پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۱۶۹–۱۸۵

تحلیل انتقادی کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم*

علی شیخ‌مهدی*
ارسلان مقدس**

چکیده

کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم*، شرحی از چگونگی تحلیل فیلم است و به زعم کتاب، ارتباط تنگاتنگ میان اندیشیدن دربارهٔ فیلم و نحوهٔ نوشتن در مورد آن اساس آن را تشکیل می‌دهد. برای رسیدن به این هدف، نویسنده به تعریف اصطلاحات و مفاهیم تخصصی سینما همچون میزانسن، روایت، زاویه‌ی دید و همچنین رویکردهای تحلیل فیلم که آن‌ها را بر اساس تاریخ سینما، سینمای ملی، سینمای ژانر، مؤلف‌گرایی، فرمالیسم و ایدئولوژی می‌داند، می‌پردازد. برای تحلیل و نقد، نیاز به داشتن چارچوبی نظری و دستگاه فکری است که بر مبنای آن تحلیل به انجام رسد؛ اما رویکردهای گفته شده در کتاب، عمده‌ترین رویکردها برای تحلیل فیلم نیستند بلکه تعدادی از آن‌ها هستند 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 شده‌است. 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)، تهران، ایران، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، 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 درباره‌ی فیلم نیاز به چارچوب نظری 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 میان‌رشته‌ای هستند 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 نوشته شده از حد توصیف و تبیین که بر اساس دسته‌بندی و بیان روابط علت و معلول است بگذرد و به مرحله‌ی تحلیل که ریشه‌یابی روابط علّی یا نقد که در صدد تغییر وضع موجود بر مبنای تحلیل است برسد. میزان آشنایی با علوم مرتبط میان‌رشته‌ای و شناخت دقیق از رویکردهای تحلیلی، شرط لازم برای تحلیل فیلم یا هر اثر هنری را فراهم می‌کند. بر این مبنا، شناخت صحیح و کاربرد درست از این رویکردهای تحلیلی، اساس هر نوشته‌ی آموزشی درباره‌ی نگارش تحلیلی است.

هدف کتاب *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* ارتقای نوشته‌های پیرامون فیلم و انسجام آن‌ها برای دست‌یابی به متن تحلیلی است. این کتاب برای دانشجویان سینما نوشته شده است؛ «این کتاب با ارایه‌ی خلاصه‌ای از تمهیدات نگارشی‌ای که به طور خاص به کار تحلیل فیلم می‌آیند، فاصله‌ی میان نوشتن مطلب در دفترچه‌ی یادداشت و نگارش متون سینمایی را از میان برمی‌دارد» (کوریگان: ۱۳۹٤: ۹) و تأکید بر نوشتن مقاله‌های تحلیلی در سرتاسر اثر گواهی بر این مدعاست.

نویسندگان نقدِ کتاب مورد بررسی می‌کوشند برخی رویکردهای گفته شده در کتاب و تحلیل انتقادی آن‌ها و نوع بازنمایی رویکردهای یادشده به‌ویژه فرمالیسم (formalism) و تفاوت و اشتراکش با ساختارگرایی (structuralism) و هم‌چنین تحلیل فیلم بر اساس نقد ایدئولوژی را واکاوی کنند. در این راستا ابتدا به معرفی اثر می‌پردازیم و سپس نقد شکلی اثر و دست آخر نقد محتوایی و نتیجه‌گیری که ساختار این مقاله را شکل می‌دهند، خواهند آمد.

۲. کتاب‌نامه

کتاب نوشته‌ی تیموتی کوریگان (Timothy Corrigan) و ترجمه‌ی مزدا مرادعباسی در هفت فصل با عنوان *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* نوشته شده است. اثر ۲۸۸ صفحه است که پس از مقدمه‌ی مترجم، درباره‌ی نویسنده و پیشگفتار به ترتیب شامل فصل اول (نوشتن درباره‌ی فیلم)، فصل دوم (تفکر، آمادگی برای تماشای فیلم و آغاز نوشتن درباره‌ی آن)، فصل سوم (اصطلاحات و موضوعات مربوط به تحلیل فیلم و نوشتن درباره‌ی آن)، فصل چهارم (شش رویکرد نوشتن درباره‌ی فیلم)، فصل پنجم (سبک و ساختار متن)، فصل ششم (پژوهش سینمایی)، فصل هفتم (ساختار پیش‌نویس)، منابع پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیش‌تر، اصطلاح‌نامه و واژه‌نامه است. این اثر در سال ۱۳۹٤ با شمارگان ۱۲۰۰ نسخه توسط نشر مرکز و در قطع رقعی منتشر شده است. این مقاله چاپ مذکور که چاپ نخست نیز بود را مبنای نقد خود قرار داده است.

۳. نقاط قوت اثر

در ابتدا به بررسی نقاط قوت و طرح پرسش‌هایی که ایجاد انتظار در مخاطب می‌کند اشاره خواهیم کرد و در بخش بعد، انتقادات وارد بر اثر برشمرده خواهند شد.

تیموتی کوریگان در کتاب راهنمای نگارش تحلیل فیلم به ساختار و شاکله‌ی یک نوشته‌ی تحلیلی می‌پردازد و ترجمه‌ی چنین کتابی برای آموزش نوشتن متن تحلیلی اثری درخور توجه است و هدفش دادنِ پاسخ به متون آموزشی در زمینه‌ی تحلیل فیلم محسوب می‌شود. در ادامه به میزانِ توفیق یا شکست اثر در ارائه‌ی نقشه‌ی راهی برای رسیدن به هدف مدّ نظر کتاب خواهیم پرداخت.

کوریگان در ابتدا به لزوم انتشار چنین کتابی می‌پردازد و این‌که دیدن و فهمیدن فیلم با نوشتن درباره‌ی فیلم تا چه حد متفاوت است. «تکیه بر امتحاناتی که هدف آن‌ها به‌دست آوردن پاسخ‌های کوتاه است روشی برای شانه خالی کردن از این مسئله به‌شمار می‌رود» (همان). مسئله‌ی ذکر شده، ابهام و نومیدکننده بودن مقالات دانشجویانی است که درباره‌ی سینما اطلاعات دارند ولی از نگارش اطلاعاتشان عاجز هستند. این طرح مسئله‌ای خوب برای ورود به دنیای کتاب است؛ دنیایی که در تلاش برای راهنمایی خوانندگان است تا بتوانند مقالات تحلیلی درباره‌ی فیلم‌ها بنویسند.

در فصل یک، به دلایل نوشتن در مورد فیلم پرداخته 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، توضیح دادن و نوشتن درباره‌ی تجربه‌ای است که با تماشای فیلم‌ها به‌دست می‌آید» (همان: ۱۹). این جمله مسیر راه کتاب را به روشنی مشخص می‌کند. در ادامه با آوردن مثال‌هایی از چند تحلیل و تفکیک میان گزارش سینمایی، نقد فیلم، مقاله‌ی نظری و مقاله‌ی تحلیلی و اینکه هر کدام از این نوشتارها چه طیف مخاطبی را دربر می‌گیرند، خواننده را به ادامه‌ی راه ترغیب می‌کند. در پایان فصل نیز تمرین‌هایی کاربردی آورده شده است.

فصل دوم با این عبارت آغاز می‌شود: «یکی از مهم‌ترین مشکلاتی که در مورد نوشتن درباره‌ی 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 درباره‌ی آن می‌توان نوشت. این فصل با تفاوت‌های معنایی فیلم‌ها آغاز می‌کند و شرایط دریافت فیلم را تابعِ شرایط و بافت اجتماعی-سیاسی محیطِ دریافتِ فیلم می‌داند. نخستین راه نوشتن درباره‌ی فیلم، یادداشت‌برداری از آن است که در این فصل برخی اختصارات مربوط به اندازه نماها و زوایای دوربین برای سرعت‌دادن به یادداشت‌برداری معرفی می‌شوند. تمرینات پایان فصل نیز کاربردی است.

فصل سوم درباره‌ی اصطلاحات و موضوعات مربوط به فیلم است. «قاب‌ها به‌طور ضمنی ارایه‌کننده‌ی 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 وابسته به عناصر درونی قاب از قبیل میزانسن، ترکیب‌بندی، حرکات و زوایای دوربین، نوع تدوین، صدای فیلم و حرکات بازیگرهاست. این فصل به شرح این موارد به روشنی و کامل با تمرین‌هایی در پایان فصل می‌پردازد.

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

فصل پنجم به سبک و ساختار متن می‌پردازد. «در واقع 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 گفته شده در فصل چهارم است. در ادامه به بیان 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 راستا هستند.

فصل ششم به پژوهش سینمایی می‌پردازد. «گستره‌ی پژوهش، نامتناهی است و از کنترل‌کردن درستی یک روز و تاریخ در تقویم تا بررسی جامع تاریخچه‌ی اقتصادی یک فیلم را شامل می‌شود» (همان: ۲۰۳). در ادامه به چگونگی آغاز یک پژوهش می‌پردازد و این‌که «فرایند پژوهش باید با ذهنی باز و عاری از تعصب و نگاهی دقیق و تیزبین انجام شود» (همان: ۲۰۷). در ادامه به دستمایه‌ها یا منابع پژوهش پرداخته می‌شود و منابعی برای دست‌یابی به منابع اولیه (فیلم‌ها) و سایت‌های اینترنتی و منابع الکترونیک و نشریات آمده است. در آخر نیز چند تحلیل نمونه و تمریناتی برای تکمیل مطالب گفته شده در این فصل وجود دارد.

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

در آخر نیز منابع پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیش‌تر توسط نویسنده عرضه شده که برخی از آن‌ها به فارسی نیز ترجمه شده‌اند. اصطلاح‌نامه‌ای نیز پس از منابع پیشنهادی وجود دارد که تمامی اصطلاحات تخصصی سینما که در کتاب به کاررفته را با توضیحی موجز بیان کرده است. واژه‌نامه‌ی انگلیسی- فارسی و برعکس هم توسط مترجم اضافه شده که قابل تقدیر است. فهرست منابع و نمایه هم پایان‌بخش کتاب هستند.

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

٤. نقاط ضعف شکلی اثر

هرچند از نظر نگارشی و ویرایشی و ترجمه‌ای غلط‌های اندکی در متن به چشم می‌خورد ولی به طور مختصر در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

عنوان کتاب A Short Guide To Writing About Film است که ترجمهٔ دقیق آن می‌شود: «راهنمای نگارش درباره‌ی فیلم»، اما در ترجمه‌ی مزدا مرادعباسی احتمالاً برای مشتری‌پسندیِ بازارِ کم‌رونق کتاب در ایران واژه‌ی «تحلیلی» نیز بدان افزوده شده است. در صفحه‌ی۵ کتاب خط اول Essay Film را مترجم «فیلمِ تحلیل‌منظر» ترجمه کرده است که بهتر بود با توجه به رواج اصطلاحِ «فیلم‌مقاله»، این عبارت را به‌کار می‌برد. صفحه‌ی ۲۵ خط ۱۸ Movie Review «نقدِ فیلم» ترجمه شده است که بهتر بود «بررسیِ فیلم» ترجمه می‌شد، چرا که واژه‌ی Review معنای نقد نمی‌دهد و بیش‌تر به معنای مرور و خلاصه به‌کار می‌رود. در همین صفحه خط ۲۰ نیز برابر فارسی عبارت Critical Essay «مقاله‌ی تحلیلی» آمده و با توجه به معنای Critical که «انتقادی» معنا می‌دهد، عبارت «مقالهٔ انتقادی» برابر بهتری بود. برابرِ انگلیسی مقاله‌ی تحلیلی، Analytical Essay می‌شود. پیرو همین ترجمه در صفحه‌ی ۲۷ اگر عنوانِ «نقدِ فیلم» به «بررسیِ فیلم» تغییر یابد، توضیحات ذیل آن نیز مرتبط با عنوان می‌شوند: «[نقد فیلم] به طور معمول گسترده‌ترین طیف مخاطبان را هدف قرار می‌دهد؛ مردمی که دانش و آگاهی خاصی نسبت به سینما ندارند» (همان: ۲۷) که این توضیح در تضاد با مفهوم نقد قرار دارد. هم‌چنین در صفحه‌ی ۳۱ نیز ذیل عنوان «مقاله‌ی تحلیلی»، چنین اشتباهی تکرار شده و «مقاله‌ی تحلیلی» باید به «مقاله‌ی انتقادی» و «نقدِ 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 صفحه‌ی ۵۱ فیلمِ His Girl Friday به «*منشی باوفای او*» ترجمه شده که البته در ایران به نام «*منشی همه‌کاره*» مشهور است. فتاح محمدی در هنر سینمای بوردول (David Bordwell) و تامسون (Kristin Thompson) نیز «*منشی همه‌کاره*» را به کار برده است (بوردول: ۱۳۸۹، ۳۸٤). صفحه‌ی ۱۰٤ سطر ۱۲ (تصویر ۳/۰۹) باید به (تصویر ۳/۰۸) اصلاح شود. صفحه‌ی ۱۲۵ سطر دوم (تصاویر ۳,۹ و ۳,۱۰) برای هم‌خوانی با نحوه‌ی نمایش اعداد در سایر موارد بهتر است به صورت (تصاویر ۳/۰۹ و ۳/۱۰) تصحیح شوند. در صفحه‌ی 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) ولی در ترجمه «ساختارشناسانه» آمده است که باید فرمالیستی ترجمه می‌شد. هم‌چنین در واژه‌نامه‌ها نیز در صفحات ۲۷٤ و ۲۷۷ نیز برابر واژه‌ی Formalism «ساختارگرایی» نوشته شده‌است. در بخش بعد چرایی اشتباه بودن 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. صفحه‌ی ۱٦۰ زیر تصویر ٤/۰۳ سال ساخت فیلم «اِم» را ۱۹۳۸ نوشته که باید به ۱۹۳۱ اصلاح شود. در پانویس اول صفحه‌ی ۱۸۲ برابرواژه‌ی «توازی‌ها» Paralles آمده که باید به Parallels تغییر یابد. صفحه‌ی ۱۸۹ سطر ۲۰ «بلند پروازانه» باید به «بلندپروازانه» تغییر کند. صفحه‌ی ۲۱۱ پنجمین سایت معرفی شده Vidio نوشته شده که باید به Video اصلاح شود. در صفحه‌ی ۲۱۲ سطر اول ذیل عنوانِ «فیلم‌نامه‌ها» نقطه‌ی پایان جمله از قلم افتاده است. صفحه‌ی ۲۱۸ نیز در سطر هشتم بهتر بود به‌جای واژه‌ی «ژورنال» از نشریه یا مجله استفاده می‌شد. در صفحه‌ی ۲٤۷ در سطر سوم از پایان صفحه «تکنیک ساده،نگرش سیاسی» باید به «تکنیک ساده، نگرش سیاسی» تغییر کند. در صفحه‌ی ۲۵۲ متن سوم به زبان انگلیسی بین علامتِ نگارشیِ کاما و واژه‌ی پس از آن فاصله باید باشد که این‌جا لحاظ نشده است. در صفحه‌ی ۲۵۳ نیز در متن دوم به زبان انگلیسی فاصله‌ی کاماها با فاصله از واژه‌ی پیش از آن و بی‌فاصله با عبارت پس از آن آمده‌اند که باید برعکس شود. صفحه‌ی ۲٦۱ در سطر یکی مانده به آخر به زبان انگلیسی، کاما از واژه‌ی پیش از خود فاصله دارد و چسبیده به واژه‌ی پس از خود است که باید برعکس شود. در صفحه‌ی 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 ترجمه‌ی «parallel, separate, subtly, symmetry, prominent [برجسته، توازن، باظرافت، جداگانه، مشابه]» باید به صورت «برجسته، تشابه، باظرافت، جداگانه، توازی» اصلاح شود. در صفحه‌ی ۲۷۲ سطر ۲۰ vice-over باید به voice-over تغییر کند. همین اصلاح در واژه‌نامه در صفحه‌ی ۲۷۵ و ۲۷۷ نیز اِعمال شود.

۵. نقاط ضعف محتوایی اثر

در فصل یک می‌خوانیم که «درک و لذت ما از تجربه‌ی 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 و بدین معنا که شناخت‌های ما از پدیده‌های فیلمی و طبقه‌بندی آن‌ها منجر به شناختی می‌شود که بر اساس رویکردهای نظری تحلیل فیلم، نوعی از برخورد با فیلم را برای ما بر دیگر مواجهه‌ها پررنگ می‌کند. شناخت، اساس حرکت به سمت تحلیل است و ملاک «نقادی» داشتن نظریه و یا رویکرد تحلیلی. بر این اساس قلب تپنده‌ی کتاب که *راهنمای نگارش تحلیل فیلم* است؛ سوای قواعد نگارشی و نحوی که در کتاب به خوبی بیان شده‌اند، بیان دقیق رویکردهای تحلیلی است. در ادامه به نقد رویکردهای تحلیلی گفته شده در کتاب می‌پردازیم.

٦. فرمالیسم

«اندیشه‌ی شکلوفسکی (Victor Shklovsky) هم نقطه‌ی آغاز فرمالیسم روسی است و هم خاستگاه تعارض درونی آن. خواهیم دید که چگونه انسجام نظریه‌ی ادبی بدون همکاری اولیه‌ی شکلوفسکی غیرممکن بود ...» (Jameson: 1972, 48). پس ارزیابی رویکرد فرمالیستی را از شکلوفسکی می‌آغازیم.

> برچسب فرمالیسم که در اصل توسط مخالفان OPOYAZ (Общество изучения Поэтического Языка: Society for the Study of Poetic) ابداع شد، صرفاً اختصارنویسی ساده‌ای است برای دسته‌ای از کارها که تحلیل فرم هنری به‌جای ایدئولوژی را شامل می‌شود (مفهومی (concept) که به عنوان زیررشته شامل می‌شود را عموماً محتوا (content) می‌نامند) (Berlina: 2016, 12).

شکلوفسکی در جوابیه‌ی تروتسکی (Leon Trotsky) می‌نویسد: «محتوا پدیده‌ای معناشناختی (semantic) از فرم است. ایده‌های درون یک متن مصالح و رابطه‌ی بین آن‌ها فرم است» (ibid: 19). فرمالیسم در پی بررسی اجزاء سازنده‌ی اثر است؛ «فرمالیست‌ها با ناچیز شمردن وجوه بازنمایانه و بیان‌گرایانه‌ی متون، بر وجوه مستقل و خودبیان‌گری آن‌ها متمرکز شدند» (استم: ۱۳۸۹،٦٦). در این راستا شکلوفسکی به بیان سه مفهوم اساسی می‌پردازد.

- نخست او میان شعر و نثر تمایز قائل می‌شود: او نثر را فاقد ایجاز دانسته و هدف نثر را فهمِ آسان می‌داند در صورتی که 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 رخ‌می‌دهد. طرح یک ساخت (construction) است که با استفاده از حوادث، شخصیت‌ها و مناظر با زمانِ فشرده (Shrinks time)، زمانِ بسط یافته (Extends time) یا زمانِ متغیر (Shifts time) پدیده‌ای می‌آفرینند که نویسنده خواهانِ آن است (ibid: 24).
- سوم مهم‌ترین کار شکلوفسکی است و آن مفهوم آشنایی‌زدایی (defamiliarization) می‌باشد که غریب نشان دادنِ صحنه‌های آشنا به قسمی که تجربه‌ای جدید به‌نظر آیند است (ibid).

بر همین اساس از نظر فرمالیست‌ها «هنر عمدتاً روندی است که طی آن ادراک و نه مقصود یا چارچوب 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 برایش تا کنون بیگانه بوده است و برای درک آن‌ها نیاز به تلاش دارد. به گفته‌ی 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 سمت بیگانه‌سازی و پیچیده‌سازی فرم است» (ibid: 54). رویکرد فرمالیستی به دنبال نقد خودِ اثر و عناصر درونی آن است. همان‌گونه که «لویی یلمسلف (Louis Hjelmslev) شکل را مجموعه‌ی مناسباتی دانسته است که نظام نشانه‌ها را می‌سازند و تعریف می‌کنند» (احمدی: ۱۳۸۸، ۱۸۸).

پس از بیان رویکرد ساختارگرایی و تمایزش با فرمالیسم، درباره‌ی رویکرد ارائه شده در کتاب و ترجمه که این‌دو را هم‌سنگ انگاشته بیشتر خواهیم گفت.

۷. ساختارگرایی

«یکی از اصولِ مرکزیِ ساختارگرایی این است که ما باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعات بررسی کنیم» (Wiseman: 2007, 102). در این‌جا نیز مانند جمله‌ای که پیش‌تر از

شکلوفسکی نقل شد به روابط اهمیت داده می‌شود. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگیِ دکارتی (Cartesian dualism) غلبه کند» (ibid: 47) اما با توجه به منشأ آغازِ کارِ ساختارگرایان که کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure) بود، رد پای این دوگانه‌ها در نظریات آن‌ها به چشم می‌آید. «دو اصطلاح دال و مدلول این حُسن را دارند که نشان می‌دهند این دو اصطلاح به دلیل تقابل با یکدیگر، جدا از هم و در عین حال از کلی که این دو بخش‌هایی از آن‌اند [نشانه] تفاوت دارند» (مهرگان: ۱۳۹۲، ۵۵-۵۶). از ساختارگرایان بزرگ می‌توان لوی استروس (Claude Levi-Strauss) را نام برد که «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهنده‌ی نظام‌های واجی است، به حوزه‌ی فرهنگ انسانی به‌طور عام گسترش داد» (استم: ۱۳۸۹، ۱۳۰). او که انسان‌شناس بود، روابط خویشاوندی و مناسبات قبیله‌ای را بر مبنای ساختارگرایی تحلیل کرد. «لوی استراوس اعتقاد دارد که ساختارهای آشکار در واقعیتِ اجتماعی، بازتاب ساختارهای ناخودآگاه مغز هستند که ریشه در کارکردهای زیستیِ مغز دارند» (Wiseman: 2007, 46).

دیگر چهره‌ی سرشناس ساختارگرایی آلتوسر (Louis Althusser) است، منتها از منظری دیگر به ساختارگرایی می‌پردازد؛ «فلسفه تنها 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 فلسفه‌ی غرب وجود داشته و لوی استراوس نیز در پیِ رهاشدن از آن بود یعنی «... زوج مفهومیِ بنیادینِ ماده/روح ...» (ibid) را به تعارض طبقاتی تبدیل می‌کند، که اساس تقابل دوگانه‌ی نظریه‌ی اوست. تعارض میان طبقات حاکم و تحتِ ستم. او هم به روابط میان این دوگانه‌ها به عنوان یک 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 تشکیل‌دهنده‌ی آن را در نظر نگیریم و این طبقات به نوبه‌ی 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 به بررسی جزئیات برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر می‌پردازد. بر این اساس، ساختارگرایی در پی یافتن زوج مفهومی است که بر اثر رابطه‌ی آن دو با هم، کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم، در اصل تمایزی هستند و بر اساس روابط متقابلی که با دیگر اجزای نظام دارند تعریف می‌شوند» (استم: ۱۳۸۹، ۱۳۰).

حال که به بررسی اجمالی فرمالیسم و ساختارگرایی پرداختیم، به نقاط اشتراک و اختلاف آن‌ها می‌پردازیم.

۸. فرمالیسم و ساختارگرایی؛ نقاط اشتراک و اختلاف

«ارتباط ساختارگرایی فرانسوی با فرمالیسم روسی کمتر از نسبت برادرزاده به عمو، به تعبیر شکلوفسکی؛ بلکه هم‌چون [رابطه‌ی] عمه‌زاده در یک نظام خویشاوندیِ درون‌همسری (endogamous) است» (Jameson: 1972, 101). هرچند که به تعبیر جیمسون (Fredric Jameson) نقطه عزیمت هر دو 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). در ادامه به بررسی تمایزی که جیمسون میان این دو رویکرد برمی‌شمارد و هم‌چنین نقاطِ افتراقی که شکلوفسکی بیان می‌دارد خواهیم پرداخت.

فرمالیست‌ها به اثرِ هنریِ منفرد (یا گفتار) سوایِ پس‌زمینه‌ی نظامِ ادبیات به عنوانِ یک کل (یا نظامِ زبانی) توجه می‌کنند. این در حالی است که ساختارگرایان با مرتبط دانستنِ واحدِ منفرد به نظامِ زبانی به عنوان مفصل‌بندیِ جزئی‌ای (Partial articulation) از آن، به توصیفِ کلِ نظامِ نشانه‌ای می‌پردازند (ibid). تفاوت این دو رویکرد در نگاه کل‌نگر ساختارگرایی نسبت به فرمالیسم است. شکلوفسکی نیز اذعان می‌دارد که «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 نحوه‌ی کنار هم قرار گرفتن آن‌ها.

۹. نقد رویکرد فرمالیستی عرضه‌شده در کتاب

حال که به بررسی رویکردهای فرمالیستی و ساختارگرایی پرداختیم، به نقد آن در کتاب کوریگان می‌پردازیم. در صفحه‌ی ۱۳۷ کتاب آمده است: «[در رویکرد فرمالیستی (ساختارگرایانه)] نویسنده به طور کامل از رویکرد مؤلف‌گرا استفاده می‌کند که بر اساس این اعتقاد استوار است که فیلم‌ها می‌توانند با سبک فیلم‌ساز ارتباط داشته باشند» و در صفحه‌ی ۱۵۱ می‌گوید: «عنوان فرمالیسم یا ساختارگرایی، اغلب به گونه‌ای از تحلیل فیلم اشاره دارد که در ارتباط با چگونگی نظم و سامان یافتن عناصر ذکر شده در فصل سوم

(مثل روایت یا میزانسن) به روش‌هایی ویژه در یک فیلم است». عبارت نخست در تناقض با عبارت گفته شده در صفحه‌ی ۱۵۱ است. با توضیحات گفته شده، معناکردن فرمالیسم به ساختارگرایی کاری نادرست است، زیرا هرچند وجوه اشتراکی داشته باشند ولی تاریخ و جغرافیای پیدایش، دغدغه‌ها و تحلیل‌های متفاوتی نسبت به یکدیگر دارند.

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

«در اواخر دهه‌ی پنجاه و اوایل دهه‌ی شصت، جنبشی که نگره‌ی مؤلف نام گرفت، نظریه و نقد فیلم را به احاطه‌ی خود درآورد». نظریه‌ی 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 نیز با یکدیگر متفاوت هستند. در مورد فرمالیسم که بحث شد اما «نگره‌ی مؤلف اصرار داشت که کارگردان‌های فی‌نفسه قوی در طی سال‌ها و حتی با کار در استودیوهای هالیوود به سبک و شخصیت قابل تشخیصی دست یافته‌اند که به نمایش خواهند گذاشت» (استم: ۱۳۸۹، ۱۰۸). منظر تحلیل این دو رویکرد نیز با یکدیگر متفاوت‌اند و در کتاب رویکردی با عنوان مؤلف‌گرایی نیز آمده است. این اشتباهی است در ارائه‌ی رویکردهای گفته شده در کتاب.

۱۰. ایدئولوژی

یکی دیگر از رویکردهای گفته شده در کتاب، مبحث ایدئولوژی است. در صفحه‌ی ۱۵۳ کتاب می‌خوانیم: «از یک منظر، ایدئولوژی شیوه‌ای گسترده‌تر و دقیق‌تر برای صحبت درباره‌ی سیاست است؛ حداقل اگر تعریف ما از سیاست، آن دسته نظریات و عقایدی باشد که زندگی و دیدگاه‌مان نسبت به جهان را بر پایه‌ی آن‌ها بنا می‌نهیم»؛ در ادامه افزونه‌ای از مترجم درون قلاب آمده که «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 بر پایه‌ی آن‌ها بنا می‌نهیم» جدا می‌کند؟ دلیل تمایز او میان این دو چیست؟

«بازتولید، امری اساسی در تداوم چرخه‌ی تولید است. در یک نظام اجتماعی همراه با تولید، اگر شرایط تولید (Conditions of production) نیز بازتولید نشوند، آن نظام اجتماعی دوام نخواهد آورد» (Althusser, 1971: 127). یک جامعه برای تداوم خود نیاز به بازتولید

نیروی کار دارد. بازتولیدی که تداوم و تکامل اجتماعی‌اش را تضمین کند و این جز از طریق آموزش و انتقال آموزه‌هایی به افراد انسانیِ عضو آن جامعه میسر نیست. بازتولید نیروی کار که افراد انسانی را در برمی‌گیرد، امری است که او را ترغیب به ادامه‌ی انجام‌کار کرده و در حکم تضمینی است برای ادامه‌ی انجام کار. هر عضو یک جامعه در ازای خدمات و کاری که انجام می‌دهد نیازمند قدردانی از زحماتش است. این قدردانی در مورد نیازهای مادی از طریق دستمزد پرداخته می‌شود، ولی منزلت و جایگاهی که فرد در جامعه دارد و یا به او داده می‌شود، بازتولید اجتماعی این نیروی کار است و این همان نیرویی است که جامعه به کار می‌بندد تا نیروهای تولیدی خود را بازتولید کند و آنگاه تداوم و تکاملش را میسر سازد. جامعه از طریق ایدئولوژی و سازماندهی رضایت افراد در جامعه تحت نام هژمونی، چنین بازتولیدی را ممکن می‌سازد. «هر ایدئولوژی با فراخواندن (interpellation) افراد عینی (Concrete individuals) و از طریق کارکرد مقوله‌ی سوژه [شخص] (subject)، آنان را به سوژه‌های [اشخاص] عینی (Concrete subjects) تبدیل می‌کند» (ibid: 173). فراخواندن که مانند نامیدن یا صدا زدن یک فرد عمل می‌کند، به این معنا است که با نامیدن یا برچسب زدن عنوانی به یک فرد، او را از تمام نقش‌های دیگری که در جامعه داشته مبرا کرده و او تنها در این نقشی که اکنون نامیده می‌شود، به‌کار می‌آید. «استیضاح [فراخواندن]، ساختارها و فعالیت‌های اجتماعی‌ای را برمی‌انگیزاند که فرد را گرامی داشته، از هویت اجتماعی برخوردارش می‌کند و او را به مثابه سوژه‌ای شکل می‌دهد که بدون تأمل نقشش را در نظام روابط تولید 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 دست به یک نوع تعریف از جهان و روابط علی و معلولی وجودِ جامعه زده و سعی در جلب رضایت افراد می‌کند. این جلب رضایت 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: ۶۵). اما این احساس رضایت باید در افراد ایجاد شود

با این حال بخش وسیعی از بازتولید، توسط دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت و آن هم نه از طریق قهرآمیز اعمال می‌شود.

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

۱. در حالی که یک دستگاه (سرکوبی) دولت وجود دارد، دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت متعددند.

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

با توجه به تعریف ایدئولوژی و نحوه‌ی کارکردش و این مطلب که «آن‌چه که انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند، شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه بیش از هر چیز رابطه‌ی آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود» (ibid: 164)؛ ایدئولوژی سازوکاری است که روابط علی و معلولیِ وجودی را به عنوان امور بدیهی در نظر افراد جامعه درمی‌آورد.

کتاب تعریفی مشخص درباره‌ی ایدئولوژی نمی‌دهد و وقتی در مورد «سیاست و نظریات و عقایدی که با آن‌ها دیدگاه‌مان نسبت به جهان را بنا می‌نهیم» سخن می‌گوید، مبنایی مشخص برای این گفته نیز عرضه نمی‌کند. زمانی که مترجم افزونه‌ای بر این‌جمله می‌افزاید مبنی بر جداکردن سیاستِ مد نظر نویسنده از عملکرد دولت‌ها، این مطلب را نادیده می‌گیرد که

جهان‌بینی‌ها (World outlooks) در قلمرو نظریه (علوم + ایدئولوژی‌های نظری که دانش و دانشمندان را دربر می‌گیرد) توسط فلسفه بازنمایی می‌شوند. فلسفه، نماینده‌ی مبارزه‌ی طبقاتی در قلمرو نظریه است. بدین دلیل فلسفه مبارزه است (کانت می‌گفت جنگ) و اساساً یک مبارزه‌ی سیاسی: نبرد طبقاتی (ibid: 18).

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

پس از این معرفی از ایدئولوژی و سیاست، در صفحه‌ی ۱۵۵ کتاب آمده است: «فیلم‌هایی که تماشا می‌کنید انتقال‌دهنده‌ی ارزش‌های اجتماعی هستند. چه مخالف ارزش‌های بیان‌شده در یک فیلم خاص باشیم و چه موافق، یک منتقد با رویکرد ایدئولوژیک، معتقد است که این آثارنمایان‌گر دیدگاه‌هایی پاک و معصومانه از

جهان نیستند...» این تعبیر به گفته‌هایی که در این مقاله در باره‌ی ایدئولوژی آمد نزدیک است، ولی تعریفی دقیق که بتوان بر اساس آن تحلیلی مبتنی بر این رویکرد نوشت، نیست.

۱۱. نمای نزدیک

حال که به بررسی رویکردهای تحلیلی کتاب پرداختیم، لازم است نکته‌ی دیگری در کتاب را نیز بررسی کنیم. در صفحه‌ی ۵۸ کتاب سطر ۲۰ نوشته شده «cu (close-up) چاقو»، سطر ۲۱ نوشته شده «cu دریچه‌ی تخلیه‌ی آب» و در صفحه‌ی ۵۹ زیر تصویر ۲/۰۱ نوشته شده «cu گام‌های محکم». «[نمای] اینسرت (insert) بخشِ جداشده و خودکفایی (Self-contained) از یک صحنه‌ی بلندتر است. ... اینسرتِ تأکیدی (Emphasis insert): اینسرت‌های تأکیدی معمولاً مربوط به کنشِ اصلی هستند ولی نه به طور کامل ضروری برای آن» (Blain: 2012, 25-26). همان‌گونه که در صفحه‌ی ۵۷ کتاب آمده «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 را با عنوان نمای اینسرت بیان می‌شد.

۱۲. نتیجه‌گیری

راهنمای نگارش تحلیل فیلم به توضیح و تشریح چگونگی تحلیلِ فیلم بر مبنای شش رویکرد تحلیلی ارائه شده در کتاب می‌پردازد. اثر در توضیح قواعد نگارشی، شکلی و ساختاری مقاله موفق عمل می‌کند اما اساس تحلیلِ فیلم، شناختِ دقیق داشتن از رویکردهای تحلیلی است. هرچند 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 می‌کرد؛ اما در ارائه‌ی تصویرِ روشن از رویکردهای برشمرده نیز ناتوان است.

معرفی رویکرد فرمالیسم و خلط مفهومیِ آن با ساختارگرایی و مؤلف‌گرایی، به لحاظِ علمی به کتاب ضربه می‌زند. این طرز تلقی نادرست نسبت به رویکرد مبتنی بر نقد ایدئولوژی نیز صادق است. این‌که 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 به گونه‌ای در کتاب تصویر شده است که گویی هیچ پیوندی به خاستگاهِ نظری‌اش ندارد. نقدِ ایدئولوژیک در تلاش است امورِ بدیهی شده در نزدِ مخاطبان را از بدیهی انگاشته‌شدن بازدارد. رویکردی تحلیلی که در تلاشِ برای نشان دادنِ امور پنهانِ سلطه و اِعمالِ قدرت است، در بازنماییِ کتاب به صورتی ایدئولوژیک تصویر شده است.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۸۸). از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت. (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم. گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی. چاپ دوم، تهران: پژوهشکده‌ی فرهنگ و هنر اسلامی.

بوردول، دیوید. تامسون، کریستین. (۱۳۸۹). هنر سینما. مترجم فتاح محمدی. چاپ هفتم، تهران: نشرمرکز.

سلطانی، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۲). قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران. چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

کوریگان، تیموتی.(۱۳۹٤). راهنمای نگارش تحلیل فیلم. ترجمه‌یمزدا مرادعباسی. چاپ اول، تهران: نشرمرکز.

مهرگان، آروین. (۱۳۹۲). فلسفه‌ی نشانه‌شناسی. چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). ابرساخت‌گرایی: فلسفه‌ی ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی. ترجمه‌ی دکتر فرزان سجودی. چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

هیل، جان. گیبسون، پاملا چرچ. (۱۳۸۸). رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم. ترجمه‌ی علی عامری مهابادی. چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

یورگنسن، ماریان. فیلیپس، لوییز. (۱۳۹۲). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه‌ی هادی جلیلی. چاپ سوم، 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی