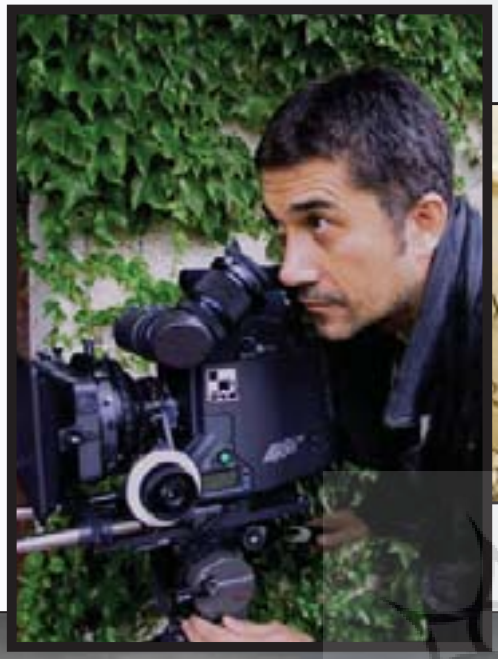


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمای بیلگه جیلان
پیروی از سنت واقع‌گرا[1]

فایسال سویسال

چکیده

پیش از «نوری بیلگه جیلان»، مینی‌مالیسم در سینمای ترکیه رواجی نداشت. «جیلان»، به دلیل تجربه‌اش در عکاسی و تأثیرپذیری از فضای شاعرانهٔ آثار «تارکوفسکی»، سبک تازه‌ای در سینمای ترکیه پدید آورد. علی‌رغم گذشت ده سال از آغاز فعالیت‌های فیلمسازی وی، تنها پس از اعطای جایزهٔ جشنوارهٔ «کن» به «دور»، آخرین فیلم «جیلان»، آثار او مورد توجه قرار گرفت.

نویسندهٔ این مقاله تلاش می‌کند از رهگذر نظرهای «زیگفرید کراکوئر»، تحلیلی از آثار «جیلان» به دست دهد. نتیجه‌ی که وی به دست می‌دهد، دستیابی «جیلان» به نوعی از سینمای مینی‌مالیسم است که با نحوهٔ فیلمسازی مینی‌مال پیشاز این، به‌ویژه آثار فیلمسازان ایرانی، ازجمله «عباس کیارستمی» تفاوتهای جدی دارد.

هدف مترجم، معرفی یکی از مهم‌ترین فیلمسازان معاصر ترکیه به فارسی‌زبان‌هاست، چرا که علیرغم نزدیکی دو کشور و شهرت فیلمسازان ایرانی در ترکیه، تعداد کمی از کارگردانان این کشور در ایران شناخته شده می‌باشند. علاوه بر آن، «جیلان» نمونهٔ مناسبی برای مقایسهٔ سینمای مینی‌مال ایران با نمونه‌های دیگر بوده و امکانی برای توجه به گرایش‌های تازه‌تر در این سبک سینمایی است.

این مقاله تحقیق پایان ترم واحد درسی «سینمای امروز جهان» به استادی جناب آقای شهاب الدین عادل در نیمسال اوّل ۸۴ -۸۳ در مقطع کارشناسی ارشد سینما در دانشکده سینما -تئاتر می‌باشد.

«نوری بیلگه جیلان»، با اولین فیلم کوتاهش به نام «کوزا»، در سال۱۹۹۵ م. در جشنوارهٔ «کن» حضور یافت. وی با بیانی فارغ از قالب‌های مرسوم آن زمان و با نگاهی عکاسانه و واقعگرا، همراه با نگرش درونی خود و با شخصیت‌پردازیهای عاری از تکلف و تظاهر، توجه بسیاری از جهانیان را به خود جلب نمود. این توجه تنها مربوط به علایق شخصی نبود. «کاسابا» اولین فیلم بلند «جیلان»، به واسطهٔ دارا نبودن زبان کلی سینما و استفادهٔ کارگردان از عکس‌های شخصی خود در آغاز و پایان فیلم، مورد نقد فراوان قرار گرفت و دومین فیلم وی «دلتنگی ماه مِی» نیز به خاطر استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و پرداخت غیرمفهومی، موفقیت چندانی حاصل نکرد. منتقدین، اغلب دیدگاه هنری و شخصی «جیلان» را زیرسؤال می‌بردند. که این چه هنری است؟ -برداشت کپی‌وار زندگی روزمره و استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای که از درون آن برآمده‌اند، کوتاه نمودن گفت وگوها، موسیقی کم و ریتم کند

فیلم –چه لذتی در تماشای چنین فیلمی می‌توان یافت و آن را ارتقایی در زمینهٔ هنر نامید؟

این سؤال‌ها با آثار گذشتهٔ «جیلان» آغاز نشد و با آثار بعدی او نیز که تغییراتی در سبک بیان داشت، به پایان نرسید. سؤال‌های مذکور را از این مقولهٔ فلسفی – که آیا وظیفهٔ هنر، تغییر واقعیت و بیان آن به زبان هنر است یا حفظ واقعیت – نمی‌توان جدا دانست. این بحث قرنهاست که ذهن زیبایی‌شناسانهٔ بشر را به خود مشغول داشته و مسئله‌ای است که از زمان ارسطو تا به امروز، تحت عنوان «نظریهٔ تقلید» مورد بحث قرار گرفته و تا حال این فاصلهٔ طولانی میان نظرهایی چون نظریهٔ فرمالیستی «کانت» و نگرش «لوکاچ»، که سعی بر تطبیق این مقوله با نظریهٔ زیبایی شناسی مارکسیستی دارد، کاهش نیافته است.

این مجادلهٔ نظری کلاسیک، میان فرمالیست‌هایی که در هنر، شکل واقعیت را دست‌مایه قرار می‌دهند و کسانی که اصالت را بی‌مفهوم می‌دانند، سینما را نیز تحت تأثیر قرار داد.اما در کشور ما (ترکیه)، به دلیل این که شناخت چندانی از هنر واقعگرا موجود نیست، به استثنای «آندره بازن»، اکثر انتقادها بر اساس دیدگاه عمومی هنریِ شکل‌گرا می‌باشد. در چهارچوب نظریهٔ سینما، تئوری‌های فراوانی همراه با سؤال‌هایی از این قبیل که آیا سینما به معنای سنتی، یک هنر است یا نه، و یا اینکه رابطهٔ سینما، عکس و واقعیت چیست؟ مطرح گردیده است. بسیاری از نظریه‌پردازانی که به مقولات فوق می‌اندیشند، نظریه‌های فراوانی را ارایه کردند، اما به دلیل آنکه بسیاری از نقادان اطلاعات چندانی دربارهٔ نظریه‌های جدید ندارند، اکثر نقدها گاه یک‌وجهی از قبیل «این، هنر نیست» و یا «سینما اینطور نیست»، می‌باشند.

هدف این نوشته بررسی چگونگی بازتاب رویکرد سینمای واقعگرا در آثار «نوری بیلگه جیلان» به‌خصوص در فیلم «دلتنگی ماه می» است و با وجودی که «رُی ارمز»، «کراکوئر» را به‌عنوان نویسندهٔ نظریه‌پرداز انجیل خود معرفی کرده، ولی در ترکیه شناخت اندکی دربارهٔ او وجود دارد. یکی از مهم‌ترین چشم‌اندازهای این نوع رویکرد، مفهوم «بیان ساده» است. در این مقاله به نحوهٔ بیان «جیلان» در فیلم «دور»، خواهیم پرداخت و سپس، تحلیلی مقایسه‌ای میان آن و فیلم «دلتنگی ماه می»، ارایه خواهیم داد.

کراکوئر و نوری بیلگه جیلان، انتقال واقعیت بی کاستی

«کراکوئر» در مهمترین اثر خود، نظریهٔ فیلم، تنها به اشاره به رابطهٔ سینما و واقعیت اکتفا نکرده، بلکه تلاش وی، یافتن اندیشهٔ جایگزینی برای تضاد موجود در اندیشهٔ علمی و نیز توسعهٔ تکنولوژی است. در این رابطه، وی، سینما را به‌عنوان ابزار نجات پیش می‌کشد: سینما دربرابر واقعیت‌های «انتزاعی» علم، واقعیت‌هایی عینی و ملموس به ما ارایه می‌دهد. «کراکوئر» همانند «آیفره» معتقد است که سینما می‌تواند ارتباط منقطع میان انسان و طبیعت را بازیابد.

چهار عنصرِ تقریباً همانند، میان نظریه‌های «کراکوئر» و نحوهٔ بیانِ «جیلان» یافت می‌شود:

اگر سینما ارایهٔ دوبارهٔ واقعیت و حتی تقدیس آن است، بازیگر باید در چهارچوب قالب‌های تفهیم سینمایی، روشی بسیار متفاوت با بازیگر تئاتر را در پیش گیرد. در فیلم‌های سینمایی با بیانی مستندگونه، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای ضروری است و دستِ کم باید نقشی مشابه با نقش بازیگر در زندگی واقعی به او داده شود و یا از روشهای بیان (بازی حرفه‌ای) کمتر استفاده کند. به نظر «کراکوئر»،

برای اینکه بتوان سادگی و واقعیت را در سینما حفظ کرد، وی هنرهای دیگر را به نوعی «دروغگو» می‌داند. باید از بازیگران که «خود» را بازی می‌کنند، استفاده کرد، نه بازیگران حرفه‌ای که «نقش» را بازی می‌کنند. به عقیدهٔ «کراکوئر»، یک بازیگر خوب سینما، باید طوری نقش ایفا کند که گویی نقش بازی نمی‌کند و در زندگی طبیعی خود به‌سر می‌برد. این خواست «کراکوئر»، متأثر از سینمای نئورئالیستی ایتالیا و آثار «پازولینی» و «فلینی» و استفادهٔ ایشان از بازیگران غیر حرفه‌ای است.

«نـوری بیلگه جیلان» از فیلم «کُـزا» به بعد به‌استثنای فیلم «دور»، که در آن برای نقشهای فرعی از بازیگران حرفه‌ای استفاده کرده بود، کاملاً از بازیگران غیرحرفه‌ای – که اغلب آنها از خویشاوندان نزدیک وی هستند – استفاده کرده است. این روش اگرچه گاهی در محافل سینمایی مورد تمسخر قرار گرفته، در حقیقت با دنیای «بیان ساده» وی و شکل سینمای ایـده‌آل، که «کراکوئر» طرفدار آن بود، سازگار است. «جیلان» معمولاً فیلمهای خود را به‌صورت یک «خودنگاری» ساخته و از تجارب زندگی خود در نوشتن فیلمنامه استفاده کرده است. «جیلان» با شجاعتی که حتی در غیرمرسومترین فیلمهای سینما – حقیقت یافت نمی‌شود، در فیلمهایش از پـدر، مـادر، پسرخاله و دیگر خویشاوندان خود در نقشهای واقعی خودشان استفاده می‌کند. در فیلم «دلتنگی ماه می»، «سافت» به دنبال رهایی از «ینیجه» یک منطقه‌ی شهری است. وی در زندگی واقعی خود نیز اهلِ همین منطقه است و تلاش می‌کرده از شهر خود دور شود. از طرف دیگر باز در همسویی با نظریهٔ «کراکوئر»، که مدافع روش «بیان مینی‌مال» در بازیگری است، «جیلان مظفر ازدمیر» را، علیرغم نداشتن استعداد کافی برای ادای دیالوگ و تحرک زیاد، به بازیگران

حرفه‌ای ترجیح داده است.

در نگرش سینمای «واقعگرا»ی «کراکوئر»، که با مستند درهم تنیده است، اشیا و عناصر محیطی دیگر نیز به مثابه اشخاص پراهمیت هستند. در اغلب موارد، حس عجین شدن شخصیتها و اشیا به انسان دست می‌دهد. به‌عنوان مثال، در فیلم «دزد دوچرخه»، دوچرخهٔ گم شدهٔ «ریکی»، عضو چهارم خانواده محسوب می‌شود. همچنین، در اغلب فیلمهای واقعگرا، کلوزآپ نماها چندان استفادهای ندارد و قهرمان فیلم معمولاً به‌عنوان عنصری از تودهی مردم در محیط شهر و محله و خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند، تصویر می‌شود. عناصر محیطی، به دلیل اینکه در مقایسه با عناصر درونی، دارای اهمیت بیشتری هستند، واجد تأثیر کیفی بیشتری می‌باشند.

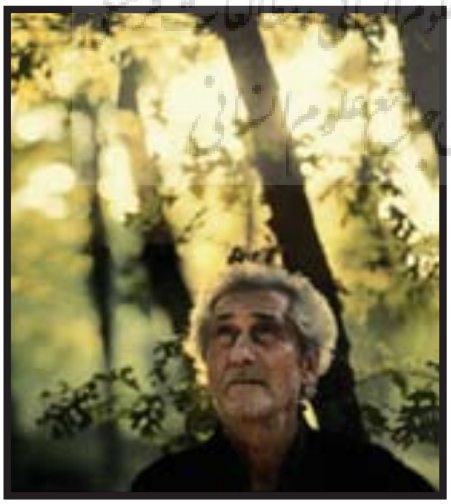
در فیلم‌های «جیلان»، برخی از اشیا در طول داستان صاحب یک هویت مشخص می‌شوند. به‌عنوان مثال، در فیلم «دلتنگی ماه می»، تخم مرغی

که کودک ملزم است آن را بدون شکستن، حمل کند، با وی عجین شده و از حالت یک تخم مرغ عادی خارج شده است. در این فیلم، تخم مرغ که نماد صداقت و تلاش و احترام به طبیعت است، نقش مهمی ایفا می‌کند. فندک آهنگین «مظفر» هم، نمادی برای لاابالی‌گریِ مبتذل کارگردانِ از شهر برآمده می‌باشد. در «دور» محمود و مبل وی، یک واحد جدانشدنی هستند. هم‌چنین، مبل، نمادی از احساس مالکیت و قدرت است. یوسف بیرون رفتن محمود از خانه را غنیمت شمرده و با نشستن روی مبل، جای صاحب‌خانه را اشغال می‌کند. درواقع، از آنجا که مکان حوادث فیلم «دور» خانهٔ «جیلان» است، روابط کسانی که در آن خانه‌اند، روایت دوم و مستقلی از روایت اصلی فیلم است. ظواهر خانه، آفیش‌های فیلم روی دیوار و وسایل کهنه و قدیمی، نشان از آن دارد که فضا، یک استودیوی معمولی نیست و حال و هوای زندگی عینی و منحصر به فرد محمودجیلان را، به شکل عینی یک زندگی معرفی می‌کند. در فیلم «دلتنگی ماه می» هم، احاطهٔ طبیعت بر شخصیت‌های فیلم مشخص است. در روابط انسان و طبیعت هیچ‌گاه «بیگانگی» مطرح نیست. در «دور»، با فضای کوچک خانه، این رابطه گرم و همراه با احساس تعلق نشان داده شده است. در «دلتنگی...» نیز این مورد در تمام یک شهر که طبیعت آن را احاطه کرده، منعکس شده است.

به نظر «کراکوئر» استفادهٔ زیاد از دیالوگ به زبان فیلم صدمه می‌زند. گفت وگو، بیان ویژه و قالب اصلی تئاتر است. کارگردانی که برای بیان رنج خود از دیالوگ استفاده کند، کارکرد تصویر را می‌کاهد و آن را به تصویری ساده در پشت صحنه تبدیل می‌کند. مهمترین وجه سینما به عنوان ابزاری برای انعکاس واقعیت، زبان تصویری آن است. حجم دیالوگ‌ها، صداهای عمومی صحنه و حتی موسیقی باید تا حد امکان کم استفاده شود. صدا هر چه قدر محدودتر باشد، گفت وگوها به همان میزان احساس زندگی واقعی را انتقال خواهد داد. «کراکوئر» هم مانند «بازن»، مخالف استفاده از شیوه هایی است که شعور تماشاگر را تضعیف می‌کند.

در سینمای «جیلان» هم تلاش می‌شود تا حد ممکن دیالوگ و صدا کم استفاده شود. وی ترجیح می‌دهد که از حداقل صدا استفاده کند. «جیلان» در استفاده از موسیقی بدون کلام نیز دقیق است. وی تلاش می‌کند از موسیقی برای تأثیرگذاری استفاده نکند. ناراحتی خود را از به کار بردن موسیقی کلاسیک در صحنه های بخصوص در فیلم «دلتنگی ...»، چنین بیان می‌کند:

«درواقع ابتدا نمی خواستم از موسیقی استفاده کنم، اما بعداز تدوین، انگار نتوانستم جلوی خود را بگیرم. ولی حداقل در استفاده از آن دقیق بودم و موسیقی را برای تقویت یک حس مشخص استفاده نکردم. موسیقی برای بیان حس یک قهرمان یا تمرکز بر روی یک حس خاص به کار برده نشده است. موسیقی را روی صحنه های بی ربط گذاشتم و این از حس جرم‌من کاست.»



با اینکه در برداشت

«کراکوئر» از سینما، نزدیکی زیادی به مارکسیسم وجود ندارد، شباهت هایی با فرم ایده‌آل «لوکاچ» مشاهده می‌شود. در نظر «لوکاچ»، رمان‌های ناتورالیستی که واقعیت سطحی را بیان می کنند، نمی توانند واقعیت مطلق را منعکس سازند، واقعیتی که اکنون وجود دارد و تنها با تجربه ادراک میشود، «تمام زندگی موجود» نیست.

برای دست یافتن به «تمام زندگی واقعی» ، نه تنها واقعیت درحال گذر که واقعیت ممکن نیز می‌تواند و باید منعکس شود. در این راستا، «لوکاچ» آثار «نقادی واقعی» هنرمندانی چون «بالزاک، تولستوی و مان» را در ادبیات می‌ستاید.

«کراکوئر» هم مانند «لوکاچ»، فیلم‌های مستند و سینمای پدیداری را که فاقد تخیل در داستان پردازی است و انتقال دهندهٔ واقعیت درحال گذر است، کافی نمی‌داند. این فیلم‌ها هرچند امکان کشف زندگی مداوم فیزیکی را به طور آزاد در اختیار دارند، اما بُعد مهم واقعیت، یعنی «انسان» را فراموش می‌کنند. از طرف دیگر در داستان‌هایی که بعد انسانی بر اساس درگیری ها و تضاد درونی به شکل افراطی تصویر می‌شود، بیشتر نمایشی، تا سینمایی هستند.

در نظر «کراکوئر»، بهترین قالب سینمایی، فیلم «داستان یافته» است. وی «داستان یافته» را چنین تعریف می‌کند:

«داستان یافته»، شامل تمام داستان‌هایی است که در دل واقعیت فیزیکی موجود «برجسته» شده اند.

هنگامی که سطح یک چشمه یا دریاچه را به مدت طولانی و کافی مورد بررسی قرار می‌دهید، در سطح آب به علت وزش باد یا جاری بودن آب، متوجه حلقه های کوچکی می‌شوید. «داستان یافته»ها هم این چنین هویدا می‌شوند. این داستان‌ها بیشتر از آنکه محصول تخیل باشند، کشف‌شدنی‌اند، از این رو سینمای داستانی و مستند را به هم نزدیک می‌کنند.

در نظر «کراکوئر»، فیلم‌هایی که در دل سنت «داستان یافته» ساخته شده اند، از جهت اهمیتی که به اجزاء داستان‌ها داده شده، اپیزودیک هستند، مانند فیلم پاییزا روسلینی، زندگی شیرین فلینی و یا در قالب ساده از داستان یک زندگی معمولی (بیان ساده) پرداخته شده اند.

«بیان ساده» اساس سینمای «جیلان» مخصوصاً

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«دلتنگی...» است. فیلم‌های او جایگاه مهمی در میان این دسته از فیلم‌ها یافته است. این قالب که با مستند «نانوک شمالی»، فلاهرتی آغاز شده، اساس فیلم‌های «روایی ژان ویگو، ساتیا جیترای، یاسوجیرو ازو» و به خصوص فیلمهای سینمای معاصر ایران، «عباس کیارستمی و جعفر پناهی» را شکل می‌دهد. تأکید «کراکوئر» هم نشان می‌دهد که فیلم در بیان ساده، آمیخته با عکس است و به روایت برآمده از زندگی، اهمیت زیادی می‌دهد. درواقع موضوع فیلم، زندگی روزمره است، زندگی را همان‌طور که هست، روایت کردن و اعمال کمترین مداخله را در جریان آن، به حداقل رساندن دروغ هنر و ... «بیان ساده»، که روایتی ساده از زندگی درحال گذر با حوادث برجسته و مبهم‌اش، قالبی را ارایه می‌دهد. جهت هنری این نوع سینما همانطور که پیشتر اشاره شد، «آهنگ و تغزل زندگی موجود را تشخیص دادن و انتقال آن» است. در این نوع فیلم‌ها تشخیص مقدمه، متن و نتیجه در روایت‌های عام امکان ندارد. مشخص نبودن سر و ته زندگی و جاری بودنش، سبب درگذر بودن این فیلم‌ها شده است.

عنصر «تنش دراماتیک» دست کم در «دور»، که تا حد ممکن به شکل عریان تلاش شده توسط «نوری بیلگه جیلان» زبانِ عام سینما باشد. همان‌طور که ایده‌آل «کراکوئر» در چارچوب روایت است، در چارچوب «بیان ساده» می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. در واقع موضوعات نظری که در بالا ذکر شد، حداقل بازیگری و استفاده از صدا، دیالکتیک انسان و طبیعت و روابط تنگاتنگ روایت و قالب سینمای «بیان ساده» است که روابط تنگاتنگ با عکاسی دارد.

«جیلان» هم تلاش می‌کند تجربهٔ سینما را به عکاسی تشبیه کند. هم روابط بین عکاس و موضوع و هم به شکل کلی، اصول زیباشناختی و فلسفی عکاسی را در ساخت فیلم‌هایش مورد بررسی قرار می‌دهد. او در ابتدای کار خود را متوجه قرابت این راه می‌داند. «آنچه که مرا به سینما ترغیب می‌کند، از آرزوی من برای ارایهٔ واقعیتی خاص بود که اهمیت آن را احساس می‌کنم، هرچند در دنیای سینمای متعارف، مهم تلقی نشده باشد.» بنابر نظر یک تحلیل‌گر فرانسوی، در تفکر «جیلان»، زندگی از سینما مهمتر است و برای مونتاژ پلانها، در پی تلفیق زندگی با هنر است.

دلتنگی ماه می: فقط حیات!

به نظر «یاننیک لمارئی»، منتقد فرانسوی، «جیلان» هنگامی که صحنه‌های پشت دوربین اولین فیلم بلند خود، «قصابه» را تماشا می‌کرد، از رفتار خودبینانهٔ خودش در پشت صحنه عذاب وجدان گرفت و خواسته که عذابش را به شکل «اعتراف» در قالب

فیلم ارایه دهد.

در واقع فیلم «دلتنگی...»، نوعی مستند است که از روند فیلم‌برداری «قصابه» حکایت می‌کند. لیکن فیلمی است که کارگردان در آن به خاطرات کودکی خود رجوع کرده است. اما آنچه باعث تمایز فیلم‌های «جیلان» از فیلم‌های مشابه، مانند فیلم‌های عباس کیارستمی است، بازتاب تجارب زندگی شخصی‌اش در عنصر کلی «بیان ساده» در فیلم‌های وی است. کارگردان جریان زندگی خود را در فیلم، بر اساس این سبک بدون تأکید بر عنصر دراماتیک یا کسانی که در وقایع زندگیِ روزمرهٔ او شریک بوده‌اند، مانند روزنگاری به صحنه کشیده است.

«دلتنگی ماه می» حکایت از زندگی یکنواخت یک شهرنشین دارد که این فیلم مبتنی بر چهار داستان به‌هم آمیخته در چهارچوب کلی طرح است.«مظفر» دوران کودکی خود را در همان شهر محل فیلم‌برداری گذرانده است. «امین»، پدر «مظفر»، برای الحاق درختزاری به مزرعهٔ خود، در انتظار مـأمـوران ثبت امـلاک اسـت. «سافت»، خویش‌آوند جوان مظفر به دلیل عدم موفقیت در آزمون ورودی دانشگاه دلتنگ بوده و امیدوار است به همراه مظفر به استانبول برود. از طرف دیگر، علی کوچولو، برای رسیدن به ساعت زنـگ‌داری که رؤیایش را دارد، باید یک امتحان «تخم مرغ» سخت را پشت سر بگذارد. این چهار روایت کوتاه که تنش دراماتیک زیادی را دربر ندارد، بر اساس دو قاعدهٔ کلی، «تنوع» ایجاد می‌کند. در «دلتنگی ماه می» ، به‌ویژه «هماهنگی انسان و طبیعت» و «بی‌معنایی گفت وگو میان افرادی» یا عدم ارتباط میان افراد، دو نکتهٔ قابل توجه است.

در فیلم‌های «کوزا، کاسابا و دلتنگی ماه می»، طبیعت نقش برجسته‌ای دارد. در این سه فیلم، «جیلان» با اندیشهٔ نظم و هماهنگی طبیعت و اینکه

انسان نیز همانند پرندگان، حشرات و دیگر موجودات زنـده و جزو آنهاست، مواجه‌ایم. اندیشه‌ای همسو با نظرهای «کراکوئر» و آیفره.

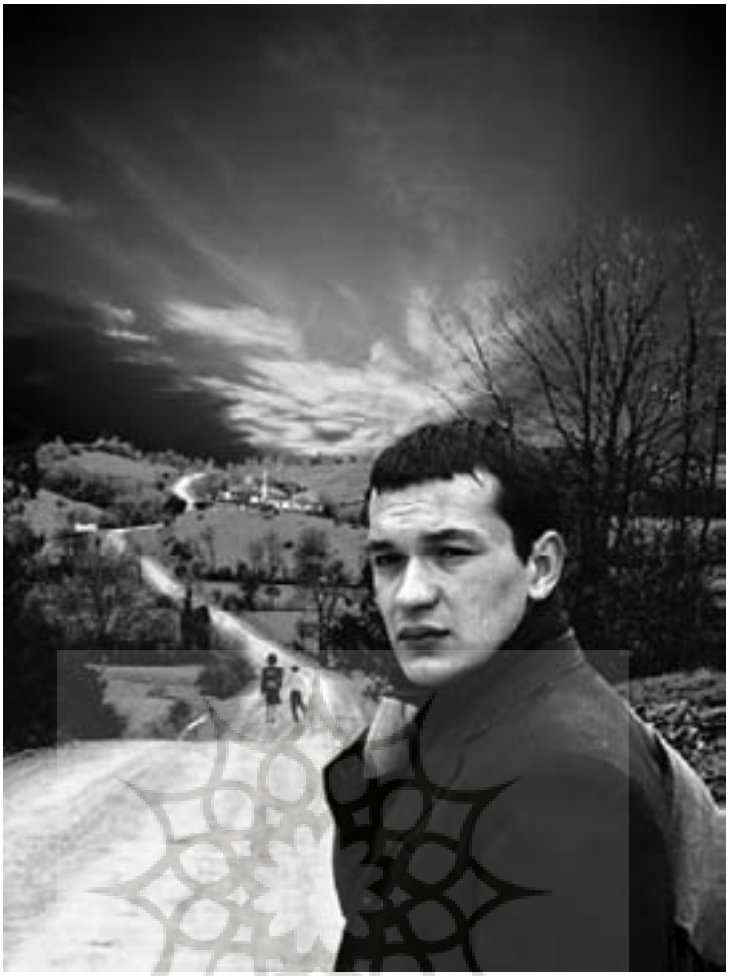
جیلان حتی در فیلم‌های روستایی خود هم با تمام عشقی که به انسان و طبیعت انسان دارد، از نگرش شهری به طبیعت برخوردار است. انسان با اینکه موجودی ناقص است به‌هرحال، دوست‌داشتنی است. این نقص در «دلتنگی ماه می» به صورت عدم ارتباط و عدم ادراک از احوال دیگران بروز می‌یابد. انسان با اینکه موجودی اجتماعی است، همواره اندکی خودخواه است و اؤلویت را به خود می‌دهد. در فیلم، گفت وگوها تکراری و بیثمر است. به‌عنوان مثال، گفت وگوی بین امین، پدر مظفر و خیاط، ارتباط چندانی با هم ندارد. خیاط که با مشتری خود مشغول صحبت است، چندان به امین که در پی کسب اطلاع از عبور مأموران ثبت املاک است، توجهی نمی‌کند.

با اینکه در جوامع روستایی وضعیت «عدم ادراک از احـوال» حاکم اسـت، ولی برقراری ارتباط غیرممکن نیست. در «دلتنگی ماه می» آنچه مورد تأکید قرار گرفته، اصل «نقص» در حد طبیعی است

که در فرهنگ شهری به فردگرایی و از خود بیگانگی تبدیل شده است. مظفر که برای استفاده از «سافت»، فامیل خود، وی را از کار در کارخانه محروم کرده بود، به‌زودی قول بردن وی به استانبول را فراموش می‌کند. مظفر به‌عنوان نماد فرهنگ شهری، نسبت به مشکلات «پیره دایی» پس‌از مرگ همسر و تنهایی او، بی‌تفاوت است. درحالی که «پیره دایی» درحال شرح مشکلات خود است، مظفر به فکر تهیهٔ باتری برای فیلم خود است.

«دلتنگی ماه می»، همانطور که قبلاً نیز مورد تأکید قرار گرفت، هم‌سویی زیادی با چهار اصل در نظریهٔ فیلم واقعگرای «کراکوئر» دارد. اول اینکه با «بیان ساده» تلاش دارد جریان زندگی را بیان کند. مثلاً محمد امین توبراک «در نقش سافت» پوستری را که در اتاق یافته با این نظر که» این‌طوری بوده، پس همین‌طوری بماند» از کادر بیرون نمی‌برد. از طرف دیگر، بازیگران غیرحرفه‌ای را «در نقش‌های واقعی زندگیشان» بازی می‌دهد و هیچ مبالغه‌ای نمی‌کند. صدا و موسیقی در حد نیاز مورد استفاده قرار می‌گیرد و به‌هیچ وجه قصد افزایش حساسیت هم‌ذات‌پندارانه نـدارد. «نوری بیلگه جیلان» با تأثیرپذیری از تجربیات عکاسی، در فیلم، با رنگ‌ها بازی می‌کند. مینی‌مالیسم موجود در بازیگری، موسیقی و داستان، در رنگها نیز انعکاس پیدا می‌کند. کارگردان برخلاف روند رایج تولید فیلم در ترکیه از رنگ‌های کم‌مایه استفاده می‌کند.

آیا «جیلان» در پی گرایش‌های مینی‌مال موجود در فیلم، اهداف سیاسی نیز داشته است؟ بدون تردید، فیلم به معنای سنتی درگیر مسایل سیاسی نیست. حتی برای عده‌ای دلگرم کننده است. اما اگر



فیلم عمیق‌تر مورد بررسی قرار گیرد، به‌ویژه با توجه به سبک پرداخت آن، از قالب‌های آشنای فیلم‌سازی تجاری (جدایی از واقعیت، هیپنوتیزم مخاطب، به عالم رؤیا سوق دادن، عادی‌سازی، ایدئولوژی معرفی و غیره) روگردان است.

اولاً کارگردان مطابق با کارکرد سینمای تجاری که تماشاگران عادی انتظار آن را دارند (مانند سینمای امـروز هالیوود)، یعنی «سرگرمی» و «فـرار از واقعیت»، عمل نمی‌کند. برای «جیلان» که به غرایز اولیهٔ تماشاگران بی‌توجه است، دلتنگی و سرگرمی آنها نیز اهمیتی نـدارد. ثانیاً «دلتنگی ماه می»، همانطور که «کراکوئر» تأکید دارد، تلاشی است برای برقراری ارتباط بین انسان و طبیعت و به‌دنبال این است که به افراد جوامع مدرنی که در هرج و مرج تکنولوژیک، خود را گم کرده و از خود بیگانه گشته‌اند، یادآوری کند زندگی متفاوت و دیگری نیز وجود دارد. احساس امنیت و وابستگی پیرمردی که در مزرعه‌ای خالی به انتظار طلوع آفتاب نشسته، احساسی است که یک شهرنشین که درهای خانهٔ خود را با دهها قفل بسته، به فراموشی سپرده. نهایتاً، نگرش مینی‌مال قالب در فیلم را می‌توان به‌عنوان مخالفت و طغیان علیه «جامعهٔ مصرف‌گرا» و «ارزشهای فرهنگی فضولی» آن درنظر گرفت. «جیلان» این اعتراض بی‌سر و صدا را چنین خلاصه می‌کند:

«... آنچه امروزه به‌طور عینی احساس می‌کنم، کور شدن روزافزون ادراکات قطعی‌ام است. اما مطمئن نیستم که این، ناشی از پیری من است یا به دلیل تأثیر فرهنگ بورژوایی... شاید هردو، اما فقط شرایط تولید و مناسبات بودجه نیست، برای من،

استفاده از وسایل تفهیم سینما با دقت لازم نیز اهمیت دارد. این، تا حدودی روش مخالفت من با محیط پرهرج و مرجی که در آن زندگی می‌کنم، جنون مصرف‌گرایی و ارزش‌های فرهنگ بورژوایی است.»

دور

می‌توان گفت، فیلم «دور»، که سه سال بعداز «دلتنگی ماه می» ساخته شده، نقطهٔ عطفی در دورهٔ فیلمسازی «جیلان» به‌شمار می‌رود. پس‌از آنکه «محمد امین توپراک»، بازیگر نقش یوسف در «دور» و نقش سافت در «دلتنگی ماه می» در اثر یک تصادف تراژیک درمی‌گذرد و فیلم در جشنوارهٔ «کن»، علاوه بر کسب جایزهٔ بهترین بازیگر مرد، جوایز مهم دیگری نیز به خود اختصاص می‌دهد، «جیلان» به سکوت سال‌های طولانی خود که تلاش به حفظ آن کرده بود، پایان داد. در نشریات و دیگر رسانه‌های گروهی مصاحبه‌های متعددی انجام داد، به‌صورتی که با بیان حقایقی در مورد زندگی خصوصی خود و روند تولید فیلم‌اش، آشنایان خود را نیز به تعجب انداخت. در حقیقت وقتی فیلم «دور» را با فیلم‌های دیگرش مقایسه می‌کنیم، هرچند در این فیلم نیز سعی کرده است به سنت «بیان ساده» پای‌بند بماند، ولی تا حدودی از محیط زندگی خود، سابقهٔ عکاسی و از اصل «کنجکاوی کشف انسان»، که به دقت تلاش به حفظ آن کرده بود، فاصله گرفته و با یک «نوری بیلگه جیلان» کمی متفاوت روبه‌رو می‌شویم.

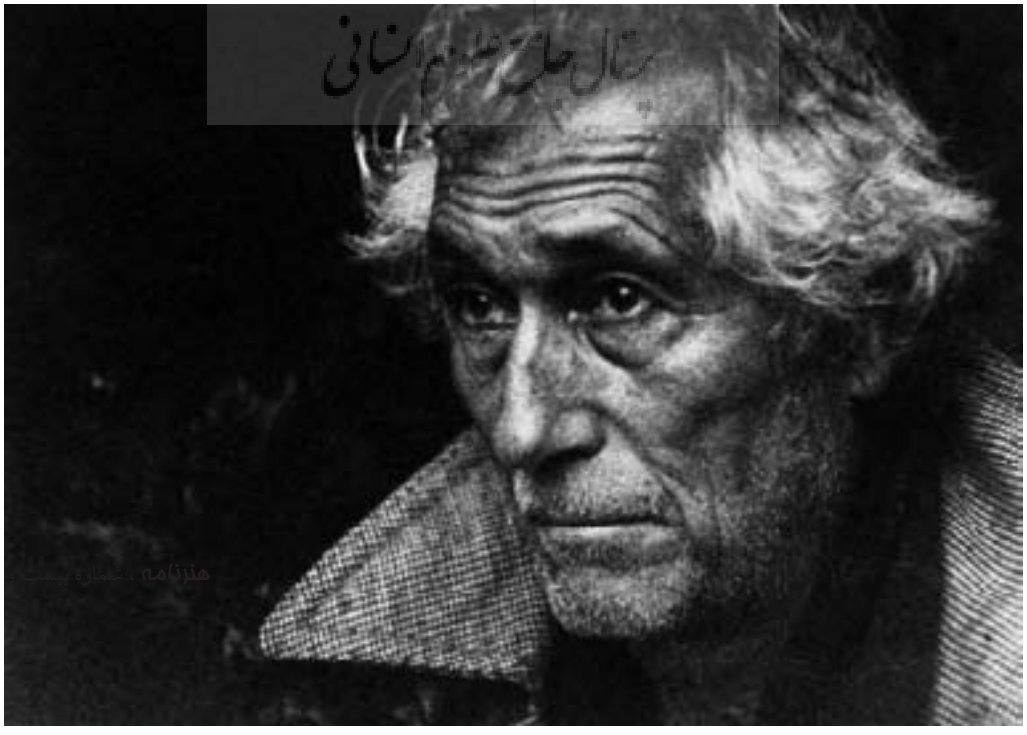
«دور»، داستان مردی است به نام یوسف که به قصد یافتن کار در کشتی به خانهٔ محمود (مظفر ازدمیر) پسرخاله‌اش که عکاس تبلیغاتی است، می‌آید. محمود با وجود برخورداری از رفاه، به یک زندگی بی‌معنا و بدون هیجان ادامه می‌دهد. به استثنای حرفهای تعارفی مرسوم و تعارف‌های رایج (کجا بودی، دلمان شورت را می‌زد) ... محمود چندان از آمدن پسرخالهٔ دهاتی‌اش خشنود نیست. یوسف با گذشت زمان، در خانهٔ محمود، همانند موش بیچاره‌ای که به دنبال گرفتن آن بودند، محصور می‌ماند. از طرف دیگر، محمود که به خاطر جدایی از زن خود، قصد مسافرت به کانادا را دارد، غمگین است و گذشتهٔ خود را مرور می‌کند.

اسم فیلم درواقع بیرون از یک نام عادی، ما را در لابه‌لای سطوح مختلف معنایی فیلم، به‌عنوان یک واژه با معانی مختلف مواجه می‌سازد. فیلم «دور»، نخست نماد تخیلات یوسف است که می‌خواهد از زندگی یکنواخت شهر دور باشد. مرد جوان که از فیلم «کاسابا» به این طرف، آرزوی زندگی‌های دیگری را دارد، از فامیل خویش که در «دلتنگی ماه می» به او قول داده ولی به آن عمل نکرده، دست نمی‌کشد و گاه اندکی از روی بیچارگی یا از روی امید و آرزو به پسرخاله‌اش تکیه کرده است. از سوی دیگر، فیلم، برای «جیلان» واجد ارزش‌هایی است که در فیلم «کاسابا» رو به کاهش نهاده و صمیمیت و محبت یک خانواده را بازتاب می‌کند. «جیلان» دیگر از طبیعتی که کودکی خود را در آن گذرانده و از مصاحبت‌های خانوادگی که در مزرعه‌ها صورت می‌گرفته و رؤیای او را همچون

لحافی گرم می‌پوشاند، بسیار دور است. ثالثاً فیلم «دور»، دور شدن افراد از همدیگر و بیگانه شدن نسبت به یکدیگر را تمثیل می‌کند. ضعف انسانی که در «دلتنگی ماه می» به‌عنوان عدم ادراک احوال با آن مواجه بودیم، در «دور» به یک نوع بیگانگی شدید و «عدم محبت» نسبت به یکدیگر تبدیل می‌شود. فاصلهٔ پایان‌ناپذیر میان یوسف و محمود درحقیقت شکل روابط محمود و انسان‌ها شده است. محمود نسبت به بیماری مادرش بی‌قید است و بر این منوال، با خواهر بزرگ، خواهرزاده و باقی نزدیکان خود نیز ارتباط مثبتی برقرار نمی‌کند. در انتها، فیلم «دور» از سینمای «واقعگرا»ی مورد نظر «کراکوئر» و اصل «بیان ساده» و اساس فتوگرافیک که «جیلان» سال‌ها برای آن تلاش کرده بود، فاصله می‌گیرد.

«جیلان» هنوز هم هر قدر از لحاظ زبان عمومی سینما، مدافع «واقعگرایی» به‌نظر می‌رسد، از لحاظ عمق میدان، پلان‌های بلند و بازیگران غیرحرفه‌ای و نگرانی‌های فلسفی اساسی دیگری با فیلم «دور» به جای «آهنگ طبیعت و انسان»، «آرامش»، «سکوت»، «ستایش انسان طبیعی» بی‌مبالغهٔ احساسی به گرایش‌های شخصی و مسایل انتزاعی مانند «بیگانه شدن»، «روابط زن و مرد» و «پوچ‌گرایی» نزدیک شده است. به بیان دیگر، «دانایی شرقی» «یاسوجیرو اوزو» که در شخصیت منزوی «جیلان» ظاهر شده بود، به کندی به یک فلسفهٔ فردی و نئومدرنیستی نزدیک می‌شود.

ساختار فیلم «دور» بر اساس «بیان ساده» شکل گرفته است. در فیلم چندان حرکتی دیده نمی‌شود. کارگردان تلاش می‌کند جریان زندگی تکراری و بی‌هدف محمود را به تصویر کشد. ولی اگر این فیلم را با آثار قبلی «جیلان» مقایسه کنیم، تفاوت‌هایی را در نحوهٔ «بیان ساده»ی «دور» با آثار پیشین را درخواهیم یافت. در این فیلم تصاویر روستایی و شهری بسیار مشخص نشان داده شده است. از کنش‌های دراماتیک استفادهٔ زیادی شده است. شخصیتِ پاک و سادهٔ یوسف در تضاد با خودخواهی و بیمارگونگیِ محمود قرار داده شده، به شکلی که دریافت آن برای مخاطب ساده‌تر از نمونه‌های یک فیلم مینی‌مال است. به‌عنوان مثال، هنگامی که محمود از به‌خواب رفتن یوسف مطمئن می‌شود، به تماشای فیلم «پورنو» می‌نشیند. یوسف تلفنی با مادرش دربارهٔ دندان درد او صحبت می‌کند. و چنین تضادهایی، بر خلاف نظر «کراکوئر» مبنی بر بیطرفی، توسط کارگردان چیده شده است. آزاری



که محمود از بابت گم شدنِ ساعت به یوسف می‌دهد، هنگامی که در جست وجوی موش هستند نیز، تکرار می‌شود. نتیجه اینکه برعکس آثار پیشین «جیلان»، تماشاگر تحت تأثیر کنش‌های دراماتیک و تضادهای کاشته شده در دلِ فیلم «دور» قرار می‌گیرد. بدین روش، کارگردان از سبک بدون اغراق مبتنی بر «بیان ساده» فاصله می‌گیرد.روابط شخصی محمود و ماجرای زن پیشین او نیز، گره‌هایی است که تماشاگر را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد.

یکی از ویژگی‌های مهم مشترک بین سینمای واقعگرا و مستند، برقراری ارتباط بین شخصیتها، زندگی که آنها را احاطه کرده و اشیا می‌باشد. انسان، با محیط و اشیایی که آن را احاطه کرده، در حال ارتباط است. با وجود اینکه در «دلتنگی ماه می» با

هماهنگی طبیعت و انسان و احساس وابستگی مواجه هستیم، این احساس در «دور» با محیط بستهٔ خانه محدود است. بین محمود و محیط زندگی‌اش خانه، بیگانگی وجود ندارد. در «دلتنگی ماه می»، همانطور که پدر در مزرعه‌ای بی‌کران احساس در «لانه» بودن دارد، محمود نیز با اعلان‌های فیلم، با اشیایی که دارای سابقهٔ مشخصی هستند و مبلمانی که با او عجین شده اند، احساس در «لانه» بودن دارد. اما این لانه بیش‌از حد محیط زندگی «فردی» است و در مقایسه با نگرش واقعی به زندگی، بیش‌از حد «انفرادی» است. علاوه بر این، در این خانه چندان جایی برای زندگی دیگران وجود ندارد. محمود که محیط حرکت یوسف را در خانه محدود کرده است، مانند هر انسان تنهایی نسبت به اشیا و چیزهایی معین (مانند گمان دزدیده شدن ساعت) ارزش زیادی قایل است.

در فیلم «دور» قسمتی که شاید به‌صورت کاملاً غیر مستقیم، نشان‌دهندهٔ فاصله گرفتن «جیلان» از تجربه‌ی عکاسی‌اش و «نگرش پیدایش سینما از عکاسی» است. بحث «عکس تمام شد» بین محمود و دوستان عکاس وی است. محمود (تمثیل جیلان) که با «عارف آشچی» هنرمند عکاس معروف، وارد مناظره شده، ادعا دارد که دیگر عکاسی تمام شده است. دوستان دیگرش که با او مخالف هستند، با ادعای «هر انسان با خود زاده می‌شود و با خود می‌میرد» هم تأکید بر سقوط «روحی» محمود دارند و هم یادآور پایان نیافتن عکاسی حداقل در سطح اصطلاحی آن هستند.

پس، وقتی «پایان یافتن عکس» مورد تعقل قرار گیرد، نظریهٔ سینمای واقعگرای «کراکوئر» و کوشش و تلاش «جیلان» در فیلم‌های قبلی به منظور «تشابه عملی سینما به عکس» به‌عمل آمده چه معنایی دارند؟ سینما که ریشهٔ آن به عکس برمی‌گردد، در وهلهٔ نخست سینمایی است که «منعکس کنندهٔ خود زندگی» است، چون‌که آرزوی عکس گرفتن از کنجکاوی رابطهٔ بین انسان و زندگی که وی را احاطه نموده، به وجود می‌آید. عکاس، هنرمندی

است که درپی کشف انسان و محیطش است. «پایان یافتن عکس» برای «جیلان» که دست کم در این باره به مناظره با دوستان نزدیک خویش پرداخته، آیا می‌تواند نشانهٔ آغاز به پایان رسیدن علاقهٔ هنرمند به انسان و زندگی باشد؟ در «دور» به‌خصوص در شخصیت محمود، نیهیلیسمی که به صورت واضح‌تر خود را نمایان ساخته است، با نگرش هنری «انسان‌محور و متمرکز بر شعر زندگی» در فیلم «دلتنگی ماه می» متضاد به‌نظر می‌رسد. محمود به تعبیری که «جیلان» از «نیچه» اقتباس کرده، شخصیتی بیچاره است که از زندگی «مرفه غم‌انگیز»ی برخوردار است. برای محمود، به‌عنوان یک عکاس تبلیغاتی، برخلاف مظفر در «دلتنگی ماه می»، دیگر رفتن به «کاسابا» برای عکاسی نیز چندان اهمیتی ندارد.

در حقیقت، «دور» در یک مکان بسته و در محیط بیگانهٔ شهری می‌گذرد که جیلان همواره آن را منفی ترسیم کرده است. اما برای پایان یافتن «عکس قالب‌های بیانی آن»، استانبول را مسؤول دانستن، وقتی کل فیلم را درنظر آوریم، چندان منطقی نخواهد بود. با وجود تمام ضدیت با شهر در گفتار، در حقیقت، «جیلان» هرگز استانبول را مانند یک دشمن ترسیم نمی‌کند. استانبول با پرنده‌هایش، کشتی‌های خوش منظره‌اش و با پوشش سفید برف به‌عنوان مکانی که «نابود کنندهٔ آرزوی زندگی» باشد، به نظر نمی‌آید. اما مشکل ناشی از شخصیت فاقد انگیزهٔ محمود و شاید هم «جیلان»، در کشف یک «زیبایی» جدید در استانبول نهفته است. استانبول در فیلم «دور» به چند منظرهٔ زیبا و عکس از مسجد سلطان احمد به‌طور مثال در یک دفترچهٔ راهنمای جهانگردی، که در هر جایی ممکن است با آن مواجه شویم، تقلیل داده شده است. تأکیدی که به‌خصوص «کراکوئر» بر آن داشت و در «دلتنگی ماه می» نیز با آن مواجه هستیم، یعنی «نگرش کشف محیط فیزیکی به‌طور آزاد»، در فیلم «دور» با چند منظرهٔ زیبا نادیده گرفته شده است. اما وقتی کل فیلم را درنظر داشته باشیم، یوسف پسرخالهٔ محمود که در زندگی واقعی نیز محمد امین توپراک، پسرخالهٔ «جیلان» است با «امید به زندگی» و علاقه به کشف محیط خود در تضاد با محمود است. حتی اگر ادعا شود که یوسف معنادارترین نشانهٔ سینمای بیان ساده و پایهٔ هستی‌شناختی فلسفهٔ «تقلید» در فیلم است، اغراق نخواهد بود.

آغاز دوری جستن از سینمای مبتنی بر عکس، باعث گرایش تا حدودی متفاوت از عناصری مانند بازیگری و موسیقی که «جیلان» در گذشته به‌کرات در قالب فلسفهٔ مینی‌مال خود تلاش زیادی در استفاده از آن داشت، در بازیگری به «طبیعی بودن» اهمیت خاصی می‌دهد و به سبکی که زندگی را

«همان‌طوری که هست، انتقال می‌دهد»، ادامه داده است. به‌عنوان مثال، برای پنهان کردن برآمدگی روی پیشانی محمد امین توپراک، که جلب توجه زیادی می‌کند، تلاشی نمی‌شود. کارگردان مجدداً از

مظفر ازدمیر، که پیشتر نیز مورد تأکید قرار گرفت به سبب بازی ساده و ایستای وی استفاده می‌کند. نماهای طولانی و استفادهٔ کم از گفتار نیز عناصری هستند که بیانگر پیوستگی این فیلم با آثار پیشینِ جیلان است. اما در «دور»، بخشی که بیش‌از حد بیانگر تضاد با نگرش سینمای «جیلان» و حتی در تضاد با بیان ساده، آشکار و عینی وی است، وجود یک «زن قبلی» در قالب موضوعی بسیار شخصی است. درحقیقت «زوهال گنجر»، بازیگر حرفه‌ای، برای ایفای این نقش تلاش موفقیت‌آمیزی کرده است. تنها بازیگر برجسته برپایهٔ تئاتر تا حد زیادی در تضاد با وجه مینی‌مال استفاده از مظفر ازدمیر، با آن بازی تقریباً بدون عکس‌العمل و ایستا درحقیقت بر اساس نظریه‌ی سینمایی (جیلان، آنچه درست است، همین است)؛ می‌باشد. هم از لحاظ انتخاب این بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای و هم از لحاظ جنبهٔ تمثیلی، ایـن‌دو در اشـاره به دو «مکتب» بازیگری متفاوت، کمی عدم تعادل در فیلم به وجود آورده است. در فیلم از موسیقی استفاده نشده به استثنای ناقوس باد که احساس تنش غریبی ایجاد می‌کند. «جیلان» در پلان‌های مربوط به زن پیشین محمود، موسیقی «موزارت» را ترجیح می‌دهد. این ترجیح نیز چندان با کارهای پیشین وی سازگاری ندارد. کارگردان در «دلتنگی ماه می» به‌خصوص برای تمرکز بر یک حس معین از موسیقی استفاده نکرده، درحالی که در «دور» برعکس عمل می‌کند. موسیقی کلاسیک رقت‌انگیز، تنهایی درونی محمود، که کاملاً از زن پیشین خود جدا شده، با یک ریتم دراماتیک، احساسات تماشاگران را برمی‌انگیزد. این هم، مانند تناقض میان بازی «گنجر» و «ازدمیر» با صدای ناقوس باد به‌عنوان یک موسیقی مینی‌مال تناسب ریتمیکی ندارد.

نتیجه

درواقع در این نوشته کوششی برای خلاصه‌سازی نظرهای واقع‌گرایی «کراکوئر» شده که تنها یکی از چندین گزینش متفاوتی است که یک هنرمند می‌تواند از آن بهره گیرد. «جیلان» تا فیلم «دلتنگی ماه می» به‌خصوص روش برجسته و افسانه‌ای «بیان ساده» در فیلم‌های ایرانی پس‌از انقلاب اسلامی و حالت ساده، بسیط، هماهنگی طبیعی و محیط فیزیکی دنیای اطراف را ترجیح می‌دهد. بُعد هنری این فیلم‌ها، به‌جای «تحول»، بیشتر برداشت شعری از زندگی و انعکاس آن است. وجود تشابه‌های زیاد در عکس و مستند در این نگرش سینمایی، همان‌طور که در این نوشته نیز سعی شد بر آن تأکید شود، در برابر تجربیات سینمای تجاری، تا حدودی یک رفتار اومانیستی و سیاسی را عهده‌دار شده است...

«جیلان» همزمان با فیلم «اوزاک»، شخصی‌تر شده و به سوی یک زبان سینمایی انتزاعی گرایش پیدا کرده است. این، البته، انتخاب خود هنرمند است؛ «واقعگرایی» تنها یکی از «روش‌های» زیبایی‌شناسی است. اما آنچه در «دور» به‌عنوان مشکل اساسی با آن مواجه‌ایم، بیش‌از گرایش وی به سوی یک زبان انتزاعی و شخصی، تضعیف عنصر «تعادل» در فیلم است. «دور» در چهارچوب زیربنایی «زبان ساده» تلاش می‌کند انعکاس احساسات درونی پیچیده (به بیان کراکوئر) را به سبک تأثر یک داستان حفظ کند. به‌عبارت دیگر، «جیلان»، از لحاظ زبان سینما به پایهٔ سبک فیلم‌های کیارستمی، قطعاتی از قالبهای دراماتیک سینمای «برگمان» و یا «آنتونیونی» اضافه می‌کند. وقتی همهٔ فیلمهای «جیلان» بررسی شوند، فیلمسازی را خواهیم یافت که به «هرآنچه می‌خواهد انجام دهد»، تسلط دارد. از لحاظ انسجام و هماهنگی مابین هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی فیلم، «دلتنگی ماه می»، از نظر نگارندهٔ این سطور موفق‌تر است.

پانوشتها

۱ -آسلی دالدال (Asli Daldal)

مجله‌ی شرق و غرب، شماره‌ی ۲۵، ۲۰۰۴

منابع ومأخذ

1- Aliçavuþoðlu, Esra, "Çehov Beni Isýtýyor" (söyleþi) Cumhuriyet (2 Aralýk, 1999).

2- Altyazý Dergisi, "Nuri Bilge Ceylan", (söyleþi), Altyazý (Þubat 2003).

3- Andrew, J. Dudley, The Major Film Theories (London: Oxford University Press, 1976).

4- Armes, Roy, Film and Reality (Penguin Books, 1974).

5- Ayfre, Amedée, Le Cinema et Sa Vérité (Paris: Editions du Cerf, 1969).

6- Ceylan, Nuri Bilge, "Sanki Herþey Kendiliðinden Oluyor Gibi" Sonsuzkare (Mayýs, 2003) sayý: 1.

7- Ceylan, Nuri Bilge, Mayýs Sýkýntýsý (Ýstanbul: Norgunk Yayýncýlýk, 2003).

8- Ìapan, Sungu ve Gktürk Yücel, "Bbrek denince…" (syleþi) Roll (Ocak, 2000), sayý: 38.

9- Deleuze, Gilles, Cinema 1: The Movement Image (University of Minnesota Press, 1996).

10- Jacobs, Lewis, The Rise of the American Film (New York: 1939).

11- Kant, Immanuel, Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime (Los Angeles: University of California Press, 1960).

12- Cracauer, Sigfried, Theory of Film (Oxford University Press, 1960).

13- Langer, Suzanne, Feeling and Form (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).

14- Lemarié, Yannick, "Nuages de Mai, Je vous aime tant", Positif (Nisan 2001) sayý: 482.

15- Lukacs, Georg, Studies in European Realism (New-York: Grosset and Dunlap Publ., 1964).

16- zgüven, Fatih, "Nuri Bilge Ceylan ile Kiþisel Yolculuk" (söyleþi) Yirmibir Mimarlýk Dergisi (Mayýs, 2003) Sayý: 12.

17-Suzanne Langer, Feeling and Form (New-York: Charles Scribner's Sons, 1953).

18-Maynard Solomon (ed.) Marxism and Art (Detroit: Wayne State University Press, 1979).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی