Received: 2025/05/03
Accepted: 2025/08/18
Published: 2025/12/22

An Analysis of the Relationship Between Ideology and Cinema in Zhang Yimou's Cinema from the Perspective of Marxist Sociology of Art

Ali Rouhani, Associate professor, Department of Cinema, faculty of Cinema &Theatre, University of Art, Tehran, Iran.

Armin Hamrang Yousefi, MA in Cinema, Faculty of Art, University of Soore, Tehran, Iran.

Abstract

This study aims to delve deeply into the evolution of Zhang Yimou's filmmaking approach, critically analyzing how socio-economic contexts and ideological shifts influenced his works over time. Initially celebrated for his naturalistic mise-en-scène and socially critical narratives, Zhang Yimou transitioned to creating high-budget films with grandiose aesthetics. This transformation prompts a thorough examination of the underlying factors that catalyzed this shift in his cinematic style, and the extent to which these changes reflect the broader socio-political environment in which he operates.The research employs a dual-framework approach, integrating Marxist theory and Neoformalist analysis to dissect the ideological underpinnings, thematic content, and formal systems in Yimou's films. By examining four distinct phases in Zhang Yimou's career, this study aims to map out how prevalent ideologies shape and transform both the stylistic and narrative dimensions of his cinema. The Marxist perspective provides critical insights into the socio-economic forces at play, while the Neoformalist approach elucidates the intricate relationship between these forces and the formal aspects of the films. This combination of theoretical frameworks allows for a comprehensive understanding of how Yimou's socio-cultural context influences his cinematic output. The analysis reveals that Zhang Yimou's filmmaking is a reflection of the dominant socio-political discourses of his time. His early works, characterized by naturalistic settings and critical undertones, give way to more stylized and commercially oriented films as China's socio-economic landscape transforms. This shift not only affects the thematic content but also profoundly influences the formal characteristics of his films. For instance, the transition from a focus on the struggles of the proletariat in rural China to the depiction of historical epics with lavish production values mirrors the ideological shifts within Chinese society. The study identifies four distinct phases in Yimou's career: his early naturalistic films, his socially critical works, his commercially successful mainstream films, and his highly stylized historical epics.This study underscores the complex interplay between ideology, content, and form in Zhang Yimou's films, demonstrating that his cinematic evolution is deeply intertwined with the socio-economic and political narratives of contemporary China. By understanding these dynamics, scholars can gain a deeper appreciation of the cultural and ideological currents that inform Chinese cinema. The findings suggest that as socio-political contexts evolve, so too do the aesthetic and narrative strategies employed by filmmakers like Yimou, highlighting the adaptive nature of artistic expression in response to changing ideological landscapes. This comprehensive analysis provides valuable insights into the ways in which the socio-political environment and prevailing ideologies can shape and transform the form and content of cinematic works over time.

Keywords: Zhang Yimou, Ideology, Marxism, Neo Formalism, Sociology of Art.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

علی روحانی[۱]، آرمین همرنگ یوسفی[۲]

واکاوی نسبت میان ایدئولوژی و سینما در سینمای ژانگ ییمو از منظر جامعه‌شناسی هنرِمارکسیستی

چکیده

ژانگ ییمو[۱]، فیلم‌ساز سرشناس چینی سیر تحول مشخصی را در آثارش مطرح کرده است. او در ابتدای فعالیتش فیلم‌هایی را با میزانسن‌های طبیعی ساخت و در جایگاه فیلم‌سازی دگراندیش از ایدئولوژی حاکم بر زمانه‌ی خویش انتقاد کرد. اما به‌مرور رویکرد زیبایی‌شناسی‌اش را تغییر داد. به ساخت فیلم‌هایی پرهزینه و میزانسن‌هایی اغراق‌شده روی آورد و به چهره‌ی رسمی سینمای چین بدل شد. این تغییر رویکرد پرسش‌هایی را درباره‌ی سیر تطور سینمای این فیلم‌ساز طرح می‌کند؛ ازجمله این‌که چه عواملی منجر به تغییر در شیوه فیلم‌سازی او شده‌اند؟ این عوامل تا چه‌حدی از بسترهای اجتماعی زیست «ژانگ ییمو» ناشی می‌شوند؟ پژوهش حاضر می‌کوشد تا نشان دهد که بستر اجتماعی زیست ژانگ ییمو چگونه منجر به تغییر اندیشه، درون‌مایه و سیستم فرمال[۲] آثار این فیلم‌ساز شده است. این پژوهش ضمن بهره‌بردن از نظریات نظریه‌پردازان مارکسیسم در جامعه‌شناسی هنر[۳]، از تفکرات نئوفرمالیست‌ها نیز استفاده می‌کند تا رابطه‌ی میان تطور ایدئولوژی در آثار ییمو و سیستم فرمال او را بیابد. ازاین‌طریق، پژوهش نشان می‌دهد که چهار دوره‌ی در سینمای این فیلم‌ساز قابل شناسایی‌اند که هریک سیر تحول ایدئولوژیک آثارش را مشخص می‌سازند.

واژگان کلیدی: ژانگ ییمو، جامعه‌شناسی هنر، ایدئولوژی، مارکسیسم، نئوفرمالیسم

[۱] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول)
Email: alirouhani@art.ac.ir
[۲] کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران

مقدمه

مفهوم ایدئولوژی برای اولین‌بار در اندیشه‌های کارل مارکس[۴] و فریدریش انگلس[۵] برجسته شد و به نظریات مارکسیست‌های متأخر راه یافت. مارکس معتقد بود که در هر جامعه‌ای، بر اساس نیروها و روابط تولید، زیربنا[۶] و روبنایی[۷] اقتصادی شکل می‌گیرند. زیربنای اقتصادی که نیروها و مناسبات تولیدی را شامل می‌شود، روبنای اقتصادی یک جامعه را شامل اشکال مختلف آگاهی شکل می‌دهد. ازآنجایی‌که آثار هنری نیز بخشی از همین آگاهی هستند، درک بنیان‌های اقتصادی یک جامعه، لازمه‌ی شناخت یک اثر هنری و نقد آن است. مارکس و انگلس اعتقاد دارند که ایدئولوژی که بخشی از روبنای اقتصادی است، مجموعه‌ای از گفتمان‌ها و باورها را شامل می‌شود که به‌وسیله‌ی آن، بورژوازی می‌تواند پرولتاریا را مورد استثمار قرار دهد. ازآنجایی‌که گفتمان‌های ایدئولوژیک موجود در جامعه، بر اندیشه‌ی همه‌ی افراد آن جامعه اثر می‌گذارند و هنرمند نیز یکی از اعضای همان جامعه به‌حساب می‌آید، منتقدان مارکسیست از خوانش ایدئولوژیک متون بهره می‌گیرند تا با ایدئولوژی مسلط بر جامعه‌ی زیسته‌ی هنرمند آشنا شوند. بااین‌حال، رابطه‌ی اثر هنری با جامعه، ارتباطی یک‌سویه نیست؛ بلکه بین اثر و گفتمان‌های اجتماعی گفت‌وگویی دوسویه برقرار می‌شود که هرکدام سازوکارهای یکدیگر را برملا می‌کنند. اگرچه منتقدان مارکسیست اولیه صرفاً به تحلیل محتوای اثر هنری بر اساس ایدئولوژی می‌پرداختند، اما منتقدان متأخر، این رویکرد را نقد مارکسیستی عوامانه[۸] نامیدند و کوشیدند تا بین جامعه، محتوا و فرم تعامل برقرار کنند. به‌این‌ترتیب، یک اثر هنری را می‌توان حاصل اندیشه‌های هنرمند و گفتمان‌های جامعه‌ی زیسته‌ی او دانست که توأمان بر روی محتوا و فرم اثر هنری تأثیر می‌گذارند.

پژوهش حاضر از این منظر می‌کوشد تا با واکاوی فیلم‌های ژانگ ییمو، فیلم‌ساز سرشناس چینی، رابطه‌ی ایدئولوژی، محتوا و فرم را بیابد و از نظریات نئوفرمالیست‌ها، به‌عنوان رویکردی منسجم در شناخت سیستم فرمال آثار، برای درک تأثیر متقابل ایدئولوژی بر تغییرات شکلی آثار ییمو بهره می‌گیرد. ژانگ ییمو که از فیلم‌سازان نسل پنجم چین است، در ابتدا، به ساخت فیلم‌هایی از طبقات فرودست جامعه‌ی گذشته‌ی چین پرداخت. پس از آن، ییمو به ساخت فیلم‌هایی از جامعه‌ی معاصر چین روی آورد و اختلاف طبقاتی موجود در این جامعه را مورد توجه قرار داد. سپس، ییمو فیلم‌هایی ساخت که تمرکز اصلی‌شان بر داستان بود و این فیلم‌ها فروش خوبی را در گیشه تجربه کردند. درنهایت، ژانگ ییمو با یک چرخش عجیب نسبت به دوره‌ی اول، به ساخت فیلم‌های رزمی پرزرق‌وبرق و اغراق‌شده در زمان چین باستان روی آورد. به‌این‌ترتیب، ییمو در ساخت فیلم‌هایش نه‌تنها از نظر محتوا، بلکه از منظر زیبایی‌شناسی نیز با تغییراتی اساسی همراه بوده است. ازاین‌رو، این پژوهش ابتدا گفتمان‌های رایج در هر دوره کاری ییمو را به‌وسیله نقد مارکسیستی می‌کاود و اثرات آن را بر محتوای آثار فیلم‌سازی می‌یابد. سپس، متن حاضر هر دوره را به‌کمک نقد نئوفرمالیستی بررسی می‌کند تا به نتیجه‌ی فرمال گفتمان‌های رایج در اثر دست یابد.

۱.پرسش‌های تحقیق

پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از:

الف: بستر اجتماعی زمانه‌ی ژانگ ییمو و ایدئولوژی مسلط آن چگونه بر گفتمان‌های رایج در آثار ژانگ ییمو اثر می‌گذارند؟

ب: چگونه ایدئولوژی مسلط جامعه‌ی زیسته‌ی ژانگ ییمو منجر به تغییر رویکرد محتوایی در آثار او می‌شود؟

ج: چگونه تغییرات ایدئولوژیک در سینمای ژانگ ییمو سبک و فرم آثار او را تغییر می‌دهند؟

۲. اهداف تحقیق

پژوهش حاضر می‌کوشد تا با استفاده از اندیشه‌های منتقدان مارکسیست، رابطه‌ی میان تغییر رویکرد فیلم‌سازی ژانگ ییمو و بسترهای اجتماعی زمانه‌ی این فیلم‌ساز را کشف کند؛ سپس، با برقراری تعامل میان نقد ایدئولوژیک و نظریات نئوفرمالیست‌ها، تأثیر این بسترهای اجتماعی بر سبک و فرم آثار ژانگ ییمو را بیابد. در این پژوهش تأثیر ایدئولوژی بر آثار هنری ازطریق نظریات مارکسیست‌ها درک خواهد شد؛ همچنین، بررسی می‌شود که مارکسیست‌های متأخر چگونه به هم‌بستگی فرم و محتوا از منظر ایدئولوژی باور دارند؛ سپس، انتظار می‌رود که رابطه‌ی بین جامعه‌ی زیسته‌ی ژانگ ییمو و گفتمان‌های رایج در آثار او کشف شده و تأثیر این گفتمان‌ها بر تغییر رویکرد فیلم‌سازی به‌دست آید. درنهایت، این پژوهش به‌دنبال نحوه‌ی اتخاذ سبک و فرم، با توجه به ایدئولوژی مسلط، در آثار ژانگ ییمو خواهد بود.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش، پس از جمع‌آوری کتابخانه‌ای داده‌های کیفی به‌دست‌آمده از نظریات مارکسیست‌ها در مورد ایدئولوژی و آرای نئوفرمالیست‌ها، آثار ژانگ ییمو به‌صورت تحلیلی - توصیفی مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این بررسی، ابتدا آثار این فیلم‌ساز به چهار دوره‌ی کاری دسته‌بندی می‌شوند. در ابتدا، در هر دوره، اطلاعاتی در مورد جامعه‌ی چین که به خلق آثار مورد نظر ختم شده است، به‌صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری خواهند شد. سپس، ضمن بیان خلاصه‌ی داستان هر فیلم، اثر مورد نظر با ۲ روش نقد ایدئولوژیک و نئوفرمالیستی، مورد بررسی قرار می‌گیرند. بااین‌حال، باید توجه داشت که تمرکز اصلی این پژوهش بر نقد ایدئولوژیک است و از نئوفرمالیسم تنها برای یافتن جلوه‌های آشکار سبکی و فرمی بهره می‌گیرد.

۴. پیشینه پژوهش

در پایان‌نامه‌ها و مقالات فارسی، کمتر به رابطه‌ی ایدئولوژی و سینما پرداخته شده است. یکی از آن‌ها، صادق اکبری است که در پایان‌نامه‌ی «نقش سینمای ایدئولوژیک دهه‌ی شصت در تثبیت قدرت جمهوری اسلامی؛ مطالعه‌ی موردی سینمای محسن مخملباف» رابطه‌ی معکوس سینما و ایدئولوژی را واکاوی می‌کند؛ یعنی از سینما رهیافتی برای تثبیت ایدئولوژی می‌یابد. وحیداله موسوی در پایان‌نامه‌ی «ایدئولوژی و فرم در سینمای ایران» به آثاری از سینمای ایران می‌پردازد و آن‌ها را از منظر نقد مارکسیستی و نئوفرمالیستی مورد بررسی قرار می‌دهد. تفاوت پژوهش موسوی با تحقیق حاضر این است که پژوهش حاضر تنها بر آثار یک فیلم‌ساز تمرکز دارد و می‌کوشد تا تأثیرات جامعه‌ی زیسته و ایدئولوژی را بر تغییرات روند فیلم‌سازی ژانگ ییمو در دوره‌های مختلف کاری او بیابد. پژوهش‌های انگلیسی‌زبان متعددی نیز به بررسی آثار سینمایی از منظر ایدئولوژی پرداخته‌اند. برای نمونه کی. ای عمری[۹] در مقاله‌ی «تجزیه‌وتحلیل انتقادی و ایدئولوژیک فیلم‌های آمریکایی دهه‌ی ۱۹۶۰» می‌کوشد تا آثار سینمایی دهه‌ی ۱۹۶۰ آمریکا را از منظر ایدئولوژیک مورد بررسی قرار دهد.

از طرفی، باید پژوهش‌های صورت‌گرفته بر روی آثار ژانگ ییمو نیز مورد توجه قرار گیرند. در بین پژوهش‌های غیرفارسی، تحقیقاتی هستند که به بررسی آثار ژانگ ییمو از منظرهای گوناگون پرداخته‌اند؛ اما ازآنجایی‌که ارتباطی به پژوهش حاضر ندارد، از بررسی آن‌ها در این بخش، چشم پوشیده شده است.

۵. چارچوب نظری

۵-۱. پیدایش ایدئولوژی در نقد

در اندیشه مارکس ایدئولوژی که هنر و محصولات فرهنگی بخشی از آن هستند، مجموعه‌ای از گفتمان‌ها

است که برای تثبیت و حفظ جایگاه طبقه‌ی حاکم در جامعه کارکرد دارد و منجر به استثمار یک طبقه به‌وسیله‌ی طبقه‌ای دیگر می‌شود. ایده‌های طبقه‌ی حاکم در هر دوره‌ای ایده‌های تعیین‌کننده هستند؛ یعنی طبقه‌ای که هدایت‌گر جامعه است، به‌طور هم‌زمان خاستگاه فکری جامعه نیز به‌حساب می‌آید. هر طبقه‌ای ابزار تولید را در دست داشته باشد، می‌تواند ابزار تولید فکری را نیز در اختیار بگیرد. بدین‌معنا، گروهی که به ابزارهای تولید دسترسی ندارند، کنترل ایده‌های خویش را هم در دست نخواهند داشت. ایده‌های طبقه‌ی حاکم نیز چیزی نیستند، جز روابطی که یک طبقه را نسبت به سایرین برتری می‌دهند (فرتر، ۱۳۸۶: ۵۹).

باید به این نکته توجه داشت که رویکرد مارکس و همراه فکری‌اش انگلس به بررسی رابطه‌ی محتوای اثر هنری و ساختار اجتماعی، نباید منجر به نادیده‌انگاشتن اشکال صوری شود. ازآنجایی‌که این رویکرد برآمده از نظریات سیاسی و اجتماعی مارکس و انگلس است، طبیعی است که نقش فرم در کلام ایشان کم‌رنگ جلوه می‌کند؛ اما خود انگلس می‌گوید: «در وهله‌ی نخست همه‌ی تأکید ما بر نشئت‌گیری مفاهیم سیاسی، حقوقی و دیگر مفاهیم ایدئولوژیکی و کنش‌هایی که به‌واسطه‌ی این مفاهیم پدید می‌آید، از واقعیت‌های بنیادین اقتصادی بود و ما ناگزیر از این تأکید بودیم؛ اما در عین حال، به سود محتوا جانب وجه صوری را واگذاشتیم - منظورم شیوه‌ای است که این مفاهیم و نظایر آن در آن بیان می‌شوند» (رافائل، ۱۳۷۹: ۱۴۵).

شکل اثر هنری برای مارکس و انگلس بی‌اهمیت نبوده است، بلکه رویکرد نظریه‌پردازی و لزوم پرداختن به مفاهیم سیاسی و اقتصادی آن دو را مجبور به عبور از این جنبه‌ی اثر هنری کرده که در ادامه‌ی شکوفایی نقد مارکسیستی، به وجه صوری نیز توجه ویژه‌ای شده است و در بخشی از نظریات جایگاه محوری را به خود اختصاص می‌دهد.

ازآنجایی‌که یکی از اصلی‌ترین چالش‌های نقد مارکسیستی، درک رابطه‌ی بین هنر و ایدئولوژی بوده است، حل این چالش به‌هیچ‌وجه ساده نیست؛ به‌طوری که نظریه‌پردازان مارکسیست نیز دو موضع افراطی و متضاد نسبت به آن داشته‌اند. یکی از این رویکردها بر آن است که در هنر چیزی جز ایدئولوژی یافت نمی‌شود و آثار هنری بازتابی از ایدئولوژی جامعه و زمانه‌ی سازنده‌ی خود هستند. «این آثار زندانیان آگاهی کاذب‌اند و قادر به گریختن از بند آن و رسیدن به حقیقت نیستند. این موضع مختص نقد مارکسیستی عوامانه است؛ نقدی که می‌کوشد به آثار ادبی (هنری) به چشم بازتاب‌های ایدئولوژی مسلط بنگرد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۲).

در سوی مقابل، موضعی قرار دارد که بخشی از هنر را به‌پاخاسته علیه ایدئولوژی حاکم زمانه خود می‌بینند. این رویکرد معتقد است برخی از آثار هنری می‌توانند مبارزه با ایدئولوژی را به زبان هنر درآورند. این آثار هنری از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانه‌ی خود فراتر می‌روند و شناختی را برای مخاطب به ارمغان می‌آورند که ایدئولوژی درصدد پنهان‌کردن آن بوده است (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۲).

بااین‌حال، هردوی این مواضع، افراطی و ساده‌انگارانه به نظر می‌رسند. در همین راستا، یکی از میانه‌روترین و ظریف‌ترین رویکردها مربوط به لویی آلتوسر[۱۰] می‌شود. او معتقد است که هنر واقعی گفتمانی ایدئولوژیک نیست، بلکه به ما اجازه می‌دهد تا ایدئولوژی‌ای را ببینیم که این هنر محصول آن است. درواقع، آلتوسر هنری را ارج می‌نهد که فاصله‌گذاری‌هایی را ایجاد می‌کند تا به‌واسطه‌ی آن، رمزگان‌های ایدئولوژی فرهنگی را بخوانیم (فرتر، ۱۳۸۶: ۱۵۲). در این نگاه، نمی‌توان هنر را تا حد ایدئولوژی فروکاست؛ بدین‌معنا که هنر از بازتاب منفعلانه‌ی زمانه فراتر می‌رود. اگرچه هنر خود بخشی از ایدئولوژی و روبنای جامعه است، اما هرگز در این حیطه محدود نمی‌شود و می‌کوشد که نه‌تنها از آن بگریزد، بلکه امکان خوانش ایدئولوژی جامعه‌ی سازنده‌ی خود را نیز فراهم کند.

به اعتقاد آلتوسر، هنر ایدئولوژی را به‌گونه‌ای غیرایدئولوژیک می‌نمایاند؛ ازاین‌رو، وظیفه‌ی ناقد راه‌یافتن به خوانشی ردیابانه است. این خوانش کار خود را از سطح متن آغاز کرده و می‌کوشد با یافتن خلأها و تناقضات آن، معضل آن را بیابد. اهمیت چنین خوانشی ازآن‌جهت است که نشان می‌دهد چگونه ایدئولوژی به ساختن

یک فرد به‌عنوان یک فاعل اجتماعی کمک می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۵).
ازاین‌طریق، هنر رفته‌رفته ناقد را به‌سوی درک کامل ایدئولوژی سوق می‌دهد؛ اما این‌که چگونه هنر چنین کاری را می‌کند، بیشتر در نظریات یکی از شاگردان آلتوسر، به نام پیر ماشری[۱۱]، شرح داده می‌شود. او اعتقاد دارد که «تجربه‌ی ایدئولوژیک روزمره‌ی انسان‌ها ماده‌ی آغازینی است که نویسنده (هنرمند) از آن بهره می‌گیرد؛ اما هنگام کار با این ماده، آن را به چیزی متفاوت بدل می‌کند و به آن شکل و ساختار می‌دهد. هنر با دادن شکلی متعین به ایدئولوژی و تثبیت آن در محدوده‌های داستانی معین، قادر است از ایدئولوژی فاصله بگیرد و بدین‌سان محدودیت‌های این ایدئولوژی را آشکار سازد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۳). به‌همین‌منظور، نقد در تلاش است که به اصلی دست یابد که هم باعث پیوند اثر با ایدئولوژی شده و هم مایه‌ی افتراق این دو است.

۲-۵. ایدئولوژی و نقد مارکسیستی فیلم

رویکرد منتقدان کایه دو سینما[۱۲] و مجله اسکرین[۱۳]، خصوصاً ژان لویی کومولی[۱۴] و ژان ناربونی[۱۵]، به ایدئولوژی شباهت‌های بسیاری به نظریات مارکسیست‌های ساختارگرا[۱۶]، در رأسشان آلتوسر دارد. به عقیده‌ی آن‌ها دوربین ابزاری برای ضبط ایدئولوژیک دنیا است (کومولی و ناربنی، ۱۳۷۷: ۷۸). این دو به سراغ طبقه‌بندی آثار سینمایی بر اساس رویکرد ایدئولوژیک می‌روند. این رویکرد، فارغ از اینکه آثار سینمایی در چه ژانرها و سبک‌هایی ساخته شده‌اند، فیلم‌ها را با توجه به میزان و نوع اثرپذیری‌شان از ایدئولوژی طبقه‌بندی می‌کند. دسته‌ی اول (الف) به فیلم‌هایی اختصاص دارد که سراسر مملو از ایدئولوژی در شکل خالص و کامل آن هستند و حتی خود سازندگانشان نیز از موضوع آگاه نبوده‌اند. این فیلم‌ها نظام رایج برای به‌تصویرکشیدن واقعیت را پذیرفته و واقع‌گرایی بورژوازی و تفکرات مربوط به آن را ارایه می‌دهند. به‌این‌ترتیب، این فیلم‌ها هیچ مخالفتی با ایدئولوژی ندارند و به یک تک‌گویی از جانب نظام سلطه بدل می‌شوند.
دومین گروه (ب) فیلم‌هایی هستند که از دو جهت به ایدئولوژی خود یورش می‌برند. اول این‌که صریح به یک موضوع سیاسی می‌پردازند و آن را به چالش می‌کشند. ازاین‌طریق، شیوه‌ی مرسوم بازنمایی واقعیت را دچار فروپاشی می‌کنند. در وهله‌ی دوم نیز آن‌ها از نظر فرمی از شیوه‌های سنتی فاصله می‌گیرند. دسته‌ی بعدی (پ) به‌صورت آشکار سیاسی نیستند؛ اما با ایجاد تغییراتی در فرم، جنبه‌ی سیاسی پیدا می‌کنند.
چهارمین گروه (ت) از قالب فیلم‌سازی نظام رایج بهره می‌برند و قصد دارند که رویکردی سیاسی داشته باشند. این فیلم‌ها باید مورد توجه منتقدان قرار گیرند تا مشخص شود که آیا با چنین شکلی، می‌توانند از چارچوب‌های خود فراتر بروند و به انتقاد بپردازند یا خیر. عده‌ای از فیلم‌ها (ث) نیز هستند که در وهله‌ی اول بسیار متأثر از ایدئولوژی و وابسته به آن به نظر می‌رسند؛ بااین‌حال، مشخص می‌شود که به‌نحوی مبهم چنین می‌نمایند؛ چراکه با دیدگاه غیرمترقی کار را آغاز کرده و سپس، از حالتی آشکارا ارتجاعی به حالتی مسالمت‌جویانه و کمی انتقادی می‌رسند.
گروه ششم (ج) فیلم‌های طیف سینمای زنده (سینمای بی‌واسطه[۱۷]) هستند که از رویدادها و نظرات سیاسی یا به بیان بهتر اجتماعی سرچشمه می‌گیرند؛ اما هیچ تمایزی میان خود و سینمای غیرسیاسی ایجاد نمی‌کنند، چراکه شیوه‌ی سنتی به‌تصویرکشیدن را به چالش نمی‌کشند. درنهایت، دسته‌ی نهایی (چ) نوعی دیگر از فیلم‌های سینمای بی‌واسطه هستند که در آن‌ها، فیلم‌ساز نقشی فعال به ترکیب عینی فیلمش داده و ازاین‌طریق، مسئله‌ی ریشه‌دار تصویرکردن را مورد انتقاد قرار می‌دهد (کومولی و ناربنی، ۱۳۷۷: ۷۹).

۳-۵. مبانی نقد نئوفرمالیستی

نئوفرمالیست‌ها با استفاده از پیش‌فرض‌هایی که از فرمالیسم روسی[۱۸] اتخاذ می‌کنند، روشی عملی را برای

نقد آثار سینمایی ارایه می‌دهند. این روش به پژوهش حاضر کمک می‌کند تا رابطه‌ی ایدئولوژی جاری در آثار بیمو و فرم اتخاذشده توسط این فیلم‌ساز را برملا کند.

۵-۳-۱. فرم و معنا

تماشاگر به‌عنوان یک مخاطب فعال به‌طور مداوم معنای اثر هنری را مورد واکاوی قرار می‌دهد. فرمالیست‌ها چهار نوع برداشت را برای معنای یک اثر هنری در نظر می‌گیرند (بوردول و تامسون، ۱۳۹۸: ۵۵).

انواع معنا	توضیحات و ویژگی‌ها
ارجاعی	زمانی‌که فیلم به چیزها و جاهایی ارجاع می‌دهد که از قبل معنایی از خود دارند، معانی ارجاعی شکل می‌گیرند.
آشکار	معانی آشکار به‌وضوح برای تماشاگر معنا می‌یابند؛ اما زمانی معنی حقیقی آن‌ها شکل می‌گیرد که در بافت فیلم و به‌عنوان بخشی از سیستم فرمال درک شوند.
ضمنی	معانی ضمنی در اثر تفسیر فیلم توسط تماشاگر پدید می‌آیند و می‌توانند برای هرکسی، به‌شکل متفاوتی دریافت شوند. بااین‌حال، آن معانی ضمنی اهمیت می‌یابند که با سیستم فرمال سازگارتر هستند.
دلالت‌گر	زمانی که معانی ضمنی و آشکار فیلم به‌عنوان حاملان علاماتی از نظام به‌خصوصی از ارزش‌های اجتماعی درک می‌شوند؛ معانی دلالت‌گر شکل می‌گیرند و آن نظام ارزش‌ها ایدئولوژی نامیده می‌شود.

۵-۳-۲. ارزیابی

اغلب مردم در مواجهه با یک اثر هنری، به ارزیابی آن می‌پردازند. این ارزیابی که در مقاله‌های انتقادی نیز مشاهده می‌شود، قصد دارد تا مشخص کند که یک اثر سینمایی ارزش دیدن دارد یا خیر. (بوردول و تامسون، ۱۳۹۸: ۵۹).

معیارها	توضیحات و ویژگی‌ها
یکپارچگی	این معیار که به‌عنوان وحدت نیز شناخته می‌شود؛ عاملی مثبت در ارزیابی فیلم به‌حساب می‌آید.
شدت تأثیر	درصورتی‌که اثر سینمایی زنده، منقلب‌کننده و احساس‌برانگیز باشد، می‌تواند ارزشمند تلقی شود.
پیچیدگی	یک فیلم پیچیده ادراک مخاطب را در سطوح مختلف درگیر کرده و با برقراری ارتباط میان عناصر فرمال، الگوی جذابی رقم می‌زند.

۵-۳-۳. آشنایی‌زدایی

هنر باید عادت ادراک انسان‌ها را از مفاهیمی، مانند ایدئولوژی، آشنایی‌زدایی کند که این کار ازطریق قراردادن عناصر هنری در سیستم فرمال جدید صورت می‌گیرد. «برای اینکه پدیده‌ای در نظر تماشاگر کارکرد هنری داشته باشد، باید آشنایی‌زدایی شود؛ بااین‌حال، ظهور آن بسیار وسیع و متنوع است... . تمام معانی ارجاعی، آشکار، دلالت‌گر و ضمنی می‌توانند در آشنایی‌زدایی اثر سینمایی به کار روند» (تامسون، ۱۳۹۸).

۴-۳-۵. شگرد

«واژه‌ی شگرد به عنصر یا ساختاری اطلاق می‌شود که در اثر هنری نقشی ایفا کند. برای نئوفرمالیست‌ها تمام شگردها از نظر امکان آشنایی‌زدایی و کارایی در بناکردن سیستم سینمایی با یکدیگر برابرند» (تامسون، ۱۳۹۸).

انگیزه‌ها	توضیحات و ویژگی‌ها
ساختی	وجود هر شگردی را که برای ساختمان سببی داستان، مکان یا زمان ضروری باشد، توجیه می‌کند. بر اساس این انگیزه، اطلاعاتی ارایه می‌شوند که بعدها به آن‌ها نیاز است. بنابراین، انگیزه‌های ساختی هدفشان وضع قوانین داخلی فیلم خواهد بود.
واقع‌گرا	انگیزه‌ی واقع‌گرا برای قانع‌کنندگی به‌سراغ سرنخ‌هایی می‌رود که در دنیای واقعی وجود دارند. انگیزه‌ی واقع‌گرا جذب دو محدوده‌ی دانش انسان می‌شود؛ اول دانشی که از رابطه‌ی بی‌واسطه با طبیعت و جامعه حاصل می‌آید و دیگر معیارهای زیبایی‌شناختی رایج از واقع‌گرایی در یک دوران مشخص از مسیر تحول یک فرم هنری.
بینامتنی	منظور از انگیزه بینامتنی، هر نوع ارجاع به قراردادهای آثار هنری دیگر است. این شگرد در خود اثر چندان توجیه نمی‌شود و توجیه آن به شناخت مخاطب از محل رجوع بستگی دارد.
هنری	زمانی یک انگیزه آشکارا هنری است که سه انگیزه‌ی دیگر پاسخ‌گوی آن نباشند. وقتی الگوهای هنری برای جلب توجه با منطق روایی دست به رقابت می‌زنند، فرم پارامتریک[۱۹] حاصل می‌شود. در این آثار، شگردهایی چون رنگ و حرکت دوربین با تکرار در فرم اثر هنری تبدیل به پارامتر خواهند شد. کارکردهای این شگردها از مشارکت در معنا فراتر می‌روند و شکلی انتزاعی به خود می‌گیرند.

۵-۳-۵. فیلم در زمینه‌ی تاریخی

«فیلم را نمی‌توان به‌عنوان عنصری انتزاعی بیرون از زمینه‌ی تاریخی‌اش در نظر گرفت... در نتیجه، نئوفرمالیسم تحلیل فیلم‌های منفرد را در زمینه‌ای تاریخی قرار می‌دهد که بر مبنای مفهوم معیارها و انحراف‌ها بنا شده است» (تامسون، ۱۳۹۸).

پس‌زمینه‌ها	توضیحات و ویژگی‌ها
دنیای روزمره	تنها با آگاهی از دنیای روزمره می‌توان معانی ارجاعی را درک کرد. درک داستان، رفتار شخصیت‌ها و سایر شگردهای اساسی ازاین‌طریق ممکن شده و شناخت معانی دلالت‌گر مرتبط با جامعه میسر می‌شود.
آثار هنری	درک بسیاری از عناصر سینمایی، مانند پیرنگ و تغییرات نماها، از تماشای آثار هنری پیشین امکان‌پذیر می‌شود.
آگاهی از نحوه‌ی استفاده از فیلم برای اهداف عملی	این پس‌زمینه کاربرد هنری سینما را از کاربردهای دیگر متمایز می‌کند. ازاین‌طریق، یک فیلم از سایر کاربردها و آثار دیگر جدا می‌شود.

۶-۳-۵. داستان و پیرنگ[۲۰]

پیرنگ مجموعه‌ای منظم از وقایع علی را شامل می‌شود که بر اساس چیدمانشان در فیلم مشاهده می‌شوند. برخی از این وقایع مستقیم قابل مشاهده‌اند و بعضی دیگر مورد اشاره قرار می‌گیرند. بااین‌حال، مخاطب برای درک وقایع، آن‌ها را بر اساس ترتیب وقوع در ذهنش مرتب می‌کند. این ساختار فرضی وقایع به‌ترتیب وقوع و از نظر علی به یکدیگر پیوسته، داستان نامیده می‌شود (تامسون، ۱۳۹۸).

خصلت روایت	توضیحات و ویژگی‌ها
کنش‌محور	جنبه‌ی کنش‌محور روایت زنجیره‌ای از علیت است که به تماشاگر اجازه می‌دهد تا متوجه شود که هر کنش چگونه از نظر منطقی با سایر کنش‌ها ارتباط دارد.
هرمنوتیک[۲۱]	وجه هرمنوتیک شامل مجموعه‌ای از معماها است که روایت را با امتناع از ارایه‌ی اطلاعات به‌وجود می‌آورد.

۷-۳-۵. روایت

فرایندی که اطلاعات داستانی را با نظم خاصی پنهان یا عرضه می‌کند، روایت نام دارد. روایت در مدت طول فیلم، در مورد وقایع داستان، فرضیه‌هایی را مطرح می‌کند. (تامسون، ۱۳۹۸).

طرح داستانی	توضیحات و ویژگی‌ها
آگاهی‌دهندگی	روایت در وهله‌ی اول با وسعت اطلاعات داستانی مشخص می‌شود که میزان اطلاعات تماشاگر را نشان می‌دهد و می‌تواند در حد شخصیت‌ها محدود باشد. در وهله‌ی دوم، عمق اطلاعات داستانی قرار دارد که میزان دسترسی به ذهنیت شخصیت‌ها را نشان می‌دهد.
خودافشاگری	روایت می‌تواند خودافشاگری‌اش کم یا زیاد باشد؛ یعنی چقدر معترف است که اطلاعات روایی را برای مخاطب هدایت می‌کند. برای مثال، نشان‌دادن جزییات با دوربین برای خودافشاگری است.
اطلاعات‌دهندگی	این خصلت با آگاهی‌دهندگی متفاوت است؛ چراکه روایت می‌تواند نشان دهد که اطلاعاتی وجود دارند، اما آن‌ها را پنهان کند. در واقع، همه‌ی فیلم‌ها در اطلاعات‌دهندگی محدودیت‌هایی دارند، اما این میزان می‌تواند متفاوت باشد.

۶. یافته‌های پژوهش

با نگاهی به روند فیلم‌سازی ییمو، می‌توان چهار دوره‌ی سبکی را در آثار او شناسایی کرد. ازاین‌رو، در این فصل، هرکدام از این دوره‌ها در بستر اجتماعی‌شان واکاوی خواهند شد تا مشخص شود که مناسبات اجتماعی هر دوره چه تأثیری بر نحوه‌ی فیلم‌سازی ییمو و درون‌مایه‌ی آثار او داشته‌اند. سپس، در هر دوره، یکی از فیلم‌های برجسته، با استفاده از رویکرد ایدئولوژیک و نئوفرمالیستی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱-۶. دوره اول فیلم‌سازی ژانگ ییمو از ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۱

ژانگ ییمو در دوران انقلاب‌فرهنگی چین به دنیا آمد و تحولات آن دوران بر زندگی او و خانواده‌اش تأثیر گذاردند. از سال ۱۹۶۵ درگیری شدیدی بین نیروهای مدعی قدرت در چین درگرفت. در سال ۱۹۶۶، این درگیری‌ها به انقلاب‌فرهنگی[۲۲] شهرت یافتند (بادین فکر، ۱۳۹۹: ۳۱۷). والدین او از روشن‌فکران انقلابی بودند اما در دوران انقلاب‌فرهنگی خانواده‌ی ییمو توسط دولت، به‌عنوان دشمنانی بالقوه شناخته شده و همیشه تحت‌نظر بودند.

در درگیری‌های داخلی سال ۱۹۶۶، خانواده‌ی ژانگ ییمو در دسته‌ی «خانواده‌های سیاه» قرار گرفتند که این لقب برای خانواده‌های متخاصم، توسط دولت به کار می‌رفت. در سال ۱۹۶۹، ژانگ به یک کمپین آموزش نوجوانان در خارج از شهر فرستاده شد. در این دوره، حدود ۲۰ میلیون جوان در روستاهای چین سازماندهی شدند تا آموزش‌های فرهنگی کمونیستی را بیاموزند. در بین این جوانان ۳ نفر از ارکان اصلی نسل پنجم کارگردانان چین، یعنی ژانگ ییمو، چن کایگه[۲۳] و تیان ژوانگ‌ژوانگ[۲۴] دیده می‌شوند (Bachora and Gustin, 2019: 114).

نسل پنجم فیلم‌سازان چین، بین سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۲ در آکادمی فیلم پکن به تحصیل پرداختند. در سال‌هایی که ییمو در این آکادمی تحصیل می‌کرد، این کشور در حال انجام اصلاحات اقتصادی[۲۵] و بحث‌های جدی در مورد هویت فرهنگی چین بود. روشن‌فکران، هنرمندان و نویسندگان به زندگی عمومی بازگشتند و درگیر بحثی سراسری درباره ماهیت و چیستی تمدن چین و تفاوت آن با تمدن غربی شدند. بسیاری از نویسندگان این پرسش را مطرح کردند که چینی‌بودن در دنیای مدرن به چه معناست. چنین بحران ارزشی نویسندگان چینی را به جست‌وجوی ریشه‌های فرهنگی خود برانگیخت. آثار این نویسندگان منابعی غنی برای فیلم‌سازان جوان فراهم ساختند و آن‌ها را ترغیب کردند تا ازطریق فیلم‌سازی خود، به گفتمان ملی درباره‌ی ریشه‌های فرهنگی بپیوندند (Wang, 2009: 51). در این دوران ژانگ ییمو به نسلی تعلق دارد که از پی خاطره‌ی تلخ دوران انقلاب‌فرهنگی پرسش‌های مهمی را درباره ماهیت سیستم چین مطرح می‌کنند.

۱-۱-۶. ذرت سرخ[۲۶] ۱۹۸۸

فیلم مهم این دوران ییمو «ذرت سرخ» است. فیلم ذرت سرخ توسط یک راوی نقل می‌شود که داستان پدربزرگ و مادربزرگش را در سال‌های دور روایت می‌کند. این بازگشت به گذشته که در کلام راوی شکل می‌گیرد، اهمیت گذشته را در نگاه ژانگ ییمو نشان می‌دهد. این گفتمانی است که به‌وضوح در سال‌های منتهی به ساخت این فیلم در جامعه‌ی چین مشاهده می‌شود؛ یعنی همان جریانی که بازگشت به ریشه‌های فرهنگی را ارج می‌نهد. در همان ابتدای فیلم، راوی می‌گوید: «از گذشته تا به امروز، این داستان نقل شده است؛ بعضی آن را باور دارند و بعضی خیر.» ازطریق این سخن، می‌توان دریافت که تردیدهایی در مورد ریشه‌های فرهنگی و اصالت گذشته وجود دارند که این تردیدها به جریان مقابلی اشاره می‌کند که معتقد است باید از گذشته و هرآنچه بوده عبور کرد تا به پیشرفت دست یافت. در واقع، از همان آغاز، تردید ژانگ ییمو به این بازگشت به گذشته آشکار می‌شود. اوج این تردید را می‌توان در شکاف میان دو ایدئولوژی رایج در فیلم دریافت.

در ذرت سرخ، ییمو می‌کوشد که فرهنگ گذشته را ازطریق موسیقی، رنگ و آواز برجسته کند. از سوی مقابل، نگرش مارکسیستی او در تمام روایت حضور دارد. در ابتدا، خانواده‌ی روستایی دخترشان را همچون کالا با دریافت یک قاطر می‌فروشند. این اتفاق کالایی‌شدگی زن را در جامعه‌ی طبقاتی نشان می‌دهد و از سویی دیگر، قاطر که ابزاری برای تولید است، برای خانواده از دخترشان اهمیت بیشتری دارد. زن جوان که «مادربزرگ» خطاب می‌شود، در تمام داستان رویکردی انقلابی دارد. تا زمانی که مالک کارخانه زنده است، زن جوان ناراضی دیده می‌شود و حتی سعی می‌کند که خودش را بکشد. حتی عشق را به ابزاری برای فرار از چنگال سرمایه‌داری بدل می‌کند و درحالی‌که باید طبق رسوم تا آخر عمر بیوه بماند، پدربزرگ را به خانه آورده و با او زندگی می‌کند.

وقتی که مالک کارگاه می‌میرد، زن به کارگران پیشنهاد می‌دهد که با او کار کرده و سود حاصل را تقسیم کنند. او تأکید دارد که هیچ‌کس «رئیس» صدایش نزند. در واقع، قتل مالک کارگاه، در ذرت سرخ، انقلابی به‌حساب می‌آید که طبقات جامعه و مناسبات سرمایه‌داری را از ریشه نابود می‌کند. قهرمان اصلی داستان ذرت سرخ مادربزرگ است. او تا آخرین گام روحیه‌ی انقلابی خود را حفظ می‌کند و همچون یک رهبر، دیگران را نیز به طغیان وامی‌دارد. این رویکرد او تا پایان فیلم و حمله‌ی ژاپنی‌ها حفظ می‌شود؛ به‌طوری که جانش را برای گرفتن انتقام سرکارگر فدا می‌کند.

ازآنجایی‌که ذرت سرخ سرکوب زنان و مردمان در طول تاریخ را نشان می‌دهد و شیوه‌ی کارگری در کارگاه را به‌مثابه‌ی طبقه‌ی کارگر در جامعه‌ی کمونیستی معاصر چین مورد حمله قرار می‌دهد، می‌توان آن را در زمره‌ی گروه دوم (ب) بیان‌شده توسط کومولی و ناربونی قرار داد.

۶-۱-۲. ویژگی‌های فرمی ذرت سرخ

با توجه به نظریات نئوفرمالیست‌ها، ویژگی‌های فرم در «ذرت سرخ» را می‌توان در جدول به این صورت بیان کرد.

شاخصه‌ها	توضیحات
انواع معانی	معانی ارجاعی به کمونیسم و تاریخ چین با استفاده از رنگ قرمز و معانی ضمنی و دلالت‌گر که از این رنگ برای بیان احساسات شخصیت‌ها و اختلافات طبقاتی استفاده می‌شود.
ارزیابی	هر چهار معیار یکپارچگی، شدت تأثیر، پیچیدگی و بداعت در این فیلم حضور دارند.
آشنایی‌زدایی	قرارگرفتن لایه‌های معنایی متفاوت و استفاده از شگردهای سینمایی برای مفاهیم سوسیالیستی در فرمی رئالیستی منجر به آشنایی‌زدایی می‌شوند.
شگرد	به‌کارگیری از شگردهای سینمایی برای عمق‌بخشیدن به معنا، سیستم سینمایی ذرت سرخ را به‌شکل هنری تبدیل می‌کنند.
زمینه تاریخی	ذرت سرخ در گذشته‌ی چین روایت می‌شود؛ اما به‌شدت به دنیای روزمره برای درک‌شدن مفاهیم ایدئولوژیک وابسته است.
داستان و پیرنگ	طرح داستانی ذرت سرخ کنش‌محور است و زنجیره‌ای علی را مطرح می‌کند.
خصلت روایت	این فیلم اطلاعات را توسط راوی سوم‌شخص ارایه داده و ذهنیت شخصیت‌ها را نیز با استفاده از رنگ و شگردهای سینمایی تاحدودی بیان می‌کند.

۶-۲. دوره دوم فیلم‌سازی ژانگ ییمو از ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۵

در سال‌های منتهی به این دوره، مهم‌ترین اتفاقی که در چین رخ می‌دهد، قیام «تیان‌آن‌من» است. نتیجه‌ی این قیام سرکوب شدید دانشجویان بود و پیامدهایی همچون «محدودشدن آزادی‌های اجتماعی، محدودشدن آزادی‌های اقلیت‌های مذهبی، کاهش کمک‌های دولتی برای بازسازی اماکن مذهبی، محدودشدن مظاهر غربی، کاهش نظام مصرفی، تنظیم درآمدهای مردم، محدودشدن صنعت گردشگری، محدودیت آزادی بیان، احیای ایدئولوژی کمونیستی و سرخوردگی دانشجویان» (خرم، ۱۳۶۶: ۴۵۶) را در پی داشت. فیلم‌های اولیه‌ی ژانگ ییمو به انتقاد بیش از حد از فرهنگ چینی و نمایش تصاویر سیاه اجتماعی و فرهنگی متهم شدند (Wang, 2009: 54). اگرچه فیلم‌های اولیه‌ی ییمو با موفقیت‌های بین‌المللی مواجه شدند، اما بی‌عدالتی در روستاهای چین، توجه او را جلب کرد. ازاین‌رو، ییمو توجه خود را معطوف به گفتمان‌های زندگی اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در روستاهای چین ساخت. این گفتمان‌ها بیشتر در روستاها و طبقات متوسط شهری مشاهده می‌شدند و حاصل تغییرات در مناسبات سیاسی حاکمیت سوسیالیستی بودند. اصلاحات سریع اقتصادی در چین منجر به بی‌عدالتی‌هایی در چنین طبقاتی شد و نگرانی‌های روشن‌فکران را در این زمینه برانگیخت (Wang, 2009: 54). ۳ فیلم بعدی ژانگ ییمو با نام‌های «داستان کیوجو»[۲۷]، «برای زندگی»[۲۸] و «مثلث شانگهای»[۲۹] در چنین فضایی ساخته شدند.

۶-۲-۱. برای زندگی ۱۹۹۴

این اولین فیلم ییمو است که نمایش تضادها از دوش یک شخصیت محوری زن برداشته شده و برعهده‌ی شخصیت‌های زن و مرد گذاشته می‌شوند. فوگوئی (شخصیت مرد) فردی است که مدام در برابر سرنوشت و جبر زمانه سر خم می‌کند، اما همسرش تاحدودی به مقاومت می‌پردازد و به‌دنبال تغییر است. این رویکرد

ژانگ نشان‌دهنده‌ی تضادی است که در جامعه‌ی چین شکل گرفته بود؛ یعنی عده‌ای کثیر که در برابر قوانین سوسیالیستی سر خم می‌کردند و عده‌ی معدودی که هنوز به تغییر امید داشتند.
رویکرد مسالمت‌جوی ییمو در این دوره، در برای زندگی نیز دیده می‌شود. این رویکرد، نسبت به آثار قبلی، حالتی شدیدتر پیدا کرده است؛ به‌طوری که حتی فوگوئی در هنگام اسارت تلاشی برای فرار از جنگ نمی‌کند. بااین‌حال، فوگوئی به‌هیچ‌وجه موافق کمونیسم نیست و فقط از سر ترس با حزب همراه می‌شود؛ همان‌طور که بخش عظیمی از جامعه چنین می‌کنند. همان‌طور که فوگوئی از این همکاری آسیب می‌بیند و مدام فرزندان و علایق دیگرش را از دست می‌دهد، ییمو نیز با سانسور و ممنوعیت مواجه می‌شود و به‌اجبار باید سبک فیلم‌سازی خود را تغییر دهد.
برای زندگی به‌طور مستقیم به خود حزب کمونیسم می‌پردازد و دوران معاصر را مد نظر قرار می‌دهد. ییمو در هنگام جنگ داخلی چین، فوگوئی را بین ملی‌گرایان و کمونیست‌ها سرگردان می‌کند. این سرگردانی فوگوئی، همان درگیری میان ملی‌گرایی و تفکرات مارکسیستی است که در سال‌های منتهی بر این فیلم جریان می‌یابد. همسر فوگوئی مخالف سیاست‌های جاری است؛ اما نمی‌تواند مخالفت خود را عملی سازد. زمانی که پسرشان از طرف حزب برای ذوب‌کردن فولاد فراخوانده می‌شود، او از فوگوئی می‌خواهد که اجازه دهد تا پسرشان بخوابد و به کارگاه نرود، بااین‌حال در به‌کرسی‌نشاندن خواسته‌اش موفق نمی‌شود. او از ابتدای فیلم به روش‌های گوناگونی، مانند قهرکردن با فوگوئی برای قمارکردن، سعی دارد تا اوضاع را تغییر دهد؛ اما در هیچ موردی، راه به جایی نمی‌برد. به‌این‌ترتیب، او را می‌توان تسلیم‌ترین شخصیت زن فیلم‌های ییمو تا به این اثر دانست.
در فیلم برای زندگی، ژانگ ییمو دوباره یک سیستم مبتنی بر کمونیسم را به نقد می‌کشد. همان‌طور که قیام تیان‌آن‌من اولین قیام مردمی در دل یک نظام کمونیستی بود، ییمو هم دست از رفتار استعاری برمی‌دارد و نقدی مستقیم را در پیش می‌گیرد. همان‌گونه که آلتوسر معتقد بود که اثر هنری ایدئولوژی را در آنچه نمی‌گوید پنهان می‌کند، از این رویکرد ییمو نیز می‌توان به جرأتی رسید که احتمالاً در اثر قیام تیان‌آن‌من به ییمو سرایت کرده است.
ییمو نظام کمونیستی حاکم بر چین را برخلاف تفکرات سوسیالیستی مارکس، یک نظام تمامیت‌خواه نشان می‌دهد؛ کمااینکه در برای زندگی، همه باید هرآنچه را که دارند فدای حزب کنند. در ادامه، ییمو به انقلاب فرهنگی به‌صورت زیرنویس اشاره می‌کند و می‌گوید که هرچیز قدیمی باید از بین می‌رفت، زیرا ارتجاعی تلقی می‌شد. به‌این‌ترتیب، باز هم ییمو تقابل سنت‌گرایی و مدرنیته را مورد نقد قرار می‌دهد.
برای زندگی، مانند کیوجو، در زمان معاصر روایت می‌شود و به نمایش مشکلات و اختلافات طبقاتی ناشی از نظام کمونیستی می‌پردازد و رنج‌ها را به نمایش می‌کشد؛ اما رویکرد انتقادی دقیقی ندارد و حکومت توتالیتر را هدف قرار نمی‌دهد. ازاین‌رو، این فیلم به چهارمین گروه (ت) نقد مارکسیستی تعلق پیدا می‌کند.

۲-۲-۶. ویژگی‌های فرمی در برای زندگی

با توجه به نظریات نئوفرمالیست‌ها، فرمِ فیلم در برای زندگی دارای اجزای زیر است.

شاخصه‌ها	توضیحات
انواع معانی	برای زندگی معانی آشکار را ازطریق شگردهای سینمای برجسته می‌کند و فقط در تفاوت میان میزانسن‌های پیش و پس از انقلاب، معانی ضمنی اندکی دریافت می‌شوند.
ارزیابی	این فیلم دارای یکپارچگی است و به‌علت عمق‌نبخشیدن به معنا، تأثیر کمتری بر تماشاگر دارد. بداعت و پیچیدگی خاصی در این فیلم مشاهده نمی‌شود.
آشنایی‌زدایی	به‌دلیل عدم وجود بداعت و پیچیدگی آشنایی‌زدایی خاصی اتفاق نمی‌افتد.

شاخصه‌ها	توضیحات
شگرد	شگردهای برای زندگی با انگیزه واقع‌گرا مورد استفاده قرار می‌گیرند.
زمینه تاریخی	این فیلم برای درک معنا به دنیای روزمره وابسته است.
داستان و پیرنگ	طرح داستانی این فیلم کنش‌محور است و معمای خاصی را مطرح نمی‌کند.
خصلت روایت	آگاهی‌بخشی روایت برای زندگی در سطح شخصیت‌ها باقی می‌ماند و ازآنجایی‌که معمایی را مطرح نمی‌کند، به خودافشاگری نیز نمی‌پردازد.

۳-۶. دوره سوم فیلم‌سازی ژانگ ییمو از ۱۹۹۶ تا ۲۰۰۱

در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، صنعت ملی فیلم در چین با بحران مالی روبه‌رو بود؛ بنابراین دولت چین تصمیم گرفت که هرسال، ۱۰ فیلم پرطرفدار هالیوود را وارد کرده و به نمایش درآورد. مواجه‌شدن مخاطبان چینی با فیلم‌های پرتحرک و ستاره‌محور هالیوودی، فیلم‌سازان چینی را بر آن داشت تا فکری به حال فیلم‌هایشان کنند (Wang, 2009: 58). واکنش ژانگ ییمو به این رویکرد، ساختن فیلم‌هایی پرتحرک‌تر بود. بنابراین، ییمو در فیلم‌های بعدی سرگرمی را جدی‌تر می‌گیرد و توجه ویژه‌ای به گیشه دارد. به‌این‌ترتیب، فیلم‌سازی هنری ییمو که در دوره‌ی اول در اوج خود قرار داشت، در دوره‌ی دوم کم‌رنگ‌تر شد و در دوره‌ی سوم به پایان رسید.

بااین‌حال، ذهنیات یک هنرمند برساخته‌ی مناسبات اجتماعی زیسته‌ی او در طول زندگی هستند؛ ازاین‌رو، درپیش‌گرفتن رویکرد سرگرمی، لزوماً به‌معنای عدم دغدغه‌مندی ییمو نیست؛ بلکه او تلاش دارد تا با کسب بودجه و مخاطب، دیدگاه‌های خود را مطرح کند. ییمو در دوره‌ی سوم فیلم‌سازی‌اش که تا سال ۲۰۰۱ ادامه پیدا می‌کند، ۴ فیلم می‌سازد که در بین آن‌ها، ۳ فیلم نه یکی کمتر[۳۰]، «راه خانه»[۳۱] و «اوقات خوش»[۳۲] شهرت بیشتری دارند.

۱-۳-۶. اوقات خوش ۲۰۰۰

«اوقات خوش» در سطح روایت، داستان تلاش‌های مردی را برای چشیدن طعم عشق بیان می‌کند؛ اما در عمق ماجرا، این فیلم روایت‌گر فقر طبقه کارگر در جامعه‌ی کمونیستی است. ژائو به‌خاطر بی‌کارشدن و بی‌پولی تا پنجاه‌سالگی نتوانسته ازدواج کند و در ملاقات اخیرش با زن مورد نظرش همچنان با مشکل بی‌پولی مواجه است. او که از کار بیکار شده، از اتحادیه‌ی کارگری تقاضای پول می‌کند، اما حتی خود اتحادیه نیز پولی در بساط ندارد. ازطرفی، خود زن مورد علاقه‌ی ژائو از همین طبقه به‌حساب می‌آید و به‌خاطر فقر، سعی دارد تا از مردان سوءاستفاده کند. این مسئله نشان می‌دهد که طبقات فرودست در چین، خود را به‌مثابه‌ی کالایی می‌بینند که یا کارِ خود را می‌فروشند و یا خود را همچون کالایی در معرض فروش قرار می‌دهند و ازاین‌طریق، از کار و از بدن خویش بیگانه می‌شوند. درواقع، تک‌تک شخصیت‌های این فیلم ژانگ ییمو در فقر به‌سر می‌برند. بااین‌حال، مشابه دو فیلم دیگر این دوره، شخصیت‌های اوقات خوش نسبت به وضعیت خود اعتراضی نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها در تلاش‌اند تا در همین شرایط، وضعیت خود را به‌هرنحوی بهبود ببخشند؛ حتی اگر شده با راه‌حل‌هایی موقتی. بنابراین، انتقادی که در دوره‌ی دوم به نارضایتی از سیستم تبدیل شده بود، در این دوره، سویه‌های سیاسی خود را از دست می‌دهد.

گفتمان تضاد میان سنت و مدرنیته در فیلم اوقات خوش نیز دیده می‌شود. جایی که ژائو برای کسب پول اتوبوسی را تعمیر کرده و زوج‌های عاشق اجازه می‌دهد تا در آن خلوت کنند. در ابتدا، ژائو با تفکری سنتی،

زوج‌ها را تنها نمی‌گذارد؛ اما وقتی پول بیشتری می‌گیرد، اجازه می‌دهد که درِ اتوبوس را ببندند. این مسئله ریشه در تمایل حکومت و جامعه چین به انقلاب اقتصادی دارد که به‌خاطر کسب پول، سعی می‌کنند تا به سنت‌های خود پشت کنند و هرآنچه را مربوط به گذشته است، کنار بزنند.
اوقات خوش نیز مانند دو فیلم دیگر این دوره، به گروه ششم (ج) مد نظر کومولی و ناربونی تعلق دارد؛ چراکه ضمن بیان رویدادهای اجتماعی، نمی‌تواند رویکردی سیاسی به خود بگیرد و نسبت به فیلم‌های غیرسیاسی متمایز شود. شیوه‌ی بیانی این فیلم نیز با سینمای رایج تفاوتی ندارد.

۲-۳-۶. ویژگی‌های فرمی اوقات خوش

فرمِ فیلم را در «اوقات خوش» را می‌توان به‌صورت زیر واکاوی کرد.

شاخصه‌ها	توضیحات
انواع معانی	غالب معانی اوقات خوش به‌صورت آشکار دریافت می‌شوند و خبری از معانی ضمنی، ارجاعی و دلالت‌گر در این فیلم نیست.
ارزیابی	بازگشت به خانه دارای یکپارچگی است؛ اما به‌خاطر نداشتن عمق معنایی، تأثیر کمتری بر تماشاگر می‌گذارد و بیشتر به‌دنبال سرگرمی است. این فیلم بداعت و پیچیدگی خاصی ندارد.
آشنایی‌زدایی	این فیلم به آشنایی‌زدایی نمی‌پردازد.
شگرد	شگردهای سینمایی اوقات خوش با دو انگیزه‌ی واقع‌گرا و ساختی به‌کار می‌روند تا یک طرح معمایی و سرگرم‌کننده را پایه‌ریزی کنند.
زمینه تاریخی	اوقات خودش در دنیای روزمره اتفاق می‌افتد و فقر و تنگدستی را در جامعه‌ی معاصر با هدف خلق روایت سرگرم‌کننده نشان می‌دهد.
داستان و پیرنگ	طرح داستانی اوقات خوش کنش‌محور است و با خلق معما برای جذب تماشاگر ساختاری هرمنوتیک به خود می‌گیرد.
خصلت روایت	آگاهی‌بخشی این فیلم بعد از آشنایی شخصیت اصلی با دختربچه محدود می‌شود تا به خلق معما بپردازد. خودافشاگری این روایت نیز نشان می‌دهد که اطلاعاتی از تماشاگر پنهان شده‌اند.

۴-۶. دوره سوم فیلم‌سازی ژانگ ییمو از ۲۰۰۲ به بعد

ژانگ ییمو که در دوره‌ی سوم به‌شدت به‌دنبال جذب مخاطب و تصاحب گیشه بود، در سال ۲۰۰۰، فیلم ببر خیزان، اژدهای پنهان[۳۳] ساخته‌ی انگ لی[۳۴] را به‌عنوان یک فیلم اکشن رزمی تماشا کرد. او دریافت که این سبک می‌تواند به‌خوبی بیانگر روحیات مردم چین باشد و فهمید که همچنان در ایالات متحده، مخاطبان به تماشای هنرهای رزمی علاقه دارند. به‌این‌ترتیب، ییمو در دوره‌ی چهارم، رویکرد بسیار متفاوتی از نظر سبکی در پیش می‌گیرد. این دوره با فیلم قهرمان[۳۵] آغاز می‌شود که بزرگ‌ترین فیلم از نظر حجم سرمایه‌گذاری تا آن زمان در چین بود و به پرفروش‌ترین فیلم چین تا آن زمان نیز تبدیل شد (Gong, 2011: 438).
اگرچه با این رویکرد، ییمو به سرگرمی‌سازی و پیروی از سبک هالیوودی متهم شد، اما این روند از اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ در سیستم تولید فیلم چین آغاز شده بود؛ زمانی که سرمایه‌گذاران و استودیوهای خارجی به صنعت فیلم چین روی آوردند. این سرمایه‌گذاران به فروش در گیشه علاقه داشتند. ازاین‌رو، فیلم‌سازان نسل پنجم، ازجمله ییمو، باید رضایت این سرمایه‌گذاران را به‌دست می‌آوردند. بنابراین، تجاری‌شدن فیلم‌های

ییمو با گذشت هر دوره، با روندی همراه بود که در کل صنعت فیلم‌سازی چین شکل گرفت (Wang, 2009: 58). این نگرش در فیلم‌سازی با تحولات اقتصادی در کل چین همراه بود و نه‌تنها دولت، بلکه اغلب مردم به‌دنبال کسب پول بودند. بنابراین، دوره‌ی چهارم فیلم‌سازی ییمو با تحول اقتصادی عظیم در این کشور و تبدیل‌شدن چین به یکی از قدرت‌های اقتصادی و سیاسی جهان در آغاز قرن بیست‌ویکم همراه شد. فیلم‌های آغازین این دوره، قهرمان، خانه‌ی خنجرهای پرنده[۳۶] و نفرین گل طلایی[۳۷] هستند.

۱-۴-۶. قهرمان (۲۰۰۲)

در این فیلم، دوباره ییمو به مضمون شورش فردی و قدرت‌های سرکوب‌گر بازمی‌گردد؛ اما لحن این فیلم با آثار دوره‌ی اول او متفاوت است. در فیلم‌های اولیه‌ی ییمو، مانند فانوس سرخ را برافراز، شخصیت‌ها می‌کوشیدند تا به حق خود دست یابند، اما قدرت سرکوب‌گر مانعی برای آن‌ها بود. بااین‌حال، در قهرمان، شخصیت بی‌نام از قدرت انتخاب خود استفاده کرده و به خواست حاکمیت تن می‌دهد.

ییمو که در فیلم‌های دوره‌ی اول خود به انتقاد از حکومت می‌پرداخت، در دوره‌ی دوم حقوق شخصیت‌ها را در چهارچوب قانون دنبال کرد و در دوره‌ی سوم به‌کل انتقاد را کنار گذاشت و مانند یک ناظر بیرونی به تماشای وضعیت نابه‌سامان اجتماعی و اقتصادی نشست. در دوره‌ی چهارم، اگرچه ییمو نسبت به حکومت انتقاداتی را وارد می‌داند؛ اما با تأکید بر لزوم وجود قدرت در دستان پادشاه، به پیروی همگان از حاکمیت تأکید می‌کند.

در «قهرمان»، ییمو توجه خود را از روی توده‌های مردم برمی‌دارد و به‌جای توجه به قهرمانانی از دل مردم، به‌سراغ افرادی خاص می‌رود که هنرهای رزمی عجیب‌وغریبی بلدند و آشکارا نسبت به دیگران برتری دارند. در قهرمان، هیچ نشانه‌ای از مردم عادی و رنج آن‌ها دیده نمی‌شود؛ بلکه عده‌ای مبارز با رفتارهایی روشن‌فکرانه، مانند خطاطی‌کردن و توجه به موسیقی، به مبارزه می‌پردازند. ییمو در اولین فیلم دوره‌ی چهارم خود، بر یکپارچگی قدرت‌های متخاصم درون چین کهن تأکید کرده است و ازاین‌طریق، بر هم‌بستگی احزاب درون چین سوسیالیستی تأکید دارد. به‌این‌ترتیب، او به تجلیل از قدرت حکومت توتالیتر می‌پردازد و این مسئله با تبدیل‌شدن چین به‌عنوان یکی از قدرت‌های سیاسی و اقتصادی در جهان همراه است. این فیلم که با بودجه‌ی عظیمی ساخته شد و در آمریکا نیز فروش قابل توجهی داشت، به‌نوعی تبلیغی برای حکومت وقت چین در جهان به‌حساب می‌آمد و نه‌تنها احزاب داخلی را به یکپارچگی تحت رهبری کمونیست دعوت می‌کرد، بلکه به قدرت‌های دیگر جهان می‌گفت که باید چین را به‌عنوان قدرتی جدید بپذیرند.

ازاین‌رو، ییمو از منتقد سیاست‌های کمونیسم، به‌مرور روند خود را تغییر داد و به مبلغی برای این دولت تبدیل شد. این تغییر رویکرد ییمو، از طرفی به‌خاطر سانسورها و فشارها بر روی روشن‌فکران و خود او رخ داد و از سویی دیگر، به‌دلیل تمایل او به کسب گیشه و جهانی‌شدن فیلم‌هایش رقم خورد. فیلم قهرمان ژانگ ییمو را می‌توان تاحدودی به دسته‌ی اول (الف) مورد نظر کومولی و ناربونی متعلق دانست؛ چراکه نه‌تنها رویکردی انتقادی ندارد، بلکه ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم را تبلیغ کرده و بر آن ارج می‌نهد.

۲-۴-۶. ویژگی‌های فرمی قهرمان

فرم فیلم «قهرمان» دارای اجزای گوناگونی است که در جدول زیر بیان شده‌اند.

شاخصه‌ها	توضیحات
انواع معانی	معانی آشکار، ضمنی و دلالت‌گر توأمان در این فیلم به‌کار می‌روند. معانی ضمنی برای بیان رابطه شخصیت‌ها هستند و معانی دلالت‌گر برخلاف دوره‌ی اول، به‌جای انتقاد، ایدئولوژی حاکمیت را تقویت می‌کنند.
ارزیابی	این فیلم دارای یکپارچگی است، اما تأثیر آن می‌تواند با توجه به ایدئولوژی ذهنی تماشاگر و سطح دریافت او متفاوت باشد و بیشتر تأثیر از نظر سرگرمی است. اگرچه این فیلم پیچیدگی را با معانی ضمنی و دلالت‌گر به ایجاد می‌کند، اما با بداعت خاصی همراه نیست.
آشنایی‌زدایی	آشنایی‌زدایی در این فیلم رخ نمی‌دهد.
شگرد	عمده‌ی شگردهای قهرمان با انگیزه‌های ساختی و بینامتنی به کار می‌روند. انگیزه‌ی ساختی به ارایه‌ی اطلاعات برای طرح معما در آینده اختصاص دارد و درک مفاهیم و پیچیدگی‌های فیلم ازطریق شناخت بینامتنی آثار پیشین امکان‌پذیر است.
زمینه تاریخی	فیلم قهرمان بیشتر به‌خاطر بازی‌های اغراق‌شده و شگردهای عجیب خود توسط پس‌زمینه‌ی آثار هنری درک می‌شود.
داستان و پیرنگ	این فیلم کنش محور است و با طرح معما طرحی هرمنوتیک می‌یابد.
خصلت روایت	قهرمان با به‌بازی‌گرفتن آگاهی‌بخشی، درک مخاطب از روایت را دچار چالش می‌کند. ضمن این‌که خودافشاگری این فیلم در راستای نشان‌دادن وجود معمایی پیچیده صورت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

با بررسی چهار دوره‌ی فیلم‌سازی ژانگ ییمو، می‌توان نتیجه گرفت که تغییر ایدئولوژی فیلم‌ساز منجر به فرم‌های متفاوتی شده است. در دوره‌ی اول، با سه فیلم «ذرت سرخ»، «فانوس قرمز را برافراز» و «جو دوو»، ییمو رویکردی انتقادی به حکومت سوسیالیستی دارد و در این رویکرد شگردهایی را به‌کار می‌گیرد که منجر به خلق سه نوع معنای ارجاعی، ضمنی و دلالت‌گر می‌شوند. در این دوره، استفاده از رنگ ضمن ارجاع به مفاهیم سوسیالیستی و نمایش طبقاتی، مفاهیم دلالت‌گر را در پی دارد که ایدئولوژی رایج در فیلم را نشان می‌دهند. ضمن اینکه ییمو از رنگ برای بیان ضمنی مفاهیمی، مانند عشق و خیانت، بهره می‌گیرد. شگردهای دیگری، مانند به‌کارگیری میزانسن و قاب‌بندی نیز با هدف شکل‌دهی به معانی ضمنی و ارجاعی به کار گرفته می‌شوند. از منظر ارزیابی، فیلم‌های این دوره یکپارچه دریافت شده و به‌خاطر عمق معنایی خود، تماشاگر را به‌شدت تحت‌تأثیر می‌گذارند. همین عمق معنایی منجر به خلق پیچیدگی می‌شود. ضمن این‌که استفاده از عمق معنایی در یک فیلم واقع‌گرا در بستر تاریخی، نوعی بداعت به‌حساب می‌آید و برای تماشاگر آشنایی‌زدایی می‌کند. عمده‌ی شگردهای فیلم‌های این دوره با انگیزه‌ی هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند و به‌دنبال خلق معانی عمیق هستند. از منظر زمینه‌ی تاریخی، فیلم‌های دوره‌ی اول، همگی به گذشته اشاره می‌کنند؛ اما با شناخت دنیای روزمره دریافت می‌شوند؛ چراکه ییمو در این فیلم‌ها به‌دنبال انتقاد از حکومت زمان خود است. طرح‌های داستانی این فیلم‌ها کنش‌محور هستند و وقایع را به‌صورت علی به یکدیگر متصل می‌کنند. به‌این‌ترتیب، این طرح‌ها از هرمنوتیک دوری می‌جویند و به‌دنبال خلق معما نیستند؛ بلکه هدف اصلی آن‌ها بیان مفاهیم انتقادی است. در اغلب موارد، روایت این آثار آگاهی‌بخشی را در سطح شخصیت‌ها محدود می‌کند و ازآنجایی‌که معمایی طرح نکرده، خودافشاگری نیز رخ نمی‌دهد. بنابراین، روایت این فیلم‌ها نیز می‌کوشد تا تماشاگر را در سطح شخصیت‌ها قرار دهد که این خود یک رویکرد مارکسیستی به‌حساب می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

1. Zhang Yimou
2. Formal System
3. Marxism
4. Karl Marx
5. Friedrich Engels
6. Infrastructure
7. Superstructure
8. Popular Marxist Critique
9. K.A Omari
10. Louis Althusser
11. Pierre Macherey
12. Cahiers du Cinéma
13. Screen
14. Jean-Louis Comolli
15. Jean Narboni
16. Constructivist Marxists
17. Direct Cinema
18. Russian Formalism
19. Parametric
20. Plot
21. Hermeneutics
22. Cultural Revolution
23. Chen Kaige
24. Tian Zhuangzhuang
25. Economic reforms
26. Red Sorghum
27. The Story of Qiu Ju (1992)
28. To Live (1994)
29. Shanghai Triad (1995)
30. Not One Less (1999)
31. Not One Less (1999)
32. Happy Times (2000)
33. Crouching Tiger, Hidden Dragon (2000)
34. Ang Lee (1954)
35. Hero (2002)
36. House of Flying Daggers (2004)
37. Curse of the Golden Flower (2006)

فهرست منابع

- اسلامی، مجید (۱۳۸۹). مفاهیم نقد فیلم؛ تحلیل نئوفرمالیستی و مقالات دیگر. تهران: نی.
- آبه، استفن؛ کوسه، ایو (۱۳۸۵). واژگان مکتب فرانکفورت. افشین جهان‌دیده. تهران: نی.
- آلتوسر، لویی (۱۳۸۶). ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت. روزبه صدرا. تهران: چشمه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). مارکسیسم و نقد ادبی. اکبر معصوم‌بیگی. تهران: دیگر.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۲). پیش‌درآمدری بر نظریه‌ی ادبی. عباس مخبر. تهران: مرکز.
- بنت، تونی (۱۳۸۷). فرمالیسم و مارکسیسم. سعید ساری اصلانی. قم: تبیان.
- باتامور، تام؛ کیرنن، وی‌جی؛ میلی‌بند، رالف (۱۳۸۷). فرهنگ‌نامه‌ی اندیشه‌ی مارکسیستی. اکبر معصوم‌بیگی. تهران:

بازتاب‌نگار.
- بادین‌فکر، محمدجواد (۱۳۹۹). «بررسی سیاست‌های فرهنگی در جمهوری خلق چین». نامه فرهنگ و ارتباطات. شماره (۲). صفحه‌های ۳۱۱-۳۳۴.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۸). هنر سینما. فتاح محمدی. تهران: مرکز.
- بوردول، دیوید (۱۳۸۳). «چگونه نقد بنویسیم». مجید اسلامی. هفت. شماره (۱۲). صفحه‌های ۲۰-۲۷.
- پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۷). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. تهران: نقش جهان.
- پیتروزا، دیوید (۱۳۸۵). انقلاب فرهنگی چین. مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
- تامسون، کریستین (۱۳۷۷). «روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم». محمد گذرآبادی. فارابی. شماره (۳۱). صفحه‌های ۱۱۴-۱۴۵.
- تامسون، کریستین (۱۳۹۸). «شکستن حفاظ شیشه‌ای». مقاله در: مفاهیم نقد فیلم؛ تحلیل نئوفرمالیستی و مقالات دیگر. گزیده، ترجمه و تألیف: مجید اسلامی. تهران: نی.
- خرم. علی (۱۳۶۶). « تظاهرات دانشجویی اخیر و تأثیر آن در نظام حکومتی چین». سیاست خارجی. شماره (۳). صفحه‌های ۴۳۵-۴۶۵.
- نئوفرمالیسم». علی عامری. نقد سینما. شماره ۳۴. ص ۳۲-۳۶.
- کلینگر، باربارا (۱۳۷۱). «گونه‌ی پیشرو (بازبینی سینما، ایدئولوژی، انتقاد)». فؤاد نجف‌زاده. فارابی. شماره (۱۴-۱۵).
- کومولی، ژان لوک؛ ناربنی، ژان (۱۳۷۷). «سینما، نقد، ایدئولوژی». علی عامری. فارابی. شماره (۳۱). صفحه‌های ۷۶-۸۳.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱). جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان). محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.
- لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳). پژوهشی در رئالیسم اروپایی. اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.
- مارکس، کارل (۱۳۸۱). دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴. حسن مرتضوی. تهران: آگه.
- وود، آلن (۱۳۸۷). کارل مارکس. شهناز مسمّی‌پرست. تهران: ققنوس.

- Bachora, Tukasz; Gustin, Musa (2019). “Zhang Yimou – twórca niezależny, twórca koniunkturalny? Metamorfozy artysty w państwie komunistycznym”. Gdańskie Studia Azji Wschodniej, 16, 110-127.
- Fairfax, Daniel (2021). *The Red Years of Cahiers du Cinema (1968-1973)*. Volume 1. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.2307/j.ctv21s2x4t
- Fairfax, Daniel (2021). *The Red Years of Cahiers du Cinema (1968-1973)*. Volume 2. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.2307/j.ctv21s2x39
- Gong, Haomin (2011). “Zhang Yimou”. In Y. Tasker (Ed.), Fifty Contemporary Film Directors (pp. 434-442). London: Routledge.
- Menang, Edward (2018). “Marxism and Film: A Marxist Approach to Filmmaking”. (Master’s thesis, University of Yaounde, Faculty of Arts and Science).
- Wang, Xin (2009). “From the Art House to the Mainstream: Artistry and Commercialism in Zhang Yimou’s Filmmaking”. Dekalog. Dekalog, 5(2), 49-66.
- Wayne, Mike (2019). *Marxism Goes to the Movies*. London: Routledge. DOI: 10.4324/978131555930