تحلیلی ساخت‌گرا از لایه‌های نشانه‌شناختی معنوی سینمای

A Structuralist Analysis of Semiotic Layers of Spiritual Cinema

● آزیتا افراشی

در این مختصر، سعی بر آن است تا سینمای معنوی و محصول آن، به عنوان فیلم معنوی، در یک نگرش ساخت‌گرایه عناصر نشانه‌شناختی آن، بررسی شود. به این منظور، فیلم معنوی به مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای پیچیده و چندلایه در نظر گرفته می‌شود که پس از تفکیک لایه‌های نشانه‌ای آن، هر یک از این لایه‌ها ابتدا شناسایی خواهد شد و سپس عملکرد متعامل آن‌ها در شکل‌دهی به فیلم دینی مورد توجه قرار خواهد گرفت.

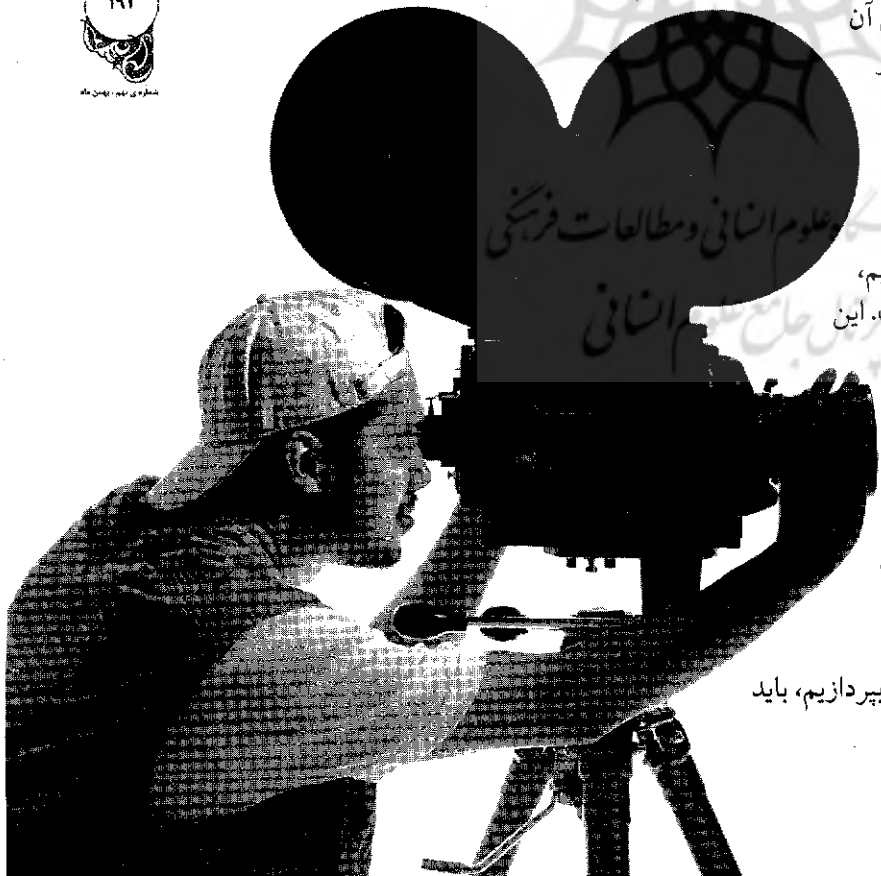
۱ـ مقدمه

بی تردید هر پدیده‌ای را از دیدگاه‌های متفاوتی می توان بررسی کرد. مسئله ی قابل توجه این است که امکانات متفاوت تحلیلی مسئله که ممکن است در زمان های متفاوت و از سوی افراد متفاوت به کار گرفته شوند، اغلب به لحاظ اصالت وجودی شان بر یکدیگر برتری ندارند. مثلاً نمی توان ادعا کرد که یک نگرش علمی بر یک نگرش زیبایی شناختی ارجحیت دارد، با این که یک نقد پسامدرن از مسئله بر نقد ساخت گرا از همان مسئله مقدم است؛ بلکه مسئله این است که نگرشی انتخابی به محض به کارگرفتن، مشروعیت می‌یابد و به جهت همخوانی با مقتضیات فکری تحلیل گر از کارایی بیش تری نسبت به سایر نگرش ها برخوردار می گردد. بر این اساس، یک تحلیل نشانه شناختی از سینمای معنوی در نگرشی ساخت گرا تنها یکی از امکانات تحلیل مسئله خواهد بود که می تواند در کنار سایر امکانات، مورد توجه قرار گیرد.

پیش از پرداختن به موضوع اصلی، شاید بهتر باشد از برخی اصطلاحات مرتبط با موضوع بحث، که ظاهراً ابهام آمیز به نظر می رسند، رفع ابهام شود.

۱ـ۱ـ سینمای معنوی یا فیلم معنوی

دو اصطلاح «سینمای معنوی» و «فیلم معنوی» غالباً در نوشته های سینمایی در کنار هم یا به جای یکدیگر به کار می روند. توجه به مفاهیم این دو اصطلاح و تمایز احتمالی آن‌ها بی تردید در مواجهه با موضوع بحث کمک کننده خواهد بود. شاید بتوان ادعا کرد که تمایز میان مفاهیم سینما و فیلم با تمایز میان جفت اصطلاحاتی نظیر پدیدار/پدیده و نوع/نمونه یکسان به نظر می رسد. در این مفهوم، سینما را می توان به عنوان پدیداری معرفی کرد که تحت تأثیر فرآینده های آن، پدیده‌ی فیلم به وجود می آید. به این ترتیب، سینما مانند سازوکارهایی عمل می کند که محصول فرایندهای آن فیلم است. بنابراین، در مفهومی خاص تر، از رهگذر عملکرد پویای فرایندهای سینمای معنوی، فیلم های معنوی ساخته می شوند.



اصطلاحات نوع[1] و نمونه[2] نیز به گونه‌ای دیگر، این مفهوم را معرفی می کنند.[3] سینما ماهیتی نوعی دارد، یعنی تا هنگامی که با فیلم مواجه نیستیم، چیزی جز مجموعه‌ای از فرآیندهای ذهنی نیست. این نوع می تواند گونه های متعددی که همان تجلیات مادی این ماهیت ذهنی اند، داشته باشد. فیلم هایی که به لحاظی در یک مجموعه قرار می گیرند، گونه های یک نوع سینما به شمار می آیند. در این ارتباط، سینمای کمدی یا سینما وریته[4] هر یک، با فیلم هایی که در آن حوزه ساخته شده اند، تجلی می یابند.

۱ـ۲ـ معنویت

پیش از آن که به تحلیل ساختار سینمای معنوی بپردازیم، باید

دید مقصود از معنویت در این ارتباط چیست؟[۵] در مباحث سینمای معنوی، معمولاً «معنویت» را معادل «معنی داربودن» در نظر نمی گیرند، بلکه غالباً آن را در معنی «دین» به کار می برند. حتی جایگزینی «معنویت» با «دین» نیز به درک ماهیت چنین سینمایی کمک نمی کند، زیرا برداشت های متفاوتی از سینمای دینی وجود دارد:

الف) آیا سینمای دینی، سینمایی است که صرفاً به نمایش آیین ها و مناسک دینی می پردازد؟

ب) آیا این سینمایی است که به نمایش قصه های دینی از انبیا و اولیا اختصاص دارد؟

پ) آیا سینمایی که به نمایش باورهای ذهنی، خصلت های فطری و خصوصیات نهادین بشر و جهان اطراف او می پردازد، سینمایی دینی نیست؟

سه پرسش بالا جمع بندی‌ای از آرای منتقدان سینما درباره‌ی سینمای دینی به شمار می آید. به اعتقاد نگارنده، دو دیدگاه نخست تنها

نمونه هایی از دیدگاه سوم را ارائه می دهند، زیرا محدودکردن معنی سینمای دینی به هر یک از دو دیدگاه اول وَ دوم در حقیقت، به معنی فروکاهیدن معنی دین است. دین یا معنویت به همان معنی، محدودیت نمی پذیرد؛ بلکه آن چنان فراگیر است که تمام خصلت های ذهن بشر و ویژگی های جهان اطرافش را در خود جای می دهد. به این ترتیب، «سینمای معنوی» چندان هم متفاوت از «سینمای معنی دار» به نظر نمی رسد. امّا شکی نیست که تمام فیلم ها یا کارتون ها یا نماآواها به لحاظ معنی داربودن در یک مرتبه قرار نمی گیرند، بلکه همواره در موازنه ای شرکت می کنند که در یک کفه ی ترازویش عناصری مانند گیشه یا هنری بودن می تواند وجود داشته باشد. گرچه کفه ی گیشه یا هنری بودن ممکن است گاهی خیلی سنگین تر از کفه ی معنویت باشد، ولی هیچ گاه کفه ی معنویت ارزش صفر نمی گیرد. حتی در مورد فیلم هایی که صرفاً برای گیشه ساخته می شوند، مانند فیلم های هالیوودی، نیز باز کانون ساخت فیلم معنویت است و شاید بتوان تمام این کانون را به مقابله ی میان نیکی و پلیدی فروکاهید.

این جا شاید این سؤال به ذهن خطور کند که در گروهی از فیلم های سینمایی که کانون، پیام یا هدف مشترک لایه های نشانه شناختی صرفاً تخریب، ویرانی، نابودی، به پایان رسیدن انرژی حیاتی کره ی زمین و غلبه ی یک طرفه ی پلیدی است، مقابله ی میان نیکی و پلیدی چگونه قابل توجیه است؟

بی تردید، راحت ترین راه نشان دادن مقابله ی میان دو قطب، نشان دادن هر دوی آن ها و پرداختن به کشمکش میان آن هاست. مثلاً وقتی رابین هود به عصیان در مقابل پرنس جان برمی خیزد، تشخیص قطب نیکی از قطب پلیدی بسیار آسان می نماید. گاهی برای قطب نیکی و قطب پلیدی دو مصداق بیرونی متفاوت در نظر گرفته نمی شود، بلکه می توان آن ها را در قالب دو میل درونی یک فرد نشان داد که تا وقتی یکی از آن دو غالب نشده، او در بی تصمیمی به سر خواهد برد؛ مانند مقابله ی میان ایستادگی و رخوت در پیرمرد در **پیرمرد و دریا**اثر ارنست همینگوی.

جالب این است که مقابله ی میان نیکی و پلیدی در صورتی بسیار مؤثر عمل خواهد کرد که نمایش صرف پلیدی در قالب صحنه هایی مانند زلزله، آتشفشان، جزامی ها، جمعیت مسلولان، گرسنه ها و قحطی زده ها، یخ بندان یا پایان انرژی حیات انجام پذیرد. چنین به نظر می رسد که در این جا حسرت برای نیکی در قالب آرامش، سلامت، رفاه و سیری، گرمای مطبوع و وفور انرژی، مقابله ی میان نیکی و پلیدی را تکمیل خواهد کرد؛ گویی برجسته سازی پلیدی به این گونه تنها به قطب نیکی قدرت می بخشد.

به این ترتیب، سینمای معنوی، به عنوان فراگیرنده و مادر سینما، بر پایه ی مقابله ی میان نیکی و پلیدی و آرزوی برتری نیکی سازمان می یابد. به اعتقاد نگارنده، اگرچه گاه معنویت فیلم تحت تأثیر گیشه یا عوامل دیگر کم رنگ می گردد، هیچ گاه به کل محو نخواهد شد.

پس از رفع ابهام از اصطلاحات بنیادی مرتبط با موضوع، اکنون جا دارد به مبحث اصلی بپردازیم. باتوجه به آن چه از عنوان موضوع برمی آید، نگرش اتخاذشده در این ارتباط نگرشی ساخت گراست. براین اساس، شاید توصیف مختصری از ساخت گرایی و مفهوم ساخت در این نگرش کمک کننده باشد.

۲. ساخت گرایی

اگرچه ساخت گرایی سوسوری با انتشار کتاب **دوره ی زبان شناسی عمومی** فردینان دو سوسور[۶] بارور می شود، امّا مبانی طرح شده از سوی وی در آرای هردر[۷]، هومبولت[۸] لایبنیتس[۹] یا حتی رواقیون یونان باستان نیز دیده می شود.[۱۰] این مبانی بیش تر در فلسفه ی ایدالیسم (آرمان گرایی) آلمان پس از کانت متبلور شده است. به این ترتیب، نباید تصور کرد که آن چه سوسور به عنوان چهارچوبی نظری به دست داد، برای

نخستین بار در کتاب وی ظاهر شده است. اهمیت کار سوسور در این است که وی آن‌چه را بیش‌تر به صورت پراکنده مطرح شده بود، منظم ساخت و شکلی یکپارچه به دست داد (صفوی، ۱۳۷۳).

هسته‌ی اصلی آن‌چه زبان‌شناسی ساخت‌گرا نامیده می‌شود، دیدگاهی است که این نظریه درباره‌ی زبان به دست می‌دهد. به اعتقاد روبینز:

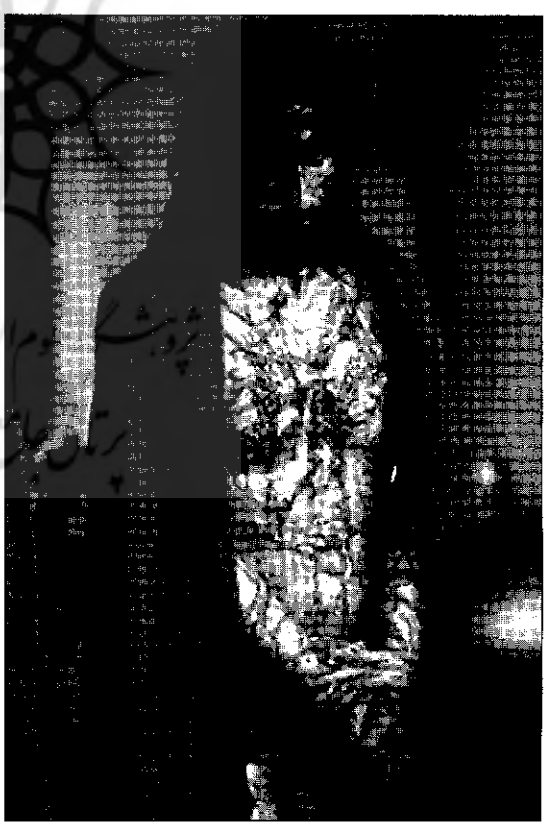
> هر زبان را باید به مثابه‌ی نظام یا سازگانی در نظر گرفت که خود از عناصری صورت بسته است که با یکدیگر روابط دوجانبه دارند؛ این عناصر و روابط یا واژگانی‌اند، یا صرفی و نحوی‌اند و یا واج‌شناختی. به لحاظ همزمانی، هر زبان را باید در مقام همین نظام یا سازگان طرح و توصیف کرد و نه در مقام توده‌ای از واقعیات و عناصر جدا از یکدیگر و خوبسنده. واحدها و اجزای زبان را باید در نسبت با یکدیگر تعریف کرد و نه به طور مطلق و مستقل.[11]

در هر زبان، رابطه‌ی متقابل میان واحدهای آن زبان بر روی دو محور همنشینی و جانشینی قابل تبیین است و به همین دلیل هر واحد زبانی می‌تواند در ارتباط با نقش واحدهای همنشین با آن و نقش واحدهایی که در جانشینی با آن قرار می‌گیرند، تبیین شود.[12] به عبارت دیگر، مفهوم بنیادی «ساخت» در زبان‌شناسی ساخت‌گرا از طریق دو محور همنشینی و جانشنی معرفی می‌شود و محتوای زبان‌شناسی ساخت‌گرا را به دست می‌دهد که عناصر زبانی در یک رابطه‌ی ترتیب یافته کنار هم عمل می‌کنند و ارتباط آن‌ها در هرج‌ومرج صورت نمی‌پذیرد.

اندیشه‌ی ارتباط ساخت‌مند میان عناصر مرتبط به نظام‌های نشانه‌ای دیگر مانند نظام نشانه‌ای نقاشی، موسیقی، تئاتر، سینما، رقص، آداب و رسوم و غیره نیز قابل تعمیم است؛ یعنی این که عملکرد عناصر نشانه‌ای را در این نظام‌ها نیز می‌توان با توجه به محورهای همنشینی و جانشینی تبیین کرد. در نتیجه‌ی این تعمیم نگرشی وسیع‌تر از زبان‌شناسی ساخت‌گرا به عنوان «ساخت‌گرایی» را به طور کل می‌توان متصور شد. در زیر، معرفی مختصری از روابط همنشینی و جانشینی ارائه می‌شود.

۲-۱.روابط همنشینی و جانشینی

به اعتقاد سوسور، روابط و تفاوت‌های موجود میان عناصر زبان، در قالب روابط همنشینی[۱۳] و متداعی[۱۴] قابل بررسی است. پس از وی، این روابط به صورت دو محور عمود بر هم نمایش داده شد. محور افقی به نام محور همنشینی و محور عمودی به نام محور جانشینی خوانده می‌شود (البته آن‌چه سوسور از روابط متداعی در نظر داشته است با محور جانشینی اندکی تفاوت دارد). توالی پیاپی عناصر زبان بر محور همنشینی زنجیره‌ی گفتار را پدید می‌آورد که این زنجیره در زمان جاری است. از سوی دیگر، رابطه‌ی متداعی میان واژه‌هایی برقرار است که وجه مشترکی دارند و در ذهن به هم مرتبط‌اند. روابط همنشینی و جانشینی هر یک دسته‌ای از ارزش‌ها را برای نشانه‌های زبان که همان واژه‌ها هستند، به وجود



می‌آورند. به اعتقاد سوسور، ارزش همواره دو جنبه دارد:

الف) «چیزی متفاوت» که قابل تبادل با چیزی است که ارزشش باید تعیین شود؛

ب) «چیزهای متشابه» که می‌توانند با چیزی که ارزشش باید تعیین شود، مقایسه شوند.

به این ترتیب، یک واژه می‌تواند با چیزی متفاوت مانند اندیشه، مبادله و با چیزی مشابه، مانند واژه‌ای دیگر مقایسه شود.

اگرچه سوسور به این مسئله اشاره‌ای نکرده، ولی چنین به نظر می‌رسد که از میان دو بُعد مهم در تعیین ارزش واژه بر اساس تبادل، و مقایسه به وسیله‌ی عملکرد محورهای همنشینی و جانشینی صورت می‌گیرد: چنان‌چه این مقایسه بر مبنای عناصر زبانی حاضر باشد، از محور همنشینی و چنان‌چه بر مبنای عناصر غایب تحقق پذیرد، از محور جانشینی استفاده شود. برای نمونه، ارزش واژه‌ی «فروختن» از رهگذر مقایسه بر محور همنشینی با توجه به زنجیره‌ی معنایی با واژه‌ی «معامله»، و به لحاظ تشابه صورت آوایی یا واژه‌ی «سوختن» انجام می‌گیرد.

در تعبیر سوسور، هر نشانه‌ی زبانی از آن جا نشانه به شمار می‌آید که در یک تقابل سلبی، همانند هیچ نشانه‌ی دیگری نیست. این نتیجه از رهگذر یک فرآیند مقایسه حاصل می‌شود که دو بُعد دارد: از یک سو، بر محور همنشینی و از سوی دیگر، بر محور جانشینی روی می‌دهد.[۱۵]

در ادامه‌ی مقاله، می‌بینیم که چگونه می‌توان ساختار فیلم را با توجه به کلیدواژه‌های نگرش ساخت‌گرا، یعنی محورهای همنشینی و جانشینی، توصیف کرد.

۳-ساختار نظام فیلم

به اعتقاد دادلی اندرو[۱۶]، هر پرسشی درباره‌ی سینما و نظریه‌های آن تحت یکی از عناوین زیر قرار می‌گیرد:

الف) «ماده‌ی خام» که شامل پرسش‌هایی

درباره‌ی رسانه‌ی سینماست؛ پرسش‌هایی که رابطه‌ی سینما با واقعیت، عکاسی و توهم حرکت روی پرده را مورد سؤال قرار می‌دهند و حتی به روش استفاده از زمان و مکان، رنگ، صدا و ساختمان سالن سینما می‌پردازند.

ب) «روش‌ها و تکنیک‌ها» که شامل پرسش‌هایی درباره‌ی عمل خلاقانه‌ای است که سینماگر از طریق آن به ماده‌ی خام سینما شکل می‌دهد. این طبقه بحث‌هایی درباره‌ی تحول فنی رسانه‌ی سینما تا روان‌شناسی فیلم‌ساز یا حتی اقتصاد سینما را فرامی‌گیرد.

پ) «مقصود و ارزش» که طبقه‌ای است که به جوانب گسترده‌تر زندگی می‌پردازد و هدف سینما را در جهان بشریت توصیف می‌کند.

به اعتقاد متز[17]، «ماده‌ی خام» سینما همان مجراهای اطلاعاتی‌ای است که موقع تماشای فیلم به آن‌ها توجه می‌کنیم. این مجراها عبارت‌اند از:

الف) تصاویر فیلم‌برداری شده

ب) طرح‌های گرافیکی

پ) گفتار ضبط‌شده

ت) موسیقی ضبط‌شده

ث) سروصدا یا اثرات صوتی ضبط‌شده

نشانه‌شناس سینما تحلیلگری است که به رسانه‌های ناشی از این آمیخته‌ی مواد توجه دارد. در نشانه‌شناسی سینما، قصد بر آن است تا الگوی جامعی خلق شود که توضیح دهد فیلم چگونه مفهوم پیدا می‌کند و این مفهوم چگونه به بیننده منتقل می‌شود.[18]

حال با توجه به آن‌چه درباره‌ی آرای متز به روایت اندرو گفته شد، می‌توان تحلیلی از ساختار نظام فیلم را با استفاده از ابزرهای نظری نگرش ساخت‌گرا ارائه داد. بنا بر اعتقاد متز، ماده‌ی خام سینمایی از پنج مجرای اطلاعاتی تشکیل می‌شود که هر یک نظام‌های نشانه‌ای مجزایی به این ترتیب‌اند: نظام نشانه‌ای عکس، نظام نشانه‌ای طرح‌های گرافیکی، نظام نشانه‌ای زبان، نظام نشانه‌ای موسیقی و نظام نشانه‌ای اصوات طبیعی. عملکرد متعامل این نظام‌های نشانه‌ای را چگونه می‌توان با توجه به طرح نظری محورهای همنشینی و جانشینی تبیین کرد. این تبیین همان تحلیل ساخت‌گرا از نظام نشانه‌ای فیلم خواهد بود.

باتوجه به مبانی ساخت‌گرایی، در هر نظام نشانه‌ای، اجزای نظام روی محور همنشینی کنار یکدیگر همنشین می‌گردند تا بُعدی از بافت آن نظام را پدید آورند. بر این اساس، در لایه‌ی اول از تحلیل ساختار فیلم، نظام‌های نشانه‌ای عکس، طرح‌های گرافیکی، زبان، موسیقی و اصوات طبیعی کنار یکدیگر همنشین می‌گردند. در لایه‌ی بعدی تحلیل، اجزای کوچک‌تری را می‌توان بازشناخت، به این ترتیب که این همنشینی در درون هر یک از این نظام‌های نشانه‌ای با توجه به اجزای داخلی آن‌ها می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. برای نمونه، همنشینی تک‌تک عکس‌ها کنار هم، همنشینی واج‌ها، تکواژها، گروه‌ها و جملات زبان کنار یکدیگر، همنشینی نت‌های موسیقی از یک سو، همنشینی ریتم‌ها، همنشینی ملودی‌ها و در نهایت همنشینی اصوات طبیعی منفرد یا اجزای این اصوات در کنار هم، مواردی از تحلیل همنشینی در لایه‌های دوم و پس از آن به شمار می‌آید.

بُعد دیگر بافت نظام بر محور جانشینی شکل می‌گیرد. به این ترتیب که هر یک از نظام‌های مذکور ممکن است به جای نظام دیگر، به وسیله‌ی محور جانشینی انتخاب و روی محور همنشینی فرافکن شود. برای نمونه، در این فرآیند انتخاب و فرافکنی، تنها ممکن است نظام‌های عکس و اصوات انتخاب و همنشین شوند؛ یا این‌که عکس و موسیقی انتخاب و همنشین شوند و نماآوا به وجود آید. اگر نظام‌های طرح‌های گرافیکی و موسیقی و یا زبان انتخاب و همنشین شوند، انیمیشن به وجود می‌آید. به همین ترتیب، در لایه‌ی بعدی تحلیل، انتخاب و همنشینی در سطح عناصر درونی هر یک از نظام‌ها نیز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. برای نمونه، در سطح داخلی نظام موسیقی، ممکن است از میان عناصر ریتم، ملودی و

هارمونی، فقط ریتم انتخاب شود و مثلاً موسیقی فیلم فقط به نوای یک طبل بومی محدود گردد؛ یا این که در نظام طرح های گرافیکی، عنصر رنگ انتخاب نشود.

۴.سینمای معنوی

با وجود آن که می توان تحلیلی از ساختار فیلم با استفاده از ابزاری که ساخت گرایی فراهم می آورد به دست داد، ممکن است این سؤال به ذهن متبادر شود که آیا صرفاً با عملکرد محور جانشینی و انتخاب و فرافکن نظام های تشکیل دهنده ی فیلم و عناصر سازنده ی این نظام ها بر محور همنشینی و همنشین شدن این نظام ها و عناصر سازنده ی شان روی محور همنشینی، فیلم به طور عام و فیلم معنوی به طور خاص پدید می آید؟ به عبارت دیگر، آیا با قرارگرفتن مجموعه ی عکس ها، طرح های گرافیکی، موسیقی، اصوات و یک خطابه یا مکالمه ی زبانی فیلم به وجود خواهد آمد؟ پاسخ این است که در کنار عملکرد فرآیندهای همنشینی و جانشینی، به یک عامل انسجام دهنده نیاز است که همان پیام فیلم است.

چنان که در بخش ۲.۱ مقاله ی حاضر مورد بررسی قرار گرفت، به اعتقاد نگارنده، کلیه ی فرآیندهایی که «ماده ی خام سینمایی» را به تعبیر متز به وجود می آورند، در ساخت فیلم معنوی به مقابله ی میان نیکی و پلیدی و آرزوی برتری یافتن نیکی دامن می زنند. اگرچه این عامل انسجام دهنده یا پیام فیلم را می توان به عبارت بالا فروکاهید، ولی نباید از نظر دور داشت که این پیام، از سوی دیگر، در جریان فیلم طی زمان تنیده است. از آن جا که نظام نشانه ای پیچیده و چندلایه ای فیلم در زمان جاری است (یعنی چون نمی توان عنصر زمان را از آن حذف کرد)، پیام فیلم - یعنی هدف مشترک این نظام های نشانه ای و اجزای درونی آن ها - در هر لحظه عمل می کند و این رشته ی به هم بافته ی لایه های نشانه ای را پیوسته درهم تنیده نگاه می دارد.

یادداشت‌ها

* این مقاله در «پنجمین هم‌اندیشی دین از چشم سینما» (۱۸-۱۶ مهرماه ۱۳۸۰) در پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی ارائه شد.

1. type

2. token

۳. در مورد نوع و نمونه، رک:

John Lyons, ***Semantics*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).

4. cinéma vérité

۵. رک: آزیتا افراشی، «معنویت مخلوق خوانش فردی»، سخنرانی در سلسله نشست‌های پژوهشی ***نشانه‌های معنوی در سینما*** (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۲۹ خرداد ۱۳۸۰).

۶. فردینان دوسوسور، ***دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی***، ترجمه‌ی کورش صفوی (تهران: هرمس، ۱۳۷۸).

7. J. G. Herder

8. W. von Humbolt

9. G. W. von Leibniz

۱۰. رک: لاینز، ۱۹۷۷.

۱۱. ر. هـ. روبینز، ***تاریخ مختصر زبان‌شناسی***، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰)

۱۲. رک: کورش صفوی، ***از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم*** (تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰).

13. syntagmatic

14. associative

۱۵. رک: آزیتا افراشی، «تحلیلی از روابط همنشینی و متداعی».

۱۶. اندرو دادلی، ***تئوری‌های اساسی فیلم***، ترجمه‌ی مسعود مدنی (تهران: عکس معاصر، ۱۳۶۵).

۱۷. کریستین متز، «تأثیر واقعیت در سینما»، ***سینمای نوین***، ش ۴ (۱۳۶۳).

۱۸. دادلی، ۱۳۶۵.

** منبع مورد استفاده‌ی دیگر در این مقاله:

Malmjær, Kirstin. (ed.) ***The Linguistics Encyclopedia*** (London: Routledge, 1996).