روش‌یابی پژوهش در تئوری‌های جدید فیلم

مسعود اوحدی

فصلنامه هنر
شماره ۷۸

کلید واژگان:
پژوهش، تئوری‌های جدید، پرسش‌ها، مقاله‌های پژوهشی، پسا-ساختارگرایی، نظریه‌پردازی در سطح میانه، رسانه، شبکه (تئوری)، نگرش چند رشته‌ای، مطالعات فرهنگی و...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

قلمرو پیوسته در حال تغییر پژوهش‌های تئوریک سینما، در زمره آن حیطه از پژوهش‌های زیبایی‌شناختی است که گستره آن را عمدتاً مقاله‌های پژوهشی نشریه‌های تخصصی یا کتاب‌های مجموعه مقالات معین می‌کند. این مقاله‌ها که منابعی غنی برای دستیابی پژوهشگران به نظریه‌های کلیدی در پژوهش‌های تئوریک سینماست، از دهه ۱۹۷۰ تاکنون عمده‌ترین مراجع کتابخانه‌ای در مطالعات سینمایی بوده‌اند؛ آن چنان که می‌توان این مقالات را مرور سرتاسری تئوری در طول تمامی «سده سینما» نامید.

مسلم است که اکنون هیچ مجموعه، گلچین، یاکتاب پژوهشی نمی‌تواند حق مطلب را در مورد حیطه متنوع و متعددی همچون «تئوری فیلم» ادا کند. هیچ حیطه‌ای که حاوی چنین طیف

وسیعی از رهیافت‌های پژوهشی همچون نظریه مولف، نشانه‌شناسی، روانکاوی، نظریه دریافت متن، فمینیسم، نظریه‌شناختی، نئوفرمالیسم، نشانه - کاربردشناسی، نظریه پسا- استعماری... باشد، نمی‌تواند در چهارچوب محدودی مثل تنها یک کتاب یا گلچین پوشش داده شود. هرگونه بررسی پژوهشی درباره تئوری‌های فیلم (به عنوان یک موضوع کلی) تنها می‌تواند در شکل آرمانی برخی از سر رشته‌های اصلی تئوری فیلم در چند دهه گذشته را پی‌جویی کند.

روش عملی

با توجه به این‌که هدف ما بررسی تئوری‌های جدید فیلم است، مدیریت پژوهش در این زمینه از اهمیتی ویژه برخوردار است. مشخص است که باید مبدأ زمانی خاصی را تعیین کرد تا این تکلیف قابل کنترل و اداره باشد. از همین روی، نخستین تصمیم ما، گذر از دوره معروف به «تئوری کلاسیک فیلم» ، یعنی پشت سر گذاشتن آن دسته از تئوری‌هایی است که به دوران قبل از پدیداری ساختارگرایی (استراکچرالیسم) در دهه ۱۹۶۰ تعلق دارند. البته در مقدمه برخی از سرفصل‌ها می‌توان مروری بر مسائل مبنایی داشت. ضمناً برای احتراز از تکرار آنچه در پژوهش‌های مشابه آمده است، از کنار بسیاری از متن‌های عمدتاً گردآوری شده از میان منابع مطالعاتی نشانه‌شناسی و روانکاوی سینما، یعنی دوره‌ها یا فازهای نشانه‌شناختی تئوری فیلم نیز می‌گذریم. در عین حال پژوهش‌ها، اگرچه نه کاملاً فراگیر، باید ارائه‌گر سبک‌ها و ژانرهای گوناگون تئوری‌پردازی مربوط به سینما بوده و تأکید بر دوره اواخر سال‌های دهه ۱۹۷۰ تا زمان حال را مد نظر داشته باشند.

پرسش‌یابی پژوهش

به جای آنکه در قالب «مکاتب» و «طرفداران مکاتب» به تئوری فیلم بنگریم، شایسته است که پیگیر جریان‌ها و گرایش‌های متنوع در قالب «پرسش‌ها» و نکات «مسئله‌ساز و بحث‌انگیز[۱]» که سمت و سوی معینی دارند باشیم:

- سینما چیست؟

- چه چیزی سینما را از هنرهای مجاورش متمایز می‌کند؟

- آیا فیلم‌ساز را می‌توان با مؤلف مقایسه کرد؟
- دستگاه[۲] (کار) سینما چیست؟
- آیا سینما ذاتاً برخی از انواع محتوا یا الگوهای بنایی را ترجیح می‌دهد؟
- واقع‌گرایی چیست؟
- چه بدیل‌هایی در برابر واقع‌گرایی وجود دارد؟
- ژانر در سینما چگونه عمل می‌کند؟
- پارامترهای سبک سینمایی (فیلمیک) چیست؟
- تماشاگر فیلم چه می‌خواهد؟

تماشاگران چگونه روایت فیلم را درک می‌کنند یا با شخصیت‌های آن همذات‌پنداری می‌کنند؟ تماشاگران چگونه به لحاظ تمایلات یا خواسته‌هایشان از یکدیگر متمایز می‌شوند؟ الگوها یا وجوه روایت در سینما کدامند؟ سینما چگونه نژادگرا، جنسیت‌گرا و... می‌شود؟

این دل‌مشغولی روش‌شناختی برای پرسش به جای پاسخ، جای کافی برای رهیافتی بیشتر وحدت‌گرا باز می‌گذارد. مکاتب مختلف را می‌توان به مثابه پاسخ به یک پرسش (مشترک) نگریست، حتی هنگامی که مکاتب به هیچ‌وجه آشکار پاسخگوی یکدیگر نباشند، بنابراین، روانکاوی، نظریه دریافت (متن)، نظریه‌شناختی، نشانه - کاربردشناسی، نظریه نژاد و فمینیسم همه بر یک پرسش مشترک تأکید دارند و آن اینکه، تماشاگر چه می‌خواهد؟

هدف پژوهشگر در اینجا ایجاد تسهیلات لازم برای گفت‌وگوهای چند جانبه بین نظریه‌پردازان و مکاتب است؛ نظریه‌پردازان و مکاتبی که یا از یکدیگر غافل‌اند و یا مغرضانه به یکدیگر می‌نگرند. رهیافت ما به عنوان پژوهشگرانی که قصد سرپوش گذاشتن بر اختلافات را نداشته و در عین حال نمی‌خواهند نظریه‌پردازان را در مقابله خصمانه پایان‌ناپذیر و بی‌حاصل قرار دهند، معطوف بر این تلاش خواهد بود که درهای تئوری را به روی تعامل منطقی و حتی «آشتی» بین «طوایف» ظاهراً ستیزه‌گر در قلمرو نظریه‌ها بگشاییم.

از این دیدگاه، «حقیقت» تئوریکی اختصاصاً در یک اردوگاه اندیشگی قرار ندارد؛ حقیقت مورد نظر ما پدیده‌ای امکانی و حاصل استنتاجی در «میانه» یک گفت و شنود چند صدایی

است. این مسئله به‌ویژه در زمینه‌ای همچون تئوری فیلم مصداق دارد؛ زمینه‌ای که در آن تئوری‌پردازان از ورای صافی یا شبکه فرهنگی، ایدئولوژیکی و شخصی خود به فیلم نگاه می‌کنند و زمینه‌ای که در آن تنها به پرسش‌های کاملاً تکنیکی می‌توان به طور قاطع پاسخ داد. بنابراین، پروژه پژوهشگر در آن واحد حاوی مقابله و هم‌خوانی گفتمان‌ها و صداهای متنوع است و از دو آفت پژوهشی، یعنی جزم‌گرایی (که عدم توافق را برنمی‌یابد و در نتیجه گفت‌وگو را غیرممکن می‌کند) و نسبی‌گرایی (که همه آرا و عقاید را در بر می‌گیرد و در نتیجه گفت‌وگو را بی‌فایده و بی‌معنی می‌سازد) اجتناب می‌ورزد.

از لحاظ گردآوری مواد پژوهش، هرگونه بررسی پرسپکتیوی از تئوری‌های جدید فیلم نوعی کولاژ چند وجهی از شبکه‌های تئوریکی خواهد بود، چنان که هر شبکه سهمی از روشنگری خود را به همراه می‌آورد. همه تئوری‌ها به عنوان محصولات یک فرهنگ خاص و عوامل استدلال قیاسی در نظر گرفته شده و در بردارنده یک «دیدگاه» در زمان و مکان‌اند؛ دیدگاهی که هم متضمن بینش و هم متضمن نابینایی است. آنچه در مرکز میدان دید تئوری‌ها قرار گرفته ممکن است بتواند روشن و واضح جلوه کند و آنچه که در حاشیه این میدان قرار گرفته ناواضح و کدر بنماید، که از اینجا می‌توان به نیاز برای «مشاهده افزوده» دیگر شبکه‌های تئوریکی پی برد. مسلم است که شبکه‌های مختلف لزوماً مکمل یکدیگر بوده و نیاز به تکمیل متقابل دارند. با آنکه بعضی چنین استدلال می‌کنند که تئوری فیلم را می‌توان بدون توسل به زبان‌شناسی یا روانکاوی یا نظریه انتقادی نژادی بررسی و یا عنوان کرد، اما طبیعی است که هر پژوهشگری مراجعه به این حوزه‌ها را بر چشم‌پوشی از آنها ترجیح می‌دهد. به عنوان مثال، گزینش ناچارانه بین شناخت‌گرایی یا روانکاوی، بین عقلانیت یا نفی عقل جایی برای شیوه‌هایی که طی آنها عقلانی و غیرعقلانی و صریح و ضمنی به دو حوزه تئوری فیلم و تماشاگری فیلم رخنه می‌کنند، باقی نمی‌گذارد. واقعیت این است که هر دو نظریه شناخت‌گرایی و روانکاوی می‌تواند بر ابعاد مشخصی از تجربه سینمایی پرتو روشنگرانه بیفکند.

پژوهش مورد نظر ما، در عین حال، با توجه به نگرش تازه‌ای که به طور کلی به تئوری فیلم دارد، سعی می‌کند تمامی آنچه را که به عنوان تئوری می‌شناسیم بازاندیشی کند. در این راه، آن دسته از مقاله‌های تئوریک که درکی دقیق، اساسی، کلی و غیربسته از رسانه فیلم به طور اخص و رسانه‌های دیداری - شنیداری به طور اعم ارائه می‌کنند، کمک مؤثری خواهد بود. به

طور کلی نباید تحلیل‌های متنی را در پژوهش جای داد، مگر آنکه این تحلیل‌ها به هدف تئوریکی یا متدلوژیکی بزرگتری نظر داشته باشند. به عبارت دیگر، مگر آنکه این تحلیل‌ها به منظور ساختن، اثبات کردن، کامل کردن، یا به زیر پرسش بردن یک تئوری مطرح شوند، نه صرفاً برای مثال آوردن یا توضیح اضافی.

با آنکه، چنان که اشاره شد، دوره‌های پیش‌تر تئوری فیلم و حتی پژوهش‌های کلاسیک روانکاوانه و نشانه‌شناختی معمولاً از حوزه کار پژوهش در تئوری‌های جدید فیلم بیرون است. لزوم مراجعه به مقاله‌های کلیدی همچون «سینمای روایی و لذت بصری» اثر لورا مالوی[۳] و «دال تخیلی» اثر کریستین متز[۴] قطعی به نظر می‌آید. علاوه بر این، کمتر پژوهش، یا هیچ پژوهشی در زمینه تئوری‌های جدید فیلم نیست که بتواند به حوزه‌های بسیار مطرحی همچون «مطالعات فرهنگی»، «فرهنگ تصویری» و «نظریه پسا- استعماری» بی‌توجه باشد.

طراحی پژوهش

شالوده پژوهش ما یک ساختاربندی تاریخی خواهد بود که گاه آشکار و گاه نه چندان آشکار ارائه می‌شود. کار «پیشگفتار» در این پژوهش مروری تاریخی بر بحثی حاوی پرسش‌های مشخص است. این پیشگفتار لزوماً به معرفی خود متن نمی‌پردازد، بلکه در کنار متن به طراحی پس- زمینه‌ای مفید می‌پردازد که پرسش‌ها از آنجا سرچشمه می‌گیرند. در سال‌های دهه ۱۹۷۰ بسیاری از تئوری‌های فیلم در بردارنده توسل‌های ستایش‌آمیز (و خلاصه‌پردازی‌های خام‌دستانه) نسبت به نظریه‌های لاکان[۵] و دیگر مراجع بزرگ پسا- ساختارگرایی بودند و غالباً موضعی شبه - مذهبی در برابر متون گویی «قدسی» صاحبان اندیشه آن زمان داشتند. تئوری‌های جاری فیلم خوشبختانه، از نظر شناخت‌شناسی فروتنانه‌ترند و اقتدارگرایی کمتری دارند. خود نشانه‌شناسان اکنون دیگر اهداف کلی‌نگرانه خود را کنار گذاشته‌اند و این در حالی است که نظریه‌پردازانی چون نوئل کارول[۶] و دیوید بوردول[۷] خواهان «نظریه‌پردازی در سطح میانی» شده‌اند. نظریه‌پردازی در سطح میانی به هر گونه پرسش پژوهشی که در جهت تعمیم یا توضیح کلی «پدیده‌های فیلمیک» باشد، یا هر تحقیقی که خود را وقف جداسازی، پی‌جویی و/ یا علت‌یابی و توجیه هر مکانیسم، وسیله، الگو و نظم خاص در زمینه سینما کند، عنوان تئوری می‌دهد. (بوردول و کارول:۱۹۹۶).

بدین‌ترتیب، تئوری فیلم به هرگونه اندیشه یا تامل تعمیم یافته بر الگوها یا نظم‌های خاص (یا بی‌نظمی‌های شاخص) که بتوان در ارتباط با فیلم (سینما) به عنوان یک رسانه، با زبان فیلم، با دستگاه سینماتیک، یا با طبیعت متن سینماتیک، یا با دریافت سینماتیک جست‌وجو کرد، اطلاق می‌شود. پس، به جای آن تئوری بزرگ، تنها تئوری‌ها و «فعالیت تئوری‌پردازی» و تولید ماهرانه مفاهیم کلی، طبقه‌بندی‌های مفاهیم و توجیهات و تبیین‌ها مطرح خواهند بود.

اگرچه با بوردول و کارول موافقیم که باید از نو به این مسئله که چه چیزی تئوری را واجد شرایط می‌کند، فکر کنیم و با این که بر اعتدال دورنمای فکری این دو نظریه‌پرداز صحه می‌گذاریم، اما نباید این حقیقت را از نظردور بداریم که این اعتدال نباید بهانه حذف پرسش‌های بزرگتر فلسفی یا سیاسی درباره سینما باشد. این خطر وجود دارد که تئوری «میان‌دامنه» ، همچون گفتمان «تاریخ برمبنای اجماع» یا «پایان ایدئولوژی»، فرض را بر این نهاده که پرسش‌های بزرگ همه ثابت و تغییرناپذیرند و چیزی که برایمان باقی می‌ماند فقط پرسش‌هایی در مقیاس کوچک است که مستعد اثبات تجربی مستقیم است. این‌که بعضی از پرسش‌ها، مثل نقش دستگاه سینماتیک در به وجودآمدن از خود بیگانگی ایدئولوژیکی با کفایت و بایستگی لازم پاسخ داده نشده، بدین معنی نیست که این قبیل پرسش‌ها ارزش پرسیدن نداشته‌اند. حتی پرسش‌های غیرقابل پاسخ هم می‌توانند ارزش پرسیدن داشته باشند، به شرط آنکه ببینیم این پرسش‌ها ما را کجا می‌برند و در طول راه چه چیزی را کشف یا پیدا می‌کنیم. تئوری فیلم دارای این ویژگی پارادوکسی است که هم می‌تواند خطاهای سازنده بیافریند و هم موفقیت‌های تأسف‌آور. افزون بر این، اعتدلال می‌تواند به جهات و مسیرهایی منتهی شود که لزوماً بوردول و کارول آنها را نپیموده‌اند. مثلاً الگوها و نظم‌ها در زمینه سینما- که به آنها اشاره شد- ممکن است نه تنها با جریان‌های سبکی[8] یا روایت‌شناختی[9] مرتبط باشند، بلکه با الگوهای بازنمایی جنسیتی، نژادی و فرهنگی هم سروکار داشته باشند. مثلاً چرا نباید مواد گفتمان مربوط به «نژاد» یا «سینمای سوم» به عنوان مواد تئوریکی دیده نشوند؟ آیا این حذف را می‌توانیم تا موضوع سلسله مراتب در فرهنگ استعماری ردیابی کنیم؟ «فرهنگی که اروپا را با ذهن و غیر اروپا را با جسم مربوط می‌کند.»[10]

پژوهشگر تئوری‌های جدید فیلم با قلمرویی بسیار پهناور روبه‌روست که مکاتب تئوریک گوناگونی همچون تئوری رسانه‌های چند فرهنگی، تئوری پسا- استعماری و... خلاصه

تمامی آثار و ادبیات مربوط به سینما را که پیچیده، هوشمندانه و از دیدگاه نظریه‌پردازی بسیار عالمانه و پیشرفته است در بر می‌گیرد و این آثار تحت عناوین پژوهشی از حوزه‌های بسیار متنوع به ظهور رسیده‌اند.

از جنبه هدف، مسلماً هدف پژوهشگر تئوری‌های جدید فیلم صرفاً ثبت انفعالی مسیرهای تئوری‌های اخیر فیلم نیست. پژوهشگر، آرزومند گذاشتن تأثیری خلاقه در این زمینه است. این تأثیر از راه مداخله‌های ماهرانه پژوهشگر در بررسی تئوری‌ها حاصل نمی‌شود، بلکه خود نقشی به عنوان هماهنگ کننده متن‌های از پیش موجود و پیونددهنده عناصر آشنا و ناآشنا به عهده می‌گیرد و مباحثه‌های تازه‌ای بر می‌انگیزد.

گزینش منابع (مقالات)

معیارهای پژوهشگر برای گزینش و استفاده از منابع تئوری‌های جدید فیلم (چنان که اشاره شد، این منابع عمدتاً از مقالات نظری/پژوهشی تشکیل شده است) معیارهایی کاملاً متنوع خواهد بود. گه‌گاه گزینش مقالات به واسطه نفوذ فوق‌العاده و نقش چشم‌گیری است که در گفتمان نظری فیلم ایفاکرده‌اند (مثل مقالات «لذت بصری و سینمای روایی» اثر لورا مالوی، «دال تخیلی» اثر کریستین متز و «صنعت خودآگاهی» اثر انزنس برگر[11]. گاهی هم مقالات از این رو برگزیده می‌شوند که هم مباحث بنیادین را جمع‌بندی کرده باشند و هم نقدی برآنها داشته باشند (مثل «دقت و شفافیت رسانه‌ها» اثر نوئل کارول و «تئوری دستگاه سینمایی» اثر کنستانس پنلی[12]). بعضی از این ادبیات پژوهشی موقعیت جاری یک مباحثه را مورد بررسی قرارداده‌اند (مثل تحقیق دادلی اندرو[13] در مورد تئوری مولف)، یا این‌که متد خاص را به عنوان نمونه نشان داده‌اند (مثل بررسی جیمز نیرمور[14] در مورد بازیگری و کاتلین رو[15] درباره فمینیسم «سرکش») و یا نمایانگر گرایش کلی در پژوهش (مثل پژوهش وارد چرچیل[16] درباره «شخصیت‌های باسمه‌ای آمریکائیان بومی در سینما» ، یا نشانه‌شناسی- کاربردشناسی زبان اثر راجر ادین[17] و یا پژوهش جان کالدول[18] درباره «تصویر تلویزیونی»).

نگرش چند رشته‌ای

تئوری فیلم تنها از قبل زبان‌شناسی، روانکاوی و تئوری ادبی دایره معارف خود را غنی

نمی‌کند، بلکه به طور کلی علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در معنای وسیع کلمه، به دانایی‌های تئوری فیلم بسیار افزوده‌اند. تئوری فیلم اکنون کم و بیش به همان میزان که اندیشه صادر می‌کند، اندیشه را وارد هم می‌کند. برخورد تئوری فیلم با مسائلی چون روایت، نگاه از موضع جنسیت، موضع‌گزینی سوژه، تماشاگری و بازنمایی‌های نژادی و جنسیتی در سینما، اکنون تأثیرات بسیار گسترده‌ای بر دیگر حوزه‌های مطالعاتی گذاشته‌اند، هر چند که این «دیگر حوزه‌های مطالعاتی» همیشه هم معترف به وامداری خود نبوده‌اند. با آنکه دید مشخصاً رسانه‌ای یا دیدن ویژگی‌های درخور یک رسانه و یا تشخیص این‌که کدام ویژگی‌ها یا صفات منحصر به رسانه فیلم است، به اندازه کافی اهمیت دارد، اما این هم امری مهم است که راه نظریه‌پردازی سینمارا از مسیر تاریخ یا راه نظریه‌پردازی از مسیر دیگر هنرها را نبندیم. در پژوهش پیرامون تئوری‌های جدید فیلم باید روش‌هایی را اتخاذ کرد که با متد ماهیت این تئوری‌ها هماهنگ باشد. آنچه را که در این میان، «تفاوت» یا«ویژگی» این مهم محسوب می‌شود، می‌توان در چند حرکت اساسی پژوهشگر نشان داد:

۱- تلاش در جهت شمول وحدت‌گرای طیف گسترده‌ای از شبکه‌های تئوریکی فیلم؛

۲- تلاش در جهت آشتی دادن «همزمانی» و «درزمانی»، آشتی دادن تاریخ و سیستم؛

۳- تلاش در جهت تغییر موضع به سمت مطالعات فرهنگی؛ یعنی زمینه‌ای که تئوری فیلم در آن به طور همزمان هم «خودی» و هم «غیرخودی» است.

در این فرآیند، پژوهشگر سعی می‌کند از «محدودسازی» سه حوزه اصلی در مطالعات تئوری فیلم که به شدت غیرسازنده است پرهیز کند و پیش‌داوری حاصل از این «محدودسازی» را به پژوهش خود راه ندهد. این سه حوزه عبارتند از:

۱- رسانه‌ها- باید سینما، تلویزیون و ویدیو را از زبان‌های کاملاً مجاور با یکدیگر دانست.

۲- شبکه‌ها- شبکه‌های تئوری، اعم از ماتریالیستی، فمینیستی، روانکاوانه و شناختی، همه چیز برای ارائه دارند.

۳- موضوع‌های اجتماعی و بازنمایی آنها؛ مسائل نژاد و جنسیت و نیز مسائل مربوط به روش‌شناسی را نمی‌توان به «بخش‌های ویژه» محدود کرد. این مسائل در «همه جا» هستند و از بخش‌های بسیار متفاوتی سر در می‌آورند.

نتیجه

مسلم است که تئوری‌ها سیر صعودی ندارند و چنین نیست که در یک سیر خطی یکی بر دیگری مقدم شود. تئوری‌ها می‌توانند فرسوده شوند، از نفس بیفتند یا از رقابت حذف شوند، ولی هیچ وقت محو نمی‌شوند و نمی‌میرند؛ تئوری‌ها خود را تغییر یا تغییر شکل می‌دهند و آثار و خاطراتی به جای می‌گذارند. البته تأکیداتی که تئوری‌ها دارند دستخوش تغییر می‌شود، ولی بسیاری از موضوع‌های اصلی در تئوری، مثل: تقلید، تألیف و تماشاگری، از آغاز طرح تئوری‌های فیلم همواره حضور داشته‌اند. تئوری هم مثل همه آثار نوشتاری، مثل کاغذ پوستی است که به موزائیکی از رد و اثر تئوری‌های پیشین و آثار گفتمان‌های مجاور شکل می‌دهد. پژوهشگر به جای کثرت‌گرایی‌ای که عملاً بی‌خاصیت است، به دنبال تضادها و تقابل‌های نیرومند در آرای نظریه‌پردازان است و اینجاست که پاسخ‌های گوناگون در ارتباط با پرسشی واحد شکل می‌گیرد. تردیدی نیست که از هر مکتب انتقادی چیزی می‌توان آموخت. با آنکه بعضی از آرا شاید مستدل‌تر از بقیه باشند، ولی هیچ کدام دیگری را از میان نمی‌برند و هر یک چیزی برای گفتن دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1.Problematics

2.Apparatus

3.Laura Mulvy

4.Christian Metz

5.Lacan

6.Noel Carrol

7.David Bordwell

8.Stylistic

9.Narratological

10.Robert Stam, Film & Theory

11.Enzensberger

12.Constance Penley

13.Dudley Andrew

14.James Naremore

15.Kathleen Rowe

16. Ward Churchill

17. Roger Odin

18. John Caldwell

منابع منتخب:

- Bordwell, David And Noel Carrol, 1996: Post- Theory: Reconstructing Film Studies. Madison: University Of Wisconsin Press.

- Carrol, Noel, 1988, Mystifying Movies: Fads And Fallacies In Contemporary Film Theory. New York, Columbia University Press.

- Braudy, Leo, Marshal Cohen, And Gerald Mast, 1999, Film Theory And Criticism, 5 Th edn, New York, Oxford University Press.

مقالات کلیدی در زمینه تئوری‌های جدید فیلم را که در متن حاضر از آنها یاد شده، در مجموعه‌ها و گلچین‌های مختلف از جمله مقالات مندرج در کتاب زیر می‌توان یافت:

- Stam, Robert And Toby Miller, 2000. Film Theory: An Anthology.Department of Cinema Studies, New York University. Blackwell Pubisher.

منابع منتخب اینترنتی:

- UCLA Arts Library Selected Internet Sources In Film. www.Library .Ucla.edu

- Cinemedia: www.Afioline. Org

- LSU Libraries Webliography: Film And Media www.lib.lsu.edu/hum/film

- Internet Movie Database: www.cs.cf.ac.uk/Movie/Search.