Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 169-185
Doi: 10.30465/crtls.2020.5262

A Critical Analysis of "*A Short Guide to Writing about Film*"

Ali Sheikhmehdi*

Arsalan Moghadas**

Abstract

The book, *A Short Guide to Writing about Film*, is a description of how to analyze movies. The book closely linked to thinking about film and writing about it. To achieve this goal, the author focuses on defining the terminology and professional concepts of cinema as well as movie analysis approaches. For analysis and critique, it is necessary to have a theoretical plan to carefully analyze the movies, but the described approaches in this book, are not the main movie analysis approaches, and for instance, approaches like formalism and ideology lack a theoretical basis. More specifically, in this book, formalism is considered the same as structuralism.

Keywords: Movie Analysis Approaches, Formalism, Structuralism, Ideology

* Associate Professor, Department of Cinema, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author), ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

** Graduated Master of Cinema, Tarbiat Modares University. Tehran, Iran, arsalan.moghadas@modares.ac.ir

Date received: 2019-10-13, Date of acceptance: 2020-03-02

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۱۷۱-۱۸۵

تحلیل انتقادی کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم*

علی شیخ‌مهدی*
ارسلان مقدس**

چکیده

کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* شرحی از چگونگی تحلیل فیلم است و به‌زعم کتاب، ارتباط تنگاتنگ میان اندیشیدن دربارهٔ فیلم و نحوهٔ نوشتن دربارهٔ آن اساس آن را تشکیل می‌دهد. برای رسیدن به این هدف، نویسنده اصطلاحات و مفاهیم تخصصی سینما هم‌چون میزانسن، روایت، زاویهٔ دید، و رویکردهای تحلیل فیلم را تعریف می‌کند که آن‌ها را براساس تاریخ سینما، سینمای ملی، سینمای ژانر، مؤلف‌گرایی، فرمالیسم، و ایدئولوژی می‌داند. برای تحلیل و نقد به داشتن چهارچوبی نظری و دستگاه فکری نیاز است که برمبنای آن تحلیل به‌انجام رسد. اما رویکردهای گفته‌شده در کتاب عمده‌ترین رویکردها برای تحلیل فیلم نیستند، بلکه تعدادی از آن‌هاست و درضمن رویکردهایی مانند فرمالیسم و رویکرد مربوط به ایدئولوژی فاقد مبنای نظری درخور است. به‌ویژه رویکرد فرمالیسم که در کتاب با ساختارگرایی یک‌سان انگاشته شده است. ماحصل چنین کاربرد محدودی از رویکردهای تحلیل فیلم نقد فیلم نخواهد بود، بلکه به توصیف و تبیین فیلم خواهد انجامید.

کلیدواژه‌ها: رویکردهای تحلیل فیلم، فرمالیسم، ساختارگرایی، ایدئولوژی.

---

* دانشیار دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
** کارشناس ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، arsalan.moghadas@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

نوشتن متن تحلیلی دربارهٔ فیلم به چهارچوبی نظری نیاز دارد و رویکردهای تحلیل فیلم، چه آن‌ها که صرفاً به عناصر درونی فیلم توجه می‌کنند مانند ساختارهای سینمایی، فرمالیسم، و نشانه‌شناسی و چه آن‌ها که میان‌رشته‌ای‌اند مانند رویکرد جامعه‌شناختی، تحلیل تاریخی، رویکرد مطالعات فرهنگی، و بررسی امور ایدئولوژیک، در سینما ابزار مناسب برای این کار را فراهم می‌کنند. آشنایی با این رویکردها باعث می‌شود که متن از حد توصیف و تبیین، که براساس دسته‌بندی و بیان روابط علت و معلول است، بگذرد و به مرحلهٔ تحلیل برسد که ریشه‌یابی روابط علّی یا نقد است و درصدد تغییر وضع موجود برمبنای تحلیل است. میزان آشنایی با علوم مرتبط میان‌رشته‌ای و شناخت دقیق رویکردهای تحلیلی شرط لازم برای تحلیل فیلم یا هر اثر هنری است. بر این مبنا، شناخت صحیح و کاربرد درست این رویکردهای تحلیلی اساس هر متن آموزشی دربارهٔ نگارش تحلیلی است.

هدف کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* ارتقای نوشته‌ها دربارهٔ فیلم و انسجام آن‌ها برای دست‌یابی به متن تحلیلی است. این کتاب برای دانشجویان سینما نوشته شده است. «این کتاب با ارائهٔ خلاصه‌ای از تمهیدات نگارشی‌ای که به‌طور خاص به کار تحلیل فیلم می‌آیند، فاصلهٔ میان نوشتن مطلب در دفترچهٔ یادداشت و نگارش متون سینمایی را از میان برمی‌دارد» (کوریگان ۱۳۹٤: ۹) و تأکید بر نوشتن مقاله‌های تحلیلی در سراسر اثر گواهی بر این مدعاست.

نویسندگان نقدِ کتاب موردبررسی می‌کوشند برخی رویکردهای گفته‌شده در کتاب و تحلیل انتقادی آن‌ها، نوع بازنمایی رویکردهای یادشده به‌ویژه فرمالیسم (formalism) و تفاوت و اشتراکش با ساختارگرایی (structuralism)، و تحلیل فیلم براساس نقد ایدئولوژی را واکاوی کنند. در این زمینه، ابتدا معرفی اثر، سپس نقد شکلی، نقد محتوایی، و درنهایت نتیجه‌گیری خواهد آمد.

۲. کتاب‌نامه

کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* نوشتهٔ تیموتی کوریگان (Timothy Corrigan) و ترجمهٔ مزدا مرادعباسی است. این کتاب ۲۸۸ صفحه‌ای شامل مقدمهٔ مترجم، دربارهٔ نویسنده، پیش‌گفتار، هفت فصل با عناوین فصل اول (نوشتن دربارهٔ فیلم)، فصل دوم (تفکر، آمادگی برای تماشای فیلم و آغاز نوشتن دربارهٔ آن)، فصل سوم (اصطلاحات و موضوعات مربوط

به تحلیل فیلم و نوشتن دربارهٔ آن)، فصل چهارم (شش رویکرد نوشتن دربارهٔ فیلم)، فصل پنجم (سبک و ساختار متن)، فصل ششم (پژوهش سینمایی)، فصل هفتم (ساختار پیش‌نویس)، منابع پیش‌نهادی برای مطالعهٔ بیش‌تر، اصطلاح‌نامه، و واژه‌نامه است. این اثر را در سال ۱۳۹٤ با شمارگان ۱۲۰۰ نسخه نشر مرکز در قطع رقعی منتشر کرده است. این مقاله چاپ نخست کتاب را مبنای نقد خود قرار داده است.

۳. نقاط قوت

درابتدا به نقاط قوت و طرح پرسش‌های مخاطب اشاره می‌کنیم و در بخش بعد انتقادات وارد بر اثر برشمرده خواهد شد.

تیموتی کوریگان در کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* ساختار نوشتهٔ تحلیلی را بررسی می‌کند. ترجمهٔ چنین کتابی برای آموزش نوشتن متن تحلیلی اثری درخورتوجه است و هدفش پاسخ به متون آموزشی در زمینهٔ تحلیل فیلم است. درادامه میزان توفیق یا شکست اثر در ارائهٔ نقشهٔ راهی برای رسیدن به هدف مدنظر کتاب را بررسی خواهیم کرد.

کوریگان درابتدا لزوم انتشار چنین کتابی را بیان می‌کند و این‌که دیدن و فهمیدن فیلم با نوشتن دربارهٔ فیلم تا چه حد متفاوت است. «تکیه بر امتحاناتی که هدف آن‌ها به‌دست‌آوردن پاسخ‌های کوتاه است روشی برای شانه‌خالی‌کردن از این مسئله به‌شمار می‌رود» (همان). مسئلهٔ ذکرشده ابهام و نومیدکننده‌بودن مقالات دانشجویانی است که دربارهٔ سینما اطلاعات دارند، اما از نگارش اطلاعاتشان عاجزند. این طرح مسئله‌ای خوب برای ورود به دنیای کتاب است. دنیایی که در تلاش برای راه‌نمایی خوانندگان است تا بتوانند دربارهٔ فیلم‌ها مقالات تحلیلی بنویسند.

در فصل نخست دلایل نوشتن درمورد فیلم بیان می‌شود. این‌که «اگر فیلم‌ها خبر از بخش‌های مختلف زندگی ما می‌دهند، پس باید بتوان به روش‌های مختلفی از آن‌ها لذت برد، یکی از این روش‌ها لذت چالش‌برانگیز تلاش برای اندیشیدن، توضیح‌دادن، و نوشتن دربارهٔ تجربه‌ای است که با تماشای فیلم‌ها به‌دست می‌آید» (همان: ۱۹). این جمله مسیر راه کتاب را به‌روشنی مشخص می‌کند. درادامه با آوردن مثال‌هایی از چند تحلیل و تفکیک میان گزارش سینمایی، نقد فیلم، مقالهٔ نظری، و مقالهٔ تحلیلی و این‌که هرکدام از این نوشتارها چه طیف مخاطبی را دربرمی‌گیرند، خواننده را به ادامهٔ راه ترغیب می‌کند. درپایان فصل نیز تمرین‌هایی کاربردی آورده شده است.

فصل دوم با این عبارت آغاز می‌شود: «یکی از مهم‌ترین مشکلاتی که درمورد نوشتن دربارهٔ فیلم وجود دارد فهم تجربه‌ای است که لایه‌های متفاوت بسیاری دارد» (همان: ٤١). بدین معنا که موضوعات مختلفی در فیلم مانند روایت و تدوین وجود دارد که دربارهٔ آن می‌توان نوشت. این فصل با تفاوت‌های معنایی فیلم‌ها آغاز می‌کند و شرایط دریافت فیلم را تابعِ شرایط و بافت اجتماعی ـ سیاسی محیط دریافت فیلم می‌داند. نخستین راه نوشتن دربارهٔ فیلم یادداشت‌برداری از آن است که در این فصل برخی اختصارات مربوط به اندازهٔ نماها و زوایای دوربین برای سرعت‌دادن به یادداشت‌برداری معرفی می‌شود. تمرینات پایان فصل نیز کاربردی است.

فصل سوم دربارهٔ اصطلاحات و موضوعات مربوط به فیلم است. «قاب‌ها به‌طور ضمنی ارائه‌کنندهٔ دیدگاهی نسبت به جهان یا شخصیت‌هایی مشخص هستند، حرکت یا ثبات آن‌ها می‌تواند اشاره‌ای به بنیان واقعی دنیایی باشد که شما در قاب تماشا می‌کنید» (همان: ۱۰۸). بدین ترتیب، تحلیل فیلم به عناصر درونی قاب از قبیل میزانسن، ترکیب‌بندی، حرکات و زوایای دوربین، نوع تدوین، صدای فیلم، و حرکات بازیگرها بستگی دارد. این فصل به‌روشنی و کامل این موارد را با تمرین‌هایی در پایان فصل شرح می‌دهد.

فصل چهارم شش رویکرد نوشتن دربارهٔ فیلم را معرفی می‌کند. این شش رویکرد عبارت‌اند از ۱. تاریخ سینما، ۲. سینمای ملی، ۳. سینمای ژانر، ٤. مؤلف‌گرایی، ٥. انواع فرمالیسم، و ٦. ایدئولوژی. دربارهٔ این فصل و محتوای آن در بخش‌های بعد به‌تفصیل سخن خواهیم گفت.

فصل پنجم سبک و ساختار متن را توضیح می‌دهد. «درواقع یک نظریه (thesis) که به شما امکان می‌دهد تا از زاویه‌ای عملی (workable) به فیلم یا فیلم‌ها بنگرید» (همان: ۱۷۲). در این‌جا نیز بر لزوم یک نظریه برای رسیدن به تحلیل فیلم تأکید شده است؛ نظریه‌ای که در ارتباط با رویکردهای گفته‌شده در فصل چهارم است. درادامه مطالب اساسی در نگارش، توصیه‌ها، و پرهیزهای نگارشی از لحن و ساختار جملات تا پاراگراف‌ها برای رسیدن به متن تحلیلی آمده است. تمرینات پایان فصل نیز در همین زمینه است.

فصل ششم پژوهش سینمایی است. «گسترهٔ پژوهش نامتناهی است و از کنترل‌کردن درستی یک روز و تاریخ در تقویم تا بررسی جامع تاریخچهٔ اقتصادی یک فیلم را شامل می‌شود» (همان: ۲۰۳). سپس چگونگی آغاز پژوهش را شرح می‌دهد و این‌که «فرایند پژوهش باید با ذهنی باز و عاری از تعصب و نگاهی دقیق و تیزبین انجام شود» (همان: ۲۰۷). درادامه دست‌مایه‌ها یا منابع پژوهش را بیان می‌کند و منابعی برای دست‌یابی به منابع اولیه

(فیلم‌ها)، سایت‌های اینترنتی، منابع الکترونیک، و نشریات آمده است. در آخر فصل نیز چند تحلیل نمونه و تمریناتی برای تکمیل مطالب گفته‌شده قرار دارد.

فصل هفتم به ساختار پیش‌نویس اختصاص دارد. بایدها و نبایدهای شکلی مقاله براساس دستورالعمل سبک MLA (Modern Language Association) شامل اندازهٔ قطع صفحه، فاصلهٔ خطوط، حاشیهٔ صفحات، نقل‌قول‌ها، شیوهٔ ارجاع‌دهی در متن، و اشاره به منابع در این فصل ارائه می‌شود. البته تمامی دستورالعمل‌ها برای نگارش به زبان انگلیسی و انگلیسی‌زبانان است.

در آخر نیز نویسنده منابع پیش‌نهادی برای مطالعهٔ بیش‌تر را ارائه داده که برخی از آن‌ها به فارسی نیز ترجمه شده است. اصطلاح‌نامه‌ای نیز پس از منابع پیش‌نهادی قرار دارد که تمامی اصطلاحات تخصصی به‌کاررفته در کتاب دربارهٔ سینما را با توضیحی موجز بیان کرده است. واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی و برعکس هم مترجم افزوده که تقدیرشدنی است. فهرست منابع و نمایه هم پایان‌بخش کتاب است.

از مواردی که در دفاع از این کتاب می‌توان گفت جامعیت و توجه به جزئیات نگارشی و شکلی مقالات علمی، ارائهٔ منابع و نشریات اینترنتی به‌روز، و تمرینات کاربردی درراستای اهداف هر فصل است.

٤. نقاط ضعف شکلی

ازنظر نگارشی، ویرایشی، و ترجمه غلط‌های اندکی در متن به‌چشم می‌خورد، اما به‌طور مختصر به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

عنوان کتاب *A Short Guide to Writing About Film* و ترجمهٔ دقیق آن *راهنمای نگارش دربارهٔ فیلم* است، اما در ترجمهٔ مزدا مرادعباسی احتمالاً برای مشتری‌پسندیِ بازارِ کم‌رونق کتاب در ایران واژهٔ «تحلیلی» بدان افزوده شده است. مترجم در صفحهٔ ۵ کتاب خط اول essay film را «فیلمِ تحلیل منظر» ترجمه کرده است که بهتر بود باتوجه‌به رواج اصطلاحِ «فیلم‌مقاله» این عبارت را به‌کار می‌برد. صفحهٔ ۲۵ خط ۱۸ movie review «نقدِ فیلم» ترجمه شده است که بهتر بود «بررسیِ فیلم» ترجمه می‌شد، چراکه واژهٔ review معنای نقد نمی‌دهد و بیش‌تر به‌معنای مرور و خلاصه به‌کار می‌رود. در همین صفحه خط ۲۰ نیز برابر فارسی عبارت critical essay «مقالهٔ تحلیلی» آمده و باتوجه‌به این‌که critical «انتقادی» معنا می‌دهد، عبارت «مقالهٔ انتقادی» برابر بهتری بود. برابرِ انگلیسی مقالهٔ تحلیلی

analytical essay است. پیرو همین ترجمه در صفحهٔ ۲۷ اگر عنوانِ «نقد فیلم» به «بررسیِ فیلم» تغییر یابد، توضیحات ذیل آن نیز مرتبط با عنوان می‌شود: «[نقد فیلم] به‌طور معمول گسترده‌ترین طیف مخاطبان را هدف قرار می‌دهد؛ مردمی که دانش و آگاهی خاصی نسبت به سینما ندارند» (همان: ۲۷) که این توضیح با مفهوم نقد در تضاد است. هم‌چنین در صفحهٔ ۳۱ ذیل عنوان «مقالهٔ تحلیلی» چنین اشتباهی تکرار شده و «مقالهٔ تحلیلی» باید به «مقالهٔ انتقادی» و «نقد فیلم» در سطر اول ذیل همین عنوان به «بررسیِ فیلم» تغییر کند. این اشتباه در ترجمه در واژه‌نامه در صفحات ۲۷۳، ۲۷٤، ۲۷۷، و ۲۷۸ نیز برای این دو عبارت تکرار شده است. در صفحهٔ ۵۱ فیلمِ *His Girl Friday* به «منشی باوفای او» ترجمه شده که البته در ایران به *منشی همه‌کاره* مشهور است. فتاح محمدی در *هنر سینمای* بوردول (David Bordwell) و تامسون (Kristin Thompson) نیز «منشی همه‌کاره» را به‌کار برده است (بوردول ۱۳۸۹: ۳۸٤). صفحهٔ ۱۰٤ سطر ۱۲ «تصویر ۳/۰۹» باید به «تصویر ۳/۰۸» اصلاح شود. صفحهٔ ۱۲۵ سطر دوم «تصاویر ۳,۹ و ۳,۱۰» برای هم‌خوانی با نحوهٔ نمایش اعداد در سایر موارد بهتر است به «تصاویر ۳/۰۹ و ۳/۱۰» تصحیح شوند. در صفحهٔ ۱۵۱ ذیل عنوان «انواعِ فرمالیسم» در سطر اول آمده است: «عنوان فرمالیسم یا ساختارگرایی...» که در متن اصلیِ عبارت «ساختارگرایی» نیامده است. در سطر ۹ ذیل همین عنوان هم عبارت formalistic در متن آمده (Corrigan 2001: 104)، اما در ترجمه «ساختارشناسانه» آمده است که باید فرمالیستی ترجمه می‌شد. در واژه‌نامه‌ها در صفحات ۲۷٤ و ۲۷۷ برابر واژهٔ formalism «ساختارگرایی» نوشته شده است. در بخش بعد چرایی اشتباه‌بودن این ترجمه ذکر خواهد شد. در صفحهٔ ۱۵۳ ذیل عنوان «ایدئولوژی» در سطر ۳ «دیدگاه مان» به «دیدگاه‌مان» تغییر یابد. در همین صفحه و در سطر ۹ همین عنوان «انقلاب سوسیالیست» نوشته شده که باید به «انقلاب سوسیالیستی» اصلاح شود. صفحهٔ ۱٦۰ زیر تصویر ٤/۰۳ سال ساخت فیلم *اِم* را ۱۹۳۸ نوشته که باید به ۱۹۳۱ اصلاح شود. در پانوشت اول صفحهٔ ۱۸۲ برابرواژهٔ «توازی‌ها» paralles آمده که باید به parallels تغییر یابد. صفحهٔ ۱۸۹ سطر ۲۰ «بلند پروازانه» باید به «بلندپروازانه» تغییر کند. صفحهٔ ۲۱۱ پنجمین سایت معرفی شده vidio نوشته شده که باید به video اصلاح شود. در صفحهٔ ۲۱۲ سطر اول ذیل عنوانِ «فیلم‌نامه‌ها» نقطهٔ پایان جمله از قلم افتاده است. صفحهٔ ۲۱۸ نیز در سطر هشتم بهتر بود به‌جای واژهٔ «ژورنال» از نشریه یا مجله استفاده می‌شد. در صفحهٔ ۲٤۷ در سطر سوم از پایان صفحه «تکنیک ساده،نگرش سیاسی» باید به «تکنیک ساده، نگرش سیاسی» تغییر کند. در صفحهٔ ۲۵۲ متن سوم به زبان انگلیسی بین علامت نگارشیِ کاما و واژهٔ پس از آن باید فاصله باشد.

در صفحهٔ ۲۵۳ در متن دوم به زبان انگلیسی فاصلهٔ کاماها با فاصله از واژهٔ پیش از آن و بی‌فاصله با عبارت پس از آن آمده است که باید برعکس شود. صفحهٔ ۲٦۱ در سطر یکی مانده به آخر به زبان انگلیسی، کاما از واژهٔ پیش از خود فاصله دارد و چسبیده به واژهٔ پس از خود است که باید برعکس شود. در صفحهٔ ۲٦۲ در اولین جمله به زبان انگلیسی بین کاما و عبارت پس از آن (modern) فاصله رعایت نشده است. در همین صفحه در سطر چهارم و پنجم ذیل عنوانِ «املا»، ترتیب ترجمهٔ « parallel, separate, subtly, symmetry, prominent [برجسته، توازن، باظرافت، جداگانه، مشابه]» باید به‌صورت «برجسته، تشابه، باظرافت، جداگانه، توازی» اصلاح شود. در صفحهٔ ۲۷۲ سطر ۲۰، vice-over باید به voice-over تغییر کند. همین اصلاح در واژه‌نامه در صفحات ۲۷۵ و ۲۷۷ نیز اعمال شود.

۵. نقاط ضعف محتوایی

در فصل نخست می‌خوانیم: «درک و لذت ما از تجربهٔ یک روی‌داد محصول آگاهی نقادانه‌ای است که بحث ما آن را تعریف و تبیین می‌کند» (کوریگان ۱۳۹٤: ۱۷). این جمله‌ای کلیدی برای ورود به بحث تحلیل فیلم است، بدین معنا که شناخت‌های ما از پدیده‌های فیلمی و طبقه‌بندی آن‌ها به شناختی منجر می‌شود که براساس رویکردهای نظری تحلیل فیلم، نوعی از برخورد با فیلم را برای ما بر دیگر مواجهه‌ها پررنگ می‌کند. شناخت اساس حرکت به‌سوی تحلیل است و ملاک «نقادی» داشتن نظریه یا رویکرد تحلیلی. بر این اساس، قلب تپندهٔ کتاب، که *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* است، سوای قواعد نگارشی و نحوی که در کتاب به‌خوبی بیان شده، بیان دقیق رویکردهای تحلیلی است. درادامه رویکردهای تحلیلی گفته‌شده در کتاب را نقد می‌کنیم.

٦. فرمالیسم

«اندیشهٔ شکلوفسکی (Victor Shklovsky) هم نقطهٔ آغازِ فرمالیسم روسی است و هم خاستگاه تعارض درونی آن. خواهیم دید که چگونه انسجامِ نظریهٔ ادبی بدون همکاریِ اولیهٔ شکلوفسکی غیرممکن بود...» (Jameson 1972: 48). پس ارزیابی رویکرد فرمالیستی را از شکلوفسکی می‌آغازیم.

برچسب فرمالیسم که دراصل مخالفان OPOYAZ (Общество изучения Поэтического Языка: Society for the Study of Poetic) ابداع کردند، صرفاً

> اختصارنویسیِ ساده‌ای است برای دسته‌ای از کارها که تحلیل فرمِ هنری به‌جای ایدئولوژی را شامل می‌شود (مفهومی (concept) که به‌عنوان زیررشته شامل می‌شود عموماً محتوا (content) می‌نامند) (Berlina 2016: 12).

شکلوفسکی در جوابیهٔ تروتسکی (Leon Trotsky) می‌نویسد: «محتوا پدیده‌ای معناشناختی (semantic) از فرم است. ایده‌های درونِ یک متن مصالح و رابطهٔ بین آن‌ها فرم است» (ibid.: 19). فرمالیسم درپیِ بررسی اجزایِ سازندهٔ اثر است. «فرمالیست‌ها با ناچیزشمردن وجوه بازنمایانه و بیان‌گرایانهٔ متون بر وجوه مستقل و خودبیان‌گریِ آن‌ها متمرکز شدند» (استم ۱۳۸۹: ٦٦). در این زمینه، شکلوفسکی سه مفهوم اساسی را بیان می‌کند:

- نخست، میان شعر و نثر تمایز قائل می‌شود. او نثر را فاقد ایجاز و هدف نثر را فهمِ آسان می‌داند؛ درصورتی‌که شعر ایجاز دارد و مخاطبِ شعر را با تجربه‌ای جدید به مبارزه می‌طلبد (Berlina 2016: 23)؛
- دوم، او میان داستان (fabula) و طرح (syuzhet) تمایز قائل می‌شود. داستان چیزی است که در متن رخ می‌دهد. طرح یک ساخت (construction) است که با استفاده از حوادث، شخصیت‌ها، و مناظر با زمانِ فشرده (shrinks time)، زمانِ بسط‌یافته (extends time)، یا زمانِ متغیر (shifts time) پدیده‌ای می‌آفریند که نویسنده خواهانِ آن است (ibid.: 24)؛
- سوم و مهم‌ترین کار شکلوفسکی مفهوم آشنایی‌زدایی (defamiliarization) است. یعنی غریب نشان‌دادنِ صحنه‌های آشنا به قسمی که تجربه‌ای جدید به‌نظر آیند (ibid.).

بر همین اساس، از نظر فرمالیست‌ها «هنر عمدتاً روندی است که طی آن ادراک و نه مقصود یا چهارچوب اثر هنری تضعیف یا قطع می‌شود» (هیل و گیبسون ۱۳۸۸: ۱۲۳)؛ یعنی در زمان مواجهه با اثر هنری، مخاطب با اَشکال متفاوت و تازه‌ای روبه‌رو می‌شود که تاکنون برایش بیگانه بوده است و برای درک آن‌ها به تلاش نیاز دارد. به گفتهٔ شکلوفسکی: «آشنایی‌زدایی دو کارکرد دارد: مجبورکردن خواننده [مخاطب] به راه‌های جدیدی برای دیدنِ اشیا و هم‌چنین نوعی از ضدِجنبش (counter-movement) برای هدایت‌کردن ادراک به سمتِ بیگانه‌سازی و پیچیده‌سازی فرم است» (ibid.: 54). رویکرد فرمالیستی درپی نقد خودِ اثر و عناصر درونی آن است. همان‌گونه‌که «لویی یلمسلف (Louis Hjelmslev) شکل را مجموعهٔ مناسباتی دانسته است که نظام نشانه‌ها را می‌سازند و تعریف می‌کنند» (احمدی ۱۳۸۸: ۱۸۸).

پس از بیان رویکرد ساختارگرایی و تمایزش با فرمالیسم، دربارهٔ رویکرد ارائه‌شده در کتاب و ترجمه، که این‌دو را هم‌سنگ انگاشته است، بیش‌تر خواهیم گفت.

۷. ساختارگرایی

«یکی از اصولِ مرکزیِ ساختارگرایی این است که باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعات بررسی کنیم» (Wiseman 2007: 102). در این‌جا نیز مانند جملهٔ نقل‌شده از شکلوفسکی به روابط اهمیت داده می‌شود. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگیِ دکارتی (Cartesian dualism) غلبه کند» (ibid.: 47). اما باتوجه‌به منشأ آغازِ کارِ ساختارگرایان، یعنی کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure)، ردپای این دوگانه‌ها در نظریات آن‌ها به‌چشم می‌آید. «دو اصطلاح دال و مدلول این حُسن را دارند که نشان می‌دهند این دو اصطلاح به‌دلیل تقابل با یک‌دیگر جدا از هم و درعین‌حال از کلی که این دو بخش‌هایی از آن‌اند [نشانه] تفاوت دارند» (مهرگان ۱۳۹۲: ۵۵–۵۶). از ساختارگرایان بزرگ می‌توان لوی استراوس (Claude Levi-Strauss) را نام برد که «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهندهٔ نظام‌های واجی است، به حوزهٔ فرهنگ انسانی به‌طور عام گسترش داد» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰). او انسان‌شناس بود و روابط خویشاوندی و مناسبات قبیله‌ای را برمبنای ساختارگرایی تحلیل کرد. «لوی استراوس اعتقاد دارد که ساختارهای آشکار در واقعیتِ اجتماعی بازتاب ساختارهای ناخودآگاه مغزند که در کارکردهای زیستیِ مغز ریشه دارند» (Wiseman 2007: 46).

دیگر چهرهٔ سرشناس ساختارگرایی آلتوسر (Louis Althusser) است که منتها از منظری دیگر ساختارگرایی را بررسی می‌کند. «فلسفه فقط استدلال‌هایی را که تعارض بنیادینِ خود را به‌صورت مقولات (categories) ظاهر می‌سازند، تکرار و نشخوار می‌کند» (Althusser 1971: 57). آلتوسر این تعارض بنیادین که در فلسفهٔ غرب وجود داشته و لوی استراوس نیز درپیِ رهاشدن از آن بود، یعنی «... زوج مفهومیِ بنیادینِ ماده/ روح ...» (ibid.)، را به تعارض طبقاتی تبدیل می‌کند که اساس تقابل دوگانهٔ نظریهٔ اوست. تعارض میان طبقات حاکم و تحت ستم. او هم به روابط میان این دوگانه‌ها به‌منزلهٔ کل می‌نگرد:

> ... مثلاً از شرایط اقتصادی مردم شروع کنیم که زیربنا و موضوع کلِ فرایند اجتماعی تولید را تشکیل می‌دهد. هرچند ملاحظات دقیق‌تر نشان می‌دهد که این شیوه غلط است. مردم یک انتزاع است، چنان‌چه طبقات تشکیل‌دهندهٔ آن را در نظر نگیریم و این

طبقات به‌نوبهٔ خود مفاهیمی تهی باقی خواهند ماند اگر ندانیم که به چه عواملی وابسته‌اند؛ مثلاً کارِ مبتنی‌بر دست‌مزد، سرمایه، و غیره» (هارلند ۱۳۸۸: ۱۳۶–۱۳۷).

او نیز جزئیات را برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر بررسی می‌کند. بر این اساس، ساختارگرایی درپی یافتن زوج مفهومی است که براثر رابطهٔ آن دو کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم در اصل تمایزی‌اند و براساس روابط متقابل با دیگر اجزای نظام تعریف می‌شوند» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰).

پس از بررسی اجمالی فرمالیسم و ساختارگرایی، نقاط اشتراک و اختلاف آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

۸. فرمالیسم و ساختارگرایی؛ نقاط اشتراک و اختلاف

«ارتباط ساختارگرایی فرانسوی با فرمالیسم روسی کم‌تر از نسبت برادرزاده به عمو، به‌تعبیر شکلوفسکی، بلکه هم‌چون [رابطهٔ] عمه‌زاده در یک نظام خویشاوندیِ درون‌همسری (endogamous) است» (Jameson 1972: 101). هرچند به‌تعبیر جیمسون (Fredric Jameson) نقطهٔ عزیمت هردو رویکرد نظریات سوسور است: «... تمایزِ بنیادین میان نظام زبانی (langue) و گفتار (parole) (و البته از تمایز میان هم‌زمانی (synchrony) و درزمانی (diachrony) که در پشت آن است) ولی آن‌ها این [مطلب] را به روش‌های گوناگون به‌کار می‌برند» (.ibid). درادامه، تمایزی که جیمسون میان این دو رویکرد برمی‌شمارد و نقاطِ افتراق شکلوفسکی را بررسی بیان می‌کنیم.

فرمالیست‌ها به اثرِ هنریِ منفرد (یا گفتار) سوایِ پس‌زمینهٔ نظامِ ادبیات به‌منزلهٔ کل (یا نظامِ زبانی) توجه می‌کنند، درحالی‌که ساختارگرایان با مرتبط‌دانستنِ واحدِ منفرد به نظامِ زبانی به‌منزلهٔ مفصل‌بندیِ جزئی‌ای (partial articulation) از آن، کلِ نظامِ نشانه‌ای را توصیف می‌کنند (.ibid). تفاوت این دو رویکرد در نگاه کل‌نگر ساختارگرایی به فرمالیسم است. شکلوفسکی نیز اذعان می‌دارد: «یک اثرِ ادبی فرمی ناب است، نه یک شیء، نه یک ماده بلکه ارتباط میان مواد است» (Wiseman 2007: 97)، اما ارتباط میان اجزای درونی اثر و نحوهٔ کنارهم قرارگرفتن آن‌ها.

۹. نقد رویکرد فرمالیستی عرضه‌شده در کتاب

حال پس از بررسی رویکردهای فرمالیستی و ساختارگرایی آن را در کتاب کوریگان نقد می‌کنیم. در صفحهٔ ۱۳۷ کتاب آمده است: «[در رویکرد فرمالیستی (ساختارگرایانه)]

نویسنده به‌طور کامل از رویکرد مؤلف‌گرا استفاده می‌کند که براساس این اعتقاد استوار است که فیلم‌ها می‌توانند با سبک فیلم‌ساز ارتباط داشته باشند» و در صفحهٔ ۱۵۱ می‌گوید: «عنوان فرمالیسم یا ساختارگرایی، اغلب به‌گونه‌ای از تحلیل فیلم اشاره دارد که در ارتباط با چگونگی نظم و سامان‌یافتن عناصر ذکرشده در فصل سوم (مثل روایت یا میزانسن) به روش‌هایی ویژه در یک فیلم است». عبارت نخست با عبارت گفته‌شده در صفحهٔ ۱۵۱ تناقض دارد. با توضیحات گفته‌شده، معناکردن فرمالیسم به ساختارگرایی کاری نادرست است، زیرا هرچند وجوه اشتراکی داشته باشند، اما تاریخ و جغرافیای پیدایش، دغدغه‌ها، و تحلیل‌های متفاوتی در مقایسه با یک‌دیگر دارند.

نویسنده در صفحهٔ ۱۳۷ وقتی می‌گوید فرمالیسم «به‌طور کامل از رویکرد مؤلف‌گرا استفاده می‌کند» به چه دلیل این سخن را می‌گوید؟

«در اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت، جنبشی که نگرهٔ مؤلف نام گرفت، نظریه و نقد فیلم را به احاطهٔ خود درآورد». نظریهٔ مؤلف در فرانسه زاده شد و براساس نظر سلطانی فرمالیسم در شوروی زاده شد، از آن‌جا به پراگ رفت، و بعدتر به کپنهاگ (سلطانی ۱۳۹۲: ۲۹). حتی از منظر تحلیل با یک‌دیگر متفاوت‌اند. دربارهٔ فرمالیسم بحث شد، اما «نگرهٔ مؤلف اصرار داشت که کارگردان‌های فی‌نفسه قوی درطی سال‌ها و حتی با کار در استودیوهای هالیوود به سبک و شخصیت قابل‌تشخیصی دست یافته‌اند که به نمایش خواهند گذاشت» (استم ۱۳۸۹: ۱۰۸). منظر تحلیل این دو رویکرد نیز با یک‌دیگر متفاوت است و در کتاب رویکردی با عنوان مؤلف‌گرایی نیز آمده است. این اشتباهی در ارائهٔ رویکردهای گفته‌شده در کتاب است.

۱۰. ایدئولوژی

یکی دیگر از رویکردهای گفته‌شده در کتاب مبحث ایدئولوژی است. در صفحهٔ ۱۵۳ کتاب می‌خوانیم: «از یک منظر، ایدئولوژی شیوه‌ای گسترده‌تر و دقیق‌تر برای صحبت دربارهٔ سیاست است؛ حداقل اگر تعریف ما از سیاست، آن دسته نظریات و عقایدی باشد که زندگی و دیدگاه‌مان نسبت به جهان را برپایهٔ آن‌ها بنا می‌نهیم». درادامه افزونه‌ای از مترجم درون قلاب آمده: «و نه سیاست به معنای عملکرد دولت‌ها در مقابل یک‌دیگر». منبع نویسنده برای تعریف ایدئولوژی چیست؟ و مترجم چرا عملکرد دولت‌ها را از «نظریات و عقایدی که زندگی و دیدگاه‌مان نسبت به جهان را برپایهٔ آن‌ها بنا می‌نهیم» جدا می‌کند؟ دلیل تمایز او میان این دو چیست؟

«بازتولید امری اساسی در تداوم چرخهٔ تولید است. در یک نظام اجتماعی هم‌راه با تولید اگر شرایط تولید (conditions of production) نیز بازتولید نشود، آن نظام اجتماعی دوام نخواهد آورد» (Althusser 1971: 127). جامعه برای تداوم خود به بازتولید نیروی کار نیاز دارد. بازتولیدی که تداوم و تکامل اجتماعی‌اش را تضمین کند و این جز از طریق آموزش و انتقال آموزه‌ها به افراد انسانیِ عضو آن جامعه میسر نیست. بازتولید نیروی کار، که افراد انسانی را دربرمی‌گیرد، امری است که او را به ادامهٔ کار ترغیب می‌کند و درحکم تضمینی برای ادامهٔ کار است. هر عضو یک جامعه درازای خدمات و کاری که انجام می‌دهد نیازمند قدردانی از زحماتش است. این قدردانی دربارهٔ نیازهای مادی از طریق پرداخت دست‌مزد است، اما منزلت و جایگاهی که فرد در جامعه دارد یا به او داده می‌شود، بازتولید اجتماعی این نیروی کار است و این همان نیرویی است که جامعه به‌کار می‌بندد تا نیروهای تولیدی خود را بازتولید کند و آن‌گاه تداوم و تکاملش را میسر کند. جامعه از طریق ایدئولوژی و سازمان‌دهی رضایت افراد در جامعه با نام هژمونی چنین بازتولیدی را ممکن می کند. «هر ایدئولوژی با فراخواندن (interpellation) افراد عینی (concrete individuals) و از طریق کارکرد مقولهٔ سوژه [شخص] (subject)، آنان را به سوژه‌های [اشخاص] عینی (concrete subjects) تبدیل می‌کند» (ibid.: 173). فراخواندن مانند نامیدن یا صدازدن یک فرد عمل می‌کند. به این معنا که با نامیدن یا برچسب‌زدن عنوانی به یک فرد او از تمام نقش‌های دیگرش در جامعه مبرا شود و فقط در نقشی که اکنون نامیده می‌شود، به‌کار آید. «استیضاح [فراخواندن]، ساختارها و فعالیت‌های اجتماعی‌ای را برمی‌انگیزاند که فرد را گرامی داشته است، از هویت اجتماعی برخوردارش می‌کند، و او را به‌مثابهٔ سوژه‌ای شکل می‌دهد که بدون تأمل نقشش در نظام روابط تولید را می‌پذیرد» (استم ۱۳۸۹: ۱۶۳). بازتولید نیروی کار یعنی بازتولید تمام روابطی که فرد را در جایگاه اجتماعی‌اش راضی نگه می‌دارد. برای رسیدن به چنین هدفی جامعه و تمام سازوکارهای تکاملی آن به یک نوع تعریف از جهان و روابط علّی و معلولی وجودِ جامعه دست می‌زند و برای جلب رضایت افراد تلاش می‌کند. این جلب‌رضایت همان تعریف هژمونی است که گرامشی (Antonio Gramsci) آن را مطرح کرده است: «سازمان‌دهی رضایت، فرایندی که طی آن آگاهی‌های فرمان‌بردار بدون توسل به خشونت یا اجبار ساخته می‌شوند» (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۹۲: ٦٥). اما این احساس رضایت باید در افراد ایجاد شود.

بااین‌حال، بخش وسیعی از بازتولید را دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت و از طریق قهرآمیز اعمال می‌کنند.

دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت [عبارت‌اند از]: مذهبی، آموزشی، خانواده، حقوقی، سیاسی (نظام سیاسی و احزاب مختلف)، فرهنگی (ادبیات، هنرهای زیبا، ورزش، و غیره)، و خبری (مطبوعات، رادیو، تلویزیون، و غیره).

۱. درحالی‌که یک دستگاه (سرکوبی) دولت وجود دارد، دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت متعددند.

۲. دستگاه (سرکوبی) دولت متحداً و کلاً به بخش عمومی تعلق دارد، درحالی‌که قسمت اعظم دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت با پراکندگی ظاهری‌شان به بخش خصوصی مربوط می‌شوند (ibid.: 143-144).

باتوجه‌به تعریف ایدئولوژی و نحوهٔ کارکردش و این‌که «آن‌چه انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند، شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه بیش از هرچیز رابطهٔ آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود» (ibid.: 164). ایدئولوژی سازوکاری است که روابط علّی و معلولیِ وجودی را به‌منزلهٔ امور بدیهی در نظر افراد جامعه درمی‌آورد.

کتاب تعریفی مشخص دربارهٔ ایدئولوژی نمی‌دهد و وقتی دربارهٔ «سیاست و نظریات و عقایدی که با آن‌ها دیدگاه‌مان نسبت به جهان را بنا می‌نهیم» سخن می‌گوید، مبنایی مشخص برای این گفته عرضه نمی‌کند. زمانی‌که مترجم افزونه‌ای مبنی‌بر جداکردن سیاستِ مدنظر نویسنده از عملکرد دولت‌ها بر این جمله می‌افزاید، این مطلب را نادیده می‌گیرد:

جهان‌بینی‌ها (world outlooks) در قلمرو نظریه (علوم + ایدئولوژی‌های نظری که دانش و دانشمندان را دربرمی‌گیرد) ازطریق فلسفه بازنمایی می‌شوند. فلسفه نمایندهٔ مبارزهٔ طبقاتی در قلمرو نظریه است. بدین دلیل فلسفه مبارزه است (کانت می‌گفت جنگ) و اساساً مبارزهٔ سیاسی: نبرد طبقاتی (ibid.: 18).

به این دلیل نمی‌توان سیاست را از زندگی روزمره و عملکرد دولت‌ها جدا کرد.

پس از این معرفی از ایدئولوژی و سیاست، در صفحهٔ ۱۵۵ کتاب آمده است: «فیلم‌هایی که تماشا می‌کنید انتقال‌دهندهٔ ارزش‌های اجتماعی هستند. چه مخالف ارزش‌های بیان‌شده در یک فیلم خاص باشیم و چه موافق، یک منتقد با رویکرد ایدئولوژیک، معتقد است که این آثار نمایان‌گر دیدگاه‌هایی پاک و معصومانه از جهان نیستند...». این تعبیر به گفته‌های این مقاله دربارهٔ ایدئولوژی نزدیک است، اما تعریفی دقیق نیست که بتوان براساس آن تحلیلی مبتنی‌بر این رویکرد نوشت.

۱۱. نمای نزدیک

پس از بررسی رویکردهای تحلیلی کتاب، لازم است نکتهٔ دیگری در کتاب را نیز بررسی کنیم. در صفحهٔ ۵۸ سطر ۲۰ نوشته شده است: «cu (close-up) چاقو»، سطر ۲۱ نوشته شده «cu دریچهٔ تخلیهٔ آب» و در صفحهٔ ۵۹ زیر تصویر ۲/۰۱ نوشته شده «cu گام‌های محکم». «[نمای] اینسرت (insert) بخشِ جداشده و خودکفایی (Self-contained) از یک صحنهٔ بلندتر است. ... اینسرتِ تأکیدی (Emphasis insert): اینسرت‌های تأکیدی معمولاً مربوط به کنشِ اصلی هستندT ولی نه به‌طور کامل ضروری برای آن» (Blain 2012: 25-26). همان‌طورکه در صفحهٔ ۵۷ آمده است: «کلوزآپ (نمای نزدیک، نمایی که مثلاً فقط سرِ شخصیت را نشان می‌دهد.)» و هم‌چنین «[نمای] کلوزآپ معمولاً از بالای سر تا جایی حدود جیبِ پیراهن [سینه] می‌تواند باشد» (ibid.: 21)، پس بهتر می‌بود تصاویر بسته از اعضای بدن یا اشیا با عنوان نمای اینسرت بیان می‌شد.

۱۲. نتیجه‌گیری

راهنمای نگارش تحلیل فیلم چگونگی تحلیلِ فیلم برمبنای شش رویکرد تحلیلی ارائه‌شده در کتاب را تشریح می‌کند. اثر در توضیح قواعد نگارشی، شکلی، و ساختاری مقاله موفق عمل می‌کند، اما اساس تحلیلِ فیلم شناخت دقیق از رویکردهای تحلیلی است. کتاب برای نمونه شش رویکرد تحلیلی را برشمرده است و می‌شد از رویکردهایی هم‌چون نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، جنسیت و فمینیسم، جامعه‌شناسی، و مطالعات فرهنگی هم یادی کرد، اما در ارائهٔ تصویرِ روشن از رویکردهای برشمرده ناتوان است.

معرفی رویکرد فرمالیسم و خلط مفهومیِ آن با ساختارگرایی و مؤلف‌گرایی به‌لحاظِ علمی به کتاب ضربه می‌زند. این طرز تلقی نادرست دربارهٔ رویکرد مبتنی‌بر نقد ایدئولوژی نیز صادق است. امرِ سیاسی و عملکرد دولت‌ها با نوعِ نگاه و جهان‌بینیِ افراد در ساختنِ دنیایشان نیز از دیگر اشتباهات کتاب است که در بخش قبل تلاش شد نادرستی نظرِ کوریگان نشان داده شود.

مفهوم ایدئولوژی به‌گونه‌ای در کتاب تصویر شده است که گویی هیچ پیوندی به خاستگاهِ نظری‌اش ندارد. نقد ایدئولوژیک در تلاش است امورِ بدیهی‌شده درنزد مخاطبان را از بدیهی‌انگاشته‌شدن بازدارد. رویکردی تحلیلی که برای نشان‌دادنِ امور پنهانِ سلطه و اِعمالِ قدرت در تلاش است، در بازنماییِ کتاب به‌صورتی ایدئولوژیک تصویر شده است.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: مرکز.

استم، رابرت (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، گروه مترجمان، به‌کوشش احسان نوروزی، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۹)، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مرکز.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۲)، *قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نشر نی.

کوریگان، تیموتی (۱۳۹٤)، *راهنمای نگارش تحلیل فیلم*، ترجمهٔ مزدا مرادعباسی، تهران: مرکز.

مهرگان، آروین (۱۳۹۲)، *فلسفهٔ نشانه‌شناسی*، اصفهان: فردا.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *ابرساخت‌گرایی: فلسفهٔ ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: سورهٔ مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

هیل، جان و پاملا چرچ گیبسون (۱۳۸۸)، *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*، ترجمهٔ علی عامری مهابادی، تهران: سورهٔ مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۹۲)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.

Berlina, Alexandra (2017), *Victor Shklovsky, a Reader*, Bloomsbury and the Diana Logo are Trademarks of Bloomsbury.

Brown, Blain (2012), *Cinematography, Theory and Practice; Image Making for Cinematographers and Directors*, Elsevier Inc. Publishing Plc.

Corrigan, Timothy (2001), *A Short Guide to Writing about Film*, Longman.

Jameson, Fredric (1972), *A Prison-House of Language, a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press.

Wiseman, Boris (2007), *Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press.