تجربه‌گری در قلب هالیوود

«از گور برخاسته» و «هشت نفرت‌انگیز»؛ شبه‌وسترن‌های برفی ایناریتو و تارانتینو در جایگاه دو فیلم نامتعارف دیوانه‌وار

زمان انتشار : **نیمه‌ی اردیبهشت ۹۵**

چاپ شده در : **ماهنامه‌ی سینمایی فیلم**

یک: پیش زمینهٔ ایرانی

وقتی جایزهٔ بهترین کارگردانی بخش «هنر و تجربه» جشنوارهٔ فجر تازه گذشته یعنی سی و چهارمین دوره، به فیلم **چهارشنبه** اهدا شد، بسیاری و از جمله نگارنده نه فقط به این جایزه، بلکه اساساً به حضور این فیلم در بخش هنر و تجربه اعتراض یا دست کم انتقاد داشتیم. فیلمی با روایت سرراست، گره های سنتی و تنش و کشمکش کاملاً متعارف فقط بابت دو عامل حاشیه ای «پروانهٔ ساخت ویدئویی» و «بودجهٔ اندک»، نمی تواند تجربه ای تازه یا برآمده از آن چه هنوز – به غلط یا درست– سینمای هنری اش می خوانیم، قلمداد شود. ولی وقتی کار از این فراتر می رود و چنین فیلمی در این بخش، جایزه ای هم می گیرد، ممکن است برای برخی جوان ها، سوء تفاهم تا حد نوعی الگوسازی هم گسترش بیابد. توضیح ضروری این است که فیلمی برحسب جغرافیا و طبقهٔ اجتماعی وقوع داستان، سر و شکلی دور از تجملات و تزیینات سینمای جریان اصلی دارد؛ خب، این اقتضای فضایش است؛ نه نشانهٔ رویکرد تجربی یا ساختار دیگرگونه. چون شگردهای پیشبرد داستان، گره افکنی ها، روابط علت و معلولی و توضیح انگیزه های بسیار آشنا و پیش بینی پذیر هر شخصیت، به شیوه ای کاملاً سنتی در آن روی داده و همین ها از این خبر می دهد که با رویکردی عادی رو به رو هستیم. حتی محدودهٔ زمانیِ فشرده، ضرب الاجلی به قصد ایجاد تعلیق بیشتر است و در این ترکیب، نشانی از تجربه گری به چشم نمی خورد.

هوشنگ گلمکانی به عنوان عضوی از شورای سیاستگذاری گروه «هنر و تجربه» و به تبع آن، یکی از داوران این بخش جشنواره، در گفت و گویی به این نکته اشاره کرد که سویهٔ هنری خاص، در بسیاری فیلم های به ظاهر روایتگر نیز قابل ردیابی است. با این که مسیر فیلم تجربی در روایت **چهارشنبه** طی نمی شود، توافق داشت؛ اما تعلق آن به جرگهٔ فیلمی هنری را به انتساب فیلم های متأخر اصغر فرهادی به این جرگه، ربط داد. این نوشته، نه دربارهٔ **چهارشنبه** است و نه قصد تعیین تکلیف در زمینهٔ سرنوشت آن فیلم را دارد. اما امتداد موضوع مهم مورد اشارهٔ گلمکانی را نیازمند بحث و تأکید می داند. در همان امتداد، باید بر سویهٔ هنری/تجربی دو فیلم ظاهراً متعلق به جریان اصلی سینمای روز آمریکا یعنی **از گور برخاسته** آله خاندرو اینااریتو و **هشت آدم نفرت انگیز** کوئنتین

تارانتینو، مکث کرد. این نوع توجه ها و البته هر توصیفی که در ادامهٔ آن، از هر موقعیت و ویژگی فیلم هایی از این دست خواهیم داشت، تقسیم بندی های معمول «مستقل» و «استودیویی» را به همان میزان به هم می زند که تفکیک محض فیلمِ ساخته شده برای عامهٔ مردم و فیلم متفاوت و خاص یا مدعی خاص بودن را. هر دو جداسازی، با دانستن رویکردهای دو فیلمساز دیگر ناممکن به چشم می آید. ببینید چه عرض می کنم:

دو: پیشزمینهٔ بین المللی

شاید شما هم این قطعهٔ ویدئویی حالا مشهورشده را دیده باشید: میشا پِتریک، مؤسس جوان استودیوی انیمیشن پتریک در مسکو، تصاویر مختلفی از فیلم **از گور برخاسته** آله خاندرو گونزالس اینااریتو را کنار نماهای بسیار مشابهی از فیلم های آندری تارکوفسکی فیلمساز فقید هم وطن خودش قرار داده و با گذاشتن تم اصلی موسیقی مینی مال فیلم اینااریتو بر روی این تصاویر انطباقی و به کارگیری عنوان «**از گور برخاسته** ساختهٔ تارکوفسکی»۱، حس مچ گیرانهٔ کلیپ خود را افزایش داده است. بدیهی است که ما می کوشیم در این لذت ابتدایی و از جنس «اولین چیزی که به ذهن می رسد» درنمانیم و همه چیز را به «کشف شباهت ها به قصد طرح اتهام دزدی» محدود نکنیم؛ چون در بهترین حالت اش هم یک بازی منتقدانهٔ دم دستی است. تارکوفسکی همچون فلینی، هیچکاک و جوزف فون اشترنبرگ، بخشی از گنجینهٔ اندوخته های بصری غنی سینماست و به ویژه در خلق کیفیت رمزآمیز تصویرها، هر کسی ممکن است خودخواسته یا ناخودآگاه، به مرجع لایزالی چون او برگشت کند. آن جا که آدمی در هوا معلق می ماند و به جای فانتزی به تعبیر کودکانهٔ رایج، کیفیتی رؤیاگون بر چشم انداز تعلیق جسم و روح او حاکم می شود، آن جا که زیر سقف خانه ها باران می آید و عینیت و ذهنیت را بی مرز می کند، سینما از همانند شدن به قاب های تارکوفسکی گریزی ندارد؛ چه اینااریتوی مکزیکی باشد که البته گهگاه از علاقه اش به تارکوفسکی حرف زده و می زند؛ چه مثلاً یکی از سکانس های رؤیا/فلاش بک/فلاش فوروارد میشل گوندری و چارلی کافمن در **آفتاب ابدی ذهن بی آلایش**، آن جا که جول (جیم کری) و کلمنتاین (کیت وینسلت) سرخوش و عاشق، در خانه بودند و زیر سقف و روی مبل، باران می آمد.

البته این کلیپ آقای پتریک، برای ما ایرانی ها دستاورد جانبی قابل اعتنایی دارد: به دوستان دچار این توهم که توجه به تارکوفسکی فقط دستپخت ارشاد و فارابی دهۀ ۱۳۶۰ ماست، یادآوری می کند که او همواره از جادوگران تصویرسازی بوده و در پیشگاه منزلت زیبایی شناسی اش، این گونه توهمات، مضحک به چشم می آید. اما از سوی دیگر، بازی مچ گیری از جمله به این دلیل پرت است که مثلاً در همین مثال، خود تارکوفسکی تأثیرگرفته از ده ها نقاش مشهور و گمنام بود و هم خودش و هم بسیاری دیگر به سرچشمۀ تصویرهای سیال و خیال انگیز او در تاریخ هنرهای تجسمی اشاره کرده اند (یکی از نمونه های عالی و جامع، مقالۀ سرنا رایزر با عنوان «نقاشی در فیلم های آندری تارکوفسکی» است که پایان نامۀ نویسنده در دپارتمان مطالعات اسلاو و آسیایی–اروپایی دانشگاه دوک بوده ۲). در برخی موارد، تطبیق های پتریک شگفت انگیز است. مانند نمایی در آغاز فیلم ایناریتو که دوربین از زاویۀ کاملاً عمود بر رختخواب، از روی صورت های خانوادۀ خفتۀ هیو گلَس (لئونادرو دی کاپریو) گذر می کند و تمام عناصر ثابت و متحرک قاب، درست منطبق بر نمای مشابهی از خانوادۀ خفتۀ استاکر بیدار در تختخواب اش در فیلم **استاکر** تارکوفسکی است. یا نمای «از توی قاب در» که دو کودک فیلم **آینه** تارکوفسکی دارند از توی خانه به سوختن داچا (کلبۀ ییلاقی سنتی و بومی نواحی روستایی روسیه) در عمق قاب نگاه می کنند و نمای دقیقاً همتای آن در **از گور برخاسته**، فرزند هیو گلس را در چادری نشان می دهد و در عمق قاب، چادری دیگر از شکاف چادر دیده می شود و در آتش می سوزد. وانگهی هر گونه تأثیرپذیری، به رویکردی که در اثر تحت تأثیر جاری می شود، بستگی دارد و بحث دربارۀ آن، حتی می تواند به سود اثری که از پیشینیان خود تأثیر گرفته، تمام شود. جای این مبحث مبسوط، طبعاً این نوشته که موضوع مشخص خود را دارد، نیست و یک بار در مقاله ای به آن پرداخته بودم۳. این جا نکتۀ دیگری قابل مکث است: این که چگونه در فیلمی با سرمایه و تولید و ستاره ها و توزیع متعلق به جریان اصلی سینمای آمریکا، می توان این همه بازی های بصری داشت و به روشنی، تجربی رفتار کرد؟ دیگر این که آیا این ویژگی ها، تنها وجه تجربی فیلمی با عظمت تولیدی **از گور برخاسته** است؟ و دیگرتر این که میان فیلم های همین امسال، آیا این تنها فیلم آشنا برای عموم مردم است که زمینه های تجربی محسوسی دارد؟

سه: افراط خودخواسته در تجربه گرایی همیشگی

خوشبختانه بستر اصلی آن چه عنوان فرعی این نوشته است، از اساس و از قدیم و ابتدای فعالیت این دو کارگردان معاصر، برقرار بوده و همین، تعجب ممکن از تجربی قلمداد شدن دو فیلم اخیرشان را تا اندازه ای کاهش می دهد. کوئنتین تارانتینو از همان آغاز، شیوه های نامعمول و سنت شکنانهٔ دیالوگ نویسی، ساختار روایی غیرخطی و به هم آمیختن لحن ها و ژانرها و زیرژانرهای گوناگون را تا سرحد تبدیل به الگوی نمونه ای التقاط و آنارشی پست مدرنیستی، در فیلم هایش جاری کرد. اما در **هشت نفرت انگیز** افراط او به حدی می رسد که موقعیتی ثابت در کلبه/ایستگاهی وسط یک مسیر برفی را بیش از دو سوم زمان یک فیلم ۲ ساعت و ٤٥ دقیقه ای کش می دهد و همان جا می ماند و می ماند تا به تدریج هویت و نسبت های میان چهار دغل کار کمین کرده در آن کلبه را با هم و با دِیزی دومرگو (جنیفر جیسن لی) را گره گشایی کند. «حوصله» و «طاقت» هم برای آدم های فیلم که باید سر صبر، منتظر فرصت نهایی برای ضربه زدن به همدیگر باشند و هم برای تماشاگر که باید منتظر حرکت آنها بماند، به عناصری کلیدی بدل می شوند و شناعت و وقاحت کلامی با انبوه طعنه/irony‌های تمام نشدنی تارانتینویی، تعلیق پردهٔ دوم عمداً کش آمدهٔ فیلم را با طنز و تمسخر همراه می کند. ضدیت تارانتینو با نژادپرستی و سیاه ستیزی در **جانگوی از بند رَسته** و با فاشیسم در **حرومزاده های بیشّرف** البته همچون همیشه به ریشخند آمیخته بود و همان لحن دوگانهٔ شوخ/حاد پست مدرن را می ساخت. اما در **هشت نفرت انگیز** این تلفیق شوخی و جدیت، به وضع وخیمی می رسد و واکنش تماشاگران فیلم را بیش از اغلب آثار دیگر او به اصطلاح «صفر و صدی» می کند. به نظر کسانی، این کلکسیون ناسزاگویی و فریب کاری و مشت و خون و دندان شکسته و استفراغ، دیوانه بازی محض می آید و به باور دیگران، تمام این جنون زدگی، بامعنا و هدفمند است، به صبرش می ارزد تا به وضعیت هم مضحک و هم غم انگیز نمای پایانی با بازخوانی نامهٔ آبراهام لینکلن به مارکوئس (ساموئل ال. جکسون) برسیم. بابت این که در زمرهٔ آن «دیگران» هستم و از تمرین تجربی تارانتینو برای رساندن فرمول «بمب دراماتیک هیچکاک» به غایتی افراطی، لذت وافر می برم، شکرگزارم. بر این محور است که می توانم درک کنم رفاقتِ دم مرگ و پای هم ایستادن مارکوئس و کریس مَنیکس (والتون گاگینز) که پیش تر ضدسیاه ترین آدم جمع بود، نسخهٔ عمداً مسخرهٔ رفاقت آقای سفید (هاروی کایتل) و آقای نارنجی (تیم راث) در **سگ های انباری** است: دو نفری که با بیشترین تقابل و حتی ضدیت با هم، بیشترین همراهی را دارند و در عین خیانت

سنگین پلیس/نارنجی که اسم و هویت گنگستر/سفید را می داند و فاش می کند، تا انتها و حتی تا لحظهٔ شلیک آخر که خود سفید از آن رنج می برد، رفاقت مردانه تداوم می یابد.

در **از گور برخاسته** هم بخش عمده ای از آن چه «رویکرد افراطی» کارگردان می نامم، به همین امتداد و طول زمانی برمی گردد: نبرد یک آدم تنها مانده و از مرگ قطعی رهایی یافته با طبیعت، با تعقیب کننده های سرخپوست و با بدمن/دشمن مقابلش (فیتزجرالد/ تام هاردی) دو ساعت انتهایی فیلم را در بر می گیرد. آمریکایی ها و سایت های حاوی مشخصات فیلم ها، این تخصص ژورنالیستی را دارند که عباراتی دقیق برای شناسایی زیرژانرهای گوناگون طرح ریزی کنند. عبارت «درامِ بقا» مناسب فیلم هایی از این دست است. اما در مورد به خصوص **از گور برخاسته** جز همین ایدهٔ اولیه، باقی عناصر پیش برندهٔ سیر فیلم و سرنوشت آدم اصلی اش، برخلاف قواعد رایج این نوع درام ها، از الگوی سه پرده ای موسوم به سید فیلدی پیروی نمی کند. اگر فیلم را فقط با سه نمونهٔ مشهور درام بقا **کشتی شکسته/جداافتاده** (رابرت زمه کیس)، **پیانیست** (رومن پولانسکی) و **۱۲۷ ساعت** (دنی بویل) مقایسه کنیم و ببینیم آنها چه نظم فیلمنامه ایِ قابل تشخیصی دارند، ماهیت تجربی و نامتعارف کار اینایریتو روشن تر خواهد شد. در آن فیلم ها مراحل «بحران، تلاش و نجات» با مهارت و با سنجش انگیزه های مخاطب برای پیگیری وضع و حال قهرمان، چیده شده و این جا، آدم اصلی به امان خدا در کوه و جنگل و رود و آبشار ول است. خود سکانس کلیدی درگیری با خرس و برداشت بلند دوربین هیپنوتیک امانوئل لوبژکی (که بعدتر بر عملکردش تأمل خواهیم کرد) می تواند در این زمینه گویا باشد: کش آمدن موقعیت، چندین بار رها کردن و باز برگشتن خرس، به بازی گرفتن گوشت و استخوان های هیو گلَس توسط او و آن غلت نهایی که در دامنهٔ تپه با هم می زنند، همه از هر قاعدهٔ عادت شدهٔ پرداخت سکانس های اکشن اینچنینی به دورند. کل سکانس به یک بازی بی قانون می ماند که همزمان، به شدت کودکانه و به شدت وخیم است. نقد تک بعدی، به سیاق همان آچمز شدن در برابر رویکرد دولحنی روایت تارانتینو، این جا هم به بن بست می رسد و مثلاً به واکنشی از جنس مسعود فراستی می رسد که با طرح شوخی «خرس از دی کاپریو بهتر بازی می کند»، احساس طنازی نبوغ آمیزی به او دست می دهد. اما همهٔ این عکس العمل، نتیجهٔ افراط عامدانهٔ اینایریتو است که تا تهِ خطِ تجربه گری می

رود و هالیوود و آکادمی علوم و هنرهای سینمایی و تماشاگر عام و پخش گستردهٔ بین المللی را هچون ستاره ای که به محض بیرون آوردن دستکش در لوکیشن های فیلم، دست هایش یخ می زند، در اختیار خود می گیرد.

چهار: تصویر و فضا به منزلهٔ جلوهٔ بارز تجربه گری

ماجرای «بازی با قاعده های ژانر» هر دو فیلم **هشت نفرت انگیز** و **از گور برخاسته** را به وجه دیگری از به هم زدن نظام استودیویی می آراید. نمی شود با قطعیت حکم داد که این رفتار، در نقطهٔ مقابل «کوشش برای احیای ژانر» قرار می گیرد؛ ولی وقتی بیابان های خشک و استپی وسترن های تمام تاریخ سینمای کلاسیک را به یاد می آوریم و صخره های سرخ و رُسیِ درهٔ مانیومنت را در پسزمینهٔ تصویرهای به خاطر مانده از وسترن ها می بینیم، این فضاهای برفی و لباس های سنگین و پشمین شخصیت های دو فیلم، همچون شیطنتی با بستر شکل گیری فضا و جامه های وسترن به نظر می آید. در آثار جان فورد، سکانس های برفی **جویندگان** و بخش هایی از **پاییز قبیلهٔ شاین**، البته تصاویری با طیف سفید را جایگزین رنگ خاکی همیشگی وسترن ها کرده اند. اما به هر رو، خاطرهٔ بصری چیرهٔ تماشاگر از وسترن، این چشم اندازهای برف زده نیست. می خواهم بگویم حتی زمینهٔ اصلی تصویرسازی و تونالیتهٔ رنگی فضا هم از همان آغاز، با اصرار بر این که تجربهٔ دلخواه کارگردان را پیاده کند، انتخاب شده و بخشی از مبناهای هر دو فیلم تارانتینو و اینااریتو را شکل می دهد. برخلاف روش معمولاً تحمیلی سینمای مدعی تجربه گری در ایران که لوکیشن نامعمول را هچون زائده ای غیرضروری به درام «اضافه» می کند و عناصر اساسی درام- اگر اصلاً درامی موجود باشد!- هیچ پیوندی با محیط ندارد (نمونهٔ بارز: فیلم های برف زدهٔ خسرو معصومی که وقایع شان می تواند در هر محیط دیگری روی دهد).

اما برای دقیق تر شدن در عملکرد دوربینی که این گسترهٔ پربرف را در قاب می گیرد، اشاره به تفاوت عمده ای میان سلیقهٔ بصری دو کارگردان، لازم است: تارانتینو از آن کارگردان هایی نیست که بخواهد یا بگذارد بازی های بصری فیلمش از روایت و روابط آدم ها مهم تر شود. تعلیق و درگیری های میان افراد برایش کلیدی تر است و دوربین، حتی وقتی بزرگی مانند رابرت ریچاردسون پشت آن باشد، وظیفهٔ درست ثبت کردن همین کنش ها و حوادث را به عهده دارد و شعبدهٔ بصری جداگانه، به ندرت اتفاق می افتد. اگر در فیلم های او تصویر انتزاعی

زیبایی مانند لحظهٔ آتش گرفتن پردهٔ سینما در اواخر **حرومزاده های بیشّرف** یا نمای مشهور و طولانی نیمرخ پم گریر در تیتراژ آغازین **جکی براون** داشته باشیم، قطعاً از دامنهٔ اقتضای روایت، بیرون نمی زند و همواره در خدمت ایجاد همان تعلیق یا غافلگیری است یا در نهایت مثل تصویرهای بخش سیاه و سفید فلاش بک های **بیل را بکش**، می خواهد نوستالژی آن دوران عاشقانه میان شخصیت ها را خلق کند. در مورد ایناریتو، شرایط به گونه ای دیگر است. او از همان زمان که با فیلمنامه نویس بزرگ سه فیلم اولش گی یرمو آریاگا دست به کارِ روایت غیرخطی می شد هم تصویرباز قهاری بود. تا حدی که نمی شد گفت دلبستگی عمده اش روایت آن واحدهای داستانی چندگانه بود یا بازی های بصری دینامیک سکانس های تعقیب و گریز **عشق سگی/عشق فاحشه است** و شب های **بیست و یک گرم** و بیابان های برهوت مکزیک و مراکش در **بابل**. بدیهی است که برای چنین «خورهٔ تصویر»ی، تغییر فیلمبردار بازیگوشی چون رودریگو پری یتو و رسیدن به همکاری با ساحری چون امانوئل لوبژکی، بازی های تصویر را افزون هم می کند؛ تا حدی که **بردمن** بیش از زمینهٔ داستان و درام، با رفتار بصری اش در یک برداشت تک پلانی شناخته می شود که با وجود پس و پیش شدن زمان و عزیمت از جهان واقع به رؤیا، از کات در آن خبری نیست.

حالا و در **از گور برخاسته** هم می توان دید که فیلم منهای همهٔ رهاوردهای حسی و انسانی روایت و آن مقاومت سخت جانانهٔ قهرمان اش، انگار برای خلق چشم اندازها و آن سکانس جنگی مهیب ابتدایی و این دوربین سیال و شبح وار ساخته شده. بر دو صفتی که به دوربین لوبژکی در این فیلم نسبت دادم، مکث کنیم: هیپنوتیک و شبح وار. ایناریتو توضیح داده که در ابتدا ذهنیت اش برای ساختن این فیلم هم برداشت بدون کات بوده و خود لوبژکی در مشورت های پیش از شروع تدارکات و ساخت، او را منصرف کرده است. طبعاً بخشی از این تغییر تصمیم، از ناممکن بودن کار در شرایط توانفرسای لوکیشن های بدوی و طبیعت خشن فیلم برمی آید. اما در عوض، آن چه لوبژکی آفریده، جهانی بصری است که غریب تر از برداشت بلند بدون کات شده: دوربین او شبیه یک شبح همراه هیو گلَس در دل طبیعت پیش می رود. گاه می خزد و گاه می خرامد. گاه مانند سکانس به رودخانه زدن گلَس برای فرار از چنگ سرخپوست ها، حتی قایم باشک بازی می کند. سرک می کشد و سرش را می دزدد. نه

با لرزش دوربین روی دست، یکسان است و نه با بی لرزشیِ دوربین روی استیدی کم. به جایش انگار رازگونگی توصیف ناپذیری دارد که تماشاگر را هیپنوتیزم می کند. انرژی و حیرانی و سرگشتگی نهفته در چشمان دی کاپریو در نمای نهایی فیلم، گویی می خواهد ما را از این هیپنوتیزم دو و نیم ساعته خارج کند. درست برعکس کاربردی که قاعدتاً نگاهی اینچنین به چشم های بیننده، باید داشته باشد.

پنج: درسی برای درک مفهوم «رویکرد تجربی»

وقتی ایناریتو بعد از فیلم اول خود به آمریکا دعوت شدو **بیست و یک گرم** را ساخت، تصور قالبی این بود که باز سینمای آمریکا استعداد ویژه ای را کشف و مال خود کرده، او را در سیستم استودیویی حل و با مطلوبات این سیستم همسو کرده و لابد نتیجه ای از جنس فیلم های آمریکایی کسانی چون ولفگانگ پترسن و آتوم اگویان از او گرفته است. فیلم هایی که از استقلال فکری و شیطنت های ساختاری فیلمسازان در ساخته های اولیه شان در وطن خود، نشانی ندارند. اما ایناریتو درست برعکس عمل کرد و امکانات گسترده تر تولید در سینمای آمریکا و بازیگران بین المللی و سرمایهٔ هالیوود را به خدمت دیوانه بازی های خودش در آورد و حتی روایت چندپارهٔ دلخواه خود و آریاگا را در **بابل** به وسعت چند قاره، گسترش داد. جاه طلبی و بلندپروازی او بعد از توقف همکاری با آریاگا و فیلمبردار اول اش پری یتو نیز هم در ایده پردازی و روایت و هم در تصویربازی امتداد یافته است. برای سینمای ما که لوکیشن فقیرانه و تولید بی بضاعت و سر و ریخت آماتوری و فقدان ایدهٔ متناسب برای یک فیلم بلند را مترادف با فیلم تجربی ساختن می انگارد، تماشا و تحسین او که هالیوود را به منبع و محل عرضهٔ تجربه های هم شخصی و هم جذاب برای هر تماشاگر فهیم بدل کرده، درسی عینی است.

1."Revenant By Tarkovsky"/ Edited and Compared by: Misha Petrick

2. "The Artist's Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovski"/ By: Serena Antonia Reiser/ Thesis for the degree of Master of Arts in the Department of Slavic and Eurasian Studies/ Duke University, Durham, North Carolina/ 2014

۳- «توارد و تشابه در سینما و رفتار نقد در قبال آن: درس هایی از عباس کیارستمی»/ مجله همشهری ماه/ مرداد ماه ۱۳۸۹