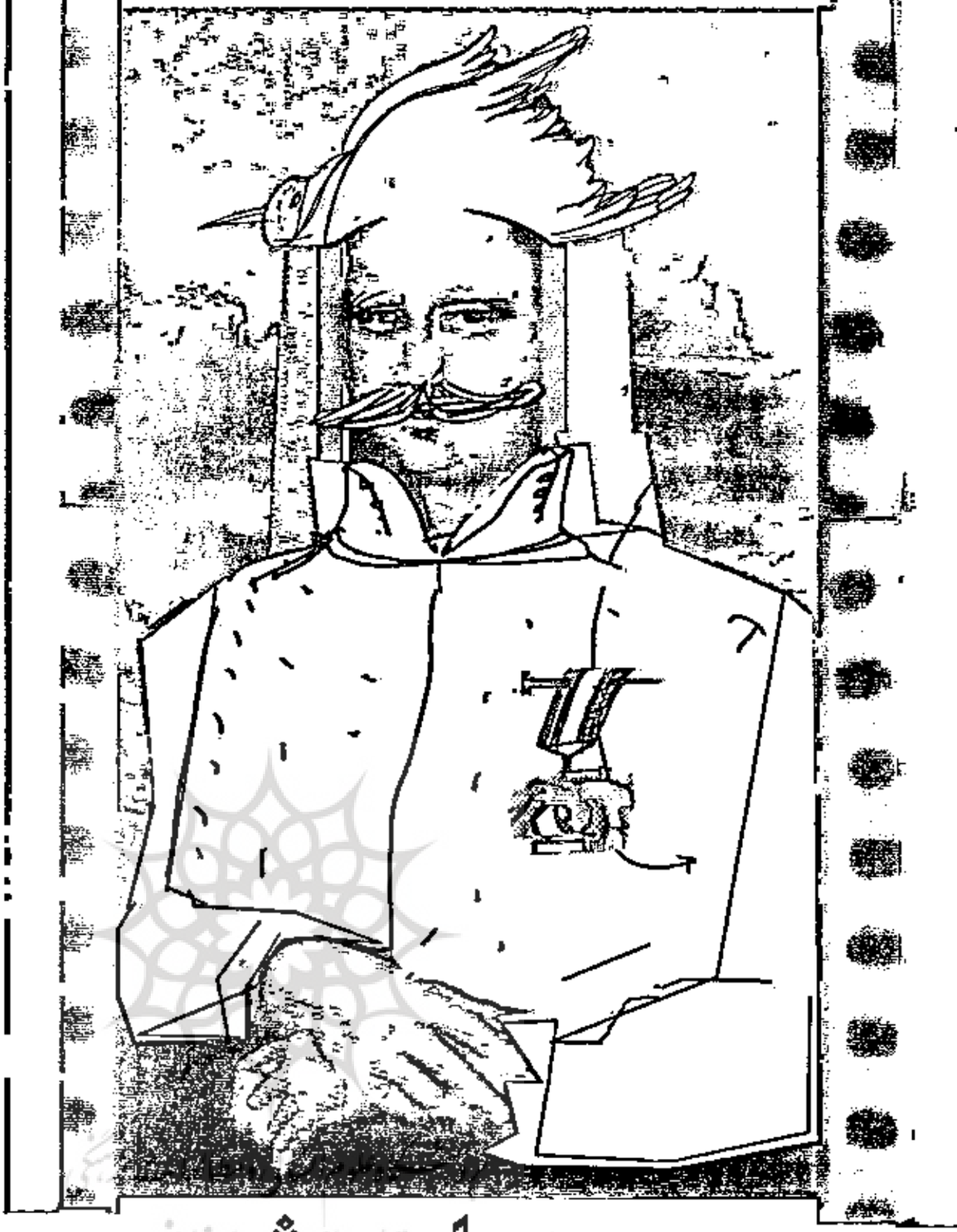

سینمای شعر

درباره سینمای پائولو پازولینی

◆ روزبه صدرآرا/منصور تیریزی

پوری ثینمافوف معتقد است که فیلم به شعر نزدیک‌تر است تا به نثر و شاهد مثال‌های اصلی‌اش فرم‌های شعری بهنده؛ ماهیت پرشی، سینما، نقش وحدت‌نما در آن، دگرگونی معناشناختی اشیای روزمره و کلامه در شعر و ایدئر در سینما همه اینها سینما و شعر را به‌هم نزدیک می‌کنند. او معتقد بود که نماها به‌دنبال هم فرار نمی‌گیرند بلکه یکی جای دیگری را می‌گیرد. تمایز بین نماها را می‌توان با سطرهای جدا از هم در یک شعر مقایسه کرد.

■ به‌سوی بدیل سبک شناختی سینمای فردا

مقاله «سینمای شعر» پیر پائولو پازولینی به‌واقع خطابه‌ای است که روی گفتارش با آینده سینما مکث کرده است. سخن پازولینی چندسال یک استراتژی صراحتا سبک شناختی - سیاسی معطوف به پایه‌ریزی یک اخلاق جدید سینمایی است؛ اخلاقی که از نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های تکنیکی و سبک‌شناختی می‌آغازد و نهایتا به یک موضع‌گیری آشکار سیاسی و به عبارت بهتر مارکسیستی ره می‌سپارد. انسان، آدمی و طبیعت، اجزای انفکاک‌ناپذیر واقعیت سینمای شعر پازولینی هستند؛ موقعیتی که پازولینی خود در برابر آن موضعی خاص‌خانه، کوه‌کنه و به‌نوعی شهودآمیز اتخاذ می‌کند. اما این شهود بیش از آنکه غریزی یا نظیر آن باشند، گره‌خورده با کنش و ایده سیاسی است. پازولینی معترف بر این باور است که مارکسیسم بخشی از فرهنگ ایتالیایی است. خود او می‌گوید که «در ایتالیا همه به‌نحوی مارکسیست هستند» همان‌طور که همه را می‌توان کاتولیک دانست. یک کشیش یا موش همیشه جامه را با معیارهای مارکسیستی تحلیل می‌کنند حتی خود پاپ هم این‌طور است.» در فیلم «پرنده‌های بزرگ پرنده‌های کوچک» جمله‌ای هست از پاپ پل ششم اما همه خیال می‌کنند که مال مارکس است.» پس باید نوع خاصی از مارکسیسم را در پازولینی جست که خود از آن تعبیر به کمونیسم عاطفی می‌کند. این نوع کمونیسم که شکل روشنفکرانه‌اش را در مارکسیسم گرامشیایی باز می‌یابد عملا با عناصر پیش‌گفته انسان، آدمی و طبیعت نزد پازولینی به‌شدت گره خورده است. از این رو پازولینی در جنوگرایش خود به مارکسیسم (تحت‌تاثیر متون گرامشی) به طبقه دهقان ایتالیایی متمایل می‌شود. البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که به همان میزان که پازولینی دهقانان ایتالیایی یا جزئی از پیکار با بورژوازی ایتالیایی برمی‌شمرد در عین حال در فیلمی نظیر «کانتربری» (ماندار) با شور و حرارت به فرهنگ طبقات خرده‌پا و زیردست شهری نیز عنایتی خاص دارد. برای پازولینی فرهنگ عامه ایتالیایی - خواه روستایی و خواه شهری - واجد پتانسیلی رادیکال در جهت ابراز تفسیری عملی و واقعی نسبت به بورژوازی ایتالیایی است. پازولینی در مواجهه و به عبارتی بهتر هم‌پیمانی با پتانسیل رادیکال فرهنگ عامه ایتالیایی از نوعی رؤیای برآشوبنده بومی سخن می‌گوید. برای همین اساسا علاقه او به عناصر طبیعی حاکی از عشقی فلسفی است که با واقعیت گره خورده است. پازولینی تاکید می‌کند که نگره او نسبت به آن سه عنصر پیش‌گفته کاملا بیان‌گرا (اکسپرسیونیستی) است و این کارکرد اکسپرسیونیستی اساسا دوگانه است؛ یعنی هم شهود نقش‌بازی ایفا می‌کند که مربوط به کمونیسم عاطفی وی است و هم نکات منحصربه‌فرد سبک‌شناختی - فنی در آن از اهمیت بسیار والایی برخوردارند به نحوی که پازولینی اذعان می‌کند که بیشتر به نماهای کوتاه علاقه‌مند است و چندان به پلان‌های طولانی و بلند نمی‌پردازد. فی‌المثل او می‌گوید که در فیلم‌هایش شخصیت‌های «بیرون صحنه» وجود ندارند و نیز کسی نمی‌تواند به کادر نمای فیلم، داخل یا از آن خارج شود. پس به عقیده ما لقب غریزی صرف یا نسبت دادن به سینمای پازولینی اساسا اشتباه است چرا که وی تاکید می‌کند که عشق او به طبیعت و واقعیت، هیچ مناسبتی با ناتورالیسم ندارد.

سرشت سینمای پازولینی اساسا فلسفی است. پازولینی حین ساختن فیلم‌هایش از منابعی نظیر فرهنگ عامه، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مارکسیسم، متون مقدس، نقاشی‌های کلاسیک ایتالیایی، روانکاوی فرویدی، چپ، شعر و ادبیات ایتالیایی و نیز به طور کلی ادبیات کلاسیک و... بهره می‌گیرد؛ پس عملا سینما برای او یک عمل روشنفکرانه است که نگره رادیکال معطوف به واقعیت پیش‌گفته را چندین و چندبار در نماهای سینمایی‌اش بازسازی می‌کند. بازسازی واقعیت مدنظر پازولینی از این ایده سرچشمه می‌گیرد که به تصریح او سبک‌اش آمیزه‌ای از سبک‌های گوناگون است؛ شاید نوعی انتقاد به فلسفه ترکیبی می‌توان ادعا کرد گیه حساس‌ترین نقطه کار سینمایی پازولینی روی میز تدوین انجام می‌گیرد؛ تدوین نگره‌ها و ایده‌های گوناگون در جهت افشای واقعیت مشهون بورژوازی ایتالیایی.

«سینما اساسا رویاگونه است.» این بخشی از فرهنگ انتقادی پازولینی در مواجهه با رکود هنر بورژوازی است؛ بدین معنا که رؤیا نزد وی با کنشی صریحا سیاسی همآمیزی پیدا می‌کند. برای او هر جلسه اول، رؤیا یک واقعیت است. سینمایی است که از طریق خرده‌کاری‌ها و ظرایف سبک‌شناختی - فنی محقق می‌شود. به‌طور مثال پازولینی از قضیه محسوس کردن و نامحسوس بودن دوربین فیلمبرداری سخن می‌گوید. در سینمای کلاسیک اصرار سینماگران بر نامحسوس بودن دوربین فیلمبرداری است در حالی که پازولینی بر این امر پای می‌فشارد که بازیگر باید درست مقابل دوربین به ایفای نقش بپردازد که این خود حاکی از حضور پررنگ دوربین فیلمبرداری است. در واقع محسوس بودن دوربین فیلمبرداری در فیلم‌های پازولینی نشانه‌ای دال بر حضور دوربین به‌مثابه بازیگری دیگر است. پازولینی صرفا با رؤیاگونگی سینما برخورد غریزی و ناتورالیستی ندارد بلکه از آن به‌عنوان متنی سرشار از تباور فرهنگی رادیکال در جهت بازسازی واقعیت برای پیکار سیاسی با بورژوازی ایتالیایی بهره می‌گیرد. حتی به زعم ما ظرایف سبکی - فنی پازولینی در آثارش جدا از فعالیت‌های سیاسی او نیست و از این رو نمی‌توان و نباید این ظرایف را تنها به‌عنوان عناصر مجرد سینمایی در آثار او در نظر گرفت.

نکته فنی - سبکی دیگری که در سینمای پازولینی باید به آن توجه کرد مقوله «گفتار غیرمستقیم آزاد» است که به نوعی هم واجد سرشتی روان‌شناختی است و هم بنائی زبان‌شناختی

پازولینی حین ساختن فیلم‌هایش از منابعی نظیر فرهنگ عامه، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مارکسیسم، متون مقدس، نقاشی‌های کلاسیک ایتالیایی، روانکاوی فرویدی چپ، شعر و ادبیات ایتالیایی و نیز به طور کلی ادبیات کلاسیک و... بهره می‌گیرد؛ پس عملا سینما برای او یک عمل روشنفکرانه است

دارد و از این جهت شاید در بدو امر صمیمانه وصول به‌نظر آید. پازولینی در این مقوله، زبان و شخصیت را به‌مثابه دو عنصر برسازنده کنش انتقادی علیه فرهنگ مسلط بورژوازی به کار می‌گیرد. به‌واقع او دست‌اندرکار نوعی روانکاوی زبان فرهنگ عامه از یک سو و روانکاوی زبان فرهنگ بورژوازی ایتالیایی از سوی دیگر است. این مقوله یا به عبارت بهتر شیوه، متعلق به سینمای پس از نئورئالیسم است؛ سینمایی که زبان در آن عنصری بنیادین برای بیانگری واقعیت و طبیعت به‌شمار می‌رود. البته این نکته نباید این مغالطه را به‌ذهن متبادر کند که پازولینی از اساس با نئورئالیسم ایتالیایی کشمکش داشته است بلکه او وجهی از آثار خود را در سنت سینمایی نئورئالیسم می‌بیند. به‌طور مثال او در تحلیل خود از نئورئالیسم سوم، با نوعی احترام انتقادی از روسلینی و فلینی نام می‌برد؛ این در حالی است که پازولینی به بازنمایی واقعیت در این سنت سینمایی واقف است اما همچنین بر این باور است که نئورئالیسم از حربه منتقد اجتماعی بهره‌ای ندارد.

■ به‌سوی بدیل اخلاقی – سیاسی سینمای فردا

آکلمین در رساله «وسایل بی‌هدف» در مقاله «یادداشت‌هایی درباب زشت» که تأملات سینمایی اوست بر این باور است که ویژگی ممیز زشت این است که در آن هیچ چیز تولید یا انجام نمی‌شود بلکه تحمل و حمل می‌شود. به عبارتی دیگر زشت سپهر (ethos) را به‌عنوان عرصه مناسب‌تر برای آنچه بشر هست می‌کند یا به نقطه تمرکز ما در این بخش بر اخلاق (ethics) است و نقش حیاتی که پازولینی برای آن برمی‌شمارد. Ethos واژه‌ای یونانی است به معنای رسم یا عرف و ناظر به طرز تلقی خاص فرهنگ یا گروه و ویژه‌ای است و واژه ethics نیز از این کلمه گرفته شده است. پس در بدو امر مایه این نتیجه می‌رسیم که با سینما به‌عنوان یک واقعیت اخلاقی – سیاسی روبه‌رو هستیم. سینما در دوره‌ای به عرصه مناقشات فرهنگی میان طبقات فرادست و فرودست پا گذاشت که به قول آکلمین، بورژوازی عملا زشت‌های خود را از کف داده بود و جنبش‌های چپ گرا و معطوف به واقعیت مردم شکل گرفته بود. سینمای پازولینی بر خاسته از افشاگری زشت مست و بی‌رمق بورژوازی ایتالیایی پس از فاشیسم است. به‌واقع پازولینی با توجهی ویژه به مقوله اخلاق و خاصه اخلاق مارکسیستی می‌کوشد سینمایی را پی‌ریزی کند که بیش از پیش آن زشت را برملا سازد.

برای پازولینی سینما واجد سرشتی اخلاقی و رادیکال است. او در فیلم‌هایش اخلاقیات کاتولیکی و بورژوایی را که در دل سنت‌های متفاوت ایتالیایی ریشه دوانده است به سنتیز فرامی‌خواند. به‌عنوان نمونه در فیلم کوتاه «هنیر بی‌نمک» پازولینی تصادم نگره بورژوایی – کاتولیکی نسبت به مسیح را با نگره اخلاقی – رادیکال یک کمونیست عاطفی در قالب یک زیاده‌روی در خورمن و بلعیدن به تصویر می‌کشد. این زیاده‌روی ناشی از تصرف حریصانه‌ای است که فرهنگ بورژوایی – کاتولیکی بدان متمایل است. پازولینی در پایان خطابه «سینمای شعر» گوشزد می‌کند که «همه این تلاش‌های فرهنگی به جنبش فراگیری تعلق دارد که فرهنگ بورژوایی به راه انداخته است تا سرزمین‌هایی را که در عرصه فرهنگ هر تبرد با مارکسیسم از دست داده است بازپس بگیرد. «هنیر بی‌نمک» تصویر رؤیاگون این بخش از خطابه فردای پازولینی است.

پازولینی برای آشکارکردن بیش‌تر این تصرف از سوی بورژوازی و ضدتصرف از سوی پتانسیل رادیکال فرهنگ عامه، عملا دست به یک موضع‌گیری اخلاقی می‌زند چرا که سینمای او اساسا موضع‌گیرانه است و شاید پر بیراه نباشد که سینمای او را سینمایی مارکسیستی بدانیم.

پازولینی در کسوت یک سینماگر مارکسیست عملا قدم به عرصه‌ای می‌گذارد که ما از آن تحت عنوان به‌استر اثر بست اخلاقی – رادیکال می‌کنیم. وجه تفسانی شخصیت او در برخورد نزدیک با طبقات فرودست شهری نشانگر نوعی گرایش ضداخلاقی علیه بورژوازی ایتالیایی و بیانگر گونه‌ای اخلاق بنیان‌برانداز نه در جهت وحدت نیروهای چپ افراطی است که همبستگی خود را در تمام صور و اشکال با طبقات محروم از یاد نمی‌برند چنان که چزاره پاوزه – شاعر و نویسنده ایتالیایی – در مقاله‌ای با عنوان «بازگشت به انسان» گوشزد می‌کند که «تصور به جذب مردم رفتن، در واقع اعتراف به وجدان آلوده است. اکنون بسیار پست سیمائی‌ها در دل داریم اما نه عذاب وجدان از اینکه برای همیشه فراموش کرده باشیم از چه گوشتی ساخته شده‌ایم. می‌دانیم در آن قشر اجتماعی که توده مردم نامیده می‌شوند، خنده بی‌آلایش‌تر، رنج، زنده‌تر و گفتگو صمیمانه‌تر و این را فراموش نمی‌کنیم». پازولینی با تکرار ایده «بازگشت به انسان» پاوزه عملا سینمای خود را در جهت همین انگاره قرار داده است. پازولینی توده مردم را در سینمایش به‌مثابه مخاطبان بسیار جدی و اخلاقی در نظر می‌گیرد. او می‌گوید «برای من تماشاگر، بخشی از فیلم را می‌سازد. مثل نقشی که قافیه در شعر دارد». این همپیمانی دقیقا وجه صریح «سینمای شعر» اوست. تبود مردم و انگاره آنان در سینما ممکن است یک عمل زیباشناختی باشد اما عملی اخلاقی (به مفهوم مارکسیستی کلمه) نه و این قضیه برای پازولینی سینماگر، واجد اهمیتی حیاتی است. از سویی او به اقشار مولف می‌اندیشد و نقشی رادیکال برای وی در تولید سینمای شعر در نظر می‌گیرد و نیز از سوی دیگر بر نقش توده مردم به‌مثابه تماشاگرانی حرفه‌ای تاکید می‌کند. این امر ما را با وجه رؤیاگون «سیاسی سینمای شعر» او آشناتر می‌سازد به عبارتی سینمای شعر پازولینی محصول یک پیکار مجدانه طبقاتی است. او حتی در تحلیل و نقد سینماگران همدوره‌اش از فقدان یا نبود این عناصر شکوه می‌کند.

پازولینی در تحلیل سینمای ژان لوک گدار، آثار او را در برگیرنده نوعی خاص و عوانبودگی می‌داند. او تصریح می‌کند: «آگدار آنه به تبعید مارکسیستی احساس نیاز می‌کند (زیرا معتقد است این نوع تبعیدها به دوران باستان تعلق دارند) و نه به تبعید علمی (که آن را برای شهروندان هامبلت می‌داند)». شور و نشاط او نه محدودیت می‌شناسد نه میانه‌روی نه وسواس اخلاقی». البته در چند سطر بعد پازولینی اذعان می‌کند که «شعر گدار هستی شناختی است و نام آن سینما است از همین رو صورت گرایی او از سویی ماهیت فنی داود و از سویی سرشتی شاعرانه». پازولینی در نهایت اعلام می‌کند که شاید این نوع سینما طبق نگره صرفا زیبایی‌شناختی مطلوب باشد اما از نگره اخلاقی – سیاسی سینمایی، حرفی برای گفتن ندارد. پازولینی ویژگی‌های فنی – سبک‌شناختی سینماگرانی نظیر گدار و آنتونیونی را می‌ستاید و آن را شاعرانه قلمداد می‌کند اما بی‌توجهی آنان به تعهد و اخلاق رادیکال را به شدت مورد نکوهش قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد پازولینی پیشنهاد می‌کند همان گونه که گدار و آنتونیونی توانستند سبکی قاعده‌شکن و انقلابی را در حوزه زیبایی‌شناسی سینما ایجاد کنند به همان میزان باید این دگردیسی و انقلاب را در وجه اخلاقی – سیاسی به کار می‌بستند تا واقعا با به سینمای شعر فرا می‌گذاشتند.

پازولینی ماهیت مارکسیستی سینما را دریافته است. گرچه مارکسیسم او با استالینیسم ایتالیایی که مبتنی بر پدرسالاری، اقتدارگرایی و مصلحت‌جویی است، سر ناسازگاری دارد؛ مثلا او در فیلم «پرندگان کوچک و پرندگان بزرگ» به نقد سیاست‌های پالمیرو تولیاتی – دبیرکل حزب کمونیست ایتالیا – می‌پردازد و از طریق استعاره نقدی بنیان‌برانداز از شیوه سیاست استالینیستی تولیاتی به دست می‌دهد و رمزگرایش انکارناپذیر او به چپ‌های افراطی شاید در همین نکته نهفته باشد چرا که او اساسا خواه از نظر اخلاقی و خواه از نظر جنسی، خود را منعلق به این طیف سیاسی و نیز طبقات فرودست شهری و اجتماعی می‌دانست.

پازولینی در نمایی از فیلم «پرندگان کوچک و پرندگان بزرگ» از قول کلاغی که کلمات و جملات شعایع گونه را بلندبر می‌کند نقدی طنزآمیز و البته رادیکال از نسل جدید به دست می‌دهد. پازولینی در این فیلم با لحنی شوخ طبعانه از قول کلاغ، پایان دوره تولیاتی، روسلینی و برشت را یادآور می‌شود. محتوای این کلاغ هنگامی وضوح می‌یابد که پس از مرگ تولیاتی و فروخفت آرمان‌های مارکسیستی ما با نسلی جدید از طیفه فرهنگی ایتالیا مواجه هستیم که به گونه‌ای مرثیه‌سرای پایان دوران مشترک ایدئولوژیک است. نسلی که حتی اعتماد پازولینی را به خود جذب نمی‌کند و پازولینی مخالفت خود را با مظاهر این جنبش خرده‌فرهنگی اعلام می‌دارد به طوری که وی در مقاله‌ای کوتاه تحت عنوان «تلویزیون: فاشیسم نو» اساسا رویکرد نسل جدید به تلویزیون و اخلاق و سیاست سترون نهفته در این رسانه را پس از دهه ۶۰ به باد انتقاد می‌گیرد.

گرچه پازولینی چندان با مارکسیسم تولیاتی و نئورئالیسم روسلینی و درام برشتی موافق نبود اما با وقوع نهضت صنعتی جدید در ایتالیا و ظهور یک طبقه فرهنگی جدید، عملا در گیر نوعی مخالف‌خوانی در برابر این جبهه جدید التأسیس فرهنگی می‌شود. مبنی بر اینکه کلاغ‌وار عمل می‌کنند. فیلم «پرندگان کوچک و پرندگان بزرگ» از این حیث دارای اهمیت است که پازولینی واقعیت این گدار را از طریق استعاره و به نحوی هجوآمیز به تصویر می‌کشد. گویی رؤیای ایتالیایی مارکسیست و نئورئالیست به پایان رسیده و آینده‌ای نه‌چندان مطمئن و نیز رضایت‌بخش در کار است. فیلم علاوه ساخته پازولینی عملا بیانگر نقد بی‌محابا و تلخ وی از نوعی سیاست زیباشناختی است که پازولینی رگه‌های آن را در سبک جدید زندگی ایتالیایی می‌دید. پازولینی در این فیلم با اندوه و رنجی بسیار به معادله دوم می‌پردازد. دوست است که فاشیسم به‌مثابه رژیمی سیاسی در ۱۹۴۵ از میان رفت اما قطرات زیباشناختی آن در قالب اخلاق و سیاست در نسل جدید نمود شده نسلی که سادیسم را به‌مثابه یک الگوی ناب زیباشناختی برای زندگی انتخاب کرده است. مباحثه احمقانه و مسنون رهبران فاشیست در آن ویلا بر سر بودار و نیچه و اینکه تاریخ به خون نیاز دارد، بیانگر هراس درونی پازولینی از سادیسمی است که روزگاری وجه غالب سیاست و اخلاق امروزی جهان خواهد شد. اگرچه منتقدان، فیلم آخر پازولینی یعنی «صالو» را یک فیلم خشن و زجرآور و نیز هیستریک برشمرده‌اند اما باید در نظر داشت که او در پس فیلم یادآور یادها و خاطرات و مرثیه‌هایی است که روزگاری در عهدی نه‌چندان دور حول محور ایده «بازگشت به انسان» پاوزه می‌گشتند. این فیلم مرثیه خشونت‌باری است از نسلی که ناخودآگاهش به شکلی دهشتناک و دژخیموار در جهت کسب حقیقتی نوبانه تلاش می‌کند؛ گویی به قول سزار وایدخود ما در این فیلم چهره فیلسوفی را دوسی پاسولینی که در مواجهه با حقیقتی نو، چهره‌ای دد گونه به خود گرفته است.

مرگ پازولینی به باور بسیاری از منتقدان و اندیشه‌گران، شبیه به فیلم‌های خودش بود. مرگ پازولینی و بدن مظله‌شده نو نشانگر وضعیتی اضطراری در سینما (و نیز اخلاق و سیاست) است. وضعیتی که ضرورت ما بدان گرفتاریم. سینمای او از معدود کنش‌های فرهنگی بود که در پی اتخاذ نوعی سیاست و اخلاق رادیکال گام برمی‌داشت و این وضعیت اضطراری، بیانگر نبود چنین نفکری در سینمای معاصر است. پازولینی عملا و به شیوه‌ای مجدانه نشان داد که سینما به قلمرو اخلاق و سیاست تعلق دارد و به قول خودش «دوربین یا این کهنه دستگاه، اهل تأمل و مراقبه است». اگر در این مقاله سخنی از مارکسیسم پازولینی به میان آمده است دقیقا به این دلیل است که او جزو معدود سینماگران – اندیشمندانی است که ضرورت طرح یک اخلاق و سیاست مارکسیستی را در زیبایی‌شناسی و خاصه سینما ضروری تلقی یافته و آن را به کار بسته است. پازولینی در مقام یک اندیشه‌گر مارکسیست و از تبار گرامشی توانسته است در پرتو جدیدی به روی هنر از سویی و اخلاق و سیاست از سوی دیگر باز کند و بی‌آنکه هنر را به سیاست و اخلاق تقلیل دهد، توانست فاصله گذاری انتقادی و همبستگی میان این دو عنصر با بازسازی واقعیت (اشیاء، آدمیان و طبیعت) برقرار کند و این مستلزم پس از سه دهه و اندی، پیش روی ماست و شاید تکلیف و تعهد درونی ما ایجاب کند که بار دیگر مناسبتی نو و دگرباره میان زیبایی‌شناسی و اخلاق و سیاست ایجاد کنیم تا بتوانیم پروژه ناتمام پیر پائولو پازولینی را دامنه دهیم گرچه نیک می‌دانیم این پروژه هیچ‌گاه به فرجام نهایی خود نخواهد رسید اما تکلیف و تعهد این گونه ایجاب می‌کند ◆

■ منابع

۱. پیل نیکولز (گردآورنده) – ساخت گرایی، نشانه‌شناسی و سینما – علاءالدین طباطبایی – هرمس – ۱۳۷۸.

۲. جان هالیدی – پازولینی از زبان پازولینی – علی امینی نجفی – نشر نگاره آفتاب – ۱۳۸۲.

۳. جوزپه آکلمین – وسایل بی‌هدف – شهید میرگان ۱ صالح نجفی – چشمه – ۱۳۸۲.

۴. چزاره پاوزه – گزینه شعرها – کاظم فرهادی افرهاد خردمند – چشمه – ۱۳۷۲.

۵. روایت و ضدروایت در سینما (ویژه‌نامه) بنیاد سینمایی فارابی – ۱۳۷۲.