‌کننده‌های عمومی مثل تلویزیون، شبکه‌های مجازی، اینترنت و رسانه‌های عمومی مشاهده کنند. این مخاطبان توقع دارند فیلم‌کوتاه رویکردی آموزشی، فرهنگی و اخلاقی داشته باشد و به پیام و محتوای فیلم توجه دارند و جنبه‌های هنری فیلم برایشان یا قابل‌درک نیست یا آن را پس از رویکردهای محتوایی و گفتمانی پیگیرند. آن‌ها به نحوهٔ روایت‌پردازی کلاسیک در فیلم کوتاه علاقه‌مند هستند و پیچیدگی‌های روایی و ذهنی را نمی‌پسندند.

باید اذعان داشت در عصر حاضر، به‌علت امکاناتی که تجهیزات دیجیتال مهیا ساخته و امکان تهیه، تولید و اکران فیلم را در بسیاری از مکان‌ها سهل و جذاب کرده است، نمایش فیلم کوتاه در ایران نیز روزبه‌روز به‌سمت پخش در مراکز شخصی و خصوصی هدایت شده و با مخاطبان اختصاصی مواجه گردیده است. همچنین تجهیزات دیجیتال، شرایط ساخت فیلم‌های مستقل، تجربی و هنری را سهل کرده است. هر دو شرایط و امکان ذکرشده، فیلم‌سازان کوتاه را بر آن داشته به‌جای پرداختن به مضامین جذاب برای عموم جامعه، به‌سوی ساخت‌های شخصی رفته و جلب رضایت مخاطب برایشان جدی نباشد و خود را بی‌نیاز از آن‌ها فرض کنند.

پی‌نوشت

۱ . Denzin, N.K
۲ . Lincoln, Y. S
۳ . Neutrality
۴ . Credibility
۵ . Consistency
۶ . Confirmability
۷ . Dependability
۸ . Applicability
۹ . Transferability
۱۰ . quality
۱۱ . Rigor
۱۲ . Warner Bros
۱۳ . Short subject
۱۴ . auteurs
۱۵ . George Rehrauer
۱۶. Georges Méliès، شعبده‌باز، بازیگر و نخستین کارگردان فرانسوی بود. او باعث ایجاد تحولات فنی و روایی متعددی در اولین روزهای سینما شد.
۱۷ . David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, The Classical Hollywood Cinema, Columbia university Press, 1985.
۱۸. Impressionism، جنبشی سینمایی است که در دهۀ ۱۹۲۰ در فرانسه شکل گرفت. این نسل از فیلم‌سازان کمتر به روایت سینمایی اهمیت می‌دادند و بیشتر به‌دنبال بازنمایی تصورات ذهنی و تخیلات و رؤیاهای کاراکترها در قالب فیلم‌هایشان بودند.
۱۹. Surrealist Film، رویکردی مدرن در حوزۀ نظری، نقد و تولید فیلم است که ریشۀ آن به دهۀ ۱۹۲۰ در پاریس برمی‌گردد. مانند سینمای دادا، مشخصه‌های ویژۀ سینمای سوررئالیستی، تلفیق، انکار روان‌شناسی دراماتیک و استفادۀ مکرر از تصاویر تکان‌دهنده است.
۲۰ . Martin Scorsese
۲۱ . Francis Ford Coppola
۲۲ . Jim Jarmusch
۲۳ . Robert Rodriguez
۲۴ . Quentin Jerome Tarantino
۲۵ . Ellipses، حذف به قرینۀ معنوی، نوعی تمهید و تکنیک روایی که در آن، بخش‌هایی از روایت حذف می‌شود، به‌گونه‌ای که مخاطب، خود، آن بخش‌های حذف‌شده را کشف و شناسایی کند.
۲۶. وجه مشخصۀ جریان و سبک امپرسیونیست که غالباً از آن با عنوان نخستین جنبش هنری مدرن یاد می‌کنند، ثبت لحظات فراز و آنی زندگی است که از این نظر تقابلی آشکار با هنر کلاسیک برای ثبت موقعیت‌های پایدارتر و ماندگارتر زندگی دارد.
۲۷ . Richard Raskin
۲۸ . Intentionality
۲۹ . Grou Affiliations
۳۰ . Bauer
۳۱ . Fibula
۳۲ . استفادۀ دوطرفۀ من از این اصطلاح (هم شامل ارجاع بینامتنی و هم فرامتنی) با تفکر جاری دربارۀ زبان‌شناسی و معناشناسی ادبی تطبیق دارد.
۳۳ . برای بحث‌هایی جزئی‌نگر و پردامنه دربارۀ معنای تلویحی (از چشم‌اندازهای مختلف نظری)، نک:
Catherine Kerbart-Orecchioni, L Implicite, Dan Sperber and Deirdre Wilson, Relevance: Communication and Cognition, Cambridge: Harvard University Press, ۱۹۸۶.
۳۴ . شاید این‌گونه باشد که صرفاً با استفاده از معناهای صریح به‌عنوان یک الگو، بتوانیم معنای تلویحی را بنا کنیم.
۳۵ . Symbolic impulse

منابع

- استفنس، دانیال (۱۳۸۸)، **تاریخچۀ مختصر فیلم کوتاه**، ترجمۀ نادیا زکالوند، مجلۀ نقد سینما، شمارۀ ۶۴، ۵۲ و۵۳.

- بوریچ،جیمز ای. (۱۳۷۷)، **مجموعه مقالات فیلم کوتاه، سینمای مستقل**/ فیلمنامۀ فیلم کوتاه: از فکر تا عمل، ترجمۀ سام نریمان، تهران: بنیاد سینمای فارابی و انجمن سینمای جوان.

- تورلو، کلیفورد (۱۳۹۷)، **چگونه فیلم کوتاه بسازیم**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: ساقی.

- حضرتی، کامبیز (۱۳۹۵)، **مجموعه مقالات فیلم کوتاه همایش بین المللی مطالعات فیلم کوتاه**/ به‌سوی بوطیقای فیلم کوتاه، تهران: کتاب آبان.

- راسکین، ریچارد (۱۴۰۱)، **هنر فیلم کوتاه داستانی، مطالعهٔ نمابه‌نمای نُه فیلم کلاسیک مدرن**، ترجمهٔ پیمان شوقی، تهران: کتاب آبان و انجمن سینمای جوانان ایران.

- فلاندو، سینتیا (۱۴۰۱)، **کشف فیلم کوتاه، تاریخ و سبک فیلم‌های کوتاه داستانی واقع‌نما**، ترجمهٔ پیمان فلاحی، تهران: کتاب آبان و انجمن سینمای جوانان ایران.

- فیلیپس، ویلیام اچ. (۱۳۹۰)، **نگارش فیلم‌نامهٔ کوتاه**، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سروش.

- کوپر، پاتریسیا. دانسیگر، کن (۱۴۰۰)، **نوشتن فیلم کوتاه**، ترجمهٔ پیمان فلاحی، تهران: کتاب آبان و انجمن سینمای جوانان ایران.

- کیانیان، مجید (۱۳۹۶)، **مجموعه مقالات فیلم کوتاه همایش بین‌المللی مطالعات فیلم کوتاه**، سینمای تجربه‌گرا به‌مثابهٔ راهبردی در آینده فیلم کوتاه، تهران: کتاب آبان.

- لیندلف، تامس و برایان تیلور (۱۳۸۸)، **روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات**، ترجمهٔ عبدالله گیویان، تهران: همشهری.

- مک دانلد (۱۳۷۷)، **مجموعه مقالات فیلم کوتاه، سینمای مستقل**، فیلم آوانگارد، ترجمهٔ علی عامری، تهران: بنیاد سینمای فارابی و انجمن سینمای جوان.

- مک‌لین، بتسی (۱۳۹۴)، **تاریخ نوین سینمای مستند**، گروه مترجمان زیر نظر مازیار اسلامی، تهران: رونق.

- Golafshani,Nahid. (2003). Underestanding Reliability and Validity in Qualitative Research, *The Qualitative Report*, Volume 8, Number 4, 597-607.

- Lindelph, Thomas and Taylor, Brian. (2009). *Qualitative research methods in communication science*, translated by Abdullah Givian, Tehran: Hamshahri.

- Raskin, Richard. (2002). *The Art of the Short Fiction Film: A shot by shot study of nine modern classics*, London: McFarland press.

- Raskin, Richard. (2015). *New Theories of the Short Film*, https://www.musicbed.com/articles/filmmaking/writing/new-theories-of-the-short-film-a-conversation-with-dr-richard-raskin/

- Rehrauer, George. (1975). *The Short Film: An Evaluative Selection of 500 Recommended Films*, Macmillan Information, a division of Macmillan Pub. Co (January 1, 1975)

- Wimer, Roger D. And Dominic. Joseph R.. (2010). *Research in the Mass Media*, Translated by Kavos Seidamami, Second Edition, Tehran: Soroush.

- Wood, Peter. (2006). *Successful Writing for Qualitative Researchers*, second edition, Routledge